

insistir, y al mismo tiempo hacer ameno el relato. Darle animación y variedad. Como dice López Estrada en su «Introducción a la literatura medieval española», el arte de clerecía fue un arte de compromiso entre la tradición latina escrita y el arte oral de los juglares. No es sólo que se tomen fórmulas juglarescas. Es una nueva versión de la juglaría. Por eso las obras conservan en parte el carácter oral, de lectura, aunque no de dramatización, y el carácter narrativo.

Por lo demás, el estudio realizado por Joaquín Artilles, como se puede juzgar por lo dicho, abre amplias perspectivas para la comprensión del arte de Berceo. Es una obra fundamental para el conocimiento del arte elaborado del primer poeta español, que, como un poeta de nuestros días, quiere acercarse al pueblo para adoctrinarlo, hablándole en «romanz que lo pueda saber toda la gent».

J NEIRA

HENRYK ZIOMEK: A Paleographic edition of Lope de Vega's Autograph Play *La nueva victoria de D. Gonzalo de Cordoua*. Hispanic Institute. New York. 1962.

La nueva victoria de D. Gonzalo de Córdoba es, como muy bien dijo Menéndez Pelayo,¹ una pieza de circunstancias, en todo el rigor del término». El apresuramiento de ese Lope que se jactaba de escribir obras en veinticuatro horas, tenía aquí un fundamento: el de conmemorar el victorioso hecho de armas de un capitán español en tierras flamencas. Teatro apresurado que venía a cumplir los fines —como en muchas ocasiones la poesía, especialmente la romancesca— de difusor de las noticias. Tan apresurado, que Lope de Vega escribe su comedia histórica en poco más de quince días: los que medían entre el 19 de setiembre de 1622, fecha en que llegó a Madrid la noticia de la victoria de D. Gonzalo² y el 8 de octubre del mismo año, en la que el autor

(1) *Estudios sobre el teatro de Lope de Vega*. «C. S. I. C.», 1949, pág. 247.

(2) *Id.*, *id.*, nota.

rubrica su obra. Por eso, y aunque esta vez lo atenúen un poco las circunstancias, la pieza adolece de los mismos defectos acostumbrados en el Fénix, salvo esas afortunadísimas y maravillosas excepciones suyas que le han dado tan justo renombre. Me refiero aquí, concretamente, al hablar de defectos, a una cierta desconexión argumental: Lope urde un enredo amoroso y, en él, engarza como puede una leve trama histórica con el consabido propósito de ensalzar la victoria. Vista en conjunto, la obra se nos presenta así como escindida en dos partes sin que ninguna de ellas llegue a satisfacernos plenamente. Razón tenía Menéndez Pelayo al decir que Lope repite aquí (*loc. cit.*, pág. 247) «situaciones vistas ya hasta la saciedad en otras obras suyas» y que es la suya (*id.*, pág. sgte.) «una acción atropellada y alegre, que nos transporta desde los cuarteles de Nápoles hasta el campo de batalla de Fleurus». De ahí que, en cierto modo, nos asombre el Sr. Ziomek cuando escribe (pág. 82) que «the play is an excellent example of the Spanish historical drama». ¿Qué decir, entonces, de obras como, pongo por caso, *El Alcalde de Zalamea* o *Fuenteovejuna*?

Pese a esta frase que acabo de citar, el editor no duda en criticar a Lope (pág. 81), por atentar a las reglas del arte dramático: «The three classical unities are not observed in this play. The action of the play covers more than twenty-four hours. A considerable number of days had to pass between the time when...» «After don Juan's arrival in Flanders, several days must have passed before the battle took place, and at least one more day passed before...» Y no sólo la unidad de tiempo: «The unity of place is also ignored, since action takes place in Naples (line 2), on the road north of Naples (line 384), and in the neighborhood of Brussels (line 2517).» Pero detengámonos un poco en esta cuestión.

