

## NOTAS BIBLIOGRAFICAS

ACTAS DEL PRIMER CONGRESO INTERNACIONAL DE HISPANISTAS (Celebrado en Oxford del 6 al 11 de Septiembre de 1962). Publicadas bajo la dirección de FRANK PIERCE y CYRIL A. JONES, por la Asociación Internacional de Hispanistas. Oxford, The Dolphin Book. Co. Ltd, 1964, 496 pp.

En esta importante publicación se nos ofrecen cincuenta comunicaciones de las pronunciadas en el Congreso. Como cada una de ellas merece, por lo menos, una breve información, intentaremos resumir con extensión variable (según la naturaleza de cada ensayo) el riquísimo y múltiple contenido del libro.

La primera comunicación corresponde a D. R. Menéndez Pidal, excepción en el orden alfabético que nadie reprochará. El título de dicha comunicación es *Observaciones críticas sobre las biografías de Fray Bartolomé de Las Casas*. Aquí resume el autor los principales puntos sobre la debatida cuestión en que basa su crítica, fijándose en las contradicciones de Las Casas que le llevan a considerar su actitud no como la de un falsario o un impostor, sino como la de un «paranoico megalómano que falsea involuntaria e irracionalmente los datos de la realidad» (p. 23); después, encomienda a la consideración de los psicólogos el problema que presenta Las Casas por parecerle un caso de patología. Esta tesis no ha sido totalmente aceptada por algunos otros críticos, como p. e. Marcel Bataillon. Pero las pruebas aducidas parecen irrefutables. Quizá —es sólo una sugerencia— cupiera un cierto término medio entre la impostura y la paranoia de Las Casas, sobre todo teniendo en cuenta que se trata de un fenómeno psicológico el que hay que juzgar, sujeto a motivaciones de índole extremadamente subjetiva y difícilmente explicable por los hechos. Siempre cabe la intensificación de un material narrado por aumento de su cantidad, pensando que esta exageración no acrecienta o disminuye la categoría específica del hecho, sino que sirve para mostrar más brillantemente el aspecto que se quiere destacar de él. Así se puede ser, a la vez, consciente de la exageración sin sentirse culpable de falsedad. Esto, naturalmente, tendría valor en el caso de que Las Casas sólo tergiversase la realidad por aumento o disminución de detalles cuantitativos, pero dejando esa realidad como tal inamovible. No parece, por otra parte, reducirse a esto sólo el problema. Mientras tanto, la tesis de M. P. queda incuestionable por un lado; por otro, como punto de partida para precisiones ulteriores.

Dámaso Alonso presentó *Algunas novedades para la biografía de Góngora*. Examina el retrato y la letra, huellas del ilustre cordobés mal interpretadas a veces por la crítica. Después, en el epistolario, halla motivos que demuestran la

serie de humillaciones por las que tuvo Góngora que pasar en los años que van de 1617 a 1626. Sigue una extensa información, en cuyos detalles no vamos a entrar, que abarca desde la presunta hidalguía de sangre de la familia del poeta hasta las causas de su destino como eclesiástico, que no parecen ser totalmente vocacionales. Trata también de su situación económica y de las relaciones de D. Luis con su familia, en las que, a veces, se reflejó algún dramático incidente. De todos estos hechos D. A. dio cuenta con toda clase de pormenores en sus *Documentos desconocidos*. Concluye su exposición recordando lo interesante que es para la investigación literaria la búsqueda de documentos en los archivos, labor que hoy está bastante olvidada.

En *Interés hispánico del movimiento pizarrista* Marcel Bataillon repasa algunos aspectos históricos del pizarrismo. Considera a Cieza de León como un excepcional testigo de la sublevación pizarrista, pero, sobre todo, como un historiador ejemplar (en este sentido es importante su libro *Guerra de Quito*). Se interrumpe el libro de Cieza en 1546 con la llegada del presidente Gasca a Panamá, pero éste último, con sus documentadísimas cartas al Rey y al Consejo de Indias, sirve de continuación a las crónicas de Cieza. También considera M. B. como importantísimos testimonios históricos los de Diego Fernández el Palentino, del Inca Garcilaso, de Gutiérrez de Santa Clara, este último de vocación tardía y extraña (que ha estudiado M. B. en su artículo de la *RFE*, 1961, XV, núms. 3-4); también examina, entre otras, la crónica indigenista de Guanan Poma de Ayala, resumiendo así la variada tonalidad histórica del movimiento pizarrista. M. B. destaca el interés de estos estudios, que deberían ser clásicos en un seminario de Historia de América. También hace un resumen de los principales investigadores de este tema: Raúl Porras, Rafael Loredó, Robert Klein, colaborador de cátedra de M. B. en París, etc.

Miguel Batllori, en *La agudeza de Gracián y la retórica jesuítica*, piensa que «los tres años de enseñanza de letras humanas en Calatayud, de 1627 a 1630, son fundamentales en la preparación de Gracián retórico» (pp. 65 y 66), y que el *Arte de ingenio* es el paso de la retórica manierística a la retórica barroca. M. B. expone esta teoría, situándose frente a Curtius. Un exponente claro, no preceptístico sino literario, de la superación de la retórica manierista, lo halla M. B. en *El críticón*, en donde se da ya una retórica plenamente barroca.

El acta siguiente de Otis H. Green, titulada *España y la tradición occidental*, es un resumen de la obra monumental en la que trabaja: *El pensamiento castellano en la literatura desde el Cid hasta Calderón*. El autor nos dice: «Se trata simplemente de escribir la historia intelectual que determinó el contenido de la literatura española durante aquellos cinco siglos» (p. 71). Del ambicioso proyecto, cuya realidad deseamos que sea pronto efectiva por el enorme interés que puede suponer para la historia de la literatura española y, sobre todo, para su verdadera interpretación (dos tomos están ya acabados), aquí se nos exponen los puntos principales. Por lo pronto, O. H. G. piensa que el contenido de esta literatura es occidental y no oriental, y más explícitamente dice que es el de la cristiandad occidental «aunque con una especial adherencia conservadora a la Biblia, a los Padres de la Iglesia, y a los escolásticos —adherencia que hace casi increíble el que Quevedo, Gracián y Calderón fuesen, como lo fueron, contemporáneos, o casi contemporáneos, de Hobbes, de Locke y de Leibnitz» (p. 71). El autor ha investigado, después, lo que significó la posibilidad de una síntesis del cristianismo y de la cultura, basándose en el *Sic et non* de Abelardo. Las contradicciones aparecen con frecuencia muy con-

siderable: «El culto de la fuerza y la gracia mundana, de la vanidad y la pompa, hasta llegar a corromper la actitud general hacia las virtudes cristianas» (p. 73). El mundo se le aparece como fuente de los conflictos morales del español medieval. Los textos analizados, abundantes, parten del *Poema del Cid*, y continúan con el *Amadís*, el *Quijote*, el *Libro del Buen Amor*, etc. El «amor cortés» y la derrelicción del deber religioso, la renuncia al *non* y la aceptación del *sic*, son otros tantos problemas que plantea O. H. G. como resumen de su libro.

La comunicación siguiente corresponde a Pierre Groult; su título es *Escritores españoles del siglo XVI en los Países Bajos*; trata de destacar, entre el nutrido grupo de españoles que vivieron en los Países Bajos, a las personalidades más sobresalientes. En primer lugar, la excelsa figura de Luis Vives; luego, Francisco de Enzinas, que tradujo al castellano el *Nuevo Testamento*; Francisco de Osuna, Juan de Dueñas, Antonio de Guevara, Luis de Granada, etc. cuyas obras se imprimieron en varias ediciones en los Países Bajos. Se editaron también las obras de Luis de Avila y Zúñiga y Calvete de Estrella. En lo que se refiere a la novela, se publica el *Amadís* en Lovaina y Amberes en 1551, pero es casi una excepción. De novela pastoril se imprime *Los siete libros de Diana*. Y de la *Celestina* se hacen ocho impresiones en Amberes de 1539 hasta 1599. También hace una relación del teatro español en los Países Bajos: la *Propaladia* se editó en Amberes en 1547-48; tampoco hay que olvidar el *Cancionero de Romances*. Asimismo destacan las enciclopedias y las traducciones más importantes, entre las que tienen el máximo interés las obras de Erasmo. Finalmente señala la importancia de Arias Montano en los Países Bajos, en donde dirigió la edición de la *Biblia Poliglota* de Amberes. Extrae el autor unas conclusiones de este esbozo que merecen resumirse: por ejemplo, la cumbre de la presencia de la literatura española coincide con el año 1556; la ciudad más importante que recibe este influjo es Amberes; bajo Felipe II «las condiciones se hacen desfavorables para la difusión de la literatura castellana» (p. 104). En resumen, gran parte de la literatura española del XVI figura en los catálogos de los editores flamencos.

En *Filología española y lingüística general* Yakov Malkiel hace una reseña histórica de los progresos de la filología hispánica, desde su humilde aparición en algunos filólogos españoles de talla mediana, hasta la vinculación con la lingüística romance gracias al esfuerzo personal de Ramón Menéndez Pidal. Señala también cómo la investigación lingüística en torno a los idiomas orientales (árabe) en contacto con el español no ha tenido una tradición tan sólida como las «monografías literarias dedicadas a la simbiosis hispano-oriental» (p. 110). En Hispanoamérica la única tentativa de síntesis se debe a la obra de Rodolfo Lenz. Alude, luego, a la disparidad de los estudios de algunos investigadores que no dieron fruto real por no saber o no poder superar las diversas tendencias de su curiosidad intelectual. Se consideraba entonces que «la filología hispánica (incluyendo su ingrediente lingüístico semi-autónomo) formaba parte de la filología románica, la cual, a su vez, enlazaba de un modo vago e indirecto con una disciplina que apenas se vislumbraba: la lingüística general» (p. 112). En otro párrafo titulado «Triunfo de la escuela de Madrid» hace el autor una relación en la que comienza por destacar el interés que, en el primer tercio del siglo XX, se sintió por la romanística; una muestra importante de ello fue la traducción anotada de la obra maestra de Meyer-Lübke *Introducción al estudio de la lingüística romance*, que hizo Américo Castro en 1914 y después en 1926 (más que una traducción es una verdadera reelaboración). Otra manifestación fue la publicación de manuales de consulta análogos a los que ya existían en

otras lenguas, así el *Manual de gramática histórica* de Menéndez Pidal, publicado en 1904 y puesto al día en fechas sucesivas. Otra muestra del avance alcanzado se debe a la Gramática del *Cantar de Mio Cid* y a *Los orígenes del español* (1926) de Menéndez Pidal, a los que se debe añadir «la excelente monografía de Lapesa (1948) sobre la mezcolanza de asturiano y provenzal en el *Fuero de Avilés*» (p. 114). Bajo el título de *Filología frente a dialectología*, destaca Y. M. la aparición de la dialectología con su nueva orientación fonética y con su preocupación por la geografía lingüística dentro de un ambiente al aire libre que contrasta con el propio de la biblioteca o archivo más característico de la gramática histórica. Los primeros trabajos fueron debidos a extranjeros como Wulff en Andalucía, Munthe en la zona astur-gallega y Saroïhandy en el Alto Aragón. La primera monografía realizada por un español en este terreno se debe a Menéndez Pidal, que supo, además, compaginar perfectamente la filología medieval con la dialectología. Cita, después, otras contribuciones importantes como las de Moll, Badía Margarit, Sauchís Guarner y Corominas. En otro apartado que llama «La gran crisis: el conflicto entre la filología románica y el estructuralismo» expone los puntos vulnerables del viejo método que ha hecho entrar en crisis a la escuela tradicional de lingüística española. Primeramente, le parece que había algunos aspectos que no se podían resolver con el método clásico; por ejemplo, la clasificación diacrónica de las sibilantes del español, intentada por varios filólogos de gran categoría, pero que no podía resolverse más que cambiando el enfoque del problema. Otra razón reside en el mismo hecho de la vacilación de métodos que hace, por ejemplo, de la clasificación diacrónica de las vocales átonas «una curiosa amalgama de dos sistemas enteramente autónomos» (p. 120). Se refiere aquí el autor a la combinación del método léxico-accentual con el léxico-silábico. Por otra parte, destaca cierto desánimo por parte de los romanistas al enfrentarse con problemas mal planteados por los estudiosos y que, sin embargo, cuentan con una abundante bibliografía, poco valiosa, pero que haría falta años de trabajo para extraer fruto de ella; también señala el sentimiento de inferioridad frente a otros grupos de lingüistas (indoeuropeístas, orientalistas, etc.) mucho mejor organizados. Hay también un hecho psicológico que consiste en el deseo de reemplazar un método ya conocido por otro nuevo que adivinamos más sugestivo. Por último, piensa el autor en la posibilidad de relacionar una actividad intelectual con un tipo determinado de cultura que ha obligado en ocasiones a rechazar esa actividad por pensarse que era producto de tal cultura (p. e. el repudio de la cultura alemana en América en 1917). Sin embargo, la lingüística estructural ha producido gran choque en la filología románica, las causas han de buscarse en el cambio de los ideales humanísticos, en la terminología caprichosa y poco familiar, etc. El resultado, según Y. M., parece pesimista; por una parte, desilusión de los romanistas jóvenes; por otra, desprecio de los estructuralistas hacia las investigaciones románicas en su totalidad, debido a la distinta preparación con que cuentan. También observa que los lingüistas en su mayoría rechazan la lingüística estructural y modernista, y los que adoptan la nueva disciplina la oponen a la tradicional. Y. M. concluye con que los hispanistas deben «asimilar tan sólo aquellos elementos de las corrientes modernas que condicen con nuestros propósitos tradicionales, o, por lo menos no nos alejan de ellos». En resumen, predica una flexibilidad utilizable para los propios propósitos, lo cual no es precisamente la superación —quizá todavía impracticable— de las corrientes, sino el ceñimiento a la realidad para no quedar broquelados en su propio campo. En general, la exposición del autor se nos autoja demasiado vaga, probablemente por no

querer ser explícito en hechos aun cuestionables. Y es que la historia de la lingüística y de la filología hispánica no ofrece hoy un campo verdaderamente claro para delimitar aspectos, corrientes y direcciones, sobre todo, y naturalmente, en lo que se refiere a la época actual.

