VARIA

Edad de Oro

CRITICÓN publica hoy las reseñas redactadas por varios colegas de la Universidad de Zaragoza sobre los cuatro primeros volúmenes de la revista anual ***EDAD DE ORO.*** Con este merecido homenaje tributado a una publicación "dedicada a la literatura española de los siglos XVI y XVII" —Centros de interés, como se sabe, de nuestra propia revista—, ***CRITICÓN*** trata de alcanzar un triple objetivo :

- 1- celebrar la existencia, desarrollo y excelencia de los ya imprescindibles *Seminarios Internacionales sobre Literatura Española y Edad de Oro* organizados por profesores y estudiantes del Departamento de Literatura de la Universidad Autónoma de Madrid;

- 2- expresar su satisfacción por la estrecha colaboración que, gracias a la coordinación de la profesora Aurora EGIDO, se pudo establecer entre las Universidades de Zaragoza, Madrid y Toulouse, para mayor ilustración de la literatura y civilización áureas ;

- 3- dar un ejemplo concreto de los intercambios científicos que no dejará de generar la futura *Asociación Internacional : Siglo de Oro,* en cuya creación participan activamente miembros de las tres Universidades mencionadas.

Marc VITSE

Centro Virtual Cervantes

Edad de Oro I, Madrid, Universidad Autónoma de Madrid, 1982, 107 pp.
Edad de Oro II, Madrid, Universidad Autónoma de Madrid, 1983, 215 pp.

por Inés AYALA SENDER
(Universidad de Zaragoza)

Desde 1981 viene celebrándose anualmente en Madrid, en la primera semana de mayo, el Seminario Internacional LITERATURA ESPAÑOLA Y EDAD DE ORO, organizado por un grupo de alumnos y profesores de la Universidad Autónoma, y que ofrece, además de un atractivo programa de ponencias que evitan la excesiva especialización en aras de un debate más dinámico, una serie de actividades complementarias (mesas redondas, recitales, conciertos, representaciones, exposiciones,...) que enriquecen y actualizan interdisciplinarmente la visión del complejo y multiforme fenómeno cultural español que responde al epígrafe EDAD DE ORO. Los dos volúmenes que reseñamos son fruto parcial de las dos primeras ediciones de esta iniciativa ejemplar y afortunada.

El primer volumen recoge tan sólo cinco de las dieciséis ponencias que bajo epígrafes de tanteo todavía muy generales se presentaron en 1981.

Como "Concepto y periodización" se presentó el trabajo filológico notable de D. Ynduráin, *La invención de una lengua clásica, (Literatura vulgar y Renacimiento en España)*, en el que la decidida vindicación del papel dominante del castellano frente al cada vez más minoritario latín durante el Renacimiento español lleva al autor a plantear, en abierta contradicción con las tesis mantenidas por F. Rico, la siguiente proposición metodológica : "si la formación clásica es imprescindible para explicar la génesis de determinadas obras (relación autor-texto), no es necesaria en todos los casos para dar cuenta de la recepción literaria (relación texto-lector), ni del sentido (general) que la obra tiene en su momento" (p. 15). La preocupación estilística en relación con las **autoridades**, la idea de que el difícil dominio artístico de la lengua romance hace de ésta una lengua para doctos, el testimonio de los autores que deciden traducir sus obras al castellano para propiciar su divulgación, la significativa actitud de los impresores que se niegan a imprimir libros en latín, y la escasísima pervivencia de la tradición latina entre clérigos y universitarios, así como la reiterada afirmación de una fuerte conciencia de originalidad, son algunos de los argumentos bien documentados que aduce Ynduráin para demostrar la "irresistible ascención del castellano" y la "voluntad literaria de escribir en lengua vulgar",

Centro Virtual Cervantes

elevándola a categoría de lengua clásica y en detrimento del latín. (1)

Aunque presentado bajo el epígrafe "Historia y literatura", el trabajo de J. Pérez, *La crisis del siglo XVII*, se limita a un planteamiento histórico y sociocultural que amplifica en sus aspectos políticos otro trabajo suyo más extenso en el que proponía los años 1640, 1643 y 1648 como fechas clave para explicar el desmoronamiento del imperio español (crisis de la unidad peninsular, hundimiento del aparato militar y disolución de la Cristiandad) (2).

Ya en el terreno de la sociología de la literatura, se nos ofrecen dos aportaciones distintas : un trabajo de J. Moll, *El libro en el Siglo de Oro*, en el que partiendo de una renovada aplicación de las propuestas bibliográficas anglosajonas (Bowers, Carter, Gaskell) se indican las trampas y apoyos que podemos encontrar en esos problemáticos soportes del texto literario que son los libros impresos (3). El autor comenta las consecuencias paradójicas de la aparición de la imprenta, la naturaleza y funciones del librero-editor, las coediciones, la complejidad jurídica española en materia de impresión, las ediciones falsificadas y contrahechas, los errores de composición, las relaciones entre géneros y tipos de letra,..., en fin, toda una serie de reflexiones, advertencias y consejos útiles que deberá tener en cuenta todo aquel que trabaje con textos impresos en estos siglos.

El segundo trabajo, *El público y la realidad histórica de la literatura española de los siglos XVI y XVII* de P. Jauralde, se inscribe en la sociología de la recepción. A partir de un replanteamiento conciliador de las tesis de 1963 de Rodríguez Moñino,

---

(1) Véase también para este planteamiento metodológico, D. Ynduráin, *El Renacimiento en Aragón*, en *La literatura en Aragón* (Actas del I Ciclo literario de la C.A.Z.A.R), Zaragoza, Caja de Ahorros de Zaragoza, Aragón y Rioja, 1982-1984.

(2) Véase *La España del Siglo de Oro (1580-1680)*, en *Diálogos Hispánicos de Amsterdam*, n°2, 1981, pp. 1-14.

(3) Advierte Moll que esta ponencia resume varios aspectos de un trabajo suyo más amplio : *Problemas bibliográficos del libro del Siglo de Oro*, en *BRAE*, 59, 1979, pp. 49-107.

Centro Virtual Cervantes

reivindica la legitimidad de la creación de un texto literario para constituirse en "realidad histórica", *independientemente* de que su transmisión sea impresa, oral, manuscrita, postuma,... Esto le lleva a tratar los problemas que ofrecen las peculiaridades de la transmisión literaria en las dos vertientes dominantes en los siglos XVI y XVII : oral y manuscrita, frente al índice restrictivo de la impresión que, aplicado a un género minoritario como la poesía de vanguardia áurea, ha generado el concepto de "realidad histórica" defendido por Rodríguez Moñino. Completan el trabajo de Jauralde un rápido análisis del público potencial de la literatura de estos siglos y un intento no desarrollado de explicación del fenómeno del anonimato.

El volumen se cierra con un extenso trabajo de Rey Hazas, *Introducción a la novela del Siglo de Oro, I*, en el que se trata de ofrecer una panorámica global de las relaciones y tensiones existentes entre los diversos géneros novelescos del Siglo de Oro. Tras enunciar trece módulos narrativos distintos, desarrolla crónologicamente una tipología de los géneros, consignando para cada uno de ellos los orígenes, una caracterización referencial, una nómina justificada de autores y obras, y los rasgos fundamentales, concluyendo con un esquema general de los aspectos relevantes para la gran síntesis final cervantina. A partir de la novela sentimental y de la de caballerías (4) en confluencia con otros géneros, Rey Hazas define dos tendencias novelísticas : idealista y realista. Por razones de espacio, sólo trata la vertiente idealista : novela pastoril, morisca y bizantina. En conjunto resulta un trabajo útil y didáctico por su concepción global y esquemática, aunque por ello mismo susceptible de puntualizaciones revisoras.

La dispersión temática inicial aparece corregida ya en el II encuentro, que discurrió en torno al epígrafe, más específico, de "Los géneros literarios". En las actas correspondientes aparecen doce de las veintiuna ponencias que se presentaron, ordenadas por el orden alfabético de los autores, si bien, en la "noticia introductoria", se procura agruparlas de acuerdo a temas de interés más especializado, criterio que parece adecuarse mejor al propósito de esta reseña.

Así, advertimos que la picaresca es el género más estudiado, aunque desde diversos puntos de vista : caracterización

(4) Dado el enfoque con que parece seleccionar la bibliografía en su desarrollo del género de novela de caballerías, echamos en falta la aportación fundamental para el *Amadís* que constituye la obra de J.M. Cacho Blecua, *Amadís : heroísmo mítico cortesano*, Madrid, Cupsa Ed., 1979.

CRITICÓN. Núm. 33 (1986). Edad de Oro
Centro Virtual Cervantes

ideológica (Molho) y comparativa (Blanco Aguinaga), y descripción tipológica (Rey Hazas). Quevedo y Góngora son los autores que centran la atención de cinco ponencias y dan lugar al tratamiento de diversos géneros de compleja definición : silva, sueño, letrilla, sátira (Asensio, Jauralde, García Berrio, Cuevas), así como a una aportación original a la redefinición genérica de las *Soledades* (Jammes). Cervantes, y en concreto un estado de la cuestión del *Quijote* de 1605, es objeto de otra comunicación (A. Sánchez). También hallamos un interesante replanteamiento de las fuentes de un género menor como la fábula (Chevalier), y un estudio histórico de los géneros literarios áureos a la luz de la preceptiva (Rico Verdú). Finalmente, no podía faltar una reflexión de carácter bibliográfico (Simón Díaz).