Y para ello, ya que de Lope se trata, ¿por qué no leer su *Arte nuevo de hacer comedias*? Lope es autor dramático, y Lope escribe, en verso, un pequeño —y a veces irónico— tratado de hacer comedias. Nada más justo que le juzguemos desde su propia perspectiva. Lope tenía conciencia de que innovaba, pero, sin embargo, no escribe un manifiesto. Sí lo hará Victor Hugo, utilizando los mismos argumentos del genio castellano. Pero no la de éste época de manifiestos. Ahora bien: Lope había escrito en su *Arte*:

...y cuando he de escribir una comedia
encierro los preceptos con seis llaves...

Como, de modo semejante, dirá muchos años después el escritor francés al prefaciarse su *Cromwell*.

¿De qué le servían a Lope los preceptos? En realidad, ¿de qué les servían a sus contemporáneos? El problema de las *unidades* era ya muy debatido en la época de Lope. Por otra parte, de estas tres famo-

sas *unidades aristotélicas* sabemos que hoy sólo es de Aristóteles la de acción, mientras que las otras dos son italianas y aparecen hacia la mitad del siglo XVI. Según Spingarn (*A History of Literary Criticism in the Renaissance*, New York, Columbia Univ. Press, 1949), es Giraaldi Cintio¹ quien menciona por primera vez la unidad de tiempo en 1543; unidad que unos años más tarde (1549) fijaría Segni en veinticuatro horas. En cuanto a la de lugar, es Maggi quien la determina en su *Poética*, en 1550. Solamente, pues, en la de acción se había fijado Aristóteles. De ahí que Sanford Separd (*El Pinciano y las teorías literarias del Siglo de Oro*, Edit. Gredos, Madrid, 1962) escriba de manera tajante que «el principio de las tres unidades es, quizás, el de mayor alcance entre las erróneas interpretaciones de Aristóteles hechas durante los siglos XVI y XVII (pág. 111)». Por ello sólo en la de acción se fija Lope especialmente, aunque no iba a seguirla con un criterio muy riguroso; el dramaturgo castellano no creía prudente descuidarla, es decir, convertir la acción en episódica:

...quiero decir inserta de otras cosas
que del primero intento se desvíen,
ni que della se pueda quitar miembros
que del contexto no derribe el todo...

escribe en su *Arte*. Mas a pesar de todo el Fénix también condescendía con la *unidad de tiempo* y estaba conforme en que la acción debía desarrollarse en el menor tiempo posible; y que los asuntos históricos, donde los sucesos acontecen en varios años, la acción se distribuyese en dos jornadas:

¡Oh, cuántos deste tiempo se hacen cruces
de ver que han de pasar años en cosa
que un día artificial tuvo de término,
que aún no quisieron darle el matemático!

Que no se nos pase esta ironía final, porque Lope se burlaba un poco de todo ello. Así, escribe en una de sus comedias, aludiendo a lo mismo:

Aquí la comedia acaba
de la noche de San Juan,
que si el arte se dilata
a darle por sus preceptos
al poeta, de distancia,
por favor, veinticuatro horas
seta en menos de diez pasa.

Por lo que atañe a la *unidad de lugar*, cuya procedencia ya sabemos, y que, naturalmente, no habían expresado ni Aristóteles ni Horacio,

(1) Recuérdese que, además, era este un autor bien conocido. De su colección de novelas, *Hecatommithi*, proceden, a lo menos, dos obras del mismo Lope: *El piadoso veneciano* y *Servir a señor discreto*. Por otra parte, desde 1590 podía ya leerse en castellano una traducción —incompleta— de Luys Gaytan de Vozmediano impresa en Toledo por Pedro Rodríguez.