*Las relaciones literarias entre España e Italia en el Renacimiento* de Franco Meregalli es un esbozo de un más amplio trabajo que prepara el autor sobre este tema. Primeramente, aborda la cuestión del esquema humanista, según el cual habría que considerar como «bárbaros» a los no italianos, concluyendo con que es injustificado aplicado en general a Europa, y, después de considerar la situación española, donde destaca la personalidad de Alfonso el Magnánimo, que no fue, por otra parte, excepción en el panorama de monarcas amantes de la cultura en España, termina por reconocer que el esquema tampoco tiene validez referido a España. Piensa F. M. que incluso la política interior de los Reyes Católicos (por ejemplo, la expulsión de los judíos) favoreció indirectamente los contactos con Italia. La posición de algunos italianos, como Querini o Guicciardini, encerrados en su sentimiento de superioridad, le parece que «fue una actitud intrínsecamente estéril, que contribuyó a cerrar el espíritu de los italianos al libre comercio intelectual con los demás pueblos» (p. 130). Destaca también el rigorismo de la retórica clasicista en Italia, que impidió la creación de una fuerte vitalidad, como la que, por ejemplo, tuvo el teatro en España en el siglo XVII. También partiendo de la idea de «que no toda la historia se puede juzgar en función del concepto de nación» (p. 133), supera la noción de historia literaria nacional autónoma y rígida. Por su parte, en España, Boscán y Garcilaso responden a una corriente de la historia que el autor llama «snobismo» y que naturalmente revela un deseo de renovación. Al imponerse la religión con la Contrarreforma de manera tal, que una actitud crítica a su respecto podría resultar peligrosa, la literatura, dice F. M., tiende a convertirse en formalismo, en una mera diversión, y, por supuesto, esto es lo que predomina en el culto a la Antigüedad. Pero, por otra parte, cree que «la institución del Índice de libros prohibidos no influyó cuantitativamente en las relaciones literarias entre Italia y España» (p. 137). Destaca la influencia de Juan de Valdés sobre los italianos de su época. Un tipo de literatura que afronte libremente los problemas es lo que falta en España y en la Italia de la Contrarreforma «y su falta y represión es una de las razones del agotamiento progresivo de las civilizaciones italiana y española en el siglo XVII» (p. 138). En oposición a esto Juan de Valdés representa la expresión más alta del mundo del Renacimiento «un mundo consciente de la dignidad del hombre y de su libertad interior...». Esta comunicación de F. M., que plantea problemas y abre perspectivas, es un adelanto sobre la contribución futura que nos anuncia, de donde podemos deducir que dicha contribución será una obra importante.

Alexander A. Parker expuso un tema sobre Calderón titulado *Metáfora y símbolo en la interpretación de Calderón*. Pretende aclarar algunos aspectos de la técnica calderoniana que, hasta hace poco, habían sido menospreciados. Así, se interesa por las metáforas y los símbolos y encuentra que poseen valor poético y escénico en el drama *La cisma de Ingalaterra*. Distingue, entonces, tres tipos de símbolos en Calderón: 1.º) un lugar u objeto alrededor del cual se desarrolla la acción, ejem.: *Casa con dos puertas mala es de guardar* o *La devoción de la cruz*; 2.º) una situación anormal o fantástica en la que se halla el personaje y que se repite de comedia en comedia, ejem.: la prisión de Segismundo; 3.º) una metáfora que se plasma en forma fija y sólida dentro de la estructura dramática; ejemplos en varias

comedias y sobre todo en *El médico de su honra*. En el análisis del símbolo de la noche de esta última comedia halla Parker una nueva dimensión crítica desde donde poder interpretar a Calderón. Siendo en las comedias mitológicas donde culmina el simbolismo de Calderón, Parker analiza algunas en las que, junto a la interpretación tradicional de las alegorías, ve Calderón un simbolismo poético propio. Con este artículo Parker abre un nuevo horizonte más profundo y más real en la interpretación de Calderón, que, desde ahora, hay que tener en cuenta como clave segura para comprender muchos aspectos que han permanecido ignorados.

Sobre *La difícil universalidad de la literatura española* presenta Guillermo de Torre una comunicación en la que se propone, sin duda, revisar las ideas del enunciado, aunque sin pretender llegar a conclusiones claras que permitan una postura científica a este respecto, quizá debido a la naturaleza misma del complejo asunto. El interés parece cifrarse, sin embargo, en los planteamientos del problema, por ejemplo: la dimensión internacional de la literatura española, caso de que la neguemos, deberá responder a una serie de factores concretos. El autor se refiere, así, a un autor como Lope de Vega, representante de la literatura española en sus mejores momentos y por caracteres muy consustanciales. El resultado es revelador: Lope no es un autor que se lea ni se represente en el mundo tanto como Shakespeare o Molière. Por otra parte, queda la cuestión de la influencia del predominio político de la lengua sobre la difusión de la literatura, que indudablemente hay que tener en cuenta. El autor, al final, pretende cierto optimismo tras citar una docena de obras capitales, cuya relación, en parte por lo menos, obedece a preferencia personal, y reconoce en el siglo presente la proyección universal de Ortega, Unamuno y Lorca. No obstante, creemos que la cuestión sobre la universalidad de la literatura española está sólo planteada. Habría que distinguir y afinar conceptos: ¿universalidad en cuanto a fama y difusión? ¿en cuanto a vigencia o actualidad? ¿en cuanto a valores universales? Todo esto es algo problemático y que lógicamente una simple conferencia no ha podido resolver. Quede, pues, como un planteo de extraordinario interés.

Siguen las Comunicaciones de Sección a estas Comunicaciones Plenarias que acabamos de reseñar. La primera es *Sobre el español que se escribe en Venezuela* de María Rosa Alonso. Tras aludir al antiguo problema de si el español de América puede escindirse del peninsular (tal como lo interpretaron R. J. Cuervo y M. L. Wagner), y a la explicación de Rosenblat (quien ve en la diferencia sólo un exponente dialectal que no altera la unidad del sistema), la autora intenta analizar la lengua escrita en Venezuela desde el ángulo de las preferencias lingüísticas, que son las que, en cierto modo, marcan una diferenciación más o menos intensa. Así señala el empleo característico de sufijos abstractos, de postverbales, de cultismos, de sufijos concretos, etc., que evidencian un marcado elemento de preferencia y distinción en el uso del habitante de Venezuela con relación al habitante de España. Concluye advirtiendo que no existe fragmentación lingüística, la cual evita el intercambio constante y, sobre todo, el hecho de que los escritores tienden en general a eliminar lo diferencial en pro de una mayor divulgación de sus escritos, si bien el sentido creador de la lengua «pone siempre los cimientos para que la fragmentación se produzca» (p. 189).

La comunicación de Juan Bautista Avalle Arce *Perfil ideológico del Inca Garcilaso*, cuyo texto completo se publicó en *Atenea* (Universidad de La Concepción, Chile, Tomo CXLVII, pp. 82-91), rastrea, con fina penetración, en las obras del Inca el concepto que tenía de la uniformidad psicológica del hombre, supuesto del deis-

mo seiscentista. Este uniformismo es un supuesto ideológico que se vierte hacia un individualismo racionalista. Observa que Lord Herbert de Cherbury «padre del deísmo inglés tenía un antepasado espiritual hispanoamericano» (p. 195). Pero Garcilaso modera el uniformismo, teísmo o religión natural con el providencialismo. El idealizar el pasado de que se ha acusado al Inca, lo ve A Valle-Arce como «una veta más, y la más profunda, de su mentalidad renacentista y española» (p. 196).

Ana María Barrenechea presentó «*La Ilustre Fregona*», como ejemplo de estructura novelesca cervantina, resumen de la versión que destina a la revista *Filología*. Analiza el argumento de la novela, se fija en algunos puntos de comparación con el *Quijote*, aunque no le parece que sea posible separar tajantemente la novela en dos mundos: ideal, real. El modesto resumen de la ponencia concluye con la idea de que Cervantes consiguió en esta obra equilibrar lo uno con lo vario, lo asombroso con lo verosímil, etc.

La ponencia siguiente es *Construcciones infinitivas de los refranes españoles del siglo XV* de Giovanni Maria Bertini. Insiste el crítico en la riqueza de las construcciones con infinitivo del castellano y su aptitud para sustantivar el infinitivo. Analiza dos colecciones de refranes del siglo XV en donde encuentra 18 tipos de infinitivos.

Heinrich Bihler presentó *Más detalles sobre ironía, simetría y simbolismo en «El burlador de Sevilla» de Tirso de Molina*. Después de reconocer el abrumador material que hay sobre este tema, H. B. comenta el empleo de algunas expresiones y conceptos en que se funda la ironía, la eficacia de la cual se basa en los contrastes o antítesis: claro-oscuro, verdad-falsedad, honor-deshonor, risa-llanto, etc. También observa las reiteraciones, que producen una intensificación en las situaciones. Estudia el simbolismo de los sonidos, del que nos da ejemplos interesantes. Concluye afirmando «que la pieza se mueve en una categoría sentimental y lógica» (p. 217).

Pedro Bohigas, en *La deuda de la literatura catalana con el hispanismo*, no hace un resumen más o menos completo de los estudios de hispanistas sobre literatura catalana; se fija en algunos ejemplos que le parecen característicos. Así, los estudios del hispanista Morel-Fatio, o de Foulché-Delbosc. También es muy importante todavía la obra de Amedée Pagès sobre Ausiàs March. Un hispanismo integral, por el que aboga P. B., se encuentra en González-Llubera, W. J. Entwistle y E. Allison Peers.

Con el título de *Estructura de la prosa de Jorge L. Borges*, Rodolfo A. Borello reduce su investigación a los dos libros más importantes de Borges, *Ficciones* y *El Aleph*. Estudia el vocabulario, el orden de palabras, la personalización de lo inanimado, los grupos y enumeraciones, la reiteración, las fórmulas frecuentes y los tiempos verbales. Todo ello resumido en unas cinco páginas. Borges desnuda su prosa de adjetivos; es el primer dato que obtenemos del análisis que realiza R. A. B., pero, además, supone el crítico que hay en Borges tres tipos de vocabulario 1) el que corresponde a un uso de formas del habla argentina, realizado con intención literaria, 2) el que responde a una intención estética, 3) el empleado en *El Hacedor*, en donde ideas y palabras se corresponden fielmente. Emplea el adjetivo antepuesto y el oxímoron. El tiempo verbal más importante en el uso es el pretérito indefinido que participa de la brevedad y exactitud, que son los ideales estilísticos de Borges. En la sintaxis hay que señalar la brevedad de las oraciones en la prosa

borgiana, que «no es debilidad intelectual, sino acumulación semántica, esguinces permanentes, repetidos intentos de aclarar o destacar una idea» (p. 229).

Robert Corrigan expone el tema *La misión pedagógica de Ortega y Gasset*, que nos muestra en breves páginas mucho de lo que se debe al gran filósofo en el campo de la orientación universitaria.

En *La poesía y la unidad del idioma* Gerardo Diego intenta, desde su lado de poeta, atisbar hasta dónde puede influir la poesía en el mantenimiento de la unidad del idioma. Descarta la supervivencia de la poesía dialectal y afirma que la poesía más que ningún otro género posee la virtud de permanencia tal cual es lingüísticamente, por ser intraducible.

Brian Dutton, con *Gonzalo de Berceo; unos datos biográficos*, aporta algunas posibilidades de esclarecer si Berceo estuvo en Silos, o en Palencia como estudiante, o en la Cancillería del obispo don Tello, etc. Concluye con la idea de que no le parece imposible que Berceo hubiese escrito el *Libro de Alexandre* y que la impresión que nos da de ingenuidad pudiera tal vez ser una «manía de darse por tal» (p. 254).

John E. Englekirk ofrece, en *La Passió y el teatro popular catalán*, algunos datos sobre los manuscritos, impresos y representaciones anteriores al siglo XX. Estudiaron manuscritos e impresos de Mallorca, Valencia y Cataluña, del siglo XV al XIX, Agustí Durán i Sanpere, Gabriel Llabrés y Josep Romeu i Figueras. J. E. E. propone una serie de cuestiones sobre si existen todavía manuscritos sobre las representaciones en los últimos 150 años, sobre si existen descripciones de tales representaciones, o si hay todavía gentes que recuerden dichas representaciones, y, finalmente, si existe esta tradición de drama sacro como pieza folklórica en otras regiones de España y en otros idiomas, como el castellano, el gallego y el vasco. No pudiendo el autor responder a estas cuestiones, se orientó acerca de las representaciones por el *Calendario turístico para 1962*, de donde dedujo los lugares de representación, los distintos textos y música en cada población; la lengua, que es ya el catalán, ya el castellano; las representaciones que son todas largas, etc.

Roberto Esquenazi-Mayo, en *Revaloración de Rodó*, observa la actitud antagónica de Rodó hacia los Estados Unidos en *Ariel*. Pensamos que el estudio podría titularse mejor «Revaloración de Estados Unidos frente a la crítica de Rodó», porque es realmente un análisis sobre los juicios exageradamente adversos por generalización que realizó Rodó sobre este país y una corrección de los mismos, documentada con ejemplos lo que nos ofrece R. E. M.

Jean-Louis Flecniakoska presentó *De cómo un coloquio pastoril se transmuta en dos coloquios a lo divino*, ponencia en la que intenta mostrar el proceso de elaboración de las obras a lo divino partiendo de una fuente meramente profana. Estudia el *Coloquio de Fenisa* (Sevilla, 1540), obra profana, y el *Coloquio en Loor de Nuestra Señora* y el de *Fide Ypsa*, obras a lo divino. Señala con detalle elementos de relación y piensa que las obras divinizadoras, aunque no sean obras maestras, tampoco son meras refundiciones del primer Coloquio, sino que muestran el «sutil juego del espíritu del poeta que no huye de lo ya visto porque sabe que el buen obrero puede labrar una joya sin ser el inventor de la materia prima» (p. 280).

