

REVISTA DE FILOLOGÍA ESPAÑOLA

Tomo 52 (1958-1959).

V. GARCÍA DE DIEGO, "Notas etimológicas", pp. 1-18.—Insiste en defender la procedencia latina de toda una familia léxica: *artica* y *artiga* 'roza', formados sobre *desarticar* (< *exsartigar*), *sartigar*, proceden en última instancia de un lat. **exsarticare* 'rozar la tierra'; cat. *eixartell* 'azada' y arag. *jartillo* < **exsartellum*, emparentado con *exsartare*; como variante de este último verbo, **exartiare*, de donde, a través de **essarzar* y *desarzar*, se formaron los deverbativos *sarza* y *arza* 'zarza'; de otra variante del mismo verbo, **exsarricare*, procedería *sarrigar*, de donde *sarga* y *charga* 'mata'; finalmente, de **exarritare* procede, por análisis, el arag. *sarda* 'mata'. Por otra parte, rechaza la etimología propuesta por Corominas para *enrizar* 'azuzar' (de *erizar* < *erizo*), y sostiene el lat. **irritiare*, **inririare*; de *enrizar*, por metátesis, se deriva *encirrar*; el astur. *encerrizar* es cruce de las dos formas anteriores.

M. ALVAR, "Patología y terapéutica rapsódicas", pp. 19-35.—Muestra detenidamente el proceso mediante el cual una canción lírica puede transformarse en romance. Un canto de bodas judeoespañol en que se describen las prendas de la novia, fue evolucionando paulatinamente de la forma estrófica hacia la romancesca, eliminando las partes anómalas de su estructura y conservando sólo las regulares en cuanto a métrica, rima y analogía de contenido. Debilitado así el poema, una "terapéutica" tradicional (tanto en el terreno léxico como en el poético) acude en su socorro: la copla se revitaliza apoyándose en el tronco firme del romancero. La mutilada canción se completa con fragmentos de diversos romances próximos a ella por su forma o su contenido, y se convierte en un romance completo (que comienza *Ya se va la Blanca Niña*).

J. VENY CLAR, "Paralelismos léxicos en los dialectos catalanes", pp. 91-149; t. 53 (1960), pp. 117-202.—La afinidad léxica entre el catalán occidental y el balear no puede ser consecuencia de la participación occidental en la colonización de las islas. Mediante el análisis detallado de una gran copia de vocablos, el autor llega a la conclusión de que, rota la unidad lingüística catalana a partir del siglo XVI, por causa de la decadencia literaria de Cataluña, fue el dialecto central, más abierto a influencias extrañas y ligado al habla de Barcelona, el que siguió rumbos innovadores, en tanto que el balear, como área aislada y posterior, y los dialectos noroccidentales, como áreas también aisladas (al igual que el leridano y el valenciano tortosino), se mostraron conservadores, manteniendo con mayor firmeza el léxico clásico común. Esta interpretación parece ser reforzada "por las afinidades fonéticas y morfológicas que unen el balear al catalán occidental", las cuales suelen ser de carácter arcaizante.

A. LLORENTE MALDONADO DE GUEVARA, "Importancia para la historia del español de la aspiración y otros rasgos fonéticos del salmantino noroccidental", pp. 151-165.—La aspiración de toda *x* (cualquiera que sea su procedencia: *f*-, *lj*-, *k'l*-, *ps*-, *ks*) no es un fenómeno regresivo $x > \tilde{h}$, sino un grado intermedio del proceso de evolución que lleva a la *x* castellana (como en $s > \tilde{s} > \tilde{s} > h > x$), común en algunas lenguas indoeuropeas.—La conservación de la antigua *z* como \tilde{d} se ha propagado también a algunos casos en los que cabría esperar resultado sordo. θ (*dumbár* 'zumbar'). La *-e* final se conserva generalmente tras \tilde{e} ; tras cualquier otra vocal tónica, se pierde, y la \tilde{d} pasa a θ para evitar su desaparición, rasgo típico de la Ribera. El proceso $\theta > r$ pudo ser: $\theta > z > \tilde{d} > r$. En la oposición *l/y* se observa confusión en *l* (allér 'ayer') en el habla rústica, y distinción *l/y* en la lengua común y culta.

S. M. SAPON, "Étude instrumentale de quelques contours mélodiques fondamentaux dans les langues romanes", pp. 167-177.—Explica cómo puede hacerse el estudio de la línea melódica mediante el análisis de espectrogramas grabados con un espectrógrafo modificado (a 400 ciclos por segundo). Las lenguas comparadas son el francés, el italiano y el español; la longitud de banda tonal del castellano es mucho menor que la de las dos primeras lenguas, y sus intervalos tonales silábicos, ascendentes y descendentes, son muchísimo menos acusados que en francés (elevación promedio de 6 ciclos p. s. en español frente a 48 c. p. s. en francés) y que en italiano (37 c. p. s.).

