

Reseña de libros

EN TORNO A GUILLÉN DE CASTRO

William E. WILSON, *Guillén de Castro*, New York, Twayne, 1973, 166 p.

En una breve introducción el autor aclara su propósito : su estudio de las comedias de Castro servirá de núcleo para esbozar un panorama de las corrientes (ideas, estructuras, métrica) del teatro de la Edad de Oro, ya que este libro va dedicado a los estudiantes en sus primeros años de Universidad y a los lectores - no especialistas - interesados por el drama español del siglo XVII.

El volumen consta de ocho capítulos. El primero comprende una biografía sucinta, una recapitulación de la producción dramática de Castro con la clasificación cronológica de Bruerton (I). En el segundo, W.E. Wilson resume, del modo más breve y objetivo posible pero sin enfoques nuevos, algunas obras reconocidas como absolutamente auténticas (*El amor constante*, *El nacimiento de Montesinos*, *El conde Alarcos*, *La humildad soberbia*, *El curioso impertinente*, *Don Quijote de la Mancha*, *El conde Urlos*, *Procné y Filomena*, *La fuerza de la sangre*, *Dido y Eneas*, *La tragedia por los celos*) (II).

El apartado siguiente trata de la versificación de las comedias, explicando el autor detenidamente (lo que resulta algo fastidioso pero muy útil para los estudiantes) lo que son las varias formas estróficas (III). El estudio del honor en las comedias de Castro (IV), comparado con la codificación calderoniana propuesta por George T. Northup, no presenta originalidad pero los ejemplos son interesantes y significativos. El capítulo V remite a *Las mocedades del Cid* y a su parangón (¡ tantas veces llevado a cabo !) con la tragedia de Corneille, lo que permite a W.E. Wilson explicar a sus lectores estudiantes las principales características de la comedia nueva española. Alude también a la "Comedia Segunda" del Cid. El interés del apartado reside en la representación tipográfica de las comparaciones entre las obras y los romances, lo que patentiza mas aún el uso y la adaptación dramática de las fuentes. W.E. Wilson dedica el capítulo VI a Rodrigo Díaz de Vivar, examinando : el Cid en la historia, en los poemas épicos, el Cid de las Crónicas, de los romances, del teatro. Resume opiniones conocidas y generalmente aceptadas. El capítulo VII es el más

interesante ya que el autor enfoca panorámicamente las características de la técnica de Castro : uso de los romances, tendencia a lo melodramático y sangriento, papel reducido del gracioso, estilo (análisis muy esquemático que trata de explicar didácticamente las figuras estilísticas más corrientes en la Comedia), violencia, tema del *Beatus ille*, reflejo de lo social (en la mayoría de los casos detalles de costumbres más que ideología), ciencia y astrología, anhelo del "perfecto caballero". En el capítulo VIII se bosqueja rápidamente el cuadro de la influencia de Castro : en sus contemporáneos, en el siglo XVIII con algunas representaciones de *Las mocedades del Cid*, en el romanticismo con un impulso nuevo y, por fin, en nuestro siglo con numerosos estudios valiosos aunque parciales. Rematan el libro las notas y referencias clasificadas, una bibliografía selecta y un índice utilísimo.

Poner tanta materia en unas 166 páginas es renunciar obviamente a la precisión científica y elegir la vía de la vulgarización. Sin embargo, a pesar de la modestia del propósito confesado por el autor, el libro, además de lograr, por lo didáctico, su fin primero es decir la formación universitaria, puede proporcionar por la agudeza de los apuntes, la perspicacia de ciertos juicios (que florecen esparcidos como amapolas en un trigal) y lo esmerado de la presentación algunas satisfacciones a los estudiosos e incluso especialistas de Guillén de Castro.

Luciano GARCÍA LORENZO, *El teatro de Guillén de Castro*, Barcelona, Planeta, 1976, 211 p. (Colección Ensayos, 52).

El volumen consta de una breve biografía, un esbozo de las características generales del teatro de Guillén de Castro, un análisis de la situación del dramaturgo en el teatro valenciano y el estudio de algunas obras consideradas por L. García Lorenzo como particularmente significativas.

La primera parte recoge los datos proporcionados esencialmente por Martí Grajales, Juliá Martínez, Pérez Pastor y Said Armesto, haciendo hincapié en las fechas y los acontecimientos más importantes de la vida de Guillén de Castro. Sentimos mucho que L. García Lorenzo no nos proporcione nuevas aclaraciones sobre la juventud del dramaturgo. Nuestras propias investigaciones tampoco nos permitieron encontrarlas, pero pensamos que la larga cita entresacada del estudio de Juliá Martínez, con ser bien elegida, no presenta más que unas hipótesis. Ya que los estudiosos de Guillén de Castro carecen de documentos sobre su vida, esta consideración no constituye un reproche sino una llamada a los investigadores, en espera del hallazgo de algún testimonio nuevo en los archivos y en las obras de sus coetáneos.

En la segunda parte el autor reutiliza elementos de sus escritos anteriores (introducciones a sus ediciones de *Don Quijote de la*

Mancha y Los mal casados de Valencia). Estamos totalmente de acuerdo con la afirmación de la página 27 : "y es que Guillén al lado de *Las mocedades del Cid*, compuso también una serie de comedias cuyas cualidades dramáticas resisten sin dificultad la comparación con aquella que universalizó su nombre". Le agradecemos pues a L. García Lorenzo el despertar la curiosidad de los lectores frente a un escritor a quien la gloria de su imitador francés, a pesar de granjearle una fama internacional, perjudicó bastante por privilegiar una sola obra y relegar al olvido comedias tan valiosas como la considerada como su "obra maestra". L. García Lorenzo analiza brevemente las diversas épocas de la creación dramática de Guillén de Castro, siguiendo la clasificación de Juliá Martínez, aceptada también por Valbuena Prat y Rinaldo Froidi. Dedicada después un apartado al "gracioso", rectificando con varios ejemplos la opinión demasiado repetida (incluso en los escritos anteriores del mismo L. García Lorenzo) de la ausencia de gracioso en las comedias del dramaturgo valenciano. Un punto bastante discutible es la integración de Don Quijote entre los graciosos citados, aunque lo llame más precisamente L. García Lorenzo "sustituto de gracioso". Abusando algo de extensas citas, el investigador previene la crítica justificándolas como particularmente representativas.

El apartado siguiente va dedicado a las referencias a la amistad y a los conflictos matrimoniales en los cuales se volcó la atención de los estudiosos de modo a veces exagerado. El juicio de L. García Lorenzo es prudente y sugestivo; lamentamos que no lo explicite más detenidamente. La afirmación - no demostrada aún - de la originalidad de Guillén de Castro desemboca en la invitación a la lectura de las obras particulares aquí sólo brevemente introducidas y detalladamente analizadas a partir del capítulo IV.

La tercera parte, titulada " Guillén de Castro y el teatro valenciano", reproduce varios párrafos de la introducción de L. García Lorenzo a su edición de *Los mal casados de Valencia*. El autor recuerda las investigaciones y publicaciones fundamentales de H. Mérimée y E. Juliá Martínez y plantea de nuevo el problema de las relaciones de Lope de Vega con la escuela valenciana.