Lope no hace ninguna manifestación respecto a ella. En realidad, muy pocos la observaron en el teatro español y sólo, que sepamos, hubo dos fuertes reacciones contra su incumplimiento: la de doña Feliciano Henríquez de Guzmán (*Censura de las comedias*, BAE, XLII, pág. 545) y la de Cervantes (*Quijote*, I, XLVIII), quien, sin embargo, cambiaría años más tarde de opinión en *El rufián dichoso* (*Obras completas*, ed. de Valbuena Prat, Aguilar, Madrid, 1962, pág. 343):

Ya represento mil cosas,
no en relación, como de antes,
sino en hecho, y así, es fuerza
que haya de mudar lugares;
que como acontecen ellas
en muy diferentes parteas,
voime allí donde acontece:
disculpa del disparate.
Ya la comedia es un mapa
donde no un dedo distante
verás a Londres y a Roma,
a Valladolid y a Gante.
Muy poco importa al oyente
que yo en un punto me pase
desde Alemania a Guinea
sin del teatro mudarme;
el pensamiento es ligero:
bien pueden acompañarme
con él doquiera que fuere,
sin perderme ni cansarme.

Y esto lo dice un personaje alegórico: la *Comedia*.

Ahora bien, ¿en qué se basaba Lope para quebrantar las reglas?
De una parte, en la índole de los españoles:

Porque considerando que la cólera
de un español sentado no se temple
sí no le representan en dos horas
hasta el Final Juicio desde el Génesis...

argumentos que esgrimiría en 1623 —un año después de que Lope escribiera la comedia de que nos ocupamos— François Ogier en Francia (vid. Menéndez Pidal, *De Cervantes y Lope de Vega*, col. Austral, 105).
De otra parte, Lope atendía a la sicología española:

Cuando yo en España oía
comedias, vi que cansaba
sí el galán se enamoraba
luego de aquello que vía;
que con saber que en dos horas
la historia es fuerza acabar,
un mes quisiera esperar
el punto en que te enamoras.

(*La boda entre dos maridos*, ed. Academia, XIV, 601.)

Ya hemos visto las opiniones de Lope; pero, ¿qué pensaban preceptistas y autores dramáticos? El Pinciano se manifiesta en contra de

que el tiempo debiera restringirse a un sólo día (*Philosophia antigua poética*, pág. 190) y Cascales (*Tablas poéticas*, escritas antes de 1604) llegaba a extenderlo «quando mucho, an diez días». Y protestaban contra las unidades Juan de la Cueva (*Ejemplar poético*; no sólo del tiempo, pp. 162-163, sino que alaba el apartamiento de las reglas clásicas: «Esta mudanza fue de hombres prudentes / aplicando a las nuevas condiciones / nuevas cosas que son las convenientes», pág. 164) y Bartolomé Leonardo de Argensola (Lupercio y Bartolomé L. de Argensola, *Rimas*, ed. de José Manuel Blecua, 1951: «No guardaré el rigor de los preceptos / en muchas partes, sin buscar excusa / ni perdón por justísimos respetos», pág. 369) y Ricardo de Turia volvía a aducir lo de la «cólera española», como Polo de Medina sacaba a relucir la condición psicológica: «¿Qué me diréis de un enamorado que en la acción de un día haya de mostrar las finezas de su amor, pues aún no tiene tiempo para comenzar a enamorarse.» (Gallardo, *Ensayo*, I, col. 110). E igualmente protestaban Tirso de Molina en *Los cigarrales de Toledo y...* ¿Qué mucho, pues, que Lope no las acatase plenamente? ¿Hemos de criticarle cuando los mismos preceptistas las protestaban?!

En la larga Introducción que el Sr. Ziomek pone a la comedia (96 páginas) estudia algunas características y procedimientos dramáticos de Lope de Vega —aunque la mayor parte, unas cuarenta páginas, se dedican al aparato histórico—. Nota muy bien (pp. 77-78) que «another dramatic technique used is the pairing of characters, moods, and plots. A symmetrical, theatrical effectiveness is gained when characters move and appear in the company of each other». Efectivamente, la técnica del emparejamiento, visible en esta comedia, es habitual en Lope y en toda la dramaturgia castellana. De ella, llevándola a extremos que ahora veremos, sacaban excelentes efectos cómicos. En Lope es muy frecuente que estos emparejamientos, mejor bimembraciones, se correspondan casi exactamente, pero con signos opuestos. No se trata sólo de los binomios *dama-criada* y *galán-lacayo*, con sus correspondientes relaciones amorosas casi obligadas, sino que tales emparejamientos producen las consecuentes correspondencias expresivas, lo que nos lleva, en último término, a la parodia amorosa. A ella alude de pasada el Sr. Ziomek («Bernabé... parodies his master's serious love-making to Lisarda», p. 83), pero bien merecía una mayor detención. Y lo merecía porque en Lope se da con harta frecuencia y una técnica especial, casi siempre la misma: la correspondencia amorosa en el aspecto expresivo-paródico. Parecen dos fábricas levantadas al mismo hilo, pero con materiales distintos. Mucho menos frecuente es, en cambio, la correspondencia simple de situaciones, es decir, de situaciones desnudas, desprovistas de la ayuda expresiva. Va-