De las comunicaciones en torno a la picaresca, destaca la de M. Molho, *¿ Qué es picarismo ?*, en la que emprende la tarea de definir y delimitar el picarismo como género literario teorizable, basándolo en una combinatoria de cuatro temas que ya había enunciado en sus conclusiones de 1968 como constituyentes necesarios de lo que denomina "teoría restringida" : 1) discurso-yo, 2) infamia linajera, 3) antítesis del honor, y 4) cuestionamiento universal de códigos morales y sociales. El nuevo planteamiento amplía los límites del género flexibilizándo las combinaciones, aunque se mantienen las relaciones esenciales 1/2 y 1/4 (génesis de la picaresca y problemática de la misma, respectivamente). Concluye Molho que todo depende del tema 1, lo que le lleva a desarrollar muy sugestivamente el tema del "discurso-yo".

También se ocupa de la caracterización ideológica amplificadora del género Blanco Aguinaga en su *Picaresca española, picaresca inglesa : sobre las determinaciones del género*, aunque parte de presupuestos estrictamente marxistas (tesis de Tinianov) para llevar a cabo un análisis comparativo de la producción picaresca española (defensa de ideas anticapitalistas) y de *Moll Flanders* como representación de la picaresca inglesa (defensa del ideal capitalista). La condición femenina de la pícara inglesa y la novedad radical del discurso inducen a Blanco Aguinaga a una lúcida y valiosa reflexión acerca del fenómeno literario de las "pícaras" en relación con el contexto socioeconómico de la mujer en la sociedad precapitalista en que surgen los textos comentados. Todo ello lleva al autor a confirmar la interrelación necesaria, determinante y transformadora, entre el género y el contexto socioeconómico y cultural, frente a otros criterios que considera reductores porque limitan el género picaresco a las tres novelas españolas tópicas (Molho, Parker).

El tercer trabajo sobre picaresca, de carácter eminentemente descriptivo, es *Novela picaresca y novela cortesana : "La hija de Celestina", de Salas Barbadillo* de Rey Hazas. Como prolongación

Centro Virtual Cervantes

ejemplificadora de su actual preocupación por los géneros novelescos españoles del Siglo de Oro, el autor ha elegido un texto en el que la confluencia de diversos módulos narrativos ha provocado una polémica en torno a su adscripción o no al género picaresco. Rey Hazas argumenta decididamente a favor de tal adscripción, y para ello demuestra que, junto a una visión conservadora del mundo, Salas Barbadillo introduce innovaciones temáticas y estructurales procedentes de la "novella", pero sin por ello abandonar el canon picaresco. Menos convincentes resultan los supuestos que contrasta acerca del contenido ideológico de las novelas picarescas.

Sobre Quevedo versa el magnífico trabajo de E. Asensio, *Un Quevedo incógnito. Las "Silvas"*, que constituyó la lección inaugural de este II encuentro. Partiendo de una lúcida reflexión acerca del desigual y poco afortunado tratamiento que ha recibido el Quevedo poeta, y del casi total desconocimiento que existe en lo concerniente a las *Silvas*, E. Asensio nos ofrece un clarificador y eficaz estado de la cuestión sobre la silva como género, desde Estacio hasta Quevedo, apuntando las dificultades de la definición (Asensio la basa en rasgos de descripción y escritura "espontánea", así como en ciertos temas específicos), los problemas de relaciones e influencias respecto a otros géneros, la confusión inicial entre silva métrica y silva estaciana,..., afirmando que la introducción de esta nueva estrofa más flexible y adaptable a temas discursivos reservados a la prosa supuso una pequeña revolución en el sistema estrófico y genérico de la poesía española. Finalmente, lleva a cabo un detenido análisis de los 36 textos del "corpus", con aporte de fuentes, pero insistiendo en la originalidad imitativa de Quevedo.

C. Cuevas vuelve a ocuparse del Quevedo poeta en su *Quevedo y la sátira de errores comunes*, trabajo que funciona como introducción a la edición crítica de una versión del romance al Ave Fénix, omitida por Blecua en su magna edición de la poesía de Quevedo. En esta introducción, Cuevas afirma que la sátira de Quevedo no tiene intención reformadora o moralizante, sino simplemente de crítica feroz del entorno social y las personas, y para esta finalidad radical utilizó todos los tipos posibles de sátira, que Cuevas define genéricamente primando los rasgos temáticos frente a los formales y basándose en la tipología de N. Frye. Tras un análisis particularizado del romance, el autor nos ofrece la edición crítica del texto.

La prosa de Quevedo es tratada por P. Jauralde en su trabajo *Circunstancias literarias de los "Sueños" de Quevedo*, en el que reconstituye la figura de un Quevedo joven, bufón de la Corte, que tiene como ocupación reírse literariamente de todo y destruirlo todo con su risa, hasta el punto de que Jauralde lo

Centro Virtual Cervantes

considera incapaz de crear mundos literarios que provengan de la ilusión del escritor. También los géneros literarios serán víctimas de esa burla, y la aparición fulgurante de la prosa del Siglo de Oro provocará, según Jauralde, la respuesta quevedesca de los *Sueños*, que se conformarán como un verdadero género antinovelesco, inventado y explotado por Quevedo. La glosa de cada uno de los *Sueños* provoca nuevas recriminaciones de Jauralde a Quevedo por su falta de vitalidad y su visión parcial del mundo.

La lectura del trabajo de R. Jammes sobre Góngora, *Elementos burlescos en las "Soledades" de Góngora*, resulta especialmente atractiva por su carácter dinámico de "investigación en marcha", y también porque abre nuevas perspectivas que acercan en un sentido de franca simpatía la génesis de uno de los textos más mitificados y "difíciles" del barroco español. A partir de las polémicas contemporáneas que provocó la mezcla de elementos jocosos o burlescos, incluso simplemente humildes o plebeyos, en un poema de tal magnitud, Jammes lleva a cabo un análisis minucioso de algunos de esos momentos de humor (chistes) con que Góngora tensa y distiende el magnífico entramado de las *Soledades*, proporcionándoles los ingredientes de modernidad que hoy podemos disfrutar.

Los aspectos teóricos de la poesía gongorina corren a cargo de A. García Berrio, quien en *Las letrillas de Góngora (Estructura pragmática y liricidad del género)*, tras exponer un estado actual de su investigación sobre la lírica romance entre los siglos XIV y XVII en que la consideración de las letrillas gongorinas supone una progresión, inicia una complicada reflexión sobre el género lírico y su problemático "autobiografismo" (interferencias del YO-sujeto de la enunciación con el YO-sujeto del enúnciado). Para García Berrio, la estructura de la letrilla se genera desde y en torno al estribillo, y la situación referencial en él del YO del poeta respecto del enunciado verifica la liricidad del género, y su exclusión o inclusión (del YO) en el enunciado formula la distinción entre género satírico y burlesco respectivamente, en un planteamiento opuesto al de Jammes en 1967.

Factura más clásica tiene la aportación de A. Sánchez, *Arquitectura y teoría narrativa en el "Quijote" de 1605*, en la que lleva a cabo una "reconstrucción" descriptiva del *Quijote* de 1605, dirigida fundamentalmente a demostrar que no puede hablarse de la obra de un autor inexperto o inconsciente, para lo cual ofrece un panorama detallado de los avatares editoriales y críticos del texto de 1605, acompañado de una sinopsis crítica del contenido, un análisis de la inserción de cuentos y episodios que pone de manifiesto la preocupación de Cer-

Centro Virtual Cervantes

vantes por lograr la variedad en la unidad, y una consideración actualizada de su voluntad novelística, que confirma a A. Sánchez en su opinión de que en la "escritura desatada" del capítulo XLVII "nos estamos asomando al vértigo de todas las técnicas innovadoras del arte narrativo en la novela de hoy" (p. 200).

Ponencia ejemplar es la de M. Chevalier, *Notas sobre la fábula*, pues no puede darse más ni mejor de manera más concisa y eficaz. Demuestra Chevalier que parte de las fábulas españolas, a pesar de que la mayoría deriva de fuentes eruditas, procede de cuentos orales. Para ello se apoya en la famosa fábula de "El ratón de la corte y el del campo", y en un estudio de variantes internas descubre la existencia de dos versiones, la conocida culta, y la popular folklórica recogida por Correas. Y no sólo espiga varios ejemplos más en esta colección de refranes, sino que también señala el origen folklórico de varias fábulas decimonónicas de Hartzenbusch. Concluye : "La fábula, género más completo de lo que parece, oscila constantemente a lo largo de su historia entre el apólogo erudito y el cuento folklórico" (p. 87).

De los géneros literarios renacentistas españoles en su conjunto trata la disertación de J. Rico Verdú, *Sobre algunos problemas planteados por la teoría de los géneros literarios del Renacimiento*, en la que partiendo de una acertada reflexión metodológica y apoyado en un valioso aparato crítico lleva a cabo una revisión crítica de la concepción renacentista en general que de los géneros literarios aparece en las preceptivas : la literatura como imitación verosímil por el lenguaje, su doble finalidad moral y estética, los criterios taxonómicos y la delimitación de géneros extraliterarios que impusieron, la caracterización compleja de los géneros renacentistas [épica, novelas de caballerías, teatro, tragedia, comedia, tragicomedia, subgéneros menores (5) y la lírica], y, finalmente, unas con-

(5) La formulación que hace Rico Verdú de la relación que establecían los aristotélicos entre las églogas, diálogos y sátiras y *el teatro y la representación* (el subrayado es mío), no resulta adecuada : de ahí que se vea en la necesidad de justificar una adscripción que parece inmotivada. En cambio, la dificultad desaparece si se habla de relaciones con el **género dramático**, es decir, género hablado entre varias personas de acuerdo con la taxonomía preceptiva clásica que adoptaron los humanistas cuando el teatro como texto literario hablado no existía así formulado. Las preceptivas del XVI y XVII mantendrán la adscripción dramática de estos subgéneros, cuando ya el otro es género dramático pero representado.