Sobre este tema, la obra esencial permanece, a nuestro parecer, la de Rinaldo Froidi : *Lope de Vega y la formación de la comedia* (Salamanca, Anaya, 1973) a quien L. García Lorenzo sigue, por lo demás, en sus principales conclusiones, subrayando que, si Lope actuó como "revelador", los elementos que permitieron el desarrollo del genio dramático de Castro, en el marco de la comedia nueva, existían ya en germen en el valenciano.

L. García Lorenzo se dedica después al estudio de las obras más significativas, a sus ojos, de Guillén de Castro, agrupándolas por temas. Parece discutible la oposición : rey viejo y justo / rey joven y tiránico, que tuviera que matizarse por la existencia en va-

rias comedias de reyes viejos, e injustos por deseo amoroso (en *El nacimiento de Montesinos*) o por amor paterno (en *El conde Alarcos*). Nos alegramos sin embargo de que muchas de las reflexiones del autor no hagan más que añadir pruebas a lo que demostramos por nuestra parte en el primer Coloquio del Grupo de Estudios Sobre Teatro Español (G.E.S.T.E.), dedicado a *Ordre et révolte dans le théâtre espagnol du Siècle d'Or* (véanse las Actas publicadas en Toulouse, Université de Toulouse-Le Mirail, 1978). En este interesante capítulo, el autor alude a *Cuanto se estima el honor*, *El perfecto caballero* y *El amor constante*.

En "Guillén y el romancero", el estudioso analiza *El conde Alarcos* de modo muy relevante, ya que dedicó su tesis doctoral a *El tema del conde Alarcos del romancero a Jacinto Grau* (Madrid, C.S.I.C., 1972), y utiliza aquí parte de su estudio anterior: génesis y desarrollo del tema, el romance y la comedia, los personajes, amor, celos y honra. Pasa después a *Las mocedades del Cid*: renunciando a hacer la síntesis de los innumerables estudios precedentes trata en cambio de presentar la obra según lo que llama nuevas perspectivas: héroe y galán, prudencia y autoridad, una espada y dos espuelas (tema evocado ya por Mc Bride en *NRFH*, 1961, pp. 448-458), buen guerrero y buen vasallo, narrador en escena, el elemento lírico, buen cristiano. Sentimos que estas perspectivas se presenten de modo fragmentario, como en mosaico y que L. García Lorenzo no ofrezca una imagen sintética del héroe. Nos parece que, si no en la Historia, por lo menos en esta comedia, el Cid reúne en su persona todos los caracteres propios del perfecto caballero, tema tan constante en el dramaturgo valenciano, y acata todas las reglas de los manuales de dechados de caballeros (véase nuestro estudio *Le Cid chevalier*, en *Revue des Langues Néolatines*, nº 198, 1971, pp. 13-27). El estudio de la segunda parte de *Las mocedades del Cid*, menos desarrollado, lo presenta el crítico según un enfoque muy diferente: contabilización de las intervenciones y de los versos pronunciados por los personajes. No negamos el valor del método, pero, en este caso, su presentación sucinta rompe la coherencia del capítulo y no refleja el acierto dramático de esta comedia.

En cambio, el capítulo siguiente (VI): "Amor, amistad y matrimonio", resulta ser uno de los más interesantes, ya que el autor funda su demostración en *Los mal casados de Valencia*, obra de la que publicó una edición en la colección de *Clásicos Castalia*. En este apartado transcribe textualmente la introducción de su edición, examinando sucesivamente: la comunicación oral (juego de letras que corresponde un poco a nuestro moderno juego de la verdad), la comunicación escrita (intercambio de billetes amorosos), el juego escénico ("vodevillesco") y la métrica.

El capítulo VII va dedicado a los temas cervantinos en Guillén de Castro: *El curioso impertinente* (a propósito del cual el autor ha-

bla sobre todo de la novelita de Cervantes interpolada en el *Quijote*, de su fortuna literaria, y poco - una página y media -, pero muy atinadamente, de la adaptación de Castro) y *La fuerza de la sangre*.

Los temas míticos constituyen la materia del capítulo VIII basado en dos obras: *Procné y Filomena* y *Dido y Eneas*, cuyos análisis no carecen de interés; pero, por ser estas comedias particularmente interesantes, hubiéramos deseado un examen más extenso, en particular del arte de dramatización de las fuentes muy elaborado en los dos casos, y de su variedad semiótica. (Véase *Variations sur le langage théâtral. "Procné y Filomena" de Guillén de Castro*, en C.M.H.L.B. (Caravelle), 27, 1976, pp. 109-116)7.

Por fin García Lorenzo evoca la comedia de figurón a través de *El Narciso en su opinión* de la que se inspiró Agustín Moreto, lo que le permite parangonar las dos obras.

¿Qué concluir acerca del conjunto del volumen? L. García Lorenzo recoge, citando sus fuentes, los estudios anteriores (aunque lamentamos que ni siquiera aluda al de W.E. Wilson, *Guillén de Castro*, 1973) y analiza las obras del dramaturgo valenciano sin tratar de hacerlas coincidir con un sistema establecido de antemano. Eso no es, hoy día, tan frecuente para que dejemos de agradecer al estudio su rigor científico. Pero, siendo las técnicas de análisis y las orientaciones diferentes en los diversos capítulos, el lector experimenta la defraudación consecutiva a todo estudio fragmentario. La causa estriba en la estructura misma del libro, que yuxtapone, reproducidos textualmente, varios escritos anteriores del mismo autor. Estos análisis, redactados cada uno según el enfoque específico de la edición o del estudio de dichas comedias, conservan sumo interés particular; pero su reutilización, su reagrupación a veces un poco forzada, impiden que su autor alcance la meta que parecía haberse fijado o sea una visión de conjunto del teatro de Castro. Los tres primeros capítulos constituyen más un preámbulo que una síntesis. Ésta queda por realizar; pero, de momento, demos las gracias a L. García Lorenzo por haber ofrecido a los estudiantes y estudiosos que se interesan por Guillén de Castro un libro de reflexiones atinadas y de lectura sugestiva, fruto de un trabajo quizá incompleto pero siempre científicamente interesante.

Ediciones de comedias de Guillén de Castro preparadas por Luciano GARCÍA LORENZO: *Don Quijote de la Mancha*, Salamanca, Anaya, 1971 (Biblioteca Anaya, 97); *Los mal casados de Valencia*, Madrid, Castalia, 1976 (Clás. Castalia, 76); *Las mocedades del Cid*, Madrid, Cátedra, 1978 (Letras hispánicas, 72).