(1) Para todas estas cuestiones, véase el citado libro de Sanford Separd y H. Romero Navarro, *La preceptiva dramática de Lope de Vega*, Madrid, 1935.

mos a poner, como ejemplificación de lo dicho, sólo un par de muestras. Uno de la obra que comento (aunque reduciéndolo mucho en gracia a la brevedad). Juan y Bernabé se están despidiendo —marchan a la guerra— de Lisarda y Fulgencia:

JUAN:

sabe dios si lo escusara,
señora, si yo pudiera.
vase don Luis de Ribera
y don Baltasar de Lara;
sale don Juan de Guzmán,
galán como el mismo sol...

BERNABÉ:

yo no he podido escusarme,
que, en fin, me lleva mi amo:
ya sabes lo que te amo,
y que quisiera quedarme;
pero hase partido ya
Cosme, el lacayo gallego;
el comprador de don diego,
antes que vn ora se va;
ya se fue Bartolome... (1).

LISARDA:

¡plega a los cielos, mi ausente,
que si de mas aspereza
se vistiere una montaña...
vestire bayeta vil,
pañó pardo, tocas gruesas
de un alfiler solo presas,
no seda o velo sutil.
en yglesia, en canpo ,en fiesta
xamás me vera la cara
quien mas curioso repara
en la mas noble y onesta
que es curioso el mismo sol,
tanto, que diga la gente:
«veys alli la triste ausente
del Alférez Español».

FULGENCIA:

No tengas pena, mi ausente,
que entenezcan mi dureza...
...y ¡plega a dios que si fuere
yngrata a tu amor y fee,
mi querido Bernabe,
ni otro en tu ausencia quisiere
...desde oy mas, dexo las galas
y me visto de sayal;
vna toca solamente
me dara vn punto en la cara;
çinta negra de vna vara
partira el sol a mi frente...
tanto, que dira la gente:
«veys alli la triste ausente
del lacayo Bernabe».

El otro ejemplo procede de *La esclava de su hijo* (Real Academia Española, nueva edición, tomo II):

LISARDO:

Escuchadme, claras fuentes
y arroyos murmuradores,
pues que vuestros resplandores
han de correr transparentes...
(Pág. 165)

Bellísima cazadora
de almas, de fieras y de aves
a cuyos dos ojos graves
un alma rendida adora...
(Pág. 169)

¡Oh, aurora del sol que adoro!
(Pág. 174)

GARBIN (criado):

Escuchadme, claras fuentes
y arroyos murmuradores,
asi ranas y aguadores
enturbien vuestras corrientes...
(Pág. 166)

Bellísima cazadora
de buhos y de mochuelos,
que en corazones torzuelos
haces tus presas agora...
(Pág. 169)

¡Oh, sol de agosto, mayor!
(Pág. 174)

(1) Todavía siguen varios versos enumerando criados y lacayos que se fueron a la guerra. El verso 216 dice: «y oy, al Alba, mondragon». No me explico la utilidad ni razón de la siguiente nota del editor: «*mondragon*: a soldier in the Neapolitan expeditionary forces, who was Bernabé's colleague».