CRITICÓN. Núm. 33 (1986). Edad de Oro

Centro Virtual Cervantes

clusiones interesantes que destacan la escasez de obras téoricas en España y su aparición tardía, lo cual provocará la separación entre el teórico y el escritor, propiciando el desfase definitivo de la teoría literaria española.

La aportación bibliográfica que cierra el volumen, *El problema de los impresos literarios perdidos del Siglo de Oro*, de J. Simón Díaz, es además un grito de alarma, una protesta por el lamentable estado del patrimonio literario español de los siglos XVI y XVII, calculándose que las pérdidas de impresos de estos siglos no bajan de 25.000. Resulta muy instructiva la escala de modalidades de pérdidas que establece Simón Díaz por lo que nos descubre de la realidad literaria material del Siglo de Oro. Destacan las consideraciones sobre lo perdido en razón de sus características intrínsecas : carteles, pliegos poéticos, relaciones de sucesos, comedias sueltas,... Añade Simón Díaz un comentario muy apreciable sobre la evolución y estado de las bibliotecas españolas, así como sobre aspectos peculiares de los bibliógrafos españoles y su actividad. Y todo ello sirve de introducción para la presentación en primicia del RIEPI (Repertorio de Impresos Españoles Perdidos o Imaginarios), proyecto que pretende dar cuenta y buscar los impresos producidos en España o en lengua española de los que se posean indicios autorizados de su existencia, a petición de los investigadores que lo deseen. Concluye Simón Díaz planteando una convocatoria y petición de auxilio a todos aquellos que, teniendo interés por las letras clásicas, deben compartir la preocupación por los libros que las han conservado.

A la vista del valor e interés en cuanto a contenidos, temas y metodología diversa que reúnen el conjunto de las ponencias de estas actas, sólo nos resta lamentar la no aparición en ellas de algunos trabajos que se presentaron pero aparecerán en otras publicaciones (A. Blecua, A. Egido, García de la Concha, Lapesa, Lázaro Carreter, Orozco, Rico y F. Ynduráin), y echar en falta el testimonio de los debates que siguieron a las ponencias, que tal vez podrían referirse brevemente como suelen hacer nuestros colegas franceses del CNRS o de la Casa de Velázquez pues suelen aportar matizaciones enriquecedoras. A los organizadores y protagonistas de estos magníficos encuentros, desearles viento largo y próspera fortuna.

*
* *

Centro Virtual Cervantes

Edad de Oro III, Madrid, Ediciones de la Universidad Autónoma de Madrid, 1984, 309 pp.

por María Carmen MARÍN PINA

(Universidad de Zaragoza)

El tema de los **Géneros Literarios**, y en concreto la **Prosa**, convocó a un buen número de investigadores de nuestro siglo áureo en el III Seminario Internacional sobre Literatura Española y Edad de Oro, celebrado en Madrid, en mayo de 1983, y organizado por el Departamento de Literatura Española de la Universidad Autónoma de Madrid. Fruto de la reunión son estas Actas que recogen, dentro de los límites de la prosa en general, más de una quincena de comunicaciones. Pese a responder todas ellas, en mayor o menor medida, a la propuesta del Seminario, la variedad de los temas tratados y de la metodología seguida es tal, que hallar una pauta para reseñarlos, que no sea la del mero orden alfabético de aparición, resulta tarea harto compleja.

El criterio cronológico de presentación que supondría distinguir cuatro grupos de trabajos diferenciados (tres de ellos dedicados a autores y obras de los siglos XV, XVI y XVII, quedando un cuarto grupo de artículos que por su carácter global y teórico cubren los siglos XVI y XVII), nos parece poco satisfactorio por su generalidad y por apenas aportar información complementaria. De ahí que hayamos decidido reseñar los trabajos del presente volumen reordenándolos de acuerdo con los aspectos metodológicos que suelen tener más interés para los especialistas.

Así, hallamos que el estudio de la prosa aparece tratado desde múltiples perspectivas : el planteamiento **bibliográfico** y de crítica textual (A. Blecua), la localización de posibles **fuentes** (D. Ynduráin, D. Sherman Severin, A. Redondo), la **caracterización teórica** de géneros (F. Rico, A. Rallo Gruss, A. Egido), la **descripción** de acuerdo con los paradigmas genéricos (L. Romero Tobar, P. Jauralde Pou, M. Grazia Profeti), el análisis **estructural** de distintas modalidades narrativas (J. Urrutia, F. Sevilla, J. Lara Garrido), el estudio **retórico** (D. Devoto, A. Rey Hazas) y la interpretación **ideológica** (J. Casalduero, E. Tierno Galván). La narrativa picaresca junto con la prosa cervantina y quevedesca son los campos de trabajo más favorecidos en este III Seminario por el número de estudios dedicados.

De acuerdo con el orden de los epígrafes fijados, abrimos la reseña con el único trabajo de tipo **bibliográfico** que recoge el volumen. Con el rigor que le caracteriza, A. Blecua en su

CRITICÓN. Núm. 33 (1986). Edad de Oro

Centro Virtual Cervantes

comunicación da noticia de *Un nuevo manuscrito de la "República Literaria"* (pp. 11-27), localizado en la Biblioteca Universitaria de Salamanca, de gran valor textual por presentar la versión retocada de la obra de Saavedra Fajardo. Trazada la filiación de los testimonios hasta el momento conocidos de la primera y segunda redacción y descrito y encajado el redescubierto manuscrito en el **stemma**, A. Blecua concluye que el nuevo manuscrito "anula —aunque no del todo— al borrador conocido y, hoy por hoy, su texto nos da la versión definitiva de la segunda redacción de la *República Literaria*" (p. 27).

Desigual valor poseen los tres estudios dedicados a la localización de posibles **fuentes**. En el trabajo de D. Ynduráin *Las cartas de Laureola (Beber cenizas)* (pp. 299-309), se nos brinda una nueva y sugerente lectura del desenlace de la *Cárcel de amor* (1). La decisión final adoptada por Leriano al beber las cartas de su amada responde para el autor a una práctica ritual, repleta de resonancias simbólicas y literarias que el propio Diego de San Pedro se encarga de recordar al citar, antes de la libación, la historia de Artemisa. La fuente sampedrina habría que fijarla, según D. Ynduráin y a la diferencia de lo apuntado por K. Whinnom, en autores anteriores a Mosén Diego de Valera como Estrabón, Aulo Gelio, Fausto Sabeo, etc., que ya difundían la conocida leyenda. Desde tales presupuestos, Leriano, junto con Lucíndaro y Cristerno, protagonistas de la *Quexa y aviso contra amor* y del *Tratado notable de amor*, es un eslabón más en la cadena de amantes ejemplares trazada por el autor en su trabajo, que resulta ser una importante aportación al estudio de esta novela sentimental.

Pocos datos novedosos ofrece, por el contrario, D. Sherman en su breve estudio de *La Parodia del amor cortés en "La Celestina"* (pp. 275-279), que puedan completar o superar las ya clásicas obras de June Hall Martín y J. M. Aguirre sobre el tema. Desde la figura de Calisto como parodia burlesca de Leriano, protagonista de la *Cárcel* y arquetipo del amante cortesano, la autora reinterpreta la esencia de diversos Actos de la *Tragicomedia*, el personaje trágico de Melibea y el llanto de Pleberio.

---

(1) Para la interpretación del tema, además del trabajo de Joseph F. Chorpenning citado por el autor (p. 299, nota 2),puede resultar también interesante el artículo de E. Michael Gerli *Leriano's Libation : Notes on the Cancionero Lyric, "Ars Moriendi", and the Probable Debt to Boccaccio*," en *MLN*, XCVI, 1981, pp. 414-420.

Centro Virtual Cervantes

Mucho más desarrollado e interesante resulta el artículo de A. Redondo *De don Clavijo a Clavileño : algunos aspectos de la tradición carnavalesca y cazurra en el "Quijote" (II, 38-41)* (pp. 181-199), en el que explica el conocido episodio cervantino de la Dueña Dolorida bajo la perspectiva de la fiesta carnavalesca. El citado episodio, surgido de la combinación de los relatos "caballerescos" de extraordinario éxito editorial en el Siglo de Oro, la *Historia de la linda Magalona* y *Clamades y Clarmonda*, se halla sumido en la parodia e ilustra para el autor la festiva técnica carnavalesca del mundo al revés. La parodia arranca ya para A. Redondo en la designación nominal de los personajes, según demuestra en un sucinto pero sustancioso estudio onomatológico de los mismos, en la que se aprecia la tremenda degradación del mundo caballeresco por el ambiente carnavalesco que rodea a la aventura. Ambiente que en la primera parte de los amoríos de Antonomasia engarza el autor, aunque de modo un tanto discutible, con la tradición **cazurra**, que exige al lector un segundo nivel de lectura para descifrar el trasfondo erótico de los mismos.