Para *Don Quijote de la Mancha*, L. García Lorenzo, se basa en el texto editado por E. Juliá Martínez, modernizándolo (ortográfica-

mente en particular) y dividiéndolo en escenas. Respeta no obstante los arcaísmos o las particularidades ortográficas cuando desempeñan una función en la comedia (*verbi gratia* en boca de Don Quijote). Sólo se explicitan los nombres propios que no pertenecen a un "mínimo común cultural". Las notas van dedicadas por la mayor parte a precisiones de sentido que parecen a menudo poco justificadas. Esto resulta de que esta edición va destinada a un público escolar pre-universitario, lo que explica también el carácter simplificador y didáctico de la introducción que consta de una biografía sumaria de Guillén de Castro, un breve análisis de la comedia y algún enfoque de los principales temas.

Los mal casados de Valencia se editan y comentan de forma mucho más interesante. El investigador español muestra por qué esta comedia, presentada de modo agradable y siempre esmerado, resulta, desde el punto de vista técnico, una de las más atractivas del dramaturgo valenciano. L. García Lorenzo se funda para su edición en la *Primera parte de las comedias de Don Guillén de Castro*, Valencia, Felipe Mey, 1618 y echa mano de las ediciones posteriores de esta comedia, particularmente la de E. Juliá Martínez. Reutilizará su introducción brillante y original en su obra sobre *El teatro de Guillén de Castro*, publicado en los ensayos Planeta en el mismo año. Ocurre cronológicamente lo contrario con *Las mocedades del Cid* en que la introducción está sacada de la obra ya citada sobre el teatro del dramaturgo valenciano. L. García Lorenzo añade una sinopsis de la versificación y una interesante bibliografía. Realizó esta edición sobre la primera conocida (*Primera parte de las comedias de Don Guillén de Castro*, Valencia, Felipe Mey, 1618), teniendo sin embargo en cuenta las de Mérimée, Said Armesto y Juliá Martínez. La presentación, esmerada, facilita y enriquece la lectura de un público escolar.

Luciano GARCÍA LORENZO, *El tema del conde Alarcos del Romancero a Jacinto Grau*, Madrid, C.S.I.C., 1972, 213 p.

En este volumen, L. García Lorenzo estudia la trayectoria del tema del conde Alarcos desde el romance de Pedro de Riaño - pliego suelto de hacia 1520 - hasta el drama de Jacinto Grau escrito en 1907 y estrenado sólo en 1917 en el Teatro de la Princesa en Madrid.

Examina según la cronología el romance con sus numerosas versiones y las apariciones del conde Alarcos en el teatro de los siglos de oro: *La comedia Serafina* de Torres Naharro, *El conde Alarcos* de Guillén de Castro, *La fuerza lastimosa* de Lope de Vega, *El conde Alarcos* de Mira de Amescua, *El valor perseguido y traición vendada* de Juan Pérez de Montalbán. Muestra el papel de las influencias y la originalidad de cada obra así como su interés en la historia del tema. Señala además en el siglo XVI alusiones al conde Alarcos en el

Lazarillo de Tormes y en *La vida del Pícaro* de Longanes de Ángulo (Valencia, 1601); en el XVII aparece también un eco del tema en *Las aventuras del bachiller Trapaza* de Castillo Solórzano. Si, en lo que toca a las comedias, el estudio es de gran interés, las referencias a la picaresca del XVI y las semejanzas (?) con la novela de Castillo Solórzano no nos parecen verdaderamente significativas.

L. García Lorenzo analiza después la evolución del tema en el romanticismo y más detenidamente en *El conde Alarcos* de José Jacinto Milanés, ya que en Larra sólo se trata de meras alusiones. Después, el autor da una ojeada a la fortuna del tema en las literaturas extranjeras del XIX, con la tragedia *Alarcos* de Friedrich Schlegel (1802) y el *Alarcos* de Benjamin Disraeli (1839). La parte más relevante de su estudio es la que dedica a la obra de Jacinto Grau (siglo XX).

Remata L. García Lorenzo su recorrido por un capítulo (el quinto) titulado "Amor, celos y honra", en que repite el orden de los capítulos anteriores (romance, siglo XVI, siglo XVII, romanticismo, siglo XX), destacando en cada obra evocada los tres elementos escogidos. El análisis, con ser interesante, resulta muy limitativo. El apéndice propone muy acertadamente un panorama de las numerosas versiones del romance y una breve bibliografía.

Aunque nos parece discutible el plan del volumen por la ruptura entre los cuatro primeros capítulos y el quinto que no constituye una verdadera síntesis sino un nuevo enfoque, la obra de L. García Lorenzo no carece de valor científico (tesis doctoral) ni de interés para todos los estudiosos aficionados al Romancero.

John G. WEIGER, *Hacia la comedia : de los Valencianos a Lope*, Madrid, Cupsa, 1978, 246 p. (Colección *Ensayos*, 59).

Este ensayo no va dedicado específicamente a Guillén de Castro. Sin embargo nos parece imprescindible integrarlo en una reseña de obras recientes de crítica y edición sobre este dramaturgo, debido a los análisis penetrantes de J.G. Weiger en torno a las comedias del más famoso de los escritores valencianos del Siglo de Oro (véanse en particular las páginas 53-57, 129-178, 209-222, 238-242) y a varias alusiones esparcidas en el conjunto del libro.

Este estudio, aunque no responda exactamente al esquema anunciado en la advertencia preliminar, enfoca el teatro valenciano desde un punto de vista poco corriente pero sumamente interesante. J.G. Weiger, ya autor de *The Valencian Dramatist of Spain's Golden Age* (Boston, Iwayne, 1976), precisa que, deseoso primero de traducir esta obra al castellano, decidió, aconsejado por Antonio Prieto, no parar en "meras traducciones" y refundió su análisis con "aportaciones nuevas".

Fijándose en el carácter teatral-auditivo de las primeras comedias y después de recordar la observación de A.A. Rennert (*The staging of Lope de Vega's "comedias"*, in *R.H.*, 15, 1906) "respecto al público que hoy día quiere ver la pieza, en contraste con la época que

nos concierne, en la cual se iba al teatro para escucharla" (p. 35), el investigador desarrolla sus reflexiones en cuatro partes : género auditivo-teorización, pp. 29-62; género auditivo-realización, pp. 63-178; comienzos y finales, pp. 179-234; reflexión, pp. 235-242.

En la parte dedicada a la *teorización* se basa en *El arte nuevo de hacer comedias en este tiempo* de Lope de Vega, según la edición de Juana José de Prades (Madrid, C.S.I.C., 1971), para entresacar los conceptos que tratan de lo escrito (15 alusiones en los 389 versos), lo visto (6 alusiones), lo auditivo (15). Muestra cómo las primeras se relacionan con el arte de escribir, las segundas con la opinión, las terceras con la representación. A pesar de la influencia de Robortello (citado v. 143), de Donato, de Aristóteles y de Horacio, lo interesante es lo que Lope escoge de los teóricos anteriores y que le conduce, según J.G. Weiger, a privilegiar lo auditivo, primacía ligada a la importancia del verso o, más bien, de las secuencias rítmicas.