Gerard Cox Flynn escribe sobre *La Bagatela de Ramón del Valle-Inclán* unas páginas llenas de interés. La bagatela en sentido corriente es algo superficial y sin importancia, pero en Valle-Inclán es todo lo contrario. En las acciones la bagatela equivaldrá a algo frívolo, bromista, superficial, etc., pero si esta acción se dirige contra algo profundo, tal acción produce un efecto también profundo. Esta es la bagatela de Valle-Inclán tal como la entiende G. C. F., cuando el gran escritor la

refiere a los valores tradicionales, por ejemplo a la religión. Analiza el autor el significado de la bagatela en las *Sonatas* y en *Flor de Santidad*, que es una bagatela en sí misma, en su totalidad. Concluye pensando que su arte es semejante al incendio del terreno que provoca un colono para construir en él la casa de su clan y añade «el incendio es la bagatela de Valle-Inclán, y el edificio, el arcano, es el estado gnóstico, quietista y estético (que su arte procura crear» (p. 287).

Manuel García Blanco se refiere a *Un hispanista británico olvidado: J. E. Crawford-Fritch*, del que pondera sus obras sobre España, país que visitó varias veces, y, sobre todo, trata de su amistad con Unamuno, de quien tradujo al inglés *Del sentimiento trágico de la vida* y por el que profesó una gran amistad.

Fernando González-Ollé escribe sobre la *Biografía de José de Sarabia*, presunto autor de «*La canción real a una mudanza*», que es un estudio realizado tras una serie de investigaciones en el Archivo General de Navarra y cuyos innumerables datos sería ocioso reproducir.

En *La Aleluya erótica de Federico García Lorca y las aleluyas populares del siglo XIX*, Helen Grant trata de la obra de Lorca *Amor de Don Perlimplín con Belisa en su jardín*, que relaciona con las aleluyas populares que versan sobre este personaje. De todo ello traza unas páginas documentadas y amenas.

Zdenek Hampejs hace un resumen de *Tradiciones y estado actual del Hispanismo en Checoslovaquia*, en donde trata de las traducciones al checo de autores españoles (Cervantes, Lope, Calderón, Blasco Ibáñez, Lorca, etc.). Después del año 1954, el hispanismo checo se amplía a un nuevo sector: la investigación; y se organiza y amplía la enseñanza del español al nivel de otras lenguas románicas o germánicas en todas las Universidades de la actual República. Predice el autor el incremento de esta favorable situación en un próximo futuro.

Helmut Hatzfeld presentó *Los elementos constituyentes de la poesía mística*. Conocedor extraordinario de la literatura mística, nos ofrece un estudio esquemático de gran claridad, dividido en los cuatro párrafos que cito a continuación: I) *El motivo: el amor nupcial a lo divino*, en donde afirma que en San Juan de la Cruz la relación nupcial entre Dios y el alma es «arquetipo del matrimonio»; II) *Los símbolos*, que son dos: el símbolo de la noche y el del matrimonio; III) *La paradoja*, en donde habla de las ambiguas combinaciones de paradojas; IV) *La Evocación paradójica por la sintaxis*, sobre el papel que desempeñan los sustantivos evocadores. La traducción del texto inglés original la hizo Carlos Lozano.

Iorgu Iordan hace un resumen de *Los estudios hispánicos en Rumania*. Nos advierte que la actividad científica rumana en torno a la cultura, lengua y literatura españolas tiene aproximadamente una existencia de un siglo. Una figura importante fue Stefan Virgolici, que tradujo el *Quijote*; también cita a Nicolaie Iorga, al italiano Ramiro Ortiz y a Popescu-Telega. También está adquiriendo importancia, desde el punto de vista científico y práctico, la actividad desarrollada en los cursos de la Universidad y en seminarios.

Pedro Juan Labarthe, en *Poesía afro-antillana: Luis Palés Matos*, traza una breve semblanza del poeta puertorriqueño y recomienda la lectura de este poeta sobre el que existe un gran interés y varios estudios.

Kurt L. Levy, en *Hispanoamérica y el periodismo peninsular del siglo XIX: tendencias, querencias, pependencias*, nos muestra el evidente desconocimiento de Hispanoamérica en las revistas españolas del siglo XIX, algunas de las cuales se titulaban «*Revista Hispanoamericana*» o de otra forma semejante, revelando una

falta de intercambio cultural que llegaba casi siempre a resucitar la tradición colonial como «leivmotiv» hispanoamericano.

María Rosa Lida de Malkiel ha realizado una investigación sobre la *Función del cuento popular en el Lazarillo de Tormes*. Se ha propuesto comprobar qué motivos del *Lazarillo* pertenecen al folklore y cuáles son mera creación del autor de la obra. Así analiza varios motivos de indudable índole folklórica, pero llega a la conclusión de que «el folklore, pues, puso en movimiento la invención del *Lazarillo*, como los romances caballerescos pusieron la del *Quijote*, pero a partir del Tratado II, el autor abandonó el folklore y fue creando libremente» (p. 355). Piensa también que hay un perfecto enlace estructural entre los tratados de la obra, que, por otra parte, poseen técnicas distintas. Finalmente, añade «la deuda del *Lazarillo* para con el folklore se reduce a la utilización de cuatro o cinco motivos en el Tratado I, y de dos o tres en el III. Los motivos han recibido una pormenorizada elaboración dramática y, además, funcionan todos como elementos formales para marcar interrelación y graduación del relato»; también supone que los personajes más logrados no son tradicionales y que lo más «distintivo del *Lazarillo* es la serie de amos, de suerte que el libro nació de veras al superar la deuda folklórica del Tratado I, quizá por inspiración del *Asno de oro*» (p. 359). Si muchos de los estudios de M.<sup>a</sup> Rosa Lida han versado sobre la investigación de temas en la literatura, éste sobre el *Lazarillo* es una excelente muestra de una técnica, información y ordenación muy precisas, que supone, además, una aportación a los estudios de folklore en la literatura, de los que existen tan pocos, sobre todo, con una orientación tan clara y coherentemente literaria.

F. López Estrada, en *Historia y poesía en el poema heróico de Rodrigo de Carvajal y Robles sobre la conquista de Antequera (1627)*, estudia los preliminares de este poema, al que eleva a una óptima consideración. La estructura de la obra se deriva de la *Gerusalemme* de Tasso. Así, afirma L. E. que la obra de Carvajal es el resultado de una recreación poética con materia española de la estructura del poema italiano. También ha tenido acertadamente en cuenta un aspecto muy importante de la obra: la alegoría «que permite dar no ya el sentido didáctico o moralizador a las aventuras, sino incluso religioso» (p. 369).

Juan Martínez Ruíz presentó una ponencia sobre *Estructura bilingüe en el reino de Granada (siglo XVI) según documentos inéditos del archivo de la Alhambra*. Maneja documentos bilingües del Archivo de la Alhambra que muestran la conservación del árabe granadino durante la primera mitad del siglo XVI.

Carlos O. Nallin, en *Alcances del mundo novelístico de Pío Baroja*, analiza un significativo fragmento de la novela *El árbol de la ciencia*, notable por el «clima de existencialismo presente en toda la obra». Así el excepticismo y la angustia que hay allí son algo muy cercano al Romanticismo. También destaca la preocupación del autor en casi toda su producción por aspectos de la Vasconia, la aventura como común denominador de muchos de los personajes (aunque afirma también que «Baroja no se entregó a la aventura por la aventura»), etc. Se resumen, pues, muchas de las notas más o menos conocidas que caracterizan el temperamento y el arte de Baroja.

Germán Orduna presenta la ponencia titulada *El fragmento P del Rimado de Palacio y un continuador anónimo de la obra de Ayala*. Trata de dicho fragmento P de la Biblioteca Nacional de París, que es obra de un continuador anónimo que «toma el poema de Ayala como punto de apoyo para el elogio y la defensa del papa de Aviñón» (p. 392). Es probable que esta continuación sea obra de un ara-

gonés y que se haya escrito hacia fines de 1401 o en 1402. Finalmente, el investigador nos anuncia que está preparando una edición crítica del *Rimado*.

Emilio Orozco Díaz, en *Aspectos de la polémica de las Soledades de Góngora*, resalta la postura adoptada por Góngora tras una serie de ataques que recibió por parte de Lope. Deduce todo esto de la carta que recibió Góngora en Córdoba de un supuesto amigo de la Corte, que, para Orozco, es el propio Lope, que fue el primero en atacar por escrito las *Soledades*. La referida carta la contestó Góngora acudiendo también a los versos satíricos; finalmente su triunfo en el certamen de Toledo le afirmó en la Corte, pero ello no impidió que su desánimo por lo ocurrido impidiera la conclusión del poema, lo que prueba que «el poeta no concibió nunca la poesía tan desligada de la vida como corrientemente se cree» (p. 400).

J. Riis Owre presentó una ponencia titulada *Apuntes sobre «La Florida», de Alonso de Escobedo*, con la cual intenta reivindicar, al menos en algún aspecto, *La Florida*, que no ha sido editada y que tiene un valor semihistórico y semiliterario; por ello no piensa en una edición completa sino fragmentaria. De la obra sólo se ha ocupado algún historiador de Indias y de una manera enteramente superficial.

J. H. Parker, en *La Gitanilla de Montalván: enigma literario del siglo XVII*, describe e intenta resolver la confusión que ha existido entre las comedias *La Gitanilla* de Montalván y *La Gitanilla de Madrid* de Solís; opina el crítico que «son una comedia, la cual pertenece a un dramaturgo» (p. 412), y que Solís es el refundidor de sí mismo en el caso éste de *La Gitanilla*.

Bernard Pottier, en *La semántica y los criterios funcionales*, distingue dos sustancias semánticas: la sustancia predicativa (léxica) y la sustancia relativa (gramatical). Observa esquemáticamente las relaciones entre las dos sustancias, y como tema central de la comunicación pasa al análisis de la sustancia predicativa, del que se desprende la virtualidad de significaciones que posee un lexema antes que una significación propia. Es éste un estudio de estructuración léxica que intenta establecer una metodología para la semántica objetiva.

Eliás L. Rivers presentó una ponencia sobre *Las églogas de Garcilaso: Ensayo de una trayectoria espiritual*; estudia la primera égloga escrita por Garcilaso (la II), en la que hay una idea del amor sensual que presenta problemas morales resueltos por el poeta con remedios tradicionales; en la llamada Egloga I el caso es diferente; ya no es tan moralista, y sí mucho más madura; finalmente en la III el poeta «desarrolla con plena conciencia las paradójicas implicaciones de la convención pastoral» (p. 426).

Waldo Ross, en *Dos momentos de la libertad de la Pampa: William Henry Hudson y Ricardo Güiraldes*, ha pretendido estudiar la modalidad que alcanza el sentimiento de la libertad en el desenvolvimiento de la literatura gauchesca. Así interpreta con gran penetración y facilidad sintética los momentos claves: *El Ombú* de William Henry Hudson, *Martín Fierro* de Hernández y *Don Segundo Sombra*, de Güiraldes. En la primera obra descubre una relación telúrica, vertical entre todos los personajes y el ombú, hay además otra relación horizontal que es la libertad; en la obra de Hudson predomina la primera junto a una tendencia circular que relaciona a ambas. La ruptura de este círculo se realiza en *Martín Fierro*, sin que se logre reconstruir la curva; esta última tarea la realiza Güiraldes. Si en Hudson la libertad individual permanecía bajo la libertad cósmica, y en Hernández se identificaba con ella, en Güiraldes la libertad individual supera a la cósmica. El crítico ha definido este sentimiento de libertad por medio de imágenes geométricas. Así

en Hudson el sentimiento de la libertad posee un carácter circular; en Hernández, elíptico, y en Güiraldes, espiral. Es éste un ensayo importante por la visión de los procesos espirituales y que establece una conexión clara y honda entre todo un fenómeno peculiar a una novelística.

Giuseppe Carlo Rossi presentó la ponencia titulada *Gentes y paisajes de la España de 1760 en las cartas de Giuseppe Baretti*. Las cartas de Baretti (1762) no se refieren a la Península Ibérica más que de modo fragmentario, excepto la última; aquí narra el encuentro con mujeres hermosas y provocadoras (motivo tradicional de los viajeros a España, pero que en él es espontáneo sin duda), el regocijo de los niños, el mal estado de las carreteras, las posibilidades agrarias del país desaprovechadas (en las que Jovellanos insistirá también), etc. De su interés por la literatura española es prueba el hecho de aconsejar la lectura de Lope y Calderón y de traducir parcialmente el *Quijote* al inglés.

*Antonio Palomino y la tradición de la literatura emblemática en España* es el título de la ponencia que presentó Karl-Ludwig Selig. En ella señala un aspecto del *Museo pictórico y escala óptica*, que es el catálogo de libros de consulta que contiene. De autores de libros de emblemas cita a Alciato, Pierio Valeriano, Giovio, Simeone, Paradín, Saavedra Fajardo y la *Iconologia*, de Rips. Entre los mitógrafos a Baltasar de Vitoria; entre las misceláneas, la *Polyanthea*, etc. Piensa K.-L. S. que Palomino en su pintura es esclavo de la erudición, y aunque cree ser intelectual, es pura pretensión; también añade que la «mitología, o más bien, la alegoría y la emblemática sirven puramente de ornamento y pertenecen sobre todo al dominio de la decoración» (p. 446).

Andrés Soria, en *La literatura medieval europea en el Siglo de Oro*, quiere comprobar la llamada continuidad medieval de la literatura española de los siglos de oro (Menéndez Pelayo) y su característica fundamental: el tradicionalismo (Menéndez Pidal), y para ello se fija en el Siglo de Oro. Como piensa Viscardi, en Francia ha naufragado lo medieval en el siglo XVI; sin embargo, en Italia y España ha continuado con gran vida y empuje. Pero, además, Malherbe precipita el alejamiento de los ideales medievales. En el culto a la forma, Italia arrastra a las demás literaturas. España se mantiene a medio camino entre Francia e Italia. Para Herrera, la Edad Media es un período oscurísimo, apenas roto por el Marqués de Santillana; para Lope, la antigua escuela es algo superado y no le interesan de ella las formas sino los contenidos: «Lope perseguía la fórmula intermedia: concepto español con exorno italiano» (p. 451). A. S. hace una especial consideración de la literatura religiosa que, por su carácter, sufre menos modificaciones que la profana, sobre todo después de la Contrarreforma; también cree que hay que tener en cuenta la tradición de las órdenes religiosas. Finalmente piensa que, continuando y condensando estos atisbos, se podría tener un panorama más completo de la literatura religiosa del Siglo de Oro. Quedan, así, apuntadas una serie de ideas de las que puede, sin duda, surgir una visión amplia y penetrante.