Del análisis de las fuentes, pasamos a la **caracterización de géneros**. Bajo este epígrafe, recogemos tres trabajos que se ocupan del tratamiento teórico de géneros concretos : la picaresca (F. Rico), la miscelánea (A. Rallo Gruss) y la poesía en prosa (A. Egido).

Casi quince años después de que F. Rico publicara una obra hoy ya indispensable para el conocimiento del género picaresco, *La novela picaresca y el punto de vista* (1970), en su comunicación *Puntos de vista. Posdata a unos ensayos sobre la novela picaresca* (pp. 227-240) (2) ofrece ciertas puntualizaciones a determinados pasajes de la misma, en ocasiones tergiversados o incorrectamente interpretados debido a su descontextualización. Después de un apretado resumen recordatorio de los principales puntos tratados en su libro y en el que esboza la trayectoria picaresca del *Lazarillo* al *Buscón*, el autor se detiene en la consideración de este último para aclarar la descripción que en su momento hiciera de la obra como "pésima novela picaresca". Calificación que explica por el plagio servil que hace Quevedo de determinados elementos del *Lazarillo* o del *Guzmán*. Concretamente, los dos últimos capítulos de la obra quevediana, calcados

(2) La comunicación, según apunta el autor (p. 277), es la versión española del *Postscript* incluido en la traducción inglesa (Cambridge, University Press, 1984) de su mencionada obra, *La novela picaresca y el punto de vista*, según el texto de la edición de 1982.

CRITICÓN. Núm. 33 (1986). Edad de Oro

Centro Virtual Cervantes

de los dos Guzmanes, no son sino un reclamo para identificar la especie literaria de la obra y sólo son explicables por F. Rico "como un intento fallido de imitación" o como "la sumisión mínimamente creadora a un género triunfante" (p. 236). Así explica también el autor la *Carta dedicatoria* de Pablos que, pese a sus intentos, no logra dar a la obra el espaldarazo definitivo del género.

De otro género, más desatendido hasta el momento por la crítica, se ocupa A. Rallo Gruss en su clara y precisa ponencia *Las misceláneas : conformación y desarrollo de un género renacentista* (pp. 159-180). La gestación de estas sumas de variados temas rescatados de la antigüedad o novedosos que son las misceláneas es explicada por la autora en una confluencia de géneros, en la que concurren el ensayo, la novela y los apotegmas. La diversidad de contenidos y de materiales que las conforman "derivan en parte de la variedad de formas compositivas" (p. 170). Desde el estructurante desorden de la *Silva de varia lección* de Pedro Mexía, hasta la organización temática de la *Philosophia vulgar* de Mal Lara, pasando por la miscelánea encorsetada en el diálogo del *Jardín de las flores curiosas* de Torquemada, A. Rallo traza una evolución en la organización compositiva de la miscelánea explicable desde la intencionalidad última de cada autor.

Sumamente valioso por la novedad e interés del tema, así como por el aparato crítico que aporta, resulta el trabajo de A. Egido, *Las fronteras de la poesía en prosa en el Siglo de Oro* (pp. 67-95). A partir de un riguroso y exhaustivo análisis del problema de la distinción genérica en cuanto al verso o a la prosa en los preceptistas italianos, que lo refieren al concepto aristotélico de la imitación, la autora centra el problema en la interpretación del fragmento 1447 b de la *Poética* de Aristóteles, concretamente en la lectura del término **poesía**. "Si en el texto aristotélico sustituyésemos la palabra **poesía** por la de **literatura**, y la de **poeta** por la de **escritor**, estaríamos mucho más cerca de entender el verdadero sentido del problema" (p. 74), como muy bien afirma A. Egido. El repaso minucioso de la práctica literaria española de los siglos XVI y XVII le llevará a confirmar que "para la división genérica, según la entendían en los Siglos de Oro, no era esencial la distinción entre prosa y verso" (p. 80). Aseveración que avala con el testimonio unánime de los preceptistas españoles del siglo XVII, que habían iniciado el planteamiento del tema al cuestionarse el valor poético de la novela de Heliodoro. El estudio de esta cuestión genérica en la obra cervantina le hace concluir a la autora que si los preceptistas habían inventado la poética de la prosa, Cervantes será quien formule la poética de la novela.

Centro Virtual Cervantes

Tres comunicaciones de carácter preferentamente *descriptivo* nos acercan a una colección de diálogos (L. Romero) y a dos opúsculos (M. Grazia Profeti y P. Jauralde) apenas estudiados.

A la luz de los paradigmas del género dialogal, L. Romero Tobar en su trabajo *El arte del diálogo en los "Colloquios satíricos" de Torquemada* (pp. 241-256) estudia cumplidamente la estructura y sentido de este volumen castellano de diálogos del siglo XVI (3). La rigurosa y pormenorizada descripción de los siete diálogos torquemadinos (seis breves y un coloquio pastoril más extenso) se centra principalmente en el análisis de sus marcas. La más significativa para el autor es la "utilización de relatos más o menos extensos, que remiten a un fondo de cultura folklórica y tradicional en trance de conversión a materia literaria" (p. 253). Esta técnica, sin ser ajena a la prosa literaria del siglo XVI, resulta novedosa por su acumulación en una obra de tan reducidas dimensiones como son los *Colloquios satíricos*.

Como manifestaciones de la prosa quevediana, se describen con distintos enfoques metodológicos dos olvidadas sátiras. Desde presupuestos narratológicos, M. Grazia Profeti en su ponencia *Función referencial, connotación y emisor en "La Culta Latiniparla"* (pp. 143-158) describe la prosa satírica de *La Culta*. De acuerdo con la metodología seguida, la autora analiza en distintos apartados las funciones apuntadas en el título de su comunicación : la mujer que pretende alcanzar un estatus ideológico como **referente** de la parodia, la configuración externa de la obra (Dedicatoria y prólogo al lector, Lampión, Disparatario e Incipit cultigratia) como parodia última de un **código** y las motivaciones ideológicas y afectivas de Quevedo como **emisor** de la obra.

Distinto tratamiento recibe otro opúsculo representativo de la prosa satírica quevediana en el trabajo de P. Jauralde Pou *La prosa de Quevedo : "El Chitón de las Tarabillas"* (pp. 97-122). La descripción de este "papel" de estilo polémico y agresivo contra los detractores de las medidas económicas del Conde Duque, se centra prioritariamente en el análisis de su forma

(3) Esta misma obra ha sido estudiada por el autor en otro trabajo titulado *Antonio de Torquemada, el humanista vulgar de los "Colloquios satíricos"*, en *Estudios sobre el Siglo de Oro. Homenaje a Francisco Ynduráin*, Madrid, Editoria Nacional, 1984, pp. 395-409, que constituye, junto con la comunicación reseñada, una importante contribución al estudio de la obra de este "humanista vulgar".

CRITICÓN. Núm. 33 (1986). Edad de Oro
Centro Virtual Cervantes

epistolar y de las consecuencias estructurales que ella le reporta para la sátira. Una sátira en la que el destinatario resulta malparado por una técnica degradadora no nueva al mediano conocedor de la obra de Quevedo, como tampoco lo son los procedimientos estilísticos mencionados por el autor (pp. 115-122).

El análisis **estructural** de tres modalidades narrativas es el objetivo principal de las comunicaciones de J. Urrutia, F. Sevilla y J. Lara Garrido. Dos recursos narrativos permiten a J. Urrutia en su trabajo *Paralelismo formal en "El Licenciado Vidriera"* (pp. 289-297) explicar convincentemente las incongruencias estructurales de esta novela ejemplar. La división cuatripartita de la obra propuesta por la crítica pierde su gratuidad en virtud del ensamblaje de sus partes, que le lleva al emparejamiento formal y temático de la primera y cuarta (introducción del personaje y conclusión de su historia) y a la conjunción de la segunda y tercera (viajes y sentencias). El pretendido desajuste estructural apreciado en estas dos últimas se contrarresta con el paralelismo formal de las mismas, explicitado en la acumulación de enumeraciones de la segunda parte y de apotegmas de la tercera. Estas consideraciones formales llevan a J. Urrutia a reflexionar sobre el concepto "ejemplaridad". Entendido también como la búsqueda de nuevos modelos narrativos, *El Licenciado Vidriera* "vendría a proponer el fin de las misceláneas y el inicio de un género en el que la diversidad del género se somete a una unidad mental y a una sistematización estilística" (p. 297).

Problemas compositivos, pero en este caso de uno de los epígonos del género picaresco, ocupan también a F. Sevilla en su ponencia *Sobre el desarrollo dialogístico de "Alonso, mozo de muchos amos"* (pp. 257-274). El análisis del recurso dialogístico lleva al autor a replantear la estructura de esta obra, considerada indebidamente por la crítica como "novela dialogada". Indebidamente porque, como bien apunta F. Sevilla, el desarrollo coloquial en que se enmarca el relato autobiográfico de Alonso "antes que desenvolver dialogísticamente la novela picaresca en cuestión, viene a suministrar el marco idóneo en que aquélla se referirá" (p. 261). El recurso no era novedoso y la tradición literaria le brindaba abundantes modelos. De los tres mencionados tradicionalmente por la crítica, *De los nombres de Cristo*, *Marcos de Obregón* y el *Coloquio de los Perros*, F. Sevilla llama la atención sobre el relato cervantino, que pudo proporcionar a Alcalá Yáñez el modelo estructural del relato autobiográfico engastado en un marco dialogal con categoría de novela.