Se detiene después el estudioso (p. 47) en las teorizaciones de Rey de Artieda : los cien versos dirigidos al señor don Tomás de Vilanoba ("Digo que España está en su edad robusta / y como en lengua, en armas valga, y puede / me parece gustar de lo que gusta"), y la *Epístola al ilustrísimo marqués de Cuéllar sobre la comedia*, que constituyen un paso hacia el nuevo género.

Si lo teórico propiamente dicho no aparece en los escritos del capitán Cristóbal de Virués, se pueden notar sin embargo, en los prólogos a sus obras, referencias al arte dramático. Además "no es de poca importancia el que fuera Virués el primero que empleara la forma estrófica del romance para su comedia *La infelice Marcela*."

Guillén de Castro, por su parte, "nos explica de una manera casi preceptista los requisitos para el debido aprecio de las comedias : silencio, ingenio, entendimiento y prudencia". A estas alturas J.G. Weiger busca apoyos en pro del predominio de lo auditivo en escritores : Nebrija, Cicerón, que, con ser interesantes, nos parecen introducir cierta confusión en este examen cronológico. Concluye el apartado con la evocación, mucho más justificada, de las academias.

Examinando luego la *realización* de la comedia como género auditivo, indica como en Rey de Artieda, más precisamente en *Los Amantes*, el drama se proyecta hacia el público por medio de la utilización del gemido, de los sonidos y, desde luego, de la narración. Pero se nota que, en el camino de la tragedia a la comedia, "el empleo del relato en vez de la presentación de la muerte en el tablado puede ser algo más que una manera de prescindir de las escenas sangrientas y fúnebres" (p. 70).

En cuanto a Cristóbal de Virués, J.G. Weiger, que dedica largas páginas al análisis del leit-motiv de la duplicación en *La gran Semíramis*, observa atinadamente que la tirada de Zopiro constituye un "buen ejemplo para dar una idea de cómo el poeta puede comunicar al

público el efecto auditivo de la guerra" (p. 76).

Para matizar esta importancia de las narraciones, J.G. Weiger acumula una serie de párrafos dedicados a "la elocuencia prevaricadora", "al buen entendedor pocas palabras", a la importancia de las aco- taciones, particularmente en Tárrega, con referencias a "una de las escenas más acústicas del teatro español" en *El prado de Valencia* (p. 108). En el "reconocimiento fónico" (*La perseguida Amaltea*, de Tárrega también), subraya el crítico que "no falta ironía cuando los personajes recitan de una manera que vayan creando, por encima de las palabras pronunciadas, una comunicación entre poeta y oyente, de la cual quedarán inconscientes los mismos locutores". Deseoso de presentar el panorama más completo posible, el estudioso opone los casos en que "las muchas palabras quitan fuerza a la espada": *La sangre leal de los montañeses de Navarra* (Tárrega), *Las mocedades del Cid* (Guillén de Castro), y aquellos en que "las muchas palabras quitan fuerza al enemigo": *El cerco de Rodas* (Tárrega). Este afán de variedad de enfoques presenta sin embargo cierto carácter de catálogo y el interés del lector se pierde un poco en los meandros de análisis agudos pero artificialmente ligados a veces. Se concentra más la atención al pasar a Aguilar, ya que todos los párrafos aluden a esta misma atención de parte de los espectadores: "atención y silencio", "atención y ruido", "atención: el diálogo comienza", "prosigue el diálogo".

Llegando por fin a Guillén de Castro, reproduce J.G. Weiger un estudio que publicó en *Hispanófila* (XXIII, 1965, pp. 1-7) sobre los silencios en *Las mocedades del Cid*. Coincidimos del todo con este análisis lo mismo que con la esquematización relativa a esta obra (limitativa, como cualquier esquematización, pero justa). Pero no podemos estar de acuerdo, a pesar de la demostración, demasiado breve, con la afirmación de que en los romances es donde el amor triunfa. Con todo, el examen de las sustituciones de vocablos no carece de agudeza y seguimos a J.G. Weiger cuando disiente con Wilson para quien Guillén de Castro destruye la continuidad de un romance al repartir los versos entre dos o tres locutores (p. 146). El estudio de los ruidos completa el de los silencios y convencer los ejemplos que prueban que "el dramaturgo recurre a los varios efectos sonoros no sólo para suplir lo que le dificultaran los límites escénicos, sino para reforzar acústicamente el dramatismo de las circunstancias". Sin transición el investigador hace hincapié en el acierto de *Los mal casados de Valencia* (ya subrayado por varios críticos), intentando explicar el empleo exclusivo de redondillas. Se deja distraer por la polémica en torno a la originalidad del desenlace de dicha comedia, pero pronto reanuda con el tema en el examen del "recelo de locuacidad", "despier- to del interés", "preocupación por no cansar al oyente" del drama- turgo valenciano, lo que le conduce al capítulo siguiente.

La primera parte de *Comienzos y finales* se llamaría mejor: imagen recurrente o leitmotiv. Justifica el crítico su análisis por

las necesidades del doble papel del dramaturgo : "poeta creador de belleza lingüística" y "escritor dramático obligado a encadenar los sucesos desde el principio hasta el momento final"; y precisa: "el deseo de lograr una mayor intensidad en el análisis ha necesitado una concentración restringida y, por consiguiente, al examinar las escenas iniciales y finales, nos limitaremos a estudiar cómo el poeta enlaza dichas escenas mediante la utilización de variadas imágenes" (p. 183). Siguen rápidas caracterizaciones metafóricas de *La cruel Casandra* y *La infelice Marcela* (Virués), *La perseguida Amaltea*, *El esposo fingido* y *La enemiga favorable* (Tárrega), *La suerte sin esperanza*, *La fuerza del interés*, *La gitana melancólica* y *La nuera humilde* (Aguilar), *Las mocedades del Cid*, comedia primera y segunda, *El amor constante*, *El perfecto caballero* (Guillén de Castro).

Más original y más en consonancia con el título del capítulo, el último y largo párrafo, dedicado a "principio y fin", merece atraer la atención por su penetración y el acierto de los cuadros que esquematizan la estructura de la comedia como género en evolución.

En la *Reflexión* que remata la obra, reconoce J.G. Weiger los límites de su trabajo pero reivindica "el valor de exploración [que] muchas veces reside en la nueva orientación, tal vez una orientación emmendada". Desdichadamente, en vez de contentarse con esta indiscutible conclusión, no puede resistir al deseo de debatir de nuevo de la originalidad de Guillén de Castro en *El curioso impertinente*, comedia adaptada de la novela de Cervantes interpolada en el *Quijote*. Nos parecen bastante obvios los argumentos presentados, como el que dice que "es preciso subrayar que la originalidad del acto I explica la supuesta independencia del desenlace". Sí, desde luego; pero ¿qué es lo que explica la originalidad del primer acto? ¿Responderá el estudioso: la conformidad de Guillén de Castro con las normas de la comedia en cuanto a la ruptura de la armonía y al restablecimiento del orden perturbado? Puede ser; pero, en 1606 (fecha propuesta por Bruerton), este dramaturgo es precisamente uno de los que, con sus obras, van estableciendo estas constantes, no fijadas aún. ¿Cómo no intuyó el perspicaz crítico, que advirtió en *Las mocedades* la transformación de "el rey lo piensa" en "el rey lo siente" (p. 144), que lo que moviera a Guillén de Castro pudiera ser el predominio de los afectos (amor Lotario-Camila, amistad Lotario-Anselmo) sobre los conceptos (honra del matrimonio Anselmo-Camila)? En el eterno conflicto dramático amor-honor, el triunfo del amor como arrebató vital, con este valor frente a los obstáculos mortíferos, este dinamismo que impone la victoria del primer amor, el castigo del perturbador y la boda final constituyen un paso capital de la tragedia de tipo senequista ... hacia la plasmación de una forma de comedia propia del dramaturgo valenciano, antes que éste haga suyo el sistema de la comedia lo-pesca.

