

NOTAS BIBLIOGRAFICAS

HERBERT KUHN.—**Die Felsbilder Europas.**
W. Kohlhammer Verlag Stuttgart, 1952, 332
pág., 144 fig., CXI lám. en negro y V en color y 6 mapas.

Aunque la literatura especializada y concreta sobre Arte rupestre es abundante, los libros de carácter general sobre el mismo son escasos, y éste que comentamos es quizás el único que se ha escrito abarcando todo el proceso del Arte rupestre europeo. En nuestro país la falta de estos libros amplios y de carácter general es bien notoria y hace poco escribíamos sobre la necesidad de una Historia de nuestro Arte rupestre. Quizás esto sea debido a que muchos de los problemas que a él se refieren andan todavía entre las manos de los especialistas. El libro del Profesor Kühn es sin duda el intento más notable hecho en estos últimos años para poner de relieve los problemas de orden general que al Arte rupestre europeo conciernen. Es un libro que, sin perder un momento el interés que pueda tener para el investigador especializado, puede ser perfectamente utilizado por el historiador y aun por el simple aficionado o curioso, ya que en él se estudian de un modo sistemático las manifestaciones artísticas más antiguas de la humanidad desde puntos de vista, si no nuevos, remozados y puestos al día. Es posible que su mayor valor resida en que dentro de los distintos capítulos se nos haga su estudio desde puntos de vista no tan exclusivamente arqueológicos como se venía haciendo hasta la fecha. Puede incluso ser considerado como una Historia del Arte de la Europa prehistórica. Abandonando los tri-

llados caminos de la descripción arqueológica el autor nos presenta las distintas etapas y fases de este remoto arte en su suceder histórico, intentando comprender y señalar sus dependencias y relaciones, y de buscar todos aquellos aspectos y facetas que puedan tener un significado para el estudio de la Historia de la Religión, de la Cultura o de la Economía.

Ya en la introducción se nos plantean una serie de problemas de tipo artístico, religioso, social y técnico, que se derivan al intentar analizar desde puntos de vista históricos el arte rupestre, cuyas imágenes «nos llevan de lleno a la vida diaria» de nuestros antepasados y «nos revelan de un modo a veces maravilloso sus pensamientos y sus deseos, sus anhelos y sus sueños». Para Kühn, pues, el hombre prehistórico ha dejado de ser una entelequia de museo para convertirse en un ser real. Convengamos en que esto es un buen síntoma, puesto que nos demuestra que la aspiración a una visión total de los problemas de la historia del hombre primitivo está viva y presente entre los cultivadores de la Prehistoria.

Al estudiar el Arte rupestre del Paleolítico superior hace el autor una afirmación tajante: «El origen del arte está en la religión». No se trata de un concepto demasiado nuevo, ya que la tendencia utilitarista del arte prehistórico ha sido sostenida por la mayoría de los investigadores, pero Kühn la revaloriza y trata de mejorarla. Claro es que cuando se habla de pueblos primitivos o prehistóricos no hay nunca una separación evidente entre magia y religión, que en cierto modo se confunden en una sola manifestación. En este sentido, es decir, con un carácter mágico-religioso podemos aceptar la opinión del autor, cosa que él mismo nos hace viable cuando al adentrarse en el estudio del arte cuaternario nos pone de relieve la importancia de las representaciones de hechiceros disfrazados de animales, la situación recóndita de los dibujos, las figuras de animales heridos mediante flechas, venablos o humerangs, etc. Al analizar los distintos estilos artísticos de esta primera gran etapa, cuyas estaciones se sitúan entre España y Francia, sigue en líneas generales la secuencia propuesta por Breuil, sin grandes variaciones, concretándonos su pensamiento al decir que el arte cuaternario empieza a desarrollarse desde formas lineales hasta llegar a un formalismo pictórico para volver de nuevo a las formas lineales, comparando por tanto su evolución a una curva cerrada. En esta fórmula es posible ver una reminiscencia de las ideas spenglerianas sobre los círculos culturales. Por nuestra parte creemos que el problema no es tan simple y ya hemos hablado en otro lugar de la necesidad de revisar el sistema de Breuil y sus seguidores. Mas no es este el lugar apropiado para insistir de nuevo en el asunto.