Cerramos la reseña de este grupo de trabajos dedicados

Centro Virtual Cervantes

al análisis de la estructura narrativa con la importante aportación de J. Lara Garrido al estudio de *La estructura del romance griego en "El Peregrino en su patria"* (pp. 123-142). A partir de la consideración del *Peregrino* como poema épico en prosa, consideración ésta que le lleva a replantear todo el problema de la poesía en prosa, J. Lara fija en la narrativa griega redescubierta por el humanismo, y en concreto en las obras de Heliodoro y Aquiles Tacio, los modelos seguidos por Lope en la elaboración de su poema. En el diseño estructural del *Peregrino*, deudor desde su comienzo **in medias res** del relato bizantino, J. Lara destaca como innovaciones del Fénix la técnica expositiva fragmentaria que le lleva a crear una segunda intriga de andadura similar a la principal. La inserción de cuatró autos sacramentales en la obra es para el autor otra novedad estructural no siempre bien interpretada, y que supera en este caso a un modelo subsidiario de la narrativa griega cual es la *Selva de aventuras* de Jerónimo de Contreras.

Dos novelas picarescas se analizan en las ponencias siguientes. D. Devoto en un extenso, y en ocasiones sugerente, trabajo titulado *Prosa con faldas, prosa encadenada* (pp. 33-65) estudia los elementos poéticos de la Segunda Parte del *Guzmán de Alfarache*. Apoyado en un amplio, y a veces abrumador, **corpus** ejemplificatorio, D. Devoto demuestra cómo Mateo Alemán, en un afán de dotar a su prosa de artificios propios de la escritura poética, introduce en esta Segunda Parte las "faldas" o pareados finales de cierre de párrafos y el encadenamiento de párrafos sucesivos, con la repetición al comienzo de una estrofa de la cadencia de la estrofa precedente. La importancia y recurrencia de tales recursos poéticos conducen al autor a replantear la autoría de las premáticas contenidas en el capítulo primero, libro tercero de la Segunda Parte y a apuntar un posible influjo, del *Guzmán* en el "Arte Poética" de la *Pícara Justina*.

Concretamente de los aspectos retóricos en la obra de López de Úbeda se ocupa A. Rey Hazas en su artículo *Parodia de la retórica y visión del mundo en "La Pícara Justina"* (pp. 201-225). La parodia de las enseñanzas y preceptos retóricos es tratada por el autor a partir de tres textos doctrinales, *La Retórica Eclesiástica* de Fray Luïs de Granada, *La Rethorica en lengua castellana* de Fray Miguel de Salinas y la *Primera Parte de la Rethorica* de Juan de Guzmán, considerados por el propio López de Úbeda. Iniciada ya en el "exordio", la parodia se aprecia en la configuración externa de la obra, en la argumentación y en los preceptos narrativos de la brevedad, verosimilitud y claridad constantemente transgredidos por el médico chocarrero. A esta parodia de la retórica, suma A. Rey Hazas una sátira sociomoral de la ideología dominante, explicable para el autor desde la postura de un judío converso como López de Úbeda, que

CRITICÓN. Núm. 33 (1986). Edad de Oro
Centro Virtual Cervantes

difícilmente podía admitir el determinismo del linaje también propugnado por los preceptos retóricos.

Finalmente, quedan por reseñar dos comunicaciones de carácter esencialmente **ideológico** (J. Casalduero y E. Tierno Galván). La actitud de Cervantes ante dos géneros narrativos distintos, la pastoril y la picaresca, es explicada por J. Casalduero en un breve apunte, titulado *La sensualidad del Renacimiento y la sexualidad del Barroco (Por qué Cervantes rechaza la Pastoril y no acepta la Picaresca)* (pp. 29-31), que recoge los conocidos tópicos que marcan la divisoria en la periodización literaria del Siglo de Oro. Recordada la diferente visión del mundo ofrecida por el Renacimiento y el Barroco, el autor explica el rechazo de Cervantes de la pastoril renacentista por artificial y la inaceptación de la picaresca por la capacidad de arrepentimiento y salvación del ser humano que el género le niega (4).

Una dimensión propiamente ideológica encierra la interesante ponencia de E. Tierno Galván sobre *El pensamiento científico en el Siglo de Oro* (pp. 281-287), cuya precaria situación explica por la carencia del método y de teóricos del método. La proliferación de libros pseudocientíficos o las características generales del teatro español, por citar algunos ejemplos, son hechos literarios aducidos oportunamente por el autor como consecuencias de la confianza teórica científica y de la no aplicación de la duda metódica. Esta carencia del método se suple en ocasiones en la prosa del Siglo de Oro con el diálogo, entendido por el autor como un método expositivo, como "un medio para poner orden y un esfuerzo para huir de la superficialidad" (p. 286).

Con estos problemas relativos al pensamiento científico del Siglo de Oro, cerramos la reseña de este rico conjunto de trabajos no carentes de "método" como hemos pretendido demostrar a partir del criterio seguido para su presentación. La valiosa aportación de este III Seminario al estudio de los Géneros Literarios, y en concreto a la Prosa, resulta incuestionable y no resta sino desear su continuidad para el estudio de éste u otros géneros literarios.

*
* *

(4) El mismo tema ha sido desarrollado más ampliamente por el autor en su artículo *Cervantes rechaza la pastoril y no acepta la picaresca*, en *BHS*, LXI, 1984, pp. 283-285.

Centro Virtual Cervantes

Edad de Oro IV, Madrid, Ediciones de la Universidad Autónoma de Madrid, 1985, 235 p.

por Antonio PÉREZ LASHERAS

(Universidad de Zaragoza)

La publicación que nos ocupa recoge una selección de las conferencias y ponencias que se expusieron en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Autónoma de Madrid en la primera semana del mes de mayo de 1984.

Aunque en un principio el IV Seminario de la *Edad de Oro* estaba dedicado a la poesía del Siglo de Oro, encontramos en esta volumen trabajos que se apartan de este área y cuya clasificación resulta complicada por lo variopinto ; no obstante, intentaremos ordenar los doce artículos aquí incluidos según criterios de proximidad metodológica o temática.

De esta manera, nos encontramos, en primer lugar, ante dos trabajos que no se relacionan con el género poético. Uno de ellos — sobre la novela picaresca — constituyó la conferencia inaugural del Seminario, leída por Camilo José Cela, y el otro, sobre Fray Luis, supuso la lección de clausura a cargo de Eugenio Asensio.

El resto de las ponencias publicadas — todas ellas sobre temas específicamente poéticos — pueden agruparse en dos apartados (por no realizar más divisiones tan arbitrarias como cualesquiera otras). Así, reseñaremos un grupo de trabajos generales, que incluyen temas como la transmisión de la obra poética (Moll), métrica (Rodríguez) o seguimientos de un motivo o un subgénero en toda una época (Wardropper : poesía religiosa ; Pierce : poesía épica ; y Etienvre : el motivo del juego).

El último grupo lo completarían los estudios dedicados a un autor concreto, cualquiera que sea el propósito y el tema tratado. En él incluimos los artículos de Rivers sobre la traducción y la imitación en Fray Luis, de Senabre sobre la poesía de Herrera, los artículos de Ynduráin y Ruiz sobre la poesía de Cervantes y el de Rozas sobre el heterónimo Burguillos de Lope.

Comenzaremos con el trabajo que abrió el Seminario (C.J. Cela, *Pícaros, clérigos, caballeros y otras falacias, y su reflejo literario en los siglos XVI y XVII*, pp. 33-45). Se trata de una conferencia "de creación" ; en ella, Cela combina la reflexión social-filosófica con el uso de la literatura como pretexto para el análisis de una realidad social bastante conocida. Con todo,

CRITICÓN. Núm. 33 (1986). Edad de Oro

Centro Virtual Cervantes

me parece una reflexión bien armada, con una lucidez sólo alcanzable por una persona que, conociendo suficientemente la bibliografía sobre el tema, prescinde de ella para ahondar en una visión particular sobre un aspecto general de la sociedad de los siglos áureos. Don Quijote, como "contramolde del caballero", y el Lazarillo, "envés del hidalgo" le sirven de pretexto para llegar a mostrar dos polos opuestos de una realidad (aunque, en puridad, se trate de dos cosmovisiones contrapuestas, eternas y operativas en todo lugar). Es la sempiterna lucha de quien vive **con** su momento, procurando amoldarse lo más comodamente en él, y quien lucha por un ideal imposible y vive la coherencia del enfrentamiento de todo y de todos, el desfase entre unos ideales anacrónicos y la creencia de que lo transfigurado es la realidad misma. Vivir **con** el mundo o **contra** él. Lo primero conduce al estoicismo de quien, sabiendo la maldad de todo, se limita a no plantearse nada que no sea ir viviendo ; lo segundo a una falsa actitud heroica que conduce inevitablemente al fracaso (p. 36). Quizá lo más novedoso de la ponencia de Cela sea la negación del carácter moralizador de la novela picaresca, resaltando, por el contrario, el propósito desmitificador "de los postulados y principios tenidos por sacrosantos e intocables", como pudiera ser el concepto del honor (p. 37).

El trabajo de Eugenio Asensio, *Fray Luis de León y la Biblia* (pp. 5-31) recoge una serie de investigaciones de carácter histórico que tratan de acercarnos a una figura cimera de nuestro Renacimiento. Estudia el profesor Asensio cómo la alegoría y la profecía ayudaron a cristianizar la cultura pagana, de tal forma que "El Evangelio se injertó en el árbol de la cultura antigua" (p. 5). El Renacimiento europeo —y por ende y especialmente el español— constituye un momento crítico en el devenir occidental. Las palabras de Asensio sobre Fray Luis ayudan a comprender el devenir histórico en el que se movían las grandes figuras de nuestro siglo XVI, palabras en las que sitúa la personalidad del gran humanista en su contexto vital y en el más amplio de la evolución y aceptación de los estudios bíblicos en la cultura del momento.