Añadiremos que, aunque el autor reconozca, a pesar de insis-

tir en lo auditivo, el papel de lo visual, nos parece postergarlo demasiado. Como dice Agustín de Rojas en *El Viaje entretenido* (1603),
 llegó el tiempo en que se usaron
 los comedias de apariencias
 de santos y de tramoyas

 en efecto éste [este tiempo] pasó
 llegó el nuestro ...

(citado por Othón Arroníz : *Teatros y escenarios del Siglo de Oro*, Madrid, Gredos, 1977, p. 171). Lo que deja suponer que las "comedias de ingenio" con su escenario despejado (telón, banco) sustituyeron los "espantavillanos", como los llama Suárez de Figueroa en *El pasajero*, que usaban de "aparatos" elementales pero visualmente eficaces. Tárrega, en particular, cuyo afán a las acotaciones subraya J.G. Weiger en su ensayo, utilizó a menudo apariencias, escotillón y plano superior. Si se nos contesta que la Olivera sólo lució su primera representación en 1619, podemos contestar con H. Mérimée (*Spectacles et comédiens à Valence, 1580-1630*, Privat, 1913) que ya desde 1583 el Hospital había comprado, en la plaza que dio su nombre al famoso teatro valenciano, una casa para la representación de comedias. (Cf. Othón Arroníz, *op. cit.*, p. 124, note 34). El 22 de junio de 1584 se inauguró a la vez el nuevo teatro y un ciclo de representaciones (H. Mérimée, *op. cit.*, p. 27).

Pese a estas restricciones y a ciertos meandros cuya causa atribuimos al deseo de volcar en esta obra muchas "aportaciones nuevas" acerca de los autores estudiados aun cuando se relacionan sólo indirectamente con el plan propuesto, John G. Weiger nos ofrece un ensayo que suscita siempre el interés por la agudeza de las sugerencias y la originalidad del enfoque.

Christiane FALIUI-LACOURT

*
 * *

Salvador CRESPO MATELLÁN, *La parodia dramática en la literatura española*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 1979, 197 p.- 21 fol. (*Acta Salmanticensia*, Filosofía y Letras, 107).

¡ Librenos Apolo de dos defectos frecuentes en los que componen reseñas críticas ! El primero, cuando las escriben personas algo enteradas del tema que analiza el libro reseñado, consiste en reprochar al autor que no esté exactamente de acuerdo con lo que uno tenía imaginado, proyectado o incluso escrito sobre el particular. El segundo, algo parecido al anterior, estriba en deplorar que el estudio realizado sobre el tema no sea total, completo y definitivo, aun cuando

confiesa el autor ambiciones muy parciales y deja bien sentados en la introducción los modestos límites de su trabajo. Con todo lo cual se juzga la obra, no por lo que es, sino por lo que *no es*, y se suele olvidar el valor intrínseco de aportaciones incompletas pero a veces muy nuevas y muy valiosas en el campo de la cultura. La tentación de incurrir en ambos defectos es sin embargo muy fuerte en el que firma estas líneas. Por una parte, antes de conocer la existencia del libro de Salvador Crespo Matellán, tuvimos la ocasión de exponer en un coloquio reciente un trabajo centrado parcialmente en el mismo tema y cuyo enfoque difiere bastante del suyo (1). Por otra, nos hacía esperar un estudio total tanto nuestro deseo de que por fin se realizara como el carácter sugestivo y prometedor del título de la obra.

Bien es verdad que el segundo título reduce ya considerablemente las perspectivas ofrecidas por el primero. De la visión crítica global prometida por *La parodia dramática en la literatura española* se pasa inmediatamente a *Esbozo de una historia de la parodia dramática en la literatura española y análisis de "Los amantes de Teruel"*, comedia burlesca de Vicente Suárez de Deza. E incluso va más allá la reducción de la materia anunciada. Cuando el esperanzado lector se adentra en la primera parte (*Esbozo de una historia...*), se encuentra con que de historia del género hay muy poco, o tal vez nada: después de página y media de generalidades empieza un catálogo bibliográfico de las obras paródicas (tanto comedias como entremeses, sainetes, etc.) dispuestas en un orden más o menos cronológico y separadas en tres apartados - *Teatro barroco*, *Teatro neoclásico*, *Teatro moderno y contemporáneo* - que ocupan 94 páginas. Salvada la primera decepción, se da uno cuenta sin embargo de que un catálogo de este tipo, el primero que se realiza sobre un género muy importante y casi totalmente olvidado hasta hoy, no deja de tener grandes méritos, aunque sólo sea por el mero hecho de existir. Abarca efectivamente los numerosos textos paródicos o burlescos citados en bibliografías generales, y recoge minuciosamente los datos que sobre ellos proporcionan las mismas fuentes. Adentrémonos pues, para un corto examen interno, en el capítulo dedicado al *Teatro barroco*.

Lo primero que sorprende es el orden - o el desorden - de colocación de los títulos: ni alfabético, ni cronológico (lo cual por lo demás hubiera sido casi imposible)... Como si se hubieran transcrito las fichas del investigador sin ninguna clasificación previa. Pequeño inconveniente, por cierto... Lo segundo es que el autor no ha leído

(1) Frédéric Serralta, *La comedia burlesca: datos y orientaciones*, en *Risa y sociedad en el teatro del Siglo de Oro* (Actas del Tercer Coloquio del G.E.S.T.E., Toulouse, 31 de enero-2 de febrero de 1980). En prensa.

do ni siquiera recorrido, los textos que cita. Lo reconoce de manera implícita cuando funda exclusivamente su apreciación de algunos textos en los primeros versos o en los escasos datos reproducidos por sus fuentes bibliográficas: "Según Paz, esta comedia de Montalbán es burlesca. A juzgar por el primer verso del manuscrito, que cita, creemos que está en lo cierto..." (p. 18); "Creemos que esas palabras del principio pueden servirnos de indicio sobre el doble valor de la comedia..." (p. 27); "A pesar de que estos dos autores no citen el entremés como burlesco, presu[m]imos que si lo es ..." (p. 41) (2). Se comprende, desde luego, que no haya podido o querido consultar el autor tantos y tantos textos como cita. Lo malo es que así se reproducen indefinidamente los errores de los primeros bibliógrafos. Daremos algunos ejemplos.