A. M. BADIÁ MARGARIT, "La frase de la *Primera crónica general* en relación con sus fuentes latinas", pp. 179-210.—El estudio de cuatro pasajes de la *Crónica* que traducen otros tantos textos latinos muy diversos entre sí (desde la *Farsalia* hasta el *Chronicon mundi* de Lucas de Tuy) revela la unidad estilística de la obra alfonsí, fiel a las fuentes, pero sintácticamente uniforme y bien individualizada por el tipo de frase (fuerte trabazón oracional, subordinación frecuente) y por la tendencia a las amplificaciones.

O. MACRÍ, "Revisión crítica de la «controversia» herrerreriana", pp. 211-227.—En tanto que el panfleto de Prete Jacopin "es amenísimo en la esencialidad, mesura, homericidad, seguridad y elegancia de sus 46 párrafos", la *Contestación* de Herrera "es pesada y pedantesca, ácida y sorda, falta de un mínimo de valor sincero y de conciencia histórica".

M. MORREALE, "El mundo del cortesano", pp. 229-260.—Estudio de los matices semánticos de vocablos como *ciudadano*, *civil*, *cortesano* y *corte*, *caballero* y *gentilhombre*, *galán*, *nobleza*, etc., y de términos propios de las diversas artes, usados por Boscán en su traducción del *Cortegiano*, los cuales permiten apreciar las coincidencias y las divergencias culturales de los ambientes italiano y español del primer Renacimiento.

M. DE RIQUER, "Dos notas rolandianas", pp. 261-269.—El "duc Aymon" que aparece en el v. 97 del fragmento español de *Roncesvalles* es en realidad el duque Maymon de Baviera, que el autor o el copista confundió con el duque Aymon de Dordone de los vv. 84-94.—La voz *suza* del poema provenzal *Rollan a Saragossa* no es, como supone Mario Roques, una variante de *seza*, sino de *zuda*, palabra de origen árabe que significa 'palacio de gobierno'.

I. M. CLUZEL, "Amanieu de Sescars, troubadour catalan?", pp. 270-278.—Diversas circunstancias lo permiten suponer; al menos, impiden seguir ciegamente la opinión de P. Meyer, para quien el poeta podía ser originario de St. Martin de Sescas, en la Gironda.

M. ALVAR, "El cambio *-al, ar > e* en andaluz", pp. 279-282.—No debe de ser, como opina Dámaso Alonso, fenómeno antiguo conservado en el habla arcaizante de las mujeres, sino fenómeno reciente; el proceso —en una zona de neutralización *-l, -r* en *-l (matal)*— pudo partir de una palatalización de esa *-l* final (*> -j*), sonante que, como la *i*, acabaría por palatalizar a la *a* anterior [trabajar *>* trabajal *>* trabaja] *>* trabajé].

M. MARÍN, "*Playa; posmar*", pp. 283-284.—Aporta dos leves matices semánticos para los artículos correspondientes del DCEC.

RESEÑAS.—F. Márquez Villanueva, sobre: M. Bataillon, *La vie de Lazarillo de Tormes* (Paris, 1958), pp. 285-291 (discrepa inteligentemente de muchas de las hipótesis expuestas en este "valioso estudio").—A. Porqueras Mayo, sobre: H. Weinrich, *Das Ingenium Don Quijotes. Ein Beitrag zur literarischen Charakterkunde* (Münster, 1956), pp. 290-295 (algunas observaciones marginales).—M. Alvar, sobre: *Cancionero de Juan Fernández de Ixar*, estudio y ed. crítica de J. M. Azáceta (Madrid, 1956), pp. 295-296 (señala varias erratas).—M. de Riquer, sobre: A. Porqueras Mayo, *El prólogo como género literario* (Madrid, 1957), pp. 298-300 (hace algunas sugerencias).—J. Molas, sobre: C. Guerrieri Crocetti, *Il Cid*

e i cantari di Spagna (Firenze, 1957), pp. 303-307 (habría sido conveniente que el autor apoyara sus particulares hipótesis en una base erudita más amplia).—L. J. MacLennan, sobre: M. Sandmann, *Subject and predicate: A contribution to the theory of syntax* (Edinburgh, 1954), pp. 308-313 (comentarios sobre cuestiones de método).—J. M. L. B.