La segunda parte del artículo del profesor Asensio nos sitúa ante la oposición de Biblia por la Universidad de Salamanca entre Fray Luis y Fray Domingo de Guzmán, domínico e hijo de Garcilaso de la Vega, de la cual se nos dice :

> *Luis de León no fue un biblista puro, un biblista que aspirase simplemente a remontarse a las fuentes del texto hebreo, a la* ***veritas Hebraica****.[...] Luis de León condensa y aprovecha toda la tradición cristiana : el original hebreo, los Padres de la Iglesia, la teología escolástica, los comentadores medievales y la genialidad de sus ideas con la elocuencia del humanista y la vibración poética de su alma.* (P. 18)

Centro Virtual Cervantes

Concluyen este estudio dos apéndices con documentos muy esclarecedores :

I. *Plática de Fray Luis de León en la lección de oposición a la cátedra de escritura*, y II. El recurso de Fray Domingo de Guzmán sobre la concesión de la cátedra a Fray Luis (pp. 25-31).

Dentro del segundo grupo de artículos, el referido a problemas poéticos o al seguimiento de motivos o subgéneros en la Edad de Oro, comenzaremos por el trabajo de Jaime Moll, *Transmisión y público de la obra literaria* (pp. 71-85), en el que con el rigor que le caracteriza, el autor nos da una visión general de los problemas de difusión de los originales poéticos de los Siglos de Oro. Son varios los estudios de Moll sobre este punto, que prosiguen la línea de las investigaciones de Rodríguez Moñino, Amezúa, Simón o Blecua. De esta manera, va sintetizando sus investigaciones, recordándonos asuntos como el frecuente olvido de un factor importante en la transmisión de la obra poética : la finaldad, que junto a la "voluntad de publicación", supone uno de los condicionantes del proceso de transmisión poética. Encontramos muchos casos en nuestra poesía del Siglo de Oro —quizá los poetas más importantes : Góngora, Quevedo— que no publicaron sus obras en vida por falta de una verdadera voluntad de publicación, limitando la difusión de sus obras a copias manuscritas. Analiza el profesor Moll este proceso de transmisión poética a través del *Diario de un estudiante de Salamanca*, de Girolano de Sammaia, testigo de excepción, con la perspectiva distante e irónica de la persona venida de fuera y relacionada con los grandes poetas que se encontraban en la Universidad castellana a principios del siglo XVII.

La ponencia de Evangelina Rodríguez, *Los versos fuerzan la materia : algunas notas sobre métrica y rítmica en el Siglo de Oro* (p. 117-137) analiza el proceso de cambio producido en la España renacentista en estos aspectos. No pretende profundizar en un punto concreto, sino que se propone "una reflexión didáctica" (p. 117) en la que la labor de síntesis limita la consecución de logros de mayor alcance.

Rodríguez estudia la postura de quienes rechazaron por extranjeras las innovaciones métricas implantadas por Boscán y quienes, por razones más lógicas, les achacaron su pesadez, prosaísmo y lentitud. En esta polémica se sitúan Castillejo — a favor de los versos castellanos tradicionales — y las famosísimas afirmaciones de Boscán, en la *Carta a la Duquesa de Soma*. En el plano teórico fue Herrera, a pesar de sus reticencias, quien se dio perfecta cuenta de que la rima debía ser el sustituto del ritmo latino, a causa de la pérdida de la cantidad vocálica.

Centro Virtual Cervantes

En el fondo —como ya señaló Castillejo con esa afirmación de que las rimas italianas eran "nuevas a nuestros oídos" estamos tratando de un problema de acomodación, de educación estética. Daniel Saunal ha investigado este fenómeno en un magnífico trabajo que olvida la profesora Rodríguez (1). Por otra parte, la afirmación de que "ya en pleno siglo XVII se sigan vedando los agudos salvo para provocar [...] una impresión **dramática** y solemne, sobre todo **cómica**, paródica" (p. 130) es harto arriesgada. Si bien es verdad que en ello inciden tanto Navarro Tomás como Baehr no se puede afirmar esta tendencia de forma absoluta. Creo que sería necesaria una investigación exhaustiva sobre este punto. Existe una tendencia a la utilización de las rimas agudas en los tratamientos burlescos, sobre todo, en los romances que, a partir de 1580, testimonian este uso entre otros posibles. En los versos de origen italiano se evitan las terminaciones oxítonas (como ha estudiado F. Rico) en su adaptación al castellano, debido principalmente al intento de remedar la armonía del verso italiano (cuya lengua no acepta estas terminaciones) ; pero con el tiempo se explotan las posibilidades expresivas de la rima aguda como recurso acentuador del valor paródico-burlesco (hecho que calculo comienza no mucho antes de 1610 —en 1619 fecha Millé el soneto "Tonante monseñor, ¿de cuándo acá,..."¿ de Góngora). Este fenómeno, empero, no puede generalizarse con la ligereza con que frecuentemente se hace.

La evolución de las formas métricas se consolida en la segunda década del XVII : la silva es, como bien dice E. Rodríguez, un intento de alcanzar una estrofa más libre y autóctona, que con las *Soledades* consigue su perfección formal.

Estimo que es necesaria una mayor profundización en cada uno de los temas tratados, dejando, aunque teniendo muy en

(1) *Une conquête définitive du "Romancero nuevo" : Le romance assonancé*, en *Ábaco*, 2 (1969), pp. 93-126. Saunal va analizando las recopilaciones de romances y estudia su rima ; observa cómo a partir de 1550 la frecuencia de los esquemas métricos se invierte en favor del asonante, consolidándose éste en la década de 1580 con la intervención decidida de Lope y Góngora. La influencia de la métrica italiana, y sobre todo de la lenta armonía del endecasílabo es concluyente en este punto. En las primeras décadas del siglo, los oyentes no eran capaces de percibir la belleza y la armonía de un verso inusual por su ritmo pausado y por su tendencia a las rimas diluidas, que hace que gentes acostumbradas al "porrazo tronador" del consonante no sean capaces de percibirlo siquiera. Herrera confirma este punto cuando propone la preferencia de las vocales sobre las consonantes en la rima, porque "suenan más dulcemente que las consonantes y por eso forman la oración blanda y delicada" (recogido por Rodríguez, p. 122).

Centro Virtual Cervantes

cuenta, las opiniones de los teóricos, que con harta frecuencia pontifican de espaldas a la realidad poética del momento. Así en 1580 Sánchez de Lima sigue considerando el romance como estrofa aconsonantada, cuando los poemas confirman lo contrario. Los estudios de las poéticas deben —creo— ser paralelos a la investigación de los textos.

B.W. Wardropper analiza *La poesía religiosa del Siglo de Oro* (pp. 195-210), centrándose sobre todo en las obras postridentinas. Se trata de un artículo divulgativo, en el que se resumen investigaciones anteriores más amplias. Menciona, en primer lugar, la confusión de denominación existente, y para evitar esta confusión distingue para su estudio de este género poético siete subgéneros : 1°, la poesía **catequizante**, que "va dirigida a un lector individual, para instruirle en uno o varios elementos de la fe católica, y para inculcar en él algún artículo de fe o algún dogma" (p. 196); 2°, **poesía ocasional** o festiva, realizada con motivo de una celebración religiosa concreta; 3°, poesía **circunstancial**, destinada "al público asistente a un acontecimiento religioso extraordinario; 4°, poesía **penitencial**, en la que "se poetiza un acto de contrición" (p. 198); 5°, poesía **meditativa;** 6°, poesía **devota**; y 7°, poesía **de tipo místico.** Incide Wardropper en la coincidencia de estructuras métricas en la poesía religiosa y la profana, con interacción entre ambas, y reconoce que "la poesía religiosa en lenguas vernáculas empezó sirviéndose de la profana". Pero "a su vez la expresión del amor humano se nutría de la experiencia religiosa" (p. 201). La influencia de Petrarca es trascendental en este punto, porque también inunda esta modalidad poética, sobre todo a partir del Concilio de Trento. Por otra parte hay que tener muy en cuenta la influencia que la lírica popular tiene en toda la poesía del Siglo de Oro ; la religiosa no fue una excepción, y así podemos observar en José Valdivielso fragmentos enteros de poemas de corte popular. También en Ledesma encontramos **enigmas** y refranes, como en el poema "¿ Qué es cosa y cosa / que pasa por el mar y no se moja ?", enigma que aparece en una composición atribuida a Góngora con un carácter diametralmente opuesto, ya que éste tiene un tono obsceno y soez que dista mucho del propósito de "el divino" : lo que sirve en Ledesma para expresar la virginidad de María es en la letrilla una clara alusión fálica (Véase la reciente edición de este poema en *Del goce y de la dicha. Poesía erótica I*, ed. de R. Pérez Estrada, Torremolinos, Litoral, núms. 151-153, 1985, p. 109).

En otro orden de cosas, analiza el profesor Wardropper la influencia de los ejercicios espirituales ignacianos en la poesía religiosa.