En un segundo capítulo se nos habla de lo que el autor ha denominado arte «sensorial», en donde agrupa las pinturas del Levante español y las figuras naturalísticas de la península escandinava, cuya edad relativa está comprendida,

según el autor, entre los años 10.000 y 2000 a. J. C. es decir, en tiempos que discurren dentro del Mesolítico europeo y los comienzos del Neolítico. Posición que está de acuerdo con las tendencias de la escuela española y que el autor ha defendido en varias publicaciones. En cuanto a su contenido artístico considera a ambas provincias derivadas en cierto modo del arte franco-cantábrico cuaternario, cuyo naturalismo se resuelve en las pinturas levantinas en una tendencia a la realización de escenas de la vida diaria mediante un arte estilizado y lineal, mientras que en el arte de la región escandinava, también de tipo lineal, las figuras continúan presentándose aisladas y estáticas, tratando de expresar más que el movimiento los volúmenes. Este arte «sensorial» nacido como vemos en en el plano de lo lineal, no busca un nuevo formalismo pictórico, como el arte cuaternario, sino que se dirige en busca de una mayor estilización que llegar a rayar muchas veces en lo imaginativo. Tal tendencia se ve perfectamente expresada en el arte levantino, cuyos artistas no están preocupados por los problemas de la plasticidad y del funcionalismo del cuerpo, ni por un deseo de profundidad y de espacio, ni siquiera por un colorismo luminoso o un modelado de los distintos volúmenes corporales. Su única preocupación evidente es la unidad artística del conjunto y sus figuras no tienen sentido si no es dentro de la totalidad de la obra, condición esencial a todo arte narrativo, como el levantino. De ahí que creamos un tanto forzada la denominación de «sensorial» aplicada a un arte que, desligándose de todas aquellas preocupaciones sensoriales (plasticidad, colorismo, modelado, etc.), busca su expresión en una nueva fórmula estética: *la escena*, y como consecuencia la interrelación e interdependencia de las figuras dentro de la composición a que pertenecen. El arte levantino es sensorial en cuanto a la captación de los movimientos y a la plasmación de los mismos, mas sus composiciones, sus escenas, son puras narraciones en las que las figuras han sufrido una estilización (actitud nada sensorial) con arreglo al papel que desempeñan dentro del conjunto. Por nuestra parte preferimos la denominación de arte narrativo o historicista para calificar el arte del Levante español, que esta nueva de «sensorial» aplicable, cuando más, al grupo artístico escandinavo.

En cuanto a la sistematización de este arte considera el autor tres etapas: 1.^a Figuras de animales grandes de estilo naturalista; 2.^a Figuras siluetadas y estilizadas de animales y hombres en movimiento; 3.^a Figuras esquematizadas y geométricas con restos de figuras naturalísticas. División tampoco muy feliz, pero que habremos de aceptar mientras no haya un estudio mejor sobre el conjunto de los problemas que estas pinturas mesolíticas suscitan.

En un tercer capítulo se agrupan las distintas provincias artísticas del segundo y primer milenio a. J. C. En él se estudian las representaciones esquemáticas e imaginativas de la península Ibérica con sus combinaciones de líneas en

zíg-zag y sus representaciones oculares, sus complejas abstracciones de la figura humana y sus fantásticas estilizaciones demoníacas; los dibujos rupestres italianos con sus extrañas figuras y las series de puñales, animales y carros; las figuras imaginativas de Francia, cuya dependencia con las españolas parece bastante cierta, pero que sin embargo suponen una mayor abstracción, que solamente encuentra un paralelo claro en las insculturas gallegas (cuyo valor el autor no acentúa debidamente); las representaciones irlandesas enlazadas con las gallegas y francesas; las alemanas que por una parte parecen derivar del mundo mediterráneo y por otra presentan caracteres de indudable ascendencia nórdica; y por fin el sugerente arte imaginativo escandinavo, al que hay que agregar las representaciones rupestres rusas, que con sus representaciones de armas, dioses, barcos y animales nos hablan de un modo más cercano a nosotros, ya que se puede considerar a estas representaciones como la última etapa del arte rupestre europeo.