En *Los últimos artículos de Valle-Inclán*, Emma Susana Speratti Piñero quiere precisar la naturaleza y alcance de esos trabajos de Valle-Inclán. Estos artículos están vinculados con *El Ruedo Ibérico* y muestran el conocimiento del escritor acerca del asesinato de Prim; también señala la autora que las ideas de V.-I. se han agriado con el tiempo, lo que le lleva a predecir horas más amargas que las vividas por España a fines del siglo XVI.

Geoffrey Stagg presenta una ponencia con el título de *Sobre el plan primitivo*

*del Quijote*, en la que discute la teoría de las interpolaciones en la novela corta que primero pudo ser el *Quijote* y que Cervantes decidió después convertir en una de mayor extensión. G. S. ha querido demostrar la validez de la teoría de las interpolaciones y para ello ha intentado «tal demostración mediante un examen del texto de los primeros capítulos» (p. 463). Así, presenta seis casos de anomalías narrativas que le parecen reveladoras. Los tres primeros se refieren a una serie de insistencias o aclaraciones superfluas (puesto que ya antes el escritor nos había informado de ello); así: 1) sobre la amistad y el nombre del cura y el barbero, 2) sobre el nombre del hidalgo, 3) sobre el campo de Montiel. Los otros puntos en los que G. S. insiste se centran: 1) en el escrutinio de los libros (que, en vista de su extinción, difícilmente hubiera podido pertenecer a una novela corta; por tanto puede ser una interpolación), 2) la despedida de Sancho Panza de sus hijos y su mujer, 3) «los autores de esta verdadera historia», ya que Cide Hamete sale en el capítulo noveno, y en los dos anteriores sólo se habla de «los autores». G. S. piensa que son interpolaciones para justificar luego la introducción de Cide Hamete, y añade: «Como consecuencia de estas conclusiones, podemos afirmar la probabilidad de que Cervantes emprendiese su reelaboración al llegar al capítulo noveno, en que aparece Cide Hamete» (p. 470). Además, cree que, desde el capítulo noveno, el relato se puede presentar como «historia», pero los ocho primeros capítulos no. Así el mismo Cervantes, en el capítulo primero, emplea la palabra «cuento» y en el noveno vuelve a emplearla. Concluye con que los ocho capítulos iniciales han sido reelaborados. Este valioso estudio, aunque no sea taxativamente demostrativo, sugiere unos procedimientos posibles de interpolaciones y reelaboración que han de ser considerados con mucha atención. Si bien las contradicciones de Cervantes pueden poner en evidencia el resultado de una serie de interpolaciones, también pueden poseer otro origen cualquiera; no obstante, el material acumulado por G. S. es abundante y está manejado con una penetración y análisis de consideración, pero creo que la discusión detallada de cada punto podría poner más en claro todo. G. S. ha empleado numerosos fragmentos del *Quijote* que pierden su calor demostrativo en escueta cita; quizá remitiendo a una edición de la gran obra podría el lector precisar más el avance de la orientación y de la demostración.

Tomás S. Tómov hace una relación general sobre *El genio dramático y la universalidad de Lope de Vega*. Trata de exaltar una serie de puntos del carácter del gran poeta y de sus obras; también quiere situar al hombre en la época. Hay claridad y precisión, aunque en realidad el interés de la comunicación se centra en la revelación que nos hace el autor del gusto que por Lope se siente en Bulgaria.

E. von Richtofen, en *Relaciones franco-hispanas en la épica medieval*, da una serie de riquísimos datos acerca de las mencionadas relaciones, que estructura en los siguientes apartados: 1) las leyendas épicas catalanas que influyen en la literatura francesa (el *Rodrigo*, que deja huellas en el *Anseïs de Cartage*, 2) la historia de España transformada por los poetas franceses (*Chanson de Roland*, *Siège de Barbastro*, *Entrée d'Espagne*, *Prise de Pampelune*), 3) historias o leyendas españolas que vuelven a su país de origen transformadas por los franceses (*Mainete* y *Bernardo del Carpio*), 4) leyendas francesas, episodios o tópicos de estilo, que pasan a España (*Roncesvalles*). De estos apartados presta más atención al *Anseïs*, al *Mainete*, y al *Bernardo del Carpio*. Descubre, en la epopeya francesa, un rico caudal de materiales de España que ponen en evidencia la extensión de las relaciones franco-hispanas «estrechamente entretreídas y muchas veces casi indisolubles, enmarañadas de un modo desesperante» (p. 493). Dispone este estudio de un abundante material eru-

dito, de notas bibliográficas y consideraciones que son imprescindibles para el estudioso de la épica medieval, sobre todo en lo referente a la literatura comparada de la mencionada época.

Otras catorce comunicaciones quedaron sin publicar en este volumen. Muchas de ellas han sido publicadas ya en otras revistas científicas de hispanística. Nosotros hemos pretendido hacer aquí una relación y resumen de las ponencias, porque creemos que es un rico material, aprovechable para el investigador, aunque algunas veces no hemos pretendido sino que este resumen sirva para remitir al lector a la obra. El valor dispar de las ponencias nos ha conducido a una irregularidad en la descripción; también es ésta a veces resultado del muy diverso material que abarca y que impide que hayamos tenido un interés uniforme por todos los temas. Algunas ponencias son excesivamente generales y rozan otras la pura información; también las hay que se ciñen a un aspecto parcial y especializado de alguna materia o son mero esbozo de un trabajo sin concluir; abundan los resúmenes de trabajos que preparan los estudiosos y no son abundantes los ensayos acabados y que no necesiten una referencia a otro estudio más amplio. Finalmente, hay trabajos que, posteriormente a la fecha de esta publicación, los autores los han desarrollado y publicado como obra independiente.—*Enrique Rull.*

*Studies in Honor of M. J. Benardete. (Essays in Hispanic and Sephardic Culture).*

Edited by IZAAK A. LANGUAS and BARTON SHOLOD. Las Americas Publishing Company. New York (U. S. A.), 1965; 502 pp.

En un volumen, impreso con exquisito cuidado, se agrupa esta colección de trabajos que —un grupo de colegas— dedica al Prof. M. J. Benardete. Los estudios que más pueden interesar a los lectores de la *RFE* son:

Deborah Rosenblat. «*Mostrador e enseñador de los turbados*»: *the First Spanish Translation of Maimonides' «Guide of the Perplexed»*. En el trabajo, se sitúan, dentro de la circunstancia que les tocó vivir, los hombres «mestre Pedro de Toledo», traductor de la obra, y Don Gómez Suárez de Figueroa, su mecenas; se describe el ms. 10.289 de la BN de Madrid y se da un espécimen del texto del *Mostrador*. El editor hace unas ligerísimas indicaciones sobre la lengua de Pedro de Toledo y señala el *seseo* que practica; por más que esto no sea improbable, habría que caracterizarlo, pues en las láminas que se reproducen hay *σ* en posición final y en *faser*, *plaser* (p. 1, col. 1) se encuentran también *lorenço*, *romançase*, *sciencia*, *sapiencia*, *profeçias*, *coraçones*, *turbaçiones*, *condiçiones*, *pareçia*, etc. En algún caso ha habido mala lectura; en la p. 71 se transcribe: «E commo vno [sic?] tiempos largos que començe declarar un poco», frase nada difícil de comprender si, en vez de *vno* se lee *vuo* (es decir, 'hubo').

Alexander Habid Arkin. *La presencia rabínica en la explicación que hizo fray Luis de León del Salmo 42*. Señala las relaciones de algunos comentarios de Fr. Luis con textos rabínicos y no con las fuentes cristianas.

Homero Serís. *Un certamen poco conocido del siglo XVII: Remón y López Remón*. El autor del trabajo se queja de la falta de datos sobre Fr. Alonso Remón; puede añadir a la tesis del P. José López Tascón otra que sobre el dramaturgo preparaba (1961-63) Serna, asistente de español en la Universidad de California (Santa Bárbara).

Paula Ovadia de Benardete. *La estructura operística de «Gloria»*. I.a tesis de

la Sra. B. es que la gran novela de Galdós se caracteriza por el mismo espíritu que algunas óperas famosas del s. XIX, *La Juive* y el *Fausto* de Gounod. José Pérez Vidal dedicó un importante trabajo y, en relación con la música, vid. la narración *Una industria que vive de la muerte. Episodio musical*, publicada con una introducción por el propio Pérez Vidal (AEA, 1956, II, pp. 473-507).

Alfred Rodríguez. *Unos don Juanes de Galdós*, rastrea algunos tipos en la obra del novelista canario para apreciar «la fuerza imaginativa del novelista, aun cuando trabaja un molde secular».

Paul Ilie. *The Structure of Personality in Unamuno*. Parte de alguna orientación de Benardete para llegar a la conclusión de que «Unamuno existential psychology is in the finest tradition of humanism».

Andrés Franco. *Sobre el género dramático en Unamuno*, estudia las características del teatro unamuniano (realismo poético, reacción contra la sistematización de lo vital, tensión dramática). Es pena que no haya usado los dos trabajos más importantes que, a mi modo de ver, se han dedicado al tema: F. Lázaro. *El teatro de Unamuno*. CCMU, 1956, VII, e Iris M. Zavala. *Unamuno y su teatro de conciencia*. «Acta Salmanticensis», 1963, XVII.

James K. Demetrius. *Nikos Kazantzakis in Spain*, es un trabajo que sólo marginalmente —y en sus últimas páginas— responde al título. Extraña que no cite más que una sola de las traducciones españolas del gran escritor griego.

Ivan A. Schulmann. *El modernismo y la teoría literaria de Manuel Gutiérrez Nájera*, muestra cómo Martí ha configurado la teoría literaria de G. N., aunque este hecho no amengüe su gloria como creador de «las expresiones estilísticas cromáticas, rítmicas e impresionistas que transformaron las letras hispanoamericanas».

Eunice M. Lugo. «*La víspera del hombre*». *A novel by Rene Marques*, analiza, desde un punto de vista simbólico (Pirulo: Puerto Rico) y de interpretación de los caracteres, la narración del escritor puertorriqueño.

Dentro de la «Sephardic Section» se incluyen los siguientes trabajos:

Federico de Onís. *Los judíos de Salamanca en el siglo XIII*, es un anticipo de una obra, premiada en 1909, y de la que ahora se desgaja un breve resumen. Gracias a estas páginas se conoce el emplazamiento de la judería en el seno de la ciudad (en torno a la catedral vieja) y se dispone de un censo de la población judaica en la Salamanca del siglo XIII.

Francisco Cantera Burgos. *La propiedad urbana de los judíos en San Martín de Valdeiglesias por 1492*, es un trabajo del mismo carácter que el anterior, bien que más ambicioso y elaborado. El Catedrático de Madrid puede extraer de sus materiales no sólo un censo demográfico, importante en sí y por los materiales onomásticos que suministra, sino que traza la vida económica del pueblo en los años cercanos al de la expulsión. En apéndice se edita el inventario de las casas de la judería de San Martín.

Norman Rosenblat. *Joseph Nasi, Friend of Spain*, considera la múltiple personalidad del famoso personaje en función de su amistad hacia España. Frente a concepciones generalizadas, N. R. muestra cómo Nasi, desde 1567, interpuso sus buenos servicios para conseguir una tregua entre España y Turquía y mantuvo siempre buenas relaciones con los diplomáticos españoles, hasta el extremo de ser considerado como sospechoso por los agentes de Francia.

Mihael Molho. *La producción literaria castellana en Oriente en el siglo XVI*, apunta muy brevemente, el florecimiento de las comunidades de Salónica y Cons-

tantinopla y su ruina, debida al gigantesco incendio de 1545 y a la censura de todas las obras impresas. Molho señala la fecha del último libro de importancia que se imprimió en Salónica, el *Diálogo del corolado de Daniel Gallego de Avila* (1601).

Joseph Nehama. *Salonique au XVIII<sup>ème</sup> siècle. Instructionet culture juives*. El autor ve en el siglo XVIII como la edad media de la diáspora: decadencia de toda actividad cultural, que se limita a la lectura de textos sagrados, descuido de los estudios y acuciante necesidad de ganar, desde la infancia, el propio pan. Así se llega a un grado extremo de postración. J. N. facilita información sobre este estado de cosas y comenta la organización de los seminarios talmúdicos, la agitación mesiánica de la segunda mitad del siglo XVII y da una nómina de los rabíes más famosos del siglo XVIII.

Bernard Klein. *The Decline of a Sephardic Community in Transilvania*, estudia el establecimiento de los sefardíes en Transilvania, a causa de la derrota húngara de Mohács (1526). No está claro el número de sefardíes que se establecieron en el país, porque no hubo separación (por ejemplo, al pagar los impuestos) entre los judíos de origen español y los asquenazíes. Aunque parece que los sefardíes fueron más en los comienzos del asentamiento, la proporción se rompió en el siglo XVIII, cuando judíos venidos de Hungría, Bohemia, Moravia, Alemania y Polonia determinaron el cambio de la superioridad numérica y, con él, de todas las gestiones representativas, aunque no por ello los sefardíes dejaron de mostrar su influencia en fecha tan tardía como 1818. Los datos que suministra este trabajo son de notable interés y demuestran un gran conocimiento de la cuestión.