CRITICÓN. Núm. 33 (1986). Edad de Oro

Centro Virtual Cervantes

Pasa posteriormente Wardropper a examinar las similitudes entre poesía y pintura. El arte barroco es, esencialmente, pictórico. "Pero el poeta español de la época que siga la pintura tiene que imitar cuadros que en su gran mayoría son religiosos. Sin embargo, además de cuadros religiosos había retratos. Un fenómeno curioso —y, al parecer, exclusivamente español— funde los dos géneros : el modelo de un retratista se vestía según su concepto de algún santo o alguna santa, y el retrato de un modelo humano se convertía en cuadro religioso..." (p. 207). Este hecho, encuadrado en el tópico de la **ut pictura poesis**, ha sido estudiado, además de por Orozco, por Bergmann, quien reconoce la importancia de Góngora en la asunción del retrato a lo divino en la poesía española (2).

Si dejamos ya este punto y volvemos a la tesis de Wardropper, nos encontramos con otra de las afirmaciones que sintetizan las conclusiones del presente trabajo : "La poesía barroca en general se ha realizado valiéndose de los descubrimientos de los poetas de la religión" (p. 207).

La tercera gran afirmación de esta ponencia es la mayor difusión de la poesía religiosa, que supera con creces en número de ediciones cualquier otro género. A esto cabría aducir que mayor publicación no implica, necesariamente, mayor número de receptores ni mayor influencia, como ha estudiado Moll en este mismo volumen por no irme más lejos. Esto, empero, no desdice en nada la influencia de la lírica sacra en la pagana. "Quizá el mayor realce que dio la poesía religiosa a la seglar fuera la amplificación de metáforas" (p. 208). También las descripciones poéticas, por efecto de la influencia ignaciana, alcanzaron una mayor riqueza con esta ósmosis poética. Wardropper ejemplifica esta influencia con el caso de Góngora.

Otro artículo que estudia la historia de un género es el de F. Pierce, *La poesía épica española del Siglo de Oro* (pp. 87-105). Como el anterior, se trata de una exposición general realizada por un crítico que ha trabajado ampliamente el tema.

---

(2) Emilie L.Bergmann, cap. IV del libro *Art Inscribed:Essays on Ekphrasis in Spanish Golden Age Poetry*, Cambridge, Harvard University Press, 1979, pp. 183-236. La bibliografía sobre este tema es amplísima ; conviene destacar los estudios de Orozco y Wind. Una obra poco citada, pero que estimo importante es la de Julián Gállego, *Visión y símbolos en la pintura española del Siglo de Oro*, Madrid, Cátedra, 1984, donde se habla de varios temas tocados por Wardropper : Alonso de Ledesma (p. 101), "Influjo de la Compañía de Jesus : la 'composición de lugar' de San Ignacio" (p. 179), retratos religiosos (p. 217), etc.

Centro Virtual Cervantes

Lo primero que estudia Pierce es la derivación de la poesía épica de la *Eneida* virgiliana. Subraya la importancia española en este género, hasta el punto que "Los poemas de Ercilla, Lope de Vega, Hojeda y Balbuena, entre otros, pueden mantenerse entre los mejores ejemplos del verso narrativo europeo y soportar la comparación con los poemas de Camoens, Tasso y Milton" (p. 88). Calcula el autor que entre 1550 y 1700 se compusieron en España alrededor de doscientas obras épicas.

Distingue Pierce tres modelos de imitación del género épico : 1°, la *Eneida*, 2°, la *Farsalia* de Lucano, y 3°, El *Orlando furioso* de Ariosto. En el Renacimiento se trató de fundir el influjo de Virgilio con el del *Orlando* hasta que apareció la *Gerusalemme liberata* de Tasso, en 1575, que pasó a monopolizar la influencia en la épica de origen cristiano. Tras considerar la base teórica del género, proporcionada como en otros casos por Aristóteles y Horacio, pasa Pierce a tratar el tema de la métrica y la temática de los versos épicos. Existen 180 títulos escritos en octavas (metro adoptado en las traducciones de Ariosto y Virgilio). La producción por épocas muestra un ascenso continuo del género a lo largo del XVI, hasta llegar a la consolidación en el XVII. Entre 1600 y 1630 se escribieron unos 80 poemas épicos (un 40 % del total). En cuanto a los temas, los religiosos representan un 34 % (sus ejemplos más característicos son la *Vida de San José* de Valdivielso de 1604 y *La Cristiada* de Hojeda, escrita en 1611).

Nos hubiera gustado encontrar alguna alusión a la influencia de la poesía épica en las *Soledades* gongorinas, ya que la mayor parte de las críticas que en su momento se le hicieron al gran poeta cordobés se centraban en ese punto ; se trata de un poema lírico pero con una estructura y una extensión propias de uno épico ; por eso se le acusaba de no ajustarse a ningún género poético, o, lo que es lo mismo, de subvertir los ya existentes. También podría tratarse el asunto de las parodias burlescas del género, que creo ayudaría a comprender mejor el conjunto de la lírica de nuestra edad áurea.

El último artículo de este grupo es el de Jean-Pierre Etienvre, *El juego como lenguaje en la poesía de la Edad de Oro* (pp. 47-69). Trabajo muy documentado en el que se propone un seguimiento curioso y apasionante del motivo del juego y de los naipes en la lírica áurea.

Comienza Etienvre deslindando términos : distingue entre lo lúdico y lo jocoso, para llegar también a limitar el alcance de su estudio y evitar las desviaciones fáciles.

Nos da cuenta el autor de la existencia de naipes mora-

Centro Virtual Cervantes

lizados y de barajas poéticas a lo largo de los siglos XVI y XVII. El motivo del juego invade la poesía del Siglo de Oro, tanto para demostrarlo como para apoyarlo. Lo importante es considerar que este motivo se incrusta en la lengua poética del momento. Es de destacar, en primer lugar, la "ensalada del juego de la primera aplicada a Nuestra Señora", incluido en el *Cancionero espiritual* de Montemayor, que se estructura como una baraja-misal. En cuanto a las barajas poéticas, ya en el siglo XV destaca el *Juego de naypes* de Fernando de la Torre (incluido en el *Cancionero de Estúñiga*) y culmina con la obra de Francisco de la Torre y Sebil, *Entretenimiento de las Musas...* (Zaragoza, Juan de Ibar, 1654).

Pero lo que le interesa al autor no es el estudio de estas obras de tema específico, sino el análisis de la influencia del lenguaje naipesco en la poesía áurea, sobre todo en la lírica amorosa, donde predomina el **amor tahúr, amor fullero** :

> *Los poetas, sin embargo, no se valieron del lenguaje del juego tanto para cantar sus amores como para dar rienda suelta a sus rencores. Las plumas tahurescas no suelen petrarquizar : al amor, le satirizan con más o menos acrimonia, [...]. La metáfora naipesca sirve entonces para expresar la desconfianza, el desengaño, la lucidez : metáfora lúdica para un amor lúcido.* (P. 55)

Incluye a continuación una breve antología de textos en los que las metáforas alusivas al juego sirven para invocar las transfiguraciones eróticas y aun obscenas. El *garito del amor* es, casi, motivo constante en la poesía del Siglo de Oro, con ejemplos en Rodrigo Dávalos, Sánchez de Badajoz, Solís o Miguel de Barrios. Sin olvidar el caso excepcional de Góngora.

A la hora de concluir, encontramos quizá las afirmaciones más reveladoras del estudio que reseñamos. "En cualquier caso, el pictograma, esa emblemática imagen en la cartulina, tiene al respecto un indudable retraso, faltándole un privilegio que tiene el lenguaje : la metáfora" (pp. 67-68). Y más adelante : "En la poesía de la Edad de Oro, el motivo del naipe se convierte en verdadero **leitmotiv**, casi en un tópico. Porque el naipe es una metáfora trivial, que los poetas encuentran en su camino, cualesquiera que sean sus musas. Metáfora trivial y algo frívola, aunque sirva —recuérdese la lucidez del juego— a la expresión del desengaño [...]. Pero juego que es, quizá, la imagen más inmediata del lenguaje poético, tal como se ejemplifica en un maestro como Góngora, el cual se sienta con toda naturalidad 'a jugar con el tiempo a la primera'" (p. 68).

Dentro del segundo grupo de artículos —aquel que contiene los trabajos referidos a un solo autor— haremos un segui-

Centro Virtual Cervantes

miento cronológico, comenzando con Fray Luis y finalizando con Lope de Vega.

E.L. Rivers, en su estudio *Fray Luis de León : traducción e imitación* (pp. 107-115) analiza el proceso evolutivo de la literatura española en lo referente a la mímesis. Un recorrido ambulante en el que "con el éxito de la poesía de Garcilaso, y de la prosa de Boscán y de Guevara, la escritura neoclásica moderna llegaba a identificarse con la latinidad clásica de Virgilio y de Cicerón y con la neolatina de Poliziano y Sannazaro" ; la imitación y la traducción van consolidándose en nuestra literatura vernácula, hasta que "La nueva métrica italianizante entraba, no como esquema vacío, sino fundida con nuevas formulas léxico-sintácticas" (p. 108). Sólo se necesita una ampliación léxica, alcanzada por el cultismo, que, en su variedad semántica, según ha estudiado Lapesa, "era la unidad mínima de calco traductivo o imitativo" (p. 109).