Las citas aún podrían aumentarse en esta misma obra. Pero la reiteración del procedimiento en diversas escenas de la misma pieza nos da idea de la frecuencia con que Lope acudía a él y, asimismo, de los propósitos con que lo usaba. Y nótese que tal técnica la utiliza únicamente cuando intervienen amos y criados, pero que no se da nunca —a lo menos yo no la recuerdo— cuando son dos las damas requeridas por otros tantos caballeros. Como derivado de este procedimiento podemos considerar el que llamaremos de las *repeticiones* —del que también da muestra esta comedia y al que igualmente alude el Sr. Ziomek: «There is certain charm in Lisarda's mocking repetition of don Juan's feelings», p. 82— y que consiste en que el amante despechado repite de manera hiriente o burlona algunas de las frases que antes se le habían dirigido, ya prometiendo, ya asegurando una fe. Y este recurso es en Lope, si cabe, más frecuente que el primero.

El Sr. Ziomek dedica un apartado especial en su introducción a *the ballad element*. Y aquí, aludiendo a Jerome Aaron Moore, relaciona una canción de esta comedia con otra que figura en *El peregrino en su patria*. La semejanza consiste en la repetición de siete palabras diseminadas a lo largo de nueve versos en un caso y dieciséis en el otro. Si a esto añadimos que tres de las palabras son *si*, *al* y *las*, sospecharemos pronto que la relación tiene que ser muy remota. Así es. En cambio, más me parece reminiscencia de una canción tradicional que nos encontramos en el *Romancero general*, ed. de González Palencia, número 130:

Ay, dulce pensamiento mío,
¡cuándo me llevarás donde te envío!

y que, a su vez, arranca de Gregorio Silvestre: «O dulce suspiro mío...». Juan de Timoneda, en el *Cancionero llamado Enredo de amor*, 1573, cambió el adjetivo, escribiendo en su lugar «triste», pero esta forma no prosperó y la versión de Silvestre fue la que tuvo mayor difusión; así la encontramos en el *Cancionero sevillano*, circa 1568; en el *Cancionero y Vergel de plantas divinas*, de López de Ubeda, 1588; el *Cancionero musical de la Casa Medinaceli*, de mediados del siglo xvi, y en el *Desengaño de religiosos*, de la monja clarisa Sor María de la Antigua (1566-1617). Diego Bernardes, en sus *Varias Rimas...*, 1594, dio una versión muy libre a lo divino. Pues bien; la canción de Lope que, por otra parte, no tiene nada que ver con la nuestra, comienza casi igual que en la versión del *Romancero general*: «Dulce pensamiento mío». Me baso para considerarla dependiente de la de Gregorio Silvestre —a lo menos, toma el primer verso según la versión última— en que el procedimiento de engaste de una canción o, a veces, de un solo verso es frecuentísimo en la obra de Lope. No es sólo que Lope —ríquisimo venero de poesía de tipo tradicional— incluya canciones en sus piezas, sino que a veces las diluye en el diálogo y hasta, en ocasiones, extremando aún más el procedimiento —y vale lo mismo para los roman-

ces— cita o incluye un solo verso. Es sobradamente sabido que, tratándose de canciones o romances que el público conocía perfectamente, pues se cantaban en todas partes, bastaba la simple mención para que fuese reconocida en el acto. Pondré algunos ejemplos para demostración de lo dicho. En la comedia intitulada *Los amantes sin amor*, escrita hacia 1602, hablan dos de sus personajes:

BARAMO.—.....

Y es niña la pecadora.

FELISARDO.—¿Qué hará cuando sea mayor?

A quien no conozca la poesía tradicional castellana se le escaparán estos versos. Sin embargo, no son otra cosa que una viejísima canción que encontramos ya en Fray Iñigo de Mendoza:

Eres niño y has amor:
¿qué farás cuando mayor?

y de la que, por lo menos, podría citar otras cinco referencias bibliográficas de las cuales hago aquí omisión al lector.