David de Sola Pool. *The Use of Portuguese and Spanish in the Historic Shearith Israel Congregation in New York*, facilita información sobre el establecimiento de judíos sefardíes en New Amsterdam. Fue un grupo de gentes venidas de Brasil (1654) huyendo de la inquisición portuguesa. Es curioso que, siendo el portugués la lengua sinagoga de estas gentes, y como tal persistió muchos años (todavía en 1749 se escribían en portugués e inglés las constituciones de una congregación), la inscripción de una lauda sepulcral sea hecha en una octava real en español, cuya lectura por D. de S. P. no es totalmente correcta. Están —también— en español, buena parte de los textos que en el estudio se aducen (en portugués sólo una breve oración).

Manuel Alvar. *Un descubrimiento del judeo-español*, comenta una noticia aparecida en el t. I de *El Folk-lore Andaluz*, según la cual el judeo-español se hablaba todavía en los Balcanes.

Samuel G. Armistead y Joseph H. Silverman. *Judeo-Spanish Ballads in a Ms by Salomon Israel Cherezli*, presentan un manuscrito con romances españoles que, copiado por Cherezli, nos permite conocer la tradición romancesca de Jerusalén, virtualmente desconocida hasta hoy. Aunque es difícil la filiación de los textos, se puede ver que algunos están ligados a la tradición de Salónica, otros a la de Turquía o de Rodas, mientras que otros (los números 4, 6 y 7) parecen con frecuencia en la tradición de Jerusalén. Aparte esto, la colección de Cherezli tiene algunas preciosas rarezas, como los romances de *La bella en misa*, *El forzador*, *El moro de Antequera* y *La pedigüeña*. La edición de los textos es tan cuidada y precisa como la que los autores hicieron no hace mucho de otro romancero de la isla de Rodas. El trabajo, notable por muchos conceptos, está enriquecido con un importante vocabulario.

La última parte del libro está consagrada a la literatura de creación.

Las pp. 459-481 contienen la bio-bibliografía del homenajeado, redactada con

sumo cuidado por Henry V. Besso, el conocido estudioso de la literatura sefardí.

Como en obras de este tipo, las contribuciones son de muy diverso valor, pero siempre se mantienen —al menos en lo que a los *Studies* se refiere— dentro de un buen tono de discreción y rigor. Algunos de los trabajos son de consistente valor (p. e. los de Cantera, N. Rosenblat, Klein, Armistead-Silverman).

La edición de la obra está hecha con pulcritud y la presentación es excelente. Las erratas son muy escasas, lo que es más de agradecer en trabajo de difícil composición como son muchos de los incluidos en este libro.—*Manuel Alvar* (Universidad de Granada).

NOËL SALOMON, *Recherches sur le thème paysan dans la «comedia» au temps de Lope de Vega*, Institut d'Études Ibériques et Ibéro-américaines de l'Université de Bordeaux, 1965, XXIV + 946 páginas y diez ilustraciones.

Noël Salomon ha publicado en este recio volumen de investigaciones sobre la comedia española en tiempos de Lope de Vega su tesis doctoral, presentada en la Sorbona en 1959. Ya es conocida la fama de estas tesis de la Universidad francesa, que suelen agotar el asunto que tratan hasta sus últimos filones. De este género es el presente libro, reunión de un abundantísimo material que no puede, sin embargo, en esta ocasión alcanzar tan exhaustivo límite por su misma naturaleza: el estudio tiene como asunto el *thème paysan*, difícil de traducir en cada caso con exactitud: *campesino* en español (asociado con *obrero*) está inserto en el lenguaje social con un sentido muy limitado de 'jornalero, el que trabaja por un salario en campos ajenos'; *rural* es término técnico (medicina rural, etc.) de uso muy preciso, casi siempre en asociación léxica preestablecida; *rústico* es precisamente uno de los sentidos limitados dentro del general de *paysan*, usado así en este estudio. El más general sería *hombre de campo*, en el que caben las más de las significaciones tratadas en esta investigación. Precisamente por esta dificultad, y para evitar equívocos, he preferido en esta reseña traducir las citas que hago del libro aquí comentado. El punto de partida que originó el estudio de Salomon es el gran número de personajes de esta naturaleza que se halla en el teatro de Lope: más de mil «rústicos o seudórústicos» cuenta entre 1580 y 1635. El objeto de la tesis es establecer el estudio de esta afluencia, ordenarla, valorarla y encontrar sus causas según una determinada interpretación.

La Introducción (pp. XIII-XXIV) es de carácter metodológico. Eligió Salomon el título de «El tema del hombre de campo en la comedia de tiempos de Lope» en el sentido de que el estudio trata en lo fundamental de la comedia de Lope y su escuela; en efecto, Tirso de Molina, Vélez de Guevara y Pérez de Montalbán le siguen en la invención abundante de este tipo en sus obras, junto con Cubillo de Aragón, y el Calderón de *El Alcalde de Zalamea* (acaso de 1630). Otros, sin embargo, apenas lo sacan a escena: así ni Ruiz de Alarcón ni Guillén de Castro ni los valencianos. Pero el número de los autores que se valen del tipo del hombre del campo y la abundancia con que aparece permiten asegurar que en su tiempo constituyó una moda, y que ésta respondía a una apetencia del público teatral hacia el personaje. Centrado, pues, el tema del estudio en una época y en un género literario de las características de la comedia, Salomon declara situarse en el punto de vista de la historia literaria marxista (dialéctica); previene, sin embargo, de que no se confunda su posición con un esquematismo científico de condición

mecanicista, sino que su interpretación del método es abierta, y que considera a Lope como el creador absoluto de la comedia española, condicionado por su tiempo, y escribiendo para auditorios determinados, de cuyos gustos dependía el triunfo de la obra. Si el hombre de campo como personaje logró el triunfo de la moda, Salomon quiere valorar la función de esta con respecto al público, perteneciente a un «medio social diferenciado por la lucha de clases del tiempo»; y en este sentido ha de establecer referencias históricas por fuera de la obra teatral particular con el problema del mundo real de la época, relacionado sobre todo con el hombre del campo. Plántese, pues, la necesaria relación entre el mundo de la ficción (comedia) y el de la realidad social (vida de la época); el vaivén del uno al otro es de doble sentido. Pero Salomon no quiere reducirse a este aspecto del origen de la cuestión, sino que se extiende hacia la inserción del asunto en la estructura dramática de la comedia, sobre todo a la formación de los lugares comunes pertinentes, y su desarrollo histórico.

Establecido el método, Salomon quiere poner límites a la idea del «hombre de campo», centro del estudio; en primer lugar, pretende distinguir entre *thème paysan* y *thème pastoral* (inmediatamente hace sinónimo del primero el término *rustique*). Con muchísima razón avisa que las fronteras en ciertos casos no son definidas. La literatura pastoril es la que «sólo hace de la vida de los pastores un decorado convencional, reducido a unos pocos elementos abstractos y sin precisión»; en oposición, la rústica «no rehúsa tomar de la vida del campo elementos de la realidad en los que pone su interés y que traspone con un sentido estético». Esta literatura rústica se abre a las notas de toda especie, desde las cómicas a las trágicas, y, como la pastoril, hace del amor un tema básico, y también de la mudanza de personajes nobles en pastores y hombres del campo. Hacia 1600 sitúa Salomon la transición entre la decadencia de la literatura pastoril (libros y romancero) y el triunfo de la rústica, que establece en la línea del *gusto por el terruño*, tendencia que Menéndez Pidal atribuye en general a la literatura castellana. Salomon busca el proceso económico-social (e ideológico) que ha asegurado esta transición hacia el mantenimiento o reafirmación del gusto tradicional de la realidad, representada en este caso por la comedia rústica.

Cuatro son los grandes aspectos en que Salomon divide el desarrollo de su libro sobre el hombre del campo: su consideración como «cómico», «útil y ejemplar», «pintoresco y lírico» y «libre y digno». No son tipos definitivos, pues varían según el papel que juegan en la obra, según los géneros y según la clase social; y cambian también en relación con el rumbo del gusto en el público.

I. 1.—El tipo cómico (*villano* y *villana* graciosos) es el primero y el más importante en número. Asegúrese primero la tradición del intermedio rústico-cómico. La línea genética es fácil de establecer: sátiros y silenos de la antigua tragedia, teatro medieval y renacentista hasta la comedia española. En los comienzos del teatro español (sobre todo, en Torres Naharro) el personaje rústico actúa de presentador de la obra en el introito; hacia mediados del siglo XVI, el «pastor bobo» pasa a formar parte del auto. Pero más importante es la inserción de intermedios rústico-cómicos en el cuerpo de la obra, que aparece ya en Gil Vicente y en Lope de Rueda, en el que constituyen pasos autónomos. Así llega el tipo hasta Lope, que lo tiene en la que acaso es su primera obra; el tipo ha de mantener luego en otras en una forma definida, creando episodios independientes en sentido dramático del resto de la obra, y ligados en forma viva con esta tradición, hasta el punto de confundirse en ocasiones la condición de rústico con el carácter cómico.

2.—El «bobo» aparece como tipo ignorante y estúpido; característica principal del mismo es subrayar el aspecto animal de la vida, y también su identificación con el asno, cerca del cual vivía. Gusta en exceso de comer, beber y dormir. La *bobería* es la suma de los instintos de la carne frente al espíritu (con recuerdo de la dicotomía de Prudencio). Y así pasa el tipo a Lope, que refuerza los fáciles rasgos caricaturescos de la tontería y credulidad, valiéndose a veces de su aparición en la escena enharinado por algún motivo. El amor es un asunto que actúa como piedra de toque, y el villano inapto para el lirismo es la contrapartida del refinamiento amoroso del señor. El amor rústico es una lucha, relación violenta de golpes e insultos, que adoptan incluso los personajes nobles que se disfrazan de villanos. La representación de las bodas de villanos llegó a constituir por las calles de las ciudades máscaras de gran éxito, y fueron también recurso escénico en Lope y Vélez de Guevara, así como las relaciones de los ajueres de los novios. El *paysan* (en la palabra francesa) equivale al que no entiende, el que no está iniciado (*paganus*); hace reír porque no comprende el rito social.

3.—Reconociendo con Bergson el sentido social de la risa, Salomon establece el punto de vista aristocrático y urbano en relación con el hombre de campo. La risa requiere un previo acuerdo entre autor y público sobre cuáles son los rasgos que la provocan; el personaje en este caso no es cómico por sí mismo, sino que es objeto de la risa convenida. La tradición de este punto de vista se encuentra en la Edad Media en Francia e Italia, y también en España (*labrador simple, aldeano recio* de las *Partidas*), folklore y obra literaria (*villano, palán*) coinciden en el menosprecio, y aun la procedencia claramente rústica de los personajes (*gallegos, vizcaínos*) produce el mismo efecto. En relación con estos precedentes, la comedia española nace en medios urbanos, y triunfa sobre todo en las ciudades. Así ocurre con los comienzos en Juan del Encina, Lucas Fernández, Torres Naharro y Gil Vicente; el aldeano aparece en escenas en las que domina el tono cortesano, y en ellas se halla torpe y demudado ante los señores, juego que aprovecha a veces el autor para exaltar al mecenas y pedirle prebendas. La comedia establecida por Lope, representada en corrales ante una concurrencia mezclada (incluso con aldeanos entre ella), atenúa un tanto este menosprecio de los prelopidistas, pero la actitud sigue siendo negativa y no se pierden los rasgos ridículos del hombre de campo, tal como los aceptaba la clase de los hidalgos y los que imitaban sus maneras siguiendo un fenómeno de mimesis social. La división de las obras teatrales en trágicas y cómicas se establece en los comentaristas renacentistas de Aristóteles por razón de la clase de los personajes, y ésta se refracta a su vez en su condición social (nobleza de sangre y gravedad de antepasados para los mejores), que acepta comúnmente la comedia española. Los cómicos están sujetos, por ejemplo, al miedo, que así queda como rasgo negativo con respecto a la nobleza, y por tanto «fenómeno de clase» villana. La risa que provoca este villano es un recurso común, efecto de su fealdad y torpeza, sobre todo si acude a la ciudad o a la feria, en donde será cruelmente despojado de sus pocos bienes; y otras veces deshonrado por la astucia del señor, que no duda a veces en tenerlo como bufón, y ríe sus despropósitos, sobre todo cuando el aldeano se halla entre nobles en la Corte, y vistiendo los trajes de moda, tan distintos de los suyos del campo. El uso que hace el aldeano del atuendo militar y de las armas llega a ser un motivo tópico (*a lo soldado gracioso*), abundante en Lope, Tirso y otros.

4.—Dentro de los diversos tipos de la aldea que aparecen en la escena española, el *alcalde* resulta en particular objeto de la risa de los espectadores, y con este

sentido los autores lo aprovechan abundantemente, como se muestra con listas de comedias de Lope y otros autores y los entremesistas. El recurso es un tópico tan común y repetido que induce a creer a Salomon que no se explica «sin las reacciones afectivas del público y sus profundas raíces ideológico-sociales», y le lleva a interpretarlo como una función de «catharsis», procedente del indeterminado espíritu de rebeldía contra el poder de la autoridad; en este caso, el objeto de la hostilidad es la justicia ordinaria, eucarnada en un alcalde, *aldeano* para que el personaje sea cómico en relación con un público de ciudad y de ideología aristocrática. En efecto, el paso de la organización administrativa de las aldeas a villas con *jurisdicción de por sí* tropezó con la oposición de los señores, que no querían dejar sus privilegios, y de las grandes ciudades de las que dependían las aldeas. La justicia ordinaria resulta así denunciada en sus alcaldes, a los que se acusa de rústicos y de valerse del cargo en beneficio personal. Gil Vicente presenta en escena el tipo para que aparezca ante un público de palacio, y Lope lo tiene sobre todo en sus comedias pastoriles, de fuerte sentido neoplatónico, propias también para públicos escogidos de la Corte. El alcalde aparece sobre las tablas como casamentero, organizador de novilladas, romerías y otros espectáculos, recibiendo a señores y reyes en la aldea; se manifiesta aficionado a los formulismos y papeles, y muy impuesto en su función (*yo soy alcalde*), que en escena se exagera en forma evidente en relación con lo que fue en la realidad, pues sus poderes eran limitados. Es evidente, pues, que el teatro pretende burlarse no de la justicia, sino de la de los alcaldes aldeanos, poco considerados en la ciudad y corte; los mismos alardes de pureza de sangre de estos alcaldes de aldea resultaban un rasgo ridículo para los de la ciudad y corte, poco fiados de los linajes, frente a la condición de *cristiano viejo* tenida como muy honrosa por las gentes del campo. Los aldeanos de la escena (y sobre todo los alcaldes) presumen de ella como tópico de risa. El alcalde se presenta a veces en compañía de otro (*primero y segundo*) o de un funcionario cercano, para aumentar así con la duplicación el efecto cómico. Salomon sitúa entre 1610 y 1615 el más sonado éxito de este tipo, que tuvo incluso un intérprete excepcional en el gracioso Cosme Pérez, cuyo nombre teatral fue Juan Rana. El alcalde como personaje teatral llega hasta el siglo XVIII, y su triunfo y persistencia llevan a afirmar a Salomon que el efecto cómico de su fundamento es la oposición ciudad-campo (gente de corte y ciudad frente a gente de campo) en una sociedad de estructuras sociales casi inmovilizadas. Este alcalde de las tablas llega hasta el siglo XX; en el que sigue siendo un recurso cómico común.