Así, los principios básicos que conforman la lengua poética de Fray Luis son la traducción (cuyas fuentes teóricas las construyen Cicerón y San Jerónimo) y la imitación (siguiendo el *Ars poetica* de Horacio) ; "la **mímesis** artística de la naturaleza, analizada por el griego Aristóteles, había cedido hacía siglos a la **imitación** latina de textos griegos" (p. 109). Se llega así a comprender la asimilación de una serie de influencias que se imbrican en unos textos de renovada modernidad y resabios antiguos.

Ricardo Senabre, en su ponencia *Los textos 'emendados' de Herrera* (pp. 179-193) estudia las variantes poéticas de los textos publicados en vida del poeta (trece poemas en las *Anotaciones* a Garcilaso, 1580, y noventaiuno en **H** : *Algunas obras*, 1582) y las compara con la edición póstuma de Pacheco (**P** : *Versos de Fernando de Herrera*, 1619). Infiere tres hipótesis : "a) Herrera continuó corrigiendo y puliendo los poemas ya publicados, y Pacheco recogió versiones definitivas, como piensan, entre otros, Salvatore Battaglia y Oreste Macrì ; b) Pacheco retocó los poemas de Herrera antes de editarlos, y a él son imputables las variantes. Fue Quevedo el primero en sugerir la intervención de Pacheco, que en nuestros días ha vuelto a sostener, con muy sólidos argumentos, José Manuel Blecua ; c) Pacheco publicó textos que Herrera no había querido recoger en su propia edición, así como borradores y versiones definitivas de algunos poemas [...]" (pp. 179-180).

La tesis sostenida por Senabre, expuesta con la brillantez que le caracteriza, es la siguiente : "[...] parece dudoso que las variantes de **P** se deban a correcciones últimas del poeta, porque es obvio que estropean el texto de **H** [...]. Las variantes de **P** examinadas hasta ahora no son ajenas al léxico herreriano" (p. 183). "Lo que hay es una redacción

CRITICÓN. Núm. 33 (1986). Edad de Oro
Centro Virtual Cervantes

primitiva, representada por **P**, retocada y pulida para incluirla en la edición de 1582. Pacheco publicó en muchos casos borradores o versiones no depuradas" (p. 184). "Al revisar las versiones de Pacheco y confrontarlas con las de *Algunas obras* se advierte que, en no pocos casos, las correcciones eran necesarias para deshacer una construcción ambigua que el poeta [...] debió de percibir inmediatamente" (p. 186).

Ahora bien : las conclusiones de Senabre suponen una vuelta a una tesis sostenida por Blecua y abandonada posteriormente, ya que don José Manuel Blecua partió de la afirmación de que "Es evidente que Pacheco se sirvió de un texto más arcaico que B" (manuscrito anterior a la edición de 1582) para concluir finalmente con una declaración tajante y definitiva (3), en la que leemos : "[...] los textos editados por Pacheco [...] tienen que ser posteriores a 1582" (p. 32).

La tesis de Senabre vuelve a la que Blecua rectificó en su momento. Si volvemos a las tres hipótesis planteadas al principio de su artículo por Senabre, observamos que, en general, todas coinciden en inferir que las versiones de Pacheco son posteriores al texto ofrecido por Herrera. Senabre recoge una nueva hipótesis —no original, pues ya Blecua la sostuvo en 1948. No obstante, el fervor y la claridad — parodiando a otro grande, Damaso Alonso— exigibles a cualquier crítico y docente están muy presentes en la lectura de estas páginas.

Dos artículos sobre la poesía de Cervantes cierran las ponencias referidas a poetas renacentistas. Pedro Ruiz Pérez (*El manierismo en la poesía de Cervantes*, pp. 165-177) plantea uno de los problemas más espinosos de la historia de nuestra lírica, puesto que "continúan la imprecisión y el debate sobre la definición teórica y crítica de un concepto del que todavía no se ha aclarado de manera irrebatible si corresponde a una etapa cronológica o a un estilo sin límites claros en la historia del arte y de la cultura" (pp. 168-169).

Analiza Pedro Ruiz los rasgos estilísticos de la poesía cervantina, muy relacionados con dos de los caracteres esenciales de su quehacer literario : el humor y la ironía. Desde el punto de vista técnico y salvando las composiciones de corte

(3) En *Fernando de Herrera. Obra poética*, Madrid, Anejos del BRAE, 1975 t. I, p. 29. Las afirmaciones que recoge Senabre pertenecen a la obra *Fernando de Herrera. Rimas inéditas*, Madrid, CSIC, 1948, p. 25.

Centro Virtual Cervantes

tradicional, el verso cervantino parece "áspero, desprovisto de la sonoridad que le dieron Lope o Góngora y bastante alejado de la perfección alcanzada por Garcilaso" (pp. 168-169) ; el arte se convierte así en una recreación intelectualizada. El propio don Quijote afirma que el poeta "que se ayudare del arte será mucho mejor" (Segunda parte, cap. 16) (p. 170).

El concepto del Manierismo resulta ambiguo. Se ha hablado del manierismo de Cervantes frente al barroquismo de Góngora, pero también se ha defendido la pertenencia de don Luis a este movimiento impreciso. Se impone un análisis concreto de cada obra, un estudio de las estructuras que llegue a determinar las coincidencias con el modelo genérico.

Francisco Ynduráin (*La poesía de Cervantes : aproximaciones*, pp. 211-235) efectúa un cómodo repaso por el conjunto de la lírica del de Alcalá. En primer lugar, nos presenta al lector de poesía y al crítico que estaba al día de cuanto se escribía en su momento ; así nos lo reflejan sus testimonios en *Canto de Calíope* o en *Viaje al Parnaso*. En segundo lugar resume las proposiciones efectuadas por la crítica sobre su poesía, para concluir deduciendo el propósito de Cervantes al escribir poesía, que no es otro que el de alcanzar "la renovación de la lírica, como lo había conseguido en la narrativa, sin percatarse de su alcance, seguramente, pues no tuvo el don profético" (p. 219).

La "activa memoria del romancero viejo" llega a ser uno de los pilares de su quehacer paródico e, incluso —a través de la imitación recreativa del *Entremés de los Romances*—, podría estructurar la propia génesis del *Quijote*, parodias de parodias. Este entremés, sobre el que todavía haría falta un estudio detallado a pesar de lo ya dicho por Menéndez Pelayo, Menéndez Pidal y Millé, puede considerarse como uno de los casos más complejos de intertextualidad literaria (4).

Nos parece una buena revisión del tema, un buen trabajo divulgativo, efectuado con una singular capacidad de síntesis.

Y por último, reseñaremos el artículo del profesor Juan Manuel Rozas, *Burguillos como heterónimo de Lope* (pp. 139-163). Se trata de un perfecto estudio de la función literaria y vital

(4) El estudio de Millé, no citado por Ynduráin, es *Sobre la génesis del Quijote (Cervantes, Lope, Góngora, el "Romancero general", el "Entremés de los Romances", etc.)*, Barcelona, Araluce, 1930.

CRITICÓN. Núm. 33 (1986). Edad de Oro
Centro Virtual Cervantes

del pseudónimo utilizado por el madrileño, estudio en el que combina el trabajo erudito y biográfico con el más teórico y filosófico que supone la abstracción del tema. Mejor que reseñarlo sería leerlo, porque creo que se trata de una pequeña joya crítica, tanto por su tono como por su contenido.

La verdadera obsesión de Lope fue "mezclar su **yo** real con su **yo** poético" (p. 140), alcanzando una perspectiva apropiada para dar el tono requerido a sus obras. El heterónimo le sirve para varios propósitos, entre ellos distinguir la poesía seria de la burlesca.

Lope, al reunir los materiales dispersos escritos bajo el nombre de Burguillos en un solo volumen, es cuando decide dar el paso del pseudónimo al heterónimo. El juego posee una complejidad tremenda, resuelta con ingenio por Rozas. De esta manera se va complicando el proceso : del heterónimo se pasa a la máscara, que sería el refugio entre la ocultación del pseudónimo y el **alter ego**, creada para atacar a Pellicer. La ambigüedad en la definición se acrecienta, hasta el punto de no saberse si este disfraz de Lope lo es también de su creación Burguillos.

Examina Rozas las "falacias" de la crítica sobre este tema y llega a las siguientes conclusiones : 1a) Las *Rimas* son "humanas" y poco o nada tienen de "divinas" salvo el título ambiguo e impreciso. 2a) No se trata de un cancionero a Juana. 3a) No es una obra antigongorina, sino una crítica, casi una invectiva, contra los **pájaros nuevos**, encarnados en Pellicer. Sin embargo, podemos encontrar un poco de todo ello, así como una crítica a ciertos poderes, como la justicia. Los poemas de esta obra pueden englobarse en lo que Rozas ha llamado **ciclo de senectute** (a partir de 1630).

Seguir resumiendo cuanto dice sería reproducir sus palabras, pero restándoles parte de su gracejo. Nada podemos decir porque todo está dicho por el profesor Rozas con un tono y un rigor encomiables.

En síntesis, nos encontramos ante un volumen que incluye artículos de desigual calidad, diferentes propósitos y distintos métodos de trabajo. Su utilidad es más didáctica que crítica, pero, aun así, me parece una experiencia muy válida, por la que hay que felicitar a los alumnos de Filología Española de la Universidad Autónoma de Madrid. Destacan, porque algo debe sobresalir, los magníficos artículos de Eugenio Asensio y Juan Manuel Rozas y las síntesis —muy en el tono didáctico del propósito por el que parece va a encaminarse el Seminario de la Edad de Oro— de Wardropper, Moll, Pierce o Ynduráin.

Centro Virtual Cervantes