La discusión sobre la duración y la posición cronológica de cada uno de los grupos mencionados nos llevaría demasiado lejos. Bástenos decir que en general se siguen las líneas por todos aceptadas.

En un último capítulo se pregunta el autor por el sentido y significado de este arte. Ya hemos hablado de la preocupación religiosa que Kühn le adjudica y sobre la cual vuelve de nuevo, estudiando las manifestaciones religioso-artísticas de los pueblos antiguos, que se concretan en la representación de seres divinos o demoníacos, que a partir de los comienzos del arte esquemático se concretan en símbolos, que según Kühn no son sino el deseo de plasmar lo fugaz y lo perecedero en signos de valor eterno. La comparación entre los valores estéticos del arte rupestre y los de las escuelas artísticas más o menos actuales es substanciosa e interesante ya que viene a ponernos de relieve los numerosos lazos que existen entre el impresionismo y el arte franco-cantábrico, entre el expresionismo y el cubismo y el arte esquemático y abstracto de los dos milenios anteriores a Cristo. También es evidente la preocupación del autor sobre la posibilidad de ver en muchos de estos símbolos una especie de antecedentes de la escritura, ya que en algunos países (China y Egipto) de símbolos análogos, tras un proceso de estilización y abstracción, surgieron los alfabetos más primitivos.

El libro se completa con una bibliografía seleccionada, un interesante inventario de las estaciones rupestres europeas (con algunas lagunas en la parte española), mapas de distribución y una abundante información gráfica que acrecienta notablemente el valor del libro.

F. JORDA CERDA

AMADO ALONSO.—**Historia del ceceo y del seseo españoles.**—Separata de *Thesaurus*, (Boletín del Instituto Caro y Cuervo), VII, Bogotá, 1951, págs. 111-200.

He aquí uno de los últimos trabajos del llorado hispanista. Es, como todos los suyos, modelo de método, exposición y claridad. Prosiguiendo las investigaciones preparatorias de su «Historia de la Pronunciación» (cuyo remate esperamos lleve a feliz término don Rafael Lapesa), el autor nos ofrece uno de sus más interesantes capítulos, el dedicado a examinar cómo, cuándo y dónde se originaron los fenómenos del «ceceo» y del «seseo». Sobre la geografía actual de éstos ya sabíamos gracias a los estudios de T. Navarro y sus colaboradores Espinosa y R. Castellano («La frontera del andaluz» en RFE 1933). Nos faltaba su historia. Con penetración y maestría nos la ha trazado en estas páginas Amado Alonso, con aquella su rara conjunción de copiosidad en los datos y agilidad en su manejo. Tras minuciosa exploración por textos de gramáticos y literatos, llega el autor a estas conclusiones. El ceceo y el seseo son resultante del trueque anárquico de *s* y *c* durante los siglos XVI-XVII (hasta 1651 los andaluces articulaban los dos sonidos, pero no sabían distribuirlos «conforme a su valor de signo»). Predominaba en Sevilla y la costa andaluza el ceceo; el seseo moderno sevillano es «fruto de una reacción urbana» ante la rusticidad del ceceo, reacción que no pudo reavivar la dualidad de los dos fonemas. Ceceo y seseo son manifestación de la tendencia general a suprimir ciertas dualidades de la lengua antigua (*b-v*, *x-j*, etc.), y cronológicamente la primera de estas igualaciones. Como todo cambio, antes de generalizarse, la confusión *c-s* fué condicionada, empezando por la pareja sonora *s-z* [*z-ž*] en el siglo XV, incluso en el reino de Toledo, donde —a diferencia de Andalucía—la crisis fué vencida manteniéndose la dualidad. El cambio avanzó conquistando sucesivas resistencias fonéticas (primero en posición distensiva, luego intervocálica, etc.), léxicas (primero en ciertas palabras, luego en otras, etc.) y sociales (primero unos cuantos individuos—hecho de «habla»—, luego más, hasta la generalización—hecho de «lengua»—). Las fechas que da Arias Montano sobre el cambio han de referirse a su consolidación como estado de «lengua»: de 1546 a 1566 cambia totalmente la consistencia social del ceceo-seseo en Sevilla. No hubo un solo foco del fenómeno, sino muchos, independientes «o mejor, codependientes de la crisis de la lengua general» (hoy hay 33 en la Península). La *s* predorsal sevillana no es de origen morisco; no es anterior al fenómeno del ceceo-seseo «sino su consecuencia», ya que los hablantes, al no distinguir la dualidad *s-c*, tendían a acercar ambas articulaciones: «en este movimiento fonético, la antigua *š* prerromana que yo tengo por general en toda la Península (y sur de Francia) hasta 1500, sufrió y en grado vario una parcial