5.—La comedia española (como es propio de la creación dramática) tiene un repertorio de signos determinados para establecer una relación inmediata entre los personajes de la escena y el público; se hallan entre ellos los nombres y la expresión que los personajes usan en escena. Tan importante es esto que Salomon observa que «son palabras las que originan los sentimientos, los sobrepasan, los fabrican con todas las piezas hasta el punto de que el mismo lenguaje llega a ser el resorte de la acción» (p. 130). Esto ocurre en el caso de los aldeanos de la escena. En Encina ya se halla en principio su nómina: *Juan, Gil, Blas, Mingo, Llorente, Benito*, etcétera. Por convención se llegó a dar cierto valor propio a estos nombres («...Juan por bonazo, bobo y descuidado...», Correas); Lope y sus seguidores adoptaron esta nómina que establece Salomon con abundancia de datos; *Crespo* apareció reiteradamente como nombre de alcalde antes de que tuviera un sentido trágico en *El Alcalde de Zalamea* de Calderón. Por otra parte, la lengua de estos rústicos es el sayagués, que Salomon trata sólo en la función estética e ideológica; en efecto, el habla de

las *personas pastoriles* es llamada *estilo rústico* por Encina, y Lucas Fernández, usando un dialecto castellano-leonés, emplea también una lengua estilizada; en Timoneda (1566-7) aparece *dichos sayagos y estilo cabañero* ya como forma convencional de la habla rústica frente a la de la ciudad, y hacia 1600, en la comedia española es ya sólo cualquier manera de habla aldeana, plebeya y tosca. No importa el lugar en el que se supone ocurre la comedia para la calidad de esta lengua, pues todos los aldeanos de la escena vienen a usar la misma: «un lenguaje condicionado, fabricado con leonesismos, cultismos (¡reveladora paradoja!), arcaísmos, voces para llamar al ganado y, en fin, de un fondo importante de castellano, común a todos los personajes, sean o no del campo» (p. 147); Salomón reduce a sus principales rasgos las características del mismo en Lope, en Tirso y otros autores (aunque en algunos casos, como en Tirso, haya un propósito de atenerse de cerca a un dialecto); es curioso notar la invocación de Santos que el autor se inventa. La *fabla* o lengua arcaizante es un recurso análogo. De esta manera, a través de los nombres de los personajes aldeanos y su lengua, se establece una mecanización del personaje que contribuye a que sea una creación destinada a la escena y que existe sólo en ella y para ella.

Con esto llega Salomón a las conclusiones de esta parte I; hay que evitar confundir el gracioso del campo, *aldeano*, bobo, simple, con el gracioso de la *figura del donaire*. El primero descende de una línea de personajes de condición rústica, y tiene sentido cómico en relación con los espectadores y no en sí mismo. La figura del donaire, de la que Lope se atribuye la invención (1596), tiene conciencia de su propia virtud cómica, y no es ridícula; aparece en estrecha relación con el galán, al cual sirve con el peculiar trato que estableció Montesinos. Las raíces del primero son sociales, y las del segundo son literarias.

II.—La parte II del libro se refiere a la consideración ejemplar y útil del hombre del campo. El autor parte de dos movimientos de opinión convergentes hacia 1600: uno es el planteamiento del *menosprecio de Corte* (con su opuesto complementario: *alabanza de aldea*), que aparece en los medios aristocráticos como una evasión frente al predominio que la vida de Corte había obtenido por razón del acomodo de la nobleza en torno del Rey, política triunfante con los Reyes Católicos y el Emperador. El otro movimiento lo causó la despoblación del campo, cuyas gentes aflúan a las ciudades (o al servicio de las armas, o seguían la carrera de Indias); el efecto fue la falta de cultivo y las consecuentes dificultades de aprovisionamiento que permitieron una nueva valoración del aldeano, diferente de la cómica que se estudió en la parte I.

I.—Comienza primero por el desarrollo que los antiguos —Teócrito, Horacio, Virgilio, y Ovidio— dieron al tema del elogio del campo; un paralelo histórico entre el crecimiento de Roma y la situación de las ciudades de España en el siglo XVI encamina esta parte del estudio; así ocurre con el tema del «*Beatus ille...*», reiterado desde el Marqués de Santillana una y otra vez hasta Góngora. El refugio del campo adopta con el conocido *menosprecio* de Guevara el tono contrario a la vida cortesana, y es favorable al sentido estoico que alaba los bienes *verdaderos*, cuyo gozo sólo es posible en una dorada medianía. La obra de Guevara se vio seguida de otras semejantes, que desde 1550 difunden el ideal de la pureza de la vida del campo, declarado también en obras de intención diversa, pero que resaltan los mismos valores (Mal Lara, Luis de León, hasta la máxima depuración artística de las *Soledades* gongorinas). Fuera del teatro, pues, estos temas tuvieron un firme desarrollo a lo largo del siglo XVI; no eran piezas de museo ideológico, sino que

la tradición antigua evocaba un orden de la vida, en el que no falta la mención de una abundancia de abastecimientos y aun de comodidades que la vida de aldea pudo realmente ofrecer en muchas ocasiones, en compensación con las escaseces de la ciudad.

2.—Corroboración esta actitud un importante desarrollo, a partir de 1580, de la literatura económico-política favorecedora del campo, apoyada por una corriente de religiosidad que exaltó en San Isidro Labrador el sentido ético y salvador de la vida rural. Esta literatura estuvo muy tocada del arbitrio reinante en la especulación teórico-práctica de la época: se quiere reunir moral y economía (así en el *Despertador...* de Arrieta, 1581) en una agricultura ennoblecida por las letras; Salomón examina también las obras de Martín González de Cellorigo, L. Gaspar Gutiérrez de los Ríos, Lope de Deza, Sancho de Moncada, P. Fernández de Navarrete, B. de Peñalosa, Miguel Caja, que entre 1580 y 1635 defendían la necesidad de restaurar el campo frente al desarrollo de una economía urbana; este punto de vista expresaba, en cierto modo, el interés de los grandes señores rurales y ganaderos, atraídos, sin embargo, por el prestigio de la Corte, en una contradicción que Salomón señala como característica de la sociedad de la época. El culto de San Isidro Labrador representó otro signo análogo; una leyenda recogida por Juan Diácono (probablemente Gil de Zamora, mediados del siglo XIII) establece los trazos de su vida dedicada al campo, con milagros referentes a los trabajos de labranza y regadío; y la reverencia de sus reliquias pasa a ser propia de Madrid y su culto crece y se extiende en la Corte y levanta un fuerte movimiento en la ciudad, que logra la beatificación del ejemplar Labrador en 1619, en medio de un torbellino de literatura en el que Lope aparece en primer término. Para Salomón esta corriente (1588-1622) es un indicio más de la vuelta al campo que se reúne con las razones de los antiguos; la comedia de *San Isidro, Labrador de Madrid* (antes de 1598) sería su exposición teatral. El aldeano pasa a ser modelo de virtud, y en torno suyo se sitúa un ambiente amable de paz y sabiduría, favorecido por Dios.

3.—Sigue después el estudio del contraste entre la pureza virtuosa del campo y la impureza de la ciudad, planteado en la comedia. La ciudad es Madrid, cuyo desbordado crecimiento trajo una vida pecaminosa (muertes violentas, lujuria, ambiciones) que denuncian moralistas y satíricos. El argumento de la comedia crea situaciones propicias para el contraste: el galán o la dama huyen de la ciudad y elogian el campo; los nuevos bailes de la ciudad son deshonestos, y los antiguos del campo, inocentes y aun ejemplares, según testimonian las obras en sus alusiones. La condena del oro y de la plata, tan abundantes desde que venían de Indias, por perturbadores del buen orden, es otro tema insistente, en la misma línea, que trae también la condena del juego, el rechazo de ociosidad, y la crítica del lujo, sobre todo en vestidos y muebles, en favor de la sencillez aldeana, propicia a la quietud y sosiego; el *sayal* y el *hogar* son así simbólicos. La carroza, por el contrario, representa el desmedido afán de pompa en la ciudad. Las pragmáticas y recomendaciones morales apoyan estos puntos de vista, que el teatro expone en la valoración del personaje aldeano, ejemplar y virtuoso, pero que al mismo tiempo vive gozando de sus bienes.

4.—Ocúpase después de estas virtudes económicas y de las riquezas del hombre del campo. Hacia 1600 la situación económica se hizo difícil, y la evocación de un paraíso social perdido fue tema propicio para la comedia. Una edad de oro agraria y ganadera podía ilusionar al público, y Lope sitúa estas obras en una lejanía histórica o en un contorno religioso; así la comparación del valor adquisitivo de la

moneda con la mención de los precios podía ofrecer un amplio juego escénico, y las virtudes del ahorro y la exaltación del trabajo aparecían como propias de la gente de aldea. En efecto, el único trabajo realizado en la literatura fue el del campo; faltó una sociedad burguesa que crease una industria que hubiese dado firmeza económica a la ciudad, y el oro abundante permitía comprar fuera los productos que no se fabricaban en España. Salvo algunos atisbos contrarios de los escritores erasmizantes, hacia 1550 comienza a dominar en el ambiente general una opinión en nada propicia a la consideración positiva del trabajo, que obtiene en los libros de pícaros una clara exposición literaria. Sólo las labores del campo logran en la comedia, en este sentido limitado, una exaltación que va de acuerdo con la de algunos economistas y políticos de hacia 1600, como prueba Salomon con el ejemplo de citas paralelas. El caso del noble que desde la Corte vuelve al campo, resulta ejemplar, y así el elogio de la nobleza rural con una propiedad sana, ni poca ni excesiva, se convierte en tema de moda, representando la medianía como virtud y el feliz disfrute de los bienes sencillos. El campo es fuente de riquezas y beneficio de Dios, que lo engalana pródigamente para que el hombre vea un testimonio de la grandeza de su Creador; con esto un nuevo sentido religioso, el de la Naturaleza cristiana, se añade al tema. Un buen número de obras de esta clase, escritas por Lope entre 1610 y 1615, contienen extensas relaciones de bienes del campo, verdaderos bodegones literarios, que, si bien tienen antecedentes antiguos (*Eg. II* de Virgilio e *Idilio XI* de Teócrito) son piezas que se hallan en este sentido poético; para el auditorio de la comedia, expresan un contraste con dificultades del abastecimiento existentes entonces en las ciudades de la época, que a veces asoman hasta las mismas tablas. Este aldeano, así concebido, refleja los intereses de los señores rurales, habitantes de la ciudad pero necesitados del campo, aprovisionador de bienes de consumo; la tradición literaria de la honesta medianía y el sentimiento cristiano de la Naturaleza realzan la función del hombre del campo, que se considera así mayordomo de Dios y deudor de sus beneficios, y por esto mantenedor del carácter religioso de la sociedad.

5.—Se ocupa, después, de la felicidad y sabiduría rústicas, y señala Salomon como punto de partida que este aldeano ejemplar reconoce la caducidad de los bienes meditando sobre la muerte, pero no por eso adopta una actitud contraria al disfrute comedido de la vida: la Naturaleza templada su condición y la conforta, y un humanismo peculiar anima la comedia de ambiente rústico. La comida del campo es sobria y sana; a veces Lope la refiere abundante, y el relato en escena es circunstanciado; el aldeano come bien en las tablas, en contraste con el pícaro de los libros. Pudo esto representar, según Salomon, la proyección de un tipo ideal que había resuelto los problemas, patentes en la época, del abastecimiento logrando un criterio medio entre el hambre ascética y la glotonería. La libertad en el campo radica en la espontaneidad del trato y la ausencia de cuidados que trae el sueño feliz y la buena salud; alegrías puras y simples aseguran el contento en los ánimos. Considerada desde la ciudad donde vive el auditorio de los espectadores, esta vida rural resulta envidiable, y alcanza incluso la condición de filosófica. El *villano filósofo* es la culminación de estos personajes y «*El villano en su rincón*», su mejor expresión teatral, presentando al personaje como rey en su solar, y el rincón como refugio apacible y feliz en contraste con el *desengaño de la Corte*, que el mismo Lope pudo sentir como experiencia, sobre todo en su edad madura, en el tiempo en que la meditación le inclina a considerar serenamente una muerte ya cercana (tema a la vez horaciano y bíblico). Tales son los

elementos fundidos en este humanismo concreto que propugna un goce limitado de la vida como preparación para la buena muerte, tal como expuso a Don Quijote el Caballero del Verde Gabán (II, XVI). Esta discreta medida sobrepasa, según Salomón, el influjo senequista, y aun los ecos erasmistas, para asegurarse sobre la idea de una dignidad que quisiera para sí el hombre del tiempo.