Otro ejemplo: en la *Lucinda perseguida*, dice el Conde:

Embarqueme en mar de amar;
en el golfo estoy de amor,
un viento llevo traidor:
¡ay, Dios, si me he de anegar!

que no es otra cosa, igualmente, que una canción embebida en el diálogo cuya forma nos ha conservado el ms. 2856, fol. 23v^o de la Biblioteca Nacional:

En tan hermosa mar
¡ay, Dios,
si m'é de anegar!

y que también recogió D. Francisco de Trillo y Figueroa en sus *Obras*, 1652:

¡Ay, Dios, si me anegaré!
En el mar entré.

Los ejemplos podrían multiplicarse. Pero pasemos ya al caso extremo: aquel en que sólo nos recuerda un verso. También aquí podríamos allegar copia de casos; sin embargo, citaremos únicamente un par de muestras. En la obra *Donde no está su dueño, está su duelo*, acto III, habla Banquete (esta obra es posterior, en un año, a *La nueva victoria...*):

Dientes escupo
hechos pedazos por ti,
y no se dirá por mí
que el beso a la miel me supo.

donde el último verso procede de una cancioncilla en dístico cuya primera mención encuentro en el *Cancionero* de Juan Fernández de Heredia, Valencia, 1562. Y en *Lo que pasa en una tarde*, fechada el 22 de noviembre de 1617, act. III, habla Blanca:

Un mal fiero,
por vos, por vos, majadero,
de los más lindos que vi

verso éste desgajado de la famosísima canción de «La bella malmari-dada» (Lope tiene una obra con este mismo título), que encontramos ya en el *Cancionero del British Museum*, del siglo xv, y por cuya amplísima difusión a lo largo de los siglos xvi y xvii pudo modernamente decir Asenjo Barbieri, con justicia, que se podría escribir todo un libro acerca de ella.

Todo lo anteriormente expuesto nos muestra parte de la técnica de Lope de Vega en la utilización de las canciones (y digo *parte*, porque las usa de otras muchas maneras y para otros muchos fines) y cómo bastaba el simple enunciado de un verso de la misma para que fuese rápidamente reconocida por los auditores. Es teniendo todas estas cosas en cuenta por lo que me inclino a creer, como ya queda dicho, que la canción incluida en *La nueva victoria de don Gonzalo* arranca de la de Gregorio Silvestre.

Como arriba ya hemos dicho, la técnica valía no sólo para las canciones, sino también para los romances. Buen ejemplo de ello lo tenemos en esta misma comedia:

LISARDO.—No digas que no te aviso.

BERNABE.—¿Hablo con el Rey don Sancho?

que no es sino el famoso

Rey Don Sancho, rey Don Sancho,
no digas que no te aviso...

citado —aunque mal transcrito: suprime la segunda partícula negativa— por el Sr. Ziomek como procedente de la *Silva de varios romances*, Zaragoza, 1550, pero que ya había aparecido colegido en el *Cancionero de romances*, s. a., de Amberes.

Y siguiendo con *the ballad element* llega a sorprendernos plenamente el Sr. Ziomek. Cuando D. Juan y Bernabé se encuentran con D. Gonzalo, el capitán en cuyo honor se escribe la comedia, Bernabé habla del lugar de su nacimiento con el desenfado y gracejo peculiar de los lacayos:

GONZALO. ¿como se llama el lugar?

En la pág. 84 hay afirmaciones que me resultan totalmente ininteligibles: «Bernabé's speeches contain satirical references... to the contemporary events («yo te conocí Narçiso», line 1954); and to ballads («¡Caramanchel!», line 1982).» Realmente, no puedo entender a qué acontecimiento de la época hace alusión la frase primeramente indicada, y el Sr. Ziomek no es más explícito; en cuanto a la segunda, no es otra cosa que el grito de entrada en la lid:

BERNABE. ¿sacamos la espada?
 JUAN. sí.
 ¡España!
 BERNABE. ¡Caramanchel!

Aunque es probable que el Sr. Ziomek se atenga a su explicación acerca del origen histórico-romanceril de la palabra.