Contrariamente a lo que repite S. Crespo Matellán (p. 18), *Las aventuras de Grecia* no es de Montalbán. Es una comedia burlesca anónima (Ms. 16705 de la Biblioteca Nacional de Madrid), que se funda, eso sí, en *Don Florisel de Niquea*, de dicho autor. El texto de *Píramo y Tisbe*, comedia de Pedro Rosete Niño publicada en la Parte 29 de *Comedias nuevas escogidas ...*, no es en absoluto paródico (p. 28): se trata de una obra trágica que reproduce fielmente la fábula ovidiana. *Escarramán* y *Los celos de Escarramán* no son la misma comedia (pp. 29-30) sino dos burlescas distintas, como lo pudiera ver el autor con sólo comparar los primeros y últimos versos citados respectivamente por Paz (*Catálogo de manuscritos ...*) y Cotarelo (*Catálogo descriptivo ...*, en B.R.A.E., XVIII y XIX, 1931-1932). *La destrucción de Troya* no es de Góngora, aunque es verdad que esta atribución no ha sido desechada sino hace muy poco tiempo (3)... Podríamos citar algunas equivocaciones más, pero terminaremos este párrafo evocando una confusión bastante significativa. Dedicó el autor una página a *La restauración de España*, comedia "inédita", etc. (p. 23). Seguidamente habla de *La Renegada de Valladolid* para acabar diciendo, en conformidad con un precedente estudio nuestro, que se trata de la misma obra (p. 24). Entonces, ¿cómo se explica que se le dediquen dos apartados distintos, a no ser por la insuficiente reelaboración, a la hora de realizar el catálogo impreso, de las fichas primitivas?

De las obras posteriores al teatro barroco no diremos nada, por carecer de luces particulares sobre el tema en la época moderna. No parece aventurado suponer, sin embargo, que su estudio bibliográfico responde a los mismos criterios.

(2) Los subrayados son nuestros.

(3) Robert Jammes, "La destrucción de Troya", 'entremés' attribué à Góngora, en *Criticon*, Toulouse, France-Ibérie Recherche, n° 5, 1978, pp. 31-52.

Salvador Crespo Matellán dedica la segunda parte de su libro a un análisis de la comedia burlesca *Los amantes de Teruel*, de Vicente Suárez de Deza, relacionándola exclusivamente con la seria del mismo título de Juan Pérez de Montalbán. A primera vista parece curioso que no tenga en cuenta las demás obras, tanto poéticas como dramáticas, escritas en los siglos XVI y XVII sobre un tema tan popular; pero muy pronto nos convence el autor de que el texto de Suárez de Deza es una parodia casi literal - lo cual, digámoslo de paso, no es lo más frecuente entre las comedias burlescas del Siglo de Oro - del de Montalbán, y así se justifica totalmente el postulado inicial.

El estudio comparativo de la burlesca y la seria es minucioso, detallado, concienzudo, podríamos decir que exhaustivo, como además lo anuncia el autor en su introducción. Se divide en varios apartados que, como se verá por los títulos, abarcan todos los posibles puntos de comparación: "Estructura argumental; Personajes; La obra parodiada como modelo del código; Comparación formal entre ambas obras; Nivel semántico; Nivel morfosintáctico; Niveles métrico y fónico; Plano escénico". En todos ellos trabaja incansablemente el autor, con notable cantidad de referencias eruditas a las más recientes innovaciones metodológicas, para poner de relieve, clasificar y analizar lo que el parodista recoge de su modelo, lo que modifica, lo que reduce, lo que amplía... Su preocupación esencial parece ser la de demostrar el carácter indiscutiblemente paródico de la comedia de Suárez de Deza, la presencia en ella de un segundo plano casi constante formado por las referencias a la obra parodiada. Su simpático deseo de demostrarlo todo le lleva a veces a demostrar incluso las evidencias, como cuando concluye una de sus argumentaciones: "Precisamente en esta presencia o no-presencia de un segundo plano podría establecerse la frontera entre lo simplemente cómico o humorístico y lo paródico o caricaturesco" (p. 141). Desde luego, desde luego... Acabamos la lectura totalmente convencidos de que el parodista conocía al dedillo o más bien tenía presente la obra de Montalbán y la utilizó paso a paso para su propia creación teatral, así como totalmente informados sobre los diferentes mecanismos de la parodia. Lo cual, por supuesto, no es un resultado despreciable. Pero, página tras página, nos ha ido asombrando cada vez más que Salvador Crespo Matellán, en su análisis casi quirúrgico de las relaciones entre parodista y obra parodiada, se olvide totalmente del tercer elemento, y no el menos importante cuando se estudia un fenómeno teatral: queremos hablar, claro está, del público.

Sólo al final^o le dedica algunas líneas: "De lo anterior se infiere que un texto paródico es recibido como tal sólo en la medida en que el lector (o espectador) reconoce o descubre a través de él ese segundo plano parodiado al que implícita o explícitamente hace referencia. De otra forma, el texto constituiría algo raro, anómalo, extraño, que en la mayoría de los casos será recibido como simplemente

humorístico" (p. 183). De lo cual inferimos nosotros que lo que le da a un texto, de cara al imprescindible lector o espectador, carácter paródico, no es la presencia o la no-presencia de un segundo plano, sino su percepción o su no-percepción, variables según el grado de información del que percibe. Y nos preguntamos : ¿ cuántos efectos, paródicos a nivel de la creación del texto, serían captados como tales por el lector corriente o por el público, que difícilmente podía conocer de memoria la obra de Juan Pérez de Montalbán ? Cuando oían los espectadores de la burlesca las siguientes declaraciones de un personaje : "... aunque el recato lo gruña, / y aunque cebollas no se hallen, / a todas horas mis ojos / han de llorar alacranes", ¿ cuál de ellos sería capaz de apreciar el virtuosismo con el cual transforma Suárez de Deza los versos primitivos : "... aunque el recato lo riña, / y aunque la virtud lo extraña, / a todas horas mis ojos / han de dar claras señales" ? No está de más, desde luego, desmontar todos los mecanismos de la reelaboración paródica; pero tampoco estaría de más tener en cuenta que la parodia nunca se basta a sí misma, nunca es su propio y unico objetivo, y que los resultados conseguidos, aunque sean de origen paródico, tienen que cobrar un valor cómico intrínseco para ser apreciados por quien desconoce el texto primitivo. En el ejemplo citado pocas líneas más arriba, el valor cómico procede del carácter incoherente del texto, en relación con la tonalidad de las antiguas coplas de disparates.