6.—El amor en la comedia rústica tiene también su originalidad; más allá del aldeano cómico, que sólo conoce el amor animal, el aldeano ejemplar exalta el matrimonio, sobre todo en la obra de Lope y los suyos; sólo Tirso establece en parte la apología del celibato en los dos grados de sus personajes; uno, de virtud común, y el segundo, más restringido, próximo a la vida eremítica. Por contraste, la comedia urbana trata con más ligereza del amor, y muestra un relajamiento de costumbres que crea pronto una sospecha general sobre la virtud femenina. No hay en la comedia rústica dueñas o escuderos censores, sino que la libertad de la mujer se apoya en la aceptación plena de una honra que se respeta sin imposiciones a través de un amor casto y honesto que sólo conduce al vínculo matrimonial, puerto de armonía y paz. El estado matrimonial es así el más excelente, y las parejas de casados se ofrecen ejemplarmente en la escena, como Isidro y María en el poema y en la comedia de Lope, que resisten las más duras pruebas. Estas parejas ofrecen la más exaltada expresión de su amor, valiéndose de ecos del *Cantar de los Cantares* y de libros de sentido neoplatónico con sus comentadores. El atentado de un noble contra esta unión conyugal da lugar a la comprobación de la virtud de la *perfecta casada*, como en el conocido *Peribáñez*, subrayado luego en una refundición de tres autores, que perfila aún más fuertemente la condición de esta mujer fiel, bella y virtuosa; *La luna de la sierra* de Vélez de Guevara ilustra esta misma clase de personajes. Insinúa Salomón que esta concepción escénica pudo referirse a la experiencia conyugal de Lope con Juana de Guardo, sobre todo por los años de 1610 a 1614. Tirso se diferencia en esto de Lope prefiriendo el celibato con la dedicación última a Dios. La comedia rústica, con su confianza en la casada, es, según Salomón, el fruto maduro de una ideología que otorga a la mujer un valor propio, afirmado progresivamente desde que había aparecido el amor cortés.

7.—Con el estudio de la condición devota y caritativa del hombre del campo termina esta parte II. Su religiosidad tiene lejanos precedentes bíblicos, y en la Edad Media la pobreza de espíritu y de bienes del aldeano se interpretaron como un estado de «gracia» que lo conducía fácilmente a la salvación. La Navidad, en tanto que tema teatral, reunió a las gentes del campo junto a Cristo niño, y éste fue el argumento de los *Autos* de esta especie; esta situación resuena en la comedia rústica, a la que llega el tema a través de un espíritu franciscano, muy difundido y del que también participa Lope; la simplicidad es así virtud de las almas sencillas, *beatas* en un sentido religioso.

La conclusión que cierra esta parte traza los rasgos generales de este hombre de campo, presentado en escena como perfecto en su sentido económico, moral y religioso, de acuerdo con un ideal cívico expuesto por teorizadores y teólogos. Un foudo aristotélico asegura la función del hombre como *animal político* útil para todos los que componen la nación, expuesto en las tablas como muestra de las buenas costumbres, de acuerdo con los que defendían la licitud moral del teatro como espectáculo público. Para Salomón estos personajes aseguran la consolidación de una sociedad dominada por los señores rurales, que en la invención de esta «Ciudad de Dios» que es la vida del campo afirman la condición de su poder

político y las necesidades de la vida cortesana. La proyección teatral del asunto revela una ilusión de la comunidad que necesitaba de la exposición literaria, refrendada por un auditorio general.

III.—La parte III de la obra trata del hombre del campo en sus aspectos pintoresco y lírico. No sólo atrajo al público teatral esta condición ética del aldeano, sino que sus danzas, cantos, lenguaje e incluso vestidos se imitaron como moda, por resultar más cercanos a la espontaneidad de la Naturaleza, dentro de la oposición «Arte-Naturaleza», muy extendida hacia 1580. En tiempos de los Reyes Católicos la moda de la lírica popular se había impuesto; Encina y Gil Vicente la prosiguen, y desde 1535 las melodías populares aparecen en los músicos de la Corte, y hacia 1580 se aseguran en muchos aspectos del arte: en la comedia española, teatro y lírica religiosos aparece el *remedo* del canto de los villanos; la colección de refranes sería otro aspecto, y la adopción de prendas campesinas. El noble acogido en la corte se proyectaba así sobre una sociedad imaginaria que en la escena era diversión y purificación a la vez, sin que por eso se alterase la aceptación del orden social.

1.—Con el propósito de estudiar detenidamente estos aspectos, Salomon comienza por tratar de la introducción de los valores aldeanos de orden lírico o pintoresco sobre las tablas y su sentido aristocrático. En efecto, la condición del personaje de aldea resulta siempre propicia a la efusión lírica, y en el argumento de la comedia rústica abundan los cantos, y en la que no lo es de modo fundamental, estos aparecen en las partes en las que intervienen aldeanos, o pastores, segadores, labradores etc. en número muchas veces de cuatro, citándose así en el texto, o a veces sólo con la indicación general: *salen bailando y cantando*. A veces son grupos numerosos, con vestidos domingueros, reunidos por cualquier motivo: fiesta, boda, bautizo, etc. Ya Encina hizo esto en sus églogas, y Gil Vicente; aparece así en danzas pantomímicas con motivo de fiestas religiosas o políticas. Un aspecto de esta moda es el caso en que el galán noble de la comedia se finge aldeano o la dama, serrana; el tema del disfraz pastoril del mismo escritor o sus conocidos y amigos, que así se traspasan al ambiente rústico, se halla en Teócrito y Virgilio, y el disfraz del noble como aldeano anima los libros de pastores y la comedia pastoral italiana. La *Arcadia* dio el módulo para este aspecto, y tras su ejemplar maestría la égloga garcilasista y el romance pastoril obtuvieron un gran triunfo. Lope adapta en escena, sobre todo en sus comedias pastoriles, estas diversas modalidades, recayendo en esta moda rústica por entre hechos argumentales de las otras índoles pastoriles, a veces sombra o trasfusión artísticas de experiencias de su vida. Otras veces el noble va al campo, y allí se hace aldeano y viste a su manera, como Salomon examina particularmente en *El molino*, *Las Batuecas del Duque de Alba* y *El Vaquero de Moratra*, comedias de hacia 1600, y otras más, que muestran el trance propicio para una exhibición escénica de canciones, pronto lugar común en los argumentos.

2.—Ocúpase después de la vestimenta campesina que aparece en la escena. Los datos escénicos se contrastan con las definiciones de los vocabularios, las estampas de los viajeros, y los libros de sastrería y otras fuentes complementarias. C. Weiditz (1529) y E. Vico (1573) dibujaron en sus estampas (que se recogen como ilustraciones de este libro) trajes de aldea, coloridos y lujosos como es propio del vestido de fiesta. El teatro preloquista fue de sobria vestimenta, pero desde Lope los comediantes lucieron trajes lujosos sobre las tablas, y entre ellos también los correspondientes a los papeles de los rústicos, y así aparece en las anotaciones ambientales del texto de las comedias y en las descripciones que los personajes

relatan unos de otros, tal como examina Salomón en diversas obras, por las que muestra el gusto pictórico dominante en las diversas piezas del vestido masculino y femenino, y en las alhajas y adornos. Dejándose llevar de la moda, Lope después de 1610 exagera esta riqueza hasta el punto de invalidar el efecto estético en el personaje aldeano.

3.—Añádense al vestido los instrumentos de música, voces, cantos y danzas. No son muy explícitas las indicaciones que traen los textos sobre los instrumentos, pero, con todo, las referencias resultan más complejas que los sencillos *rabel* y *zampoña* propios de los libros de pastores, pues aparecen *chirimías, sacabuches, dulzainas, flautas, gaitas, salterios, vihuelas, guitarras, panderos, sonajas, adufes, atabales, castañuelas, cascabeles, tamboriles*, etc., que Salomón va examinando. Tal abundancia crearía en escena un ritmo alegre, propio para festejos como bodas, bautizos y otras celebraciones que el argumento de la obra plantearía siempre con gusto de todos. Notables son también los *relinchos*, gritos violentos de alegría. Las danzas tradicionales fueron otro motivo coreográfico, ampliamente usado (*de las espadas, la folia*); y el *juego de la sortija* y las *danzas de caballitos*. Añádanse las *canciones de baile*, tan variadas, el *villancico* y el *romance* en sus usos escénicos, en los que Lope logra tan soberanos aciertos, guiado por su profunda intuición lírica, y que entre 1600 y 1640 aparecían en el teatro como piezas populares y arcaicas, cualquiera que hubiese sido su origen, dando el aire de un arte fresco y espontáneo en esta intención de llegar hasta las formas elementales (y primitivas) de la vida de la nación.

4.—Prosigue luego Salomón con el estudio de los juegos y de los trabajos. Es bien sabido que el trabajo del campo desarrolla en todas partes un rico folklore, y esto se aplica a la representación que del mismo ofrece la comedia española. Después de los trabajos de cada estación del año el labrador se divierte con juegos campestres, y así ocurre también en la escena. *Echar pullas y rayas* es uno de estos motivos folklóricos. Los *cantos de molino*, el tema de la *harina*, de los *colmeneros*, de la *cogida de la aceituna* o *avellanas*, de la *siega*, se documentan en abundancia en Lope; el ciclo de los *trabajos y los días* (o sucesión de las labores campesinas en el paso del año) aparece también, creándose así un calendario rústico que se manifiesta en la escena. De esta manera la comedia incorpora este amplio repertorio, a la vez popular y culto en un largo proceso secular, que muestra ante el público teatral, predominantemente habitante en la ciudad y cortesano por afinidad, el vigor natural del trabajo campesino y su alegría.

5.—Continúa después Salomón con el estudio de las fiestas de primavera y verano, de lejano origen prehistórico, en las que se celebra la fuerza de la tierra creadora, renovada cada año. Reúne su celebración en torno del ciclo de mayo y el de San Juan. En las fiestas de mayo se sitúa un árbol en la plaza del pueblo, y a su alrededor se organizan los festejos: elección de *maya* o reina de mayo con su corte, recogiendo ofrendas; en la fiesta de San Juan se hacen las *enramadas*, los *fuegos de San Juan* y por la noche se recoge la *verbena* y el *trébol*, que han de traer el amor. Estos motivos primarios del folklore se hallan en la comedia de Lope ofreciendo la ocasión de que se muestre esta potencia germinal, con un elemental, pero fuerte en ramalazos de la vida, sentido poético, encarnado por la gente del campo que vive sobre la misma tierra fructificadora.

6.—Se ocupa después Salomón de las romerías, que presenta como una continuidad de esta fuerza telúrica, esta vez asegurada sobre los altos lugares en que se radican las ermitas y las fuentes milagrosas donde se reúnen las gentes de los

campos, llevadas por la fe religiosa. En la comedia aparecen menciones de romerías y fiestas de lugares concretos, y conocidos por el gran número de fieles que acudían, a veces tras el milagro; esto permite juntar en escena un gran número de aldeanos, y el autor disciplina la función teatral de estos grupos en forma armoniosa, mostrando por una parte la fuerza natural de estas romerías pero no sus excesos.

7.—Trata luego Salomon de las escenas más frecuentes en las comedias rústicas: las de bodas y bautismos; en ellas se puede reunir mejor esta potencia lírica en la forma del idilio, común a todos, gente del campo y de la ciudad, popular y culto a la vez. En su origen la boda rústica en la escena fue objeto de un trato cómico, y así aparece en Lope en un gran número de obras; sólo después de 1600 la boda aldeana se convierte en un tema aprovechado por su espectacularidad estética, tal como se muestra en el examen de las comedias en que aparece este motivo, en el que acontece que las fiestas de las bodas atraen un extenso repertorio lírico y son propicias para representar costumbres populares; los epitalamios rústicos eran la culminación de este desborde de canciones y alegrías. Las fiestas del bautismo (*bateos*) aparecen en el mismo sentido, y Salomon examina su planteamiento escénico en siete obras de Lope, y sendas de Tirso, Mira de Amescua y Tárrega.

8.—Cierra esta parte III el estudio de los festejos en honor de los señores. Los aldeanos les ofrecen la *enhorabuena* y la *bienvenida*, y esto para Salomon confirma que la comedia rústica se apoya en la relación básica del aldeano con el señor (o rey), aun contando con la trascendencia estética que ofrece para el personaje popular. El canto de *enhorabuena* y de *bienvenida* con que se acoge al señor, de vuelta de la guerra sobre todo, tiene lejanos antecedentes medievales, y aparece también en las comedias históricas (*El Conde Fernán González*, *Fuente Ovejuna*, relativa a hechos del siglo xv, etc.) con un aire peculiar, de carácter arcaico, y ambos son un homenaje al señor, expresión de la adhesión de los vasallos. Esto resulta propicio para formar en escena grupos que cantan y ofrecen rústicos tributos, y que Salomon interpreta como fórmulas estéticas de una conciencia política sobre las bases de una relación señor-vasallo estimada como ejemplar.

En la conclusión de esta parte Salomon se pregunta con razón de qué orden es esta creación de Lope, si de arte popular o culto. Lope recoge ambas maneras al identificarse con la tradición del pueblo que mantenía su arte en forma viva, y en él podían actuar los que tuviesen, como Lope, el genio de interpretarlo en la recreación continua que es la razón de su persistencia oral. Por su parte, el auditorio de los teatros favorecía esta corriente al establecer la moda de la elaboración artística de los asuntos del campo, y al encontrar gusto en la representación de las escenas mencionadas por su índole estética.

IV.—En la parte IV del libro Salomon quiere alcanzar lo que había quedado de auténtico en la estilización teatral del personaje del campo, según los aspectos estudiados en las partes anteriores; un reflejo fiel de la realidad no pudo plantearse nunca de una manera absoluta en este teatro, pero sí darse en algunos casos una aproximación particularmente intensa. Para esto comienza por atribuir a la organización social de orden monárquico y señorial existente en el tiempo de la comedia, la condición de *feudal* aplicándole la definición de Marx de ser en la evolución histórica un sistema intermedio entre la esclavitud y el capitalismo. Reconoce, sin embargo, que este feudalismo tiene en relación con el europeo un carácter particular en el plano jurídico y social; el desarrollo histórico creó en las gentes de las tierras reconquistadas de León, Asturias y Castilla una conciencia

de su condición de hombres libres más temprana y patente que la del sistema feudal común. Los que lograban deshacerse de los lazos señoriales y pasar a la Corona, se sentían libres, ellos y sus villas y ciudades, y este proceso alcanza hasta el siglo XVI en que, con el desarrollo de los cultivos del higo y la viña, se enriquecen las gentes del campo, y reivindicán, sobre todo en el plano del derecho político, su dignidad.