asimilación a la ç dental, de la que resultaron las eses coroneales y predorsales que hoy se practican en Andalucía y en Cáceres y Salamanca». La confusión de las antiguas s-z, ss-c ocurre en tierras de castellano trasplantado, sobre todo donde fué llevado y arraigado por pobladores de diversas regiones: castellanos, leoneses y gallegos en Andalucía; los mismos y además andaluces, extremeños y vascos en América; fenómeno, pues, de «nivelación de lengua». No fueron los andaluces, que ceceaban, los que llevaron el seseo a América; el seseo americano es autóctono, explicable por las condiciones de la lengua general en el s. XVI y por el esfuerzo de nivelación lingüística «en busca de la formación de un medio de expresión común y homogéneo»; en este proceso, los andaluces «no fueron el fermento, pero sí fomento del cambio».

E. A. LL.

JOSE SIMON DIAZ.—**Bibliografía de la literatura hispánica**, tomo III. Consejo Superior de Investigaciones Científicas. Madrid, 1953. Un vol. de XIII+1272 págs., con 45 láminas.

En los dos anteriores volúmenes de esta obra—(ya reseñados en la Revista de la Facultad)—ofreció su autor información bibliográfica de carácter general, valedera para amplias zonas temporales y temáticas de nuestras letras. Con el tomo que hoy nos ocupa se abandona lo general y se inicia la pormenorizada referencia a autores y obras de un concreto período.

La Edad Media, en este caso. Cinco siglos -XI a XV-: desde las cancioncillas mozárabes o cantos románicos andalusíes, de tan reciente descubrimiento, hasta los cancioneros, los romanceros y los libros de caballerías, totalizando 6.778 fichas.

Adelantemos que la paciencia del confeccionador y su ejemplar escrupulosidad se han puesto una vez más a prueba para una vez más también salir victoriosas.

J. S. D. estructura tan considerable masa de noticias por siglos; dentro de cada siglo, por géneros—Poesía, Teatro y Prosa—; los escritores que hayan cultivado más de un género se colocan en aquel que más destacaron. Finalmente, la ordenación de autores y obras está presidida por un criterio cronológico, expuesto sin duda a rectificaciones habida cuenta de las tinieblas que pesan todavía sobre la literatura española medieval.

Veamos para mejor entendimiento del lector un concreto ejemplo, un ejem-

plo cimero: el *Poema del Cid*. J. S. D. dispone del siguiente modo: I, Códices; II, Ediciones (totales; fragmentarias; con lenguaje modernizado); III, Traducciones (separando las distintas nacionalidades); IV, Estudios (de carácter general; sobre identificación del autor; sobre los códices del Cantar; primeras noticias del Poema; su relación con la épica francesa; el Poema y las Crónicas generales de España; el Cid histórico; el Cid literario; Lenguaje; Métrica; Interpretación y crítica; y Lugares cidianos). Las referencias se ordenan alfabéticamente y de bastantes de ellas se da resúmen del contenido y crítica suscitada, localizándose ejemplares.