Bien es verdad que al autor le interesa mucho más la parodia propiamente dicha que los efectos cómicos que se derivan de ella. No deja de citarlos, desde luego, pero siempre en segundo término. Llega incluso a decir que es perfectamente posible la existencia de un texto paródico carente de humor y de comicidad (p. 185). No diremos que no, pero el caso es que no existe, o por lo menos no sería un género literario sino, cuando más, una aburrida experiencia de laboratorio. La dedicación exclusiva del autor al análisis de los efectos paródicos le conduce a extremos curiosos : por ejemplo, cuando evoca los orígenes de una escena burlesca en que aparecen dos personajes montados en caballitos de caña. Explica que en el original no aparecían, sino que sólo se aludía a los caballos, que serían caballos de verdad, demuestra con creces el parecido entre el texto inicial y el burlesco, y concluye : "Por medio de la conversación / *sic* por "conservación" / de las réplicas queda garantizada la presencia del segundo plano, al mismo tiempo que el acusado contraste resultante produce un efecto cómico" (p. 179). ¿ Como si fuera preciso evocar la presencia del segundo plano, que el espectador tendría o no presente, para comprender el efecto cómico producido por la aparición de dos personajes montados en sendos caballitos de juguete !

El estudio de la parodia no deja de ser una entrada posible en el mundo de la comedia burlesca, sobre todo cuando la génesis metódicamente paródica de un texto no da lugar a dudas (repetamos sin em-

bargo que no es éste el caso más frecuente). Pero la puerta principal, la que da verdaderamente paso a ese mundo que concentra todos los recursos cómicos de la literatura aurisecular, es en nuestra opinión la puerta de la Risa, tal vez no bastante frecuentada por el autor ...

En este momento de nuestro trabajo, parece como si una voz-cilla lejana nos dijera que no, que nuestras advertencias y reparos, a pesar de que se fundan en datos concretos y expresan una opinión desapasionada, nos han llevado poquito a poco por el camino de los defectos que evocábamos al empezar, por el transitado camino de la injusticia. "Con el aviso del señor de Delo", volvemos a criterios más imparciales y nos hacemos las preguntas significativas : ¿ Qué existía sobre el teatro paródico en España antes del libro de Salvador Crespo Matellán ? Nada, o casi nada. ¿ Qué es lo que la obra pone a la disposición de los investigadores ? Un catálogo, aproximativo pero muy cómodo por reunir en un sólo volumen todos los datos dispersos que se conocen sobre el tema; un estudio minucioso y documentado de una reelaboración paródica, con toda una serie de conclusiones parciales, sugerencias, perspectivas críticas, etc., que enriquecerán considerablemente, aunque sea por la vía de la controversia, la reflexión de cuantos quieran adentrarse en un terreno tan poco conocido hasta ahora. ¿ Cual era el objetivo del autor ? Él mismo lo dice : "servir de punto de partida para posteriores trabajos sobre la parodia dramática en la literatura española, por una parte, y contribuir a un conocimiento más profundo de los mecanismos de la parodia, en especial los de la parodia dramática, por otra" (p. 15). La conclusión está a la vista : el autor cumple sobradamente lo que promete. Diremos pues que su libro es imperfecto, pero utilísimo; incompleto, pero - en el sentido estricto de la palabra - único; discutible, pero fecundo; provisional, pero imprescindible. Motivos hartos suficientes para agradecer a Salvador Crespo Matellán su concienzuda exploración de las tierras incógnitas del género. Gracias, pues, al autor ...

i Ah ! (se nos iba a olvidar) : y gracias, también, a Apolo.

Travaux de l'Institut d'Etudes Hispaniques et Portugaises de l'Université de Tours, Publications de l'Université de Tours (3, rue des Tanneurs, 37041 Tours Cédex), 1979, 197 p. (Série "Etudes Hispaniques", 11).

[Esta reseña se publicará en francés en los *Cahiers du Monde Hispanique et Luso-Brazilien* (Caravelle), 35, 1980.]

En este volumen colectivo se publican estudios y artículos firmados por doce universitarios miembros del Instituto de Estudios Hispánicos y Portugueses de la Universidad de Tours. Los temas, en relación con las investigaciones y las actividades de cada uno, son muy diversos, y su aparente falta de unidad quizás pudiera desanimar a los lectores que, por costumbre o por pereza mental, prefieren enfrentarse con libros de asunto único. Digamos desde el principio que

sería una verdadera lástima : en primer lugar, porque las apariencias engañan, ya que tiene la obra, como más adelante trataremos de explicarlo, una sutil pero indiscutible coherencia interna; y en segundo porque cada uno de los artículos que la componen merece por sí solo la atención de los estudiosos.

El orden alfabético atribuye la responsabilidad de abrir caminos y de concretar orientaciones a J.P. Castellani. No desaprovecha éste la ocasión de situar de entrada la empresa colectiva a un elevado nivel de interés. Analizando dos ediciones de *Cuerpo perseguido*, obra del poeta contemporáneo Emilio Prados, una de 1940 y otra de 1954, estudia sus diferencias, los cambios en la distribución interna de los cuatro libros que la componen y en la concatenación de los poemas, y pone así de relieve su importancia en la evolución existencial y literaria del autor. Reflejo autobiográfico de una decepción amorosa superada y sublimada por la creación poética, *Cuerpo perseguido* es "una etapa indispensable en la elevación de una alma desde la angustia hasta la serena contemplación". Los versos que cita J.P. Castellani son un primoroso ejemplo de la magia verbal del escritor, la magia depurada, sin brujas y sin conjuros, de un asceta del sentimiento y de la palabra.

Otro poeta contemporáneo, J.L. Ortiz, fallecido en 1978 en la República Argentina, es el evocado a continuación por B. Castellano, quien propone "una entrada directa en la materia poética, la mejor manera, nos parece, de re-conocer la poesía de J.L. Ortiz". Para ello realiza un análisis minucioso del poema "Y déjanos pasar...", en varios apartados cuyo título citamos para dar una idea de su riqueza y profundidad : "Encuadres del imaginario analítico; Anciaje modal; Un eje paradigmático; Intervalo fonético; Las imágenes del deseo; El aspecto de lo posible". Después de revelarnos a J.L. Ortiz, nos permite B. Castellano ampliar nuestro conocimiento del poeta merced a cinco textos escogidos publicados en apéndice.

Cambio total con la monografía siguiente, debida a J. Covo : Alejandro Dumas y una de sus supercherías literarias. Problema : en 1855 se publica en Francia el *Diario de María Giovanni ... en Méjico*, "redactado y publicado por Alejandro Dumas". Al principio de su relato, reconoce la narradora que "Giovanni" no es su verdadero apellido... Entonces : ¿ existió, o no, la misteriosa viajera ? ¿Cuál fue, dado el caso, su verdadera identidad ? Mediante una argumentación inexorable basada en documentos periodísticos y diplomáticos de la época, se demuestra primero la perfecta identidad de los datos citados en el *Diario de María Giovanni* y de otras tantas menudencias, desconocidas en Europa, de la actualidad mejicana de entonces. Como Alejandro Dumas nunca estuvo en Méjico, la existencia de la enigmática informadora queda así bien patente. Por fin, después de rechazar algunas hipótesis muy dudosas, cita J. Covo el documento decisivo, una carta de un diplomático francés que "confirma punto por punto el relato de María Gio-

vanni, e incluso su sexo, y nos da su verdadero apellido" : Madame Callégari. Esta última entregó probablemente su manuscrito a Alejandro Dumas, quien lo publicaría sin disponer de mucho tiempo para corregirlo. Consigue J. Covo aunar en este artículo el rigor de una demostración implacablemente científica y el interés de una excelente novela policíaca.