En la pág. 101 habla el galán: «...pues no salí, / quando mis faores dio / al viento con mi cuidado, / sino los tuuo primero / guedexoso cauallero / destos de pelo rizado.» He aquí la nota correspondiente: «guedexoso, guedejoso, guedejudo, adj., «one who does not let any opportunity escape which would help him reach his objective».¹

Pág. 117. Bernabé se muestra anticultista: «mientras Tetis miente estrellas, / bebe engaño, y miedos calza, / emula al sol, sombra afectada, / y oprime el candor del Alba / en la gerigonza nueua. » E! señor Ziomek no ve este antigongorismo. Únicamente intenta explicar, no muy correctamente por ciento, el origen y evolución de la palabra «gerigonza». Una páginas más adelante (133), cuando el mismo Bernabé dice «...por dexar / en puribus las ygeras, / del lugar me desterraron» hay una nota a pie de página que dice: «*en puribus las ygeras*, i. e., fig. trees in an inappropriate place».

Págs. 143-144. «BERNABE.—...y la muger me quitaron / que a ese bosque la llebaron. / JUAN.—¡dieras me voces a mí!». Nota a este verso: «The imperfect subjunctive used as a pluperfect indicative, i. e., *¡me habías dado voces a mí!*».

Pág. 177. BERNABE.—sufrá o mantenga, deçia
 aquel diuino Liñan;
 que en ygual ocasion menga
 dixo esto mismo a Pelayo...

La alusión al famoso poeta Liñán de Riaza es clarísima, pero el señor Ziomek no se entera; en cambio, anota: «*Liñan*. This word perhaps is derived from the word, *lena*, meaning a «go-between». Aparte de esa alusión indicada, no alcanzamos a comprender de qué modo *Liñán* puede derivarse de *lena*. Pero no es esto sólo; los nombres de Menga

(1) Como puede apreciarse por esta nota, los comentarios filológicos del Sr. Ziomek no son muy afortunados. En realidad, son casi todos de este tenor.

y Pelayo pertenecen al mundo pastoril español y son frecuentísimos en las canciones de tipo tradicional (no habría más que echar un vistazo al *Cancionero musical de Palacio*, sin contar a otros poetas —abundantísimos— conocidos) y en los romances. Mas he aquí las notas correspondientes, prolijas notas, en ocasiones, a alusiones paladinas: «*menga*. A proper name used proverbially...»; «*Pelayo*. Pelayo, the first king of Asturias. He was an immediate relative of Roderick...», y por este estilo siguen otras seis líneas.

Págs. 201-202. Mansfeld, derrotado, habla: «...bamos, que no estoy seguro / aunque tres leguas de Bleda / si ay Muro alguno que pueda / ser a mis desdichas muro». Y he aquí la nota al tercero de estos versos: «*Muro*. A village of 4.000 inhabitants in the province of Alicante, Spain». Y téngase en cuenta que la acción se desarrolla en Flandes y esto lo dice un flamenco.

Creemos que lo anotado es suficiente. Aunque aún podríamos traer aquí más cosas de esta «paleográfica edición» cuidadosamente impresa a expensas del Hispanic Institute de Nueva York.

JOSE M.^a ALIN

JOSÉ FRANCISCO DE ISLA. *Fray Gerundio de Campazas*. Introducción, edición y notas de Russell P. Sebold.—Espasa-Calpe, S. A., Madrid [1964] (300 págs. Colección «Clásicos castellanos», núm. 151).

De los tres primeros volúmenes de esta edición del *Fray Gerundio* he tratado en el tomo anterior de esta misma revista (XIII, 1963, págs. 345-353). Me remito a lo que allí he dicho, especialmente en lo que se refiere al método restaurativo seguido por Sebold para la segunda parte. Hay precisamente en este tomo IV dos episodios, el de la «Instrucción de la villa de Pero Rubio a los reverendos predicadores» y el del caballero inglés (capítulos penúltimo y último de la obra) que probablemente hubiera interesado reproducir en su versión original (la editada por Sebold) al mismo tiempo que en la corregida. En la nota de la pág. 256 insiste el editor en «que no es de su intento recoger