Deben destacarse los capítulos relativos a Cancioneros, Romanceros y Libros de Caballerías (éste último pone al día el ya viejo y siempre útil *Catálogo* de don Pascual Gayangos. Madrid, 1857. Tomo XLV de la Biblioteca de Autores Españoles).

Toda la Edad Media castellana —la catalana, la gallega y la vasca irán en su día—, toda la bibliografía de su producción literaria (pues no muchas cosas se habrán escapado a la minuciosa atención del confeccionador) va en este ya indispensable tomo tercero, por el que muy de veras hemos de felicitar a J. S. D.

JOSE MARIA MARTINEZ CACHERO

**Homenaje a Pedro Espinosa, poeta
antequerano (1578-1650).**—Universidad de
Sevilla, 1953. Un vol. de XVI+140 págs. y 4
láminas.

Con algún retraso ve la luz, de mano del Servicio de Publicaciones de la Universidad hispalense, este homenaje a la memoria del poeta antequerano Pedro Espinosa.

En 1950 se cumplieron tres siglos de su muerte y tal efemérides se recordó con artículos, conferencias y un trabajo más extenso de D. Fermín Requena. En el cuaderno que nos ocupa se rinde cuenta puntual de todo ello y también de la bibliografía suscitada por Espinosa desde Rodríguez Marín -1907: estudio biográfico, bibliográfico y crítico del poeta; 1909: edición de su obra— hasta la dicha conmemoración centenaria.

El presente homenaje lo integran cuatro estudios, a saber: 1.º, *Justificación literaria de Pedro Espinosa*, por Francisco López Estrada —(un conjunto de útiles referencias sobre el ambiente intelectual en que se formó nuestro poeta, con especial men-

ción del Aula de Gramática que hubo en Antequera a partir de 1504 y en la que explicaron maestros tan ilustres y eficientes como Juan de Vilches, Francisco de Medina, Juan de Mora y Bartolomé Martínez); 2.º, *Trayectoria poética de Pedro Espinosa*, por José Antonio Muñoz Rojas (quien distingue en la producción de Espinosa tres épocas. Hasta 1605, año en que sale la primera parte de *Flores de poetas ilustres*: hora juvenil, «situada dentro de la esfera gongorina, con ciertos rasgos especiales». De 1605 a 1615, coincidiendo con los dos retiros del poeta: poemas religiosos, de hondo y vívido fervor, en buena parte interesantísimos desde el punto de vista técnico. Finalmente, la época cortesana, que va hasta la muerte de Espinosa, 1650, quien pasa estos años al servicio del Duque de Medina Sidonia: «la expresión se ha concentrado» tendiendo hacia el conceptismo al tiempo que el contenido de los versos se carga de gravedad a lo Séneca o a lo Epicuro); 3.º, *Aspectos de la técnica poética de Pedro Espinosa*, por Andrey Lumsden, profesora de la Universidad de Leeds, Inglaterra (siguiendo de cerca el modelo analítico ofrecido por Dámaso Alonso en su libro *La lengua poética de Góngora* se examinan pormenorizadamente, dentro de todas y cada una de las tres épocas ya citadas, cuestiones relativas a Sintaxis, Vocabulario, Recursos estilísticos (varios tipos de Paralelismo) y el Soneto -en una primera parte-, dejando para la segunda -Contenido- el análisis de a) El mundo imaginativo, b) Poesía pura, c) La intervención intelectual (diversas clases de imágenes), d) el Conceptismo); 4.º, *Pedro Espinosa, poeta religioso*, por Ricardo Molina (que advierte como «en contraste con la frialdad religiosa de la poesía culterana, la obra de Espinosa es fundamentalmente religiosa». Dentro de su conjunto pueden, asimismo, señalarse tres períodos: de religiosidad impersonal, el primero, representado por poemas sacros más que religiosos; los poemas rigurosamente religiosos de Pedro de Jesús, compuestos cuando «la poesía es para Espinosa algo más que un *trabajo gustoso*, porque es secreto consuelo y camino de perfección. Ella es su confesión, su desahogo, su expiación, su salvación»; por último, una regresión a la impersonalidad primera).