F. Delpéch se dedica después a estudiar la conocida leyenda de *La Serrana de la Vera* con un enfoque de folklorista. Pone de relieve los puntos de contacto, y mas aún las diferencias, entre la serrana de dicha leyenda y, sucesivamente, las "serranillas", las "mujeres salvajes" evocadas por Menéndez Pidal y los prototipos literarios de la "mujer varonil". Acaba reconociendo las coincidencias pero sobre todo insistiendo en que la *Serrana* es una creación específica, un relato mítico cuyos fundamentos podrían ser tres temas esenciales : el sacrificio de la criatura cosmogónica, la iniciación varonil y el casamiento de la mujer fuerte. Nuestra breve presentación esquematiza excesivamente un artículo erudito, sugestivo, y cuya originalidad estriba en la aplicación de criterios antropológicos al análisis de un tema conocido sobre todo hasta hoy por sus aspectos literarios.

Partiendo de la enorme diversidad lingüística de la América precolombina, difícilmente reducible a un origen único, M. Dessaint pone en tela de juicio las teorías más comunes relativas a la población inicial del continente americano, y concretamente la que supone que todos los pobladores primitivos llegaron de Asia por el estrecho de Bering. Sin poder aducir pruebas definitivas, sugiere la diversidad de accesos y de orígenes y concluye proponiendo a todos los especialistas de matemáticas, letras y ciencias humanas un programa colosal de investigaciones múltiples, para que "una confrontación honrada y amistosa de los diversos puntos de vista desemboque en un consenso de los sabios. Única garantía de un conocimiento científico".

Sequimos, con E. M. Fell, en América, en los países andinos. Entre la antigua proclamación de la superioridad del blanco y la más reciente reivindicación del indio, el mestizo ha sido objeto, incluso por parte de los escritores indigenistas, de innumerables críticas de tipo racista. Sobre este punto subraya acertadamente E.M. Fell la originalidad y la coherencia de J.M. Arguedas, cuya "defensa e ilustración del universo mestizo" es una manera de "formar patria", no a partir de una oposición sino de la natural alianza entre indios y mestizos. Con una actitud resueltamente liberal preconiza el escritor peruano un mestizaje lingüístico y cultural inseparable, según él, de dos fenómenos complementarios : el fin de los prejuicios raciales y el desarrollo económico de su país.

Vuelta a los temas peninsulares : J.L. Guereña examina la colaboración de José Mesa, uno de los primeros marxistas españoles, en el periódico francés *L'Egalité*, su importante participación en la fundación del P.S.O.E. y en las polémicas entre socialistas y anar-

quistas españoles, sus relaciones con Jules Guesde, con profusión de citas y de notas eruditas que atestiguan un gran conocimiento del personaje y de los hervideros ideológicos de la época.

Un tal Pero Díaz de Toledo, traductor en el siglo XV de una obra equivocadamente atribuida a Platón, y amigo del Marqués de Santillana, permite a F. Meyrat exponer interesantes consideraciones sobre un problema de creación literaria, y dejar bien sentadas "las estrechas relaciones, e incluso las semejanzas textuales, que existen entre el *Axioco* castellano de Pero Díaz de Toledo y la obrita del mismo autor titulada *Diálogo e razonamiento en la muerte del Marqués de Santillana*". Citas significativas, demostración convincente.

A. Redondo desmenuza el caso de Fray Bernardino Palomo, *alias* de Flores, religioso agustino del siglo XVI, y demuestra magistralmente que la vida de este descendiente de conversos, propagandista de los Comuneros, perseguido por la Inquisición, así como su temperamento de observador perspicaz de la realidad, de hombre "chocarrero" aficionado al lenguaje de la vida cotidiana, están en relación directa con el tono y el contenido de los cuentecillos tradicionales que protagoniza el mismo personaje. El ejemplo de Fray Bernardino ilustra, a partir de elementos históricos o biográficos, la formación y la transformación del cuentecillo tradicional.

Repasa y examina F. Vigier los "remedios contra el amor" que aparecen en las obras de los siglos XV y XVI. Con una rigurosa construcción crítica, empieza por los tratados de medicina, en que el amor se presenta como una enfermedad parecida a la melancolía y caracterizada por la sequedad excesiva del cerebro y del cuerpo, y prosigue estudiando las numerosas obras propiamente literarias que preconizan remedios inspirados en Ovidio, la Biblia, Séneca, Petrarca, etc., ya con motivaciones políticas o sociales, ya por una *reprobatio amoris* de inspiración cristiana, ya por pura misoginia. Dos textos publicados en apéndice completan un artículo muy documentado y al mismo tiempo lleno de datos pintorescos o curiosos.

El último trabajo del volumen, no ya científico sino pedagógico, no desdice en absoluto del alto nivel general de la obra. M.F. Mourier y J. Pérez, a propósito de la enseñanza de lenguas extranjeras, insisten sobre la importancia de la motivación de los alumnos, que se puede conseguir principalmente (como en el caso del niño que aprende de pequeño su lengua materna) estimulando la necesidad de comunicación. También evidencian "el enorme despilfarro de elementos materiales que significan las sofisticadas técnicas modernas de enseñanza de lenguas", así como la dudosa eficacia de los llamados "ejercicios estructurales", por no corresponder de ninguna manera a necesidades inmediatas y reales de comunicación, y acaban invitándonos a utilizar, y no a reprimir, los errores de los alumnos, que pueden ser muy constructivos si se saben enfocar debidamente. Reflexiones abiertas, sin solución milagrosa de los problemas pedagógicos, pero sumamente ins-

tructivas y llenas de utilísimas sugerencias teóricas y prácticas.

El lector que nos haya seguido hasta el final de esta reseña se preguntará tal vez : ¿cuál podrá ser la unidad, anunciada al principio, de esta miscelánea, valiosa, eso sí, pero a primera vista tan heterogénea ? Por encima de las evidentes diferencias metodológicas y temáticas, la unidad la encontramos en la exigencia común de un intachable rigor científico, en la seriedad de datos y razonamientos que conducen a cada autor hacia conclusiones lógicamente argumentadas. Además, y tal vez sea esto lo más digno de interés, ningún estudio se atiene al análisis gratuito de los juegos y de las técnicas de la "literatura" : más allá de las obras y de los textos, los autores se orientan siempre hacia el poeta, el novelista, el escritor, el personaje histórico ... , el Hombre, en fin; humanidad y humanismo que parecen ser características comunes de los universitarios citados en estas líneas.

La obra colectiva que estamos comentando se publicó para conmemorar los diez años de la existencia del Instituto de Estudios Hispánicos y Portugueses de la Universidad de Tours. A juzgar por lo que nos demuestran sus autores, diez añitos, por cierto, muy bien empleados.

Frédéric SERRALTA