La aportación al tricentenario de Pedro Espinosa contenida en este volumen, de bella factura tipográfica, dispuesto por la cátedra de Literatura de la Universidad de Sevilla es útil e interesante. Dignamente se incorpora a la bibliografía sobre el autor de *Fábula de Genil*.

JOSE MARIA MARTINEZ CACHERO

JOSE LUIS CANO. — **Antología de poetas andaluces contemporáneos.** Ediciones Cultura Hispánica.

Una primera observación: si añadiéramos a este libro unos cuantos nombres más—y no muchos—tendríamos una Antología de la poesía contemporánea española. Esto indudablemente quiere decir algo y nos pone sobre una pista: sabidos los caracteres de la poesía andaluza en lo que va de siglo, ¿hasta qué punto está teñida de andalucismo la producida por poetas de otras regiones? Por ejemplo, a través de Lorca, que toma de su pueblo tantos elementos populares. Por ejemplo, a través de Machado, menos castellano de lo que se cree vulgarmente. No sé si Andalucía tendrá algo; yo creo que sí. ¿Acaso no puede hablarse de una constante poética que partiendo de Lucano llega hasta nuestros días, y que está por encima del grupo o de la escuela?

C parte de Bécquer. Me parece totalmente acertado, y la razón es ya un lugar común: él es nuestro primer poeta contemporáneo. En el prólogo nos dice C. cómo fué Juan Ramón Jiménez quien le decidió en última instancia a incluirle: «Sin Bécquer, mi generación no hubiera tenido una ascendencia inmediata decisiva, y es difícil suponer qué habría sido sin ella de nosotros».

La Antología está hecha por un poeta. Lo cual es ya una garantía. Pero además. C. se cura en salud diciéndonos que se ha dejado guiar de su gusto personal. «Otros poemas no seleccionados, en cada poeta, podrán ser quizá más importantes. Pero no son los que a mí más me gustan». Hace bien. Y no seré yo quien le reproche. ¿Cómo puede hacerse una Antología sin dejarse arrastrar por el gusto personal? ¿Cómo criticar a un poeta-antólogo porque incluyó este poema y no el otro? Si el crítico hubiera hecho el libro lo hubiera hecho acaso diferente; pero entonces no llevaría al frente el nombre de José Luis Cano.

Para mí este libro tiene un mérito importante. Y es que incluye a poetas cuya obra llegó a plenitud en tierras de América, y que nosotros desconocíamos. Así por ejemplo, Pedro Garfías, Antonio Aparicio, Juan Rejano, Sánchez Vázquez. Y realmente merece la pena detenerse a leer sus poemas. Por su brevedad copio el *Romance de la soledad*, del primero de los citados:

*Aquí estoy sobre mis montes,
pastor de mis soledades.*

*Los ojos fieros clavados
como arpones en el aire.*

*La cayada de mi verso
apuntalando la tarde.*

*Quiebra la luz en mis ojos
la plenitud de sus mármoles.*

*Tiene el tiempo en mis oídos
retumbos de tempestades.*

*Mi corazón se acelera
sobre el volar de las aves.*

*Vibra mi sien al zumbido
de los vientos y los mares.*

*Y aquí estoy sobre mis montes,
pastor de mis soledades.*

Este poeta, que no había publicado nada en España después de *Héroes del Sur*, Madrid Barcelona, 1938, alcanza su total valor en tierras de Méjico. Placer inmerso el nuestro pudiendo leer unas docenas de estos poemas escritos en auras del recuerdo.

Por esto sólo valdría la pena leer este libro editado como todos los de Cultura Hispánica, es decir, con esmero y con belleza.

JOSE CASO GONZALEZ

ANGEL VALBUENA BRIONES Y L. HERNANDEZ AQUINO.

— **Nueva poesía de Puerto Rico.** Ediciones
Cultura Hispánica, 1952.

Siempre será de agradecer una Antología en que se recojan los versos más logrados de una nación al parecer tan alejada de España como Puerto Rico. Los libros americanos escasean en nuestra patria, y no creo que exista ninguna biblioteca—salvando unas pocas especializadas—, en que los fondos sean medianamente aceptables. Ya únicamente por esta razón tiene un alto valor el libro que reseño. Los aficionados y los estudiosos podrán encontrar en él, además de una magnífica fuente de información, varias horas de deleite. De mí confieso que la mayoría de los poetas antologizados me eran desconocidos. Por eso fui caminando por sus páginas lentamente de sorpresa en sorpresa. No puedo ni siquiera intentar la crítica de esos poetas, ni hacer una selección de los versos más logrados que me han salido al paso. Sería, si grata, larga tarea, porque son abundantes unos y otros (1). Valgan por todos estos tres de Juan Antonio Corretjer:

(1) No estará de más dar la lista de los poetas que figuran en este libro: José de Diego, Luis Lloréns Torres, Evaristo Rivera Chevremont, José A. Balseiro,

*El hondo amor, el amor bondo y alto,
puño de gloria en el fatal abismo
nutrido de esperanzas y naufragios.*

La lírica puertorriqueña aquí presentada no posee aún una personalidad plenamente lograda. Muchos de sus poetas han ido un poco a remolque de los movimientos renovadores europeos (2). Claro está que no sería ésta una objeción muy fuerte, ni una convincente razón de mi juicio, pues se trata de una simple constante histórica, que se dió en todos los tiempos y en todos los lugares. Pero intento señalar que aún no logró la poesía puertorriqueña la total y plena adaptación de las savias ajenas a su propio vivir poético. Al mismo tiempo sería injusto tratar de desconocer o rebajar el valor individual de sus poetas.

El prólogo de V. B. es una historia de la poesía contemporánea de Puerto Rico, a partir de José de Diego, con el cual se abre también la Antología. Pone de relieve los distintos valores de cada uno, extendiéndose a poetas que no figuran después en la selección, a los cuales nos hubiera gustado leer, pues las palabras del prologuista nos dejan un regusto de bondad artística de la que no podemos disfrutar. Tal, por ejemplo, Antonio Coll Vidal. Pero quizás esto se deba a un afán de poner de relieve las calidades de cada poeta, ocultando del mejor modo posible sus defectos.

El orden de los poetas no es el mismo en el prólogo y en la Antología. Hubiera preferido someter las dos partes a un mismo esquema, bien por escuelas, bien cronológico. Falta una pequeña nota al pie de cada composición, indicando de donde fué tomada y, a ser posible, su fecha.

Con verdaderos dotes líricos (pág. 27). La palabra *dote* en masculino significa cosa muy distinta de la que quiere expresar V. B.

Mi deseo es que Cultura Hispánica siga aumentando su colección, con la cual podremos disfrutar de lo más logrado que en poesía hayan alcanzado los pueblos americanos.

J. C. G.

Luis Muñoz Marín, Luis Palés Matos, José I. de Diego Padró, Vicente Palés Matos, José Antonio Dávila, Fernando Sierra Berdecia, Emilio R. Delgado, Concha Meléndez, José Joaquín Rivera Chevremont, Juan Antonio Corretjer, Francisco Manrique Cabrera, Graciani Miranda Archilla, Samuel Lugo, Luis Hernández Aquino, Francisco Matos Paoli, Clara Lair, Francisco Hernández Vargas, Carmelina Vizcarrondo, Carmen Alicia Cadilla, Julia de Burgos, Obdulio Bauzá, José Emilio González, Nimia Vicens, Laura Gallego, Juan Martínez Capó, Félix Franco, Eugenio Rentas, Francisco Lluch Mora, Jorge Luis Morales, Armando Rivera.

(2) No me gustan los *ismos*. Son tantos y con tales pretensiones que, por fuerza, en bastantes ocasiones un *ismo* es únicamente el estilo de un poeta determinado. Hacer la historia de los *ismos*, es, a mi modo de ver, hacer la historia de los distintos poetas—algunos con seguidores, es cierto—y a veces la de las distintas etapas poéticas de un solo artista.