1.—El principio de esta parte IV del libro tiene como asunto el hombre de campo rico, propietario de tierras productivas con el trabajo de la agricultura y ganadería. Los diversos personajes de esta condición campesina no aparecen en la escena con una consideración igualada, sino que su función dramática se establece en cuanto a sus bienes: los personajes más ricos son los trágicos, y los menos, los cómicos. El aldeano rico tiene en la comedia española rasgos definidos, y se corresponden, según Salomon, con las virtudes económicas de un tipo social ideal de por los años 1580 a 1640, que en la realidad de la nación tendría su homólogo. Para la caracterización de este labrador rico, digno y mirado por su honor, el autor teatral no se limita a traspasarle las condiciones del caballero de la comedia. En la realidad documental, cuidadosamente elaborada por Salomon, el labrador rico aparece atestiguado por los viajeros, las actas de las Cortes y las fórmulas de los políticos teóricos; esta «burguesía rural», escasa en número pero vigorosa, planteó algunos problemas en la organización de orden feudal. El personaje no aparece en los prelopidistas, y en las obras de Lope anteriores a 1600 se halla el *mayoral*, presente ya en la primera comedia de Lope *El verdadero amante* y en otras, en las que pretende, siguiendo tópicos expuestos en los libros de pastores, un *amor verdadero* (espiritual) y no ganar el favor de la pastora con riquezas. Las comedias que siguen a éstas acentúan cada vez más el necesario y conveniente disfrute de las riquezas como parte de la concepción del personaje, encabezando la lista de estas obras *Peribáñez*; resáltase esta condición citándose incluso cifras de su capital, extensión de sus tierras y su calidad, número de cabezas de su ganado, etc., muchas veces con evidente hipérbole retórica; llámasele *labrador* mejor que *villano*, llegando en ocasiones a oponerse ambos términos en el sentido de que el primero ordena y dirige las labores del campo, y el segundo las realiza con su esfuerzo. El labrador es así el padre de familias que gobierna la hacienda de modo patriarcal, se muestra de moral íntegra y cuida del patrimonio de la familia con disciplina a veces comparada con la del capitán. Tanto se acerca a la condición noble, que muchas veces lo es en la verdad de la ficción escénica pero lo oculta en parte del argumento; y si no lo es, considera suyas las obligaciones del honor, propias de la clase hidalga. En sus orígenes el honor tuvo una significación de riqueza poseída (*rico hombre*), y si bien las corrientes moralizadoras de matiz senequista y las cristianas daban sólo por válida la virtud personal, también hubo autores que defendieron con argumentos de ortodoxia que la riqueza era un medio para llegar a la nobleza hidalga, como ocurrió en la época de Lope. Incluso en el *Memorial* de González de Cellorigo (1600) se llegaba a admitir que la labranza, *aunque sea con propias manos*, no perjudicaba la nobleza con tal de que las tierras cultivadas fuesen propias. Gobernar las tierras fue así un *arte* y no un *oficio*. Los *vecinos* y *hombres buenos* fueron grados señalados en la vida medieval que, en su evolución, llegaron a obtener consideración por razón del valor de sus propiedades, que así pasaba a ser un valor personal, una «responsabilidad moral», representada en la escena por el alarde poético que se hacía de estos bienes, descritos con lírico impulso; de ahí la fórmula *honrado labrador*; y el que la posesión de la tierra se considere indicio de una

riqueza, apreciada por todos como un signo positivo en cuanto a la consideración de los demás.

2.—Trata después Salomón del camino de la ascensión social, que no se produjo creando una clase nueva, a pesar del evidente poder económico de estos propietarios de la tierra frente a la pobreza de muchos hidalgos, fieros de su condición y sin medios para mantenerla; los labradores ricos prefirieron incorporarse al sistema señorial establecido y no crear otro nuevo. Así acontece que estos ricos labradores propugnan porque se les considere hidalgos, tanto por el honor como por los privilegios de tributación. Del campo sale también un gran número de gentes hacia las Indias en busca de una libertad que ellos situaban en el logro de esta consideración, o también hacia las Universidades y hacia la Iglesia. El asunto de los *labradores pecheros* ricos que compraban hidalguías fue tratado varias veces en las Cortes por sus repercusiones económicas, así como los subterfugios para lograr la consideración de hidalgos mediante pleitos y por matrimonios de interés social. La cuestión se planteó en escena con sus razones unas en favor y otras en contra, como ocurre en *El galdán de la Membrilla* de Lope; el labrador rico se precia de *cristiano viejo* y esto le basta, pero al cabo casará su hija con el hidalgo pobre; y en *El Villano en su rincón*, de manera análoga y en otras más. Otro asunto semejante es el conflicto entre el padre, rico labrador, feliz en los límites de su condición, y el hijo, deseoso de hacerse hidalgo y vivir en la ciudad, como ocurre en *Los Tellos de Meneses* de Lope, y en otras obras. Las dos generaciones se enfrentan y defiende la vieja la permanencia en un estado, y la joven la mudanza a otro, con el amparo de la riqueza, favorecedora, en este caso, de la ascensión social.

3.—Prosigue después Salomón con el estudio de la dignidad del villano como tal, establecida en los límites de su propia condición, aparte de estos deseos de ascender en las categorías de la sociedad. En las comedias se subraya la firmeza en la estima del honor y de la fama existente en los villanos, aldeanos y labradores: Peribáñez se proclama *noble villano* por razón de este aprecio, sin que sea contradicción. La atribución aparece en su eficacia argumental, sobre todo no antes de 1608 a 1610, al tiempo que los libros de política más o menos arbitrista piden que se reconozca la nobleza del campo y de sus trabajos. Esta honra y honor tienen su base en la reivindicación cristiana de la igualdad de los hombres: la nobleza del alma, patrimonio ésta sólo de Dios y no de otro señor. Esta concepción, con hondas raíces en la antigüedad y asegurada por el pensamiento cristiano, afirma el orgullo de los labradores que en la teoría político-social aseguran que son anteriores en grado absoluto a los caballeros (Adán, el primer labrador). De ahí procede un esfuerzo por dar a la palabra *villano* un sentido afirmativo, el del que habita en la villa, frente al negativo y peyorativo que tuvo comúnmente. Frente a esta igualdad de base religiosa, el hombre del campo afirma también su honra en su condición de *cristiano viejo*, en su pureza racial o limpieza de sangre. Ya se indicó que estos alardes pudieron ser un rasgo cómico pero también sirven para asegurar la dignidad. La limpieza de sangre sirvió de pretexto para enfrentar los grupos sociales según diversas situaciones en la historia de España: en los fines de la Edad Media el que se precia de linaje *viejo* adopta un sentido agresivo contra los mercaderes y prestamistas, de índole racial; en el siglo XVI es contra la nueva nobleza, a la que se imputa parentesco con judíos y moros; y después, radicada la sangre *limpia* en la gente del campo, se esgrime contra la hidalguía improvisada al amparo de la riqueza. De esta manera, pues, el labrador, aldeano o villano (en su sentido

etimológico), se siente consciente de su propia honra, y aun la afirma frente al hidalgo como fundamento de su virtud, asegurando su limpieza de sangre en la fama de su condición de *cristiano viejo*. La culminación del asunto ocurre en *Peribáñez*, en el que el héroe reúne su dignidad de labrador con la militar que le otorga el propio Comendador, y el nudo se resuelve dando a la obra carácter de *tragi-comedia*. Estas comedias no son, sin embargo, frecuentes en el teatro de Lope, pues lo común es que la dignidad sea sólo propia de la clase noble; más bien representan un caso extraño en el que el caballero no lleva la parte mejor. Salomón entiende que estas obras (*Fuente Ovejuna*, *Peribáñez*, de Lope; *La Serrana de la Vera*, de Vélez de Guevara; y *El Alcalde de Zalamea*, de Calderón) son intuiciones de sus creadores sobre el porvenir político y social, y al afirmar así la dignidad del villano, representan «el antifeudalismo en el seno del feudalismo».

4.—Por último se estudian en esta parte los conflictos entre la nobleza y la clase de los hombres del campo. En ellos la parte noble aparece con una idea clara de su poder, y la otra parte, la del campo, aún tiene una conciencia confusa, que se plantea más como resultado de una situación que como apoyo de una teoría política establecida. El labrador rico, al enfrentarse con el hidalgo, considera por una parte la clase de los hidalgos pobres, defensora de un estilo anacrónico, y por otra la de los hidalgos nuevos, irritantes por sus pretensiones; y tiene con ellos una sorda lucha, de la que quedan muchas noticias documentales. Ambos estados se enfrentan, uno por conservar sus prerrogativas y otro por ganar los cargos o, al menos, influir en ellos, en una guerra de orden jurídico; el término *hidalgo cansado* hallase en boca de los labradores de la comedia para señalar su animosidad frente al otro estado. La comedia llega así a invertir el orden común de los personajes en el argumento. Otro aspecto del conflicto es el enfrentamiento del vasallo y el señor, procedente del período medieval y que en la comedia de Lope alcanza un signo trágico. Salomón examina detenidamente *Fuente Ovejuna*, *La Santa Juana* y *La dama del Olivar* de Tirso y *El mejor alcalde, el Rey*, para ilustrar este aspecto, excepcional por otra parte en la comedia española. ¿Serían estas obras encargos de villas con un público de labradores? ¿Resentimiento por no lograr un hábito que Lope pretendía? ¿Alusiones veladas a sucesos públicos entouces para el auditorio de la época, pero de los que luego se pierde su noticia, y queda sólo la obra de arte?. Por otra parte, el conflicto podía también plantearse entre el soldado de los ejércitos del Rey y el labrador, que se manifestaba, en punto a sus relaciones humanas, contrario al espíritu de las armas, por la experiencia de los desafueros de la tropa en su hacienda y aun en su propia familia. Las quejas sobre esto se manifiestan en las Cortes, sobre todo en lo referente a hospedar y abastecer los ejércitos, mal que parecía no tener remedio y que arruinaba al país. El asunto pasa a las comedias, unas veces en episodios y otras como argumentos de las obras, especialmente en *El Alcalde de Zalamea* (una, anónima; otra, de Calderón) y *La Serrana de la Vera* de Vélez de Guevara, que Salomón estudia desde este punto de vista. Los conflictos entre vasallo y señor y entre el labrador y el soldado alcanzan un fin trágico; proceden o se inspiran en situaciones históricas y se apoyan en la exaltación monárquica que guía su solución, pues el Rey es el único que puede poner un fin al trágico encuentro como cabeza de la sociedad y árbitro, sin romper la unidad de la sociedad.

La obra termina con una conclusión general en la que Salomón pone de relieve cómo el asunto de su libro fue proteiforme, movido y cambiante en el examen del hombre de campo *cómico, ejemplar y útil, pintoresco y lírico y digno*. La plura-

lidad virtual de las significaciones de estos diversos puntos de vista sobre el personaje es la primera conclusión. La otra indicación resultante fue la iluminación de las obras poéticas desde la realidad histórica, no para hacer de aquéllas documentos de historia social, sino para establecer el matiz de la verdad reflejada. Un sentido de la *mínesis* aristotélica (la *historia verdadera*) guía esta fidelidad *poética*, que no es copia; el auditorio tuvo un sentido unificador, dominado por su adhesión a los principios de una ideología señorial, pero esto no impidió que en unas pocas obras se expresasen sentimientos de orden popular, y entonces la comedia rústica, sobrepasando sus aspectos cómico, edificante y pintoresco, llegó a crear, en los espectadores del teatro, la tensión de una emoción humana que, por encima de la circunstancia histórica en la que apareció, alza a algunas de estas obras a la categoría del mito poético universal.

Así resumido con forzosa brevedad el contenido de las cerca de mil páginas del estudio, toca establecer un comentario sobre el mismo. Puede parecer chocante, en la declaración que encabeza el libro, encontrar que su autor aplica a la obra de Lope de Vega un método que se declara basado en principios de historia literaria marxista. Visto luego en la realidad del estudio, el método, en lo que pueda resultar característico, consiste en tener en cuenta los factores sociales y económicos existentes en la vida de la España de hacia 1600, y relacionarlos con el sentido artístico de las figuras de la escena que se estudian. Si la relación se estableciese en un sentido cerrado, de causa a efecto, sería recusable, y el propio Salomon avisa de que no se apoya en esquemas cientifistas de este orden (p. XVIII). No basta, incluso, un solo perfil del personaje que estudia, por ejemplo el cómico, para entender la complicación del caso propuesto; el propio Salomon afirma que en cualquier caso seguir una «opinión unilateral sería ignorar lo que puede haber de complejo y contradictorio en la ideología de una sociedad. Nunca se presenta entera y monolítica» (p. 167). Si esto ocurre con la ideología, la complejidad aumenta en la consideración de la obra artística, un hecho objetivo y con entidad propia y no dependiente de concepciones establecidas, creación de un autor sobre el que actúan los más diversos resortes en el necesario juego entre artificio y convención que es, desde su origen y en cada realización, el hecho estético. Considerado en forma abierta, y como un factor necesario para una comprensión lo más completa posible del hecho artístico, el estudio de los factores económicos y sociales es hoy común (o, al menos, está en la línea del planteamiento actual de las cuestiones históricas) en el estudio de muchos órdenes de la creación humana, y resulta, en especial, adecuado dentro del Arte para un género como el teatro, que requiere el consenso de un *público*, y mucho más en el caso peculiar de la comedia española creada por Lope. El libro de Salomon es un estudio de *historia literaria* diremos, en su buen sentido, que parcial, con un objetivo limitado pero suficiente para que en él se concentren (o al menos lo crucen) muchas cuestiones de orden diverso, entre las cuales pueden hallarse naturalmente las económicas y sociales, inherentes a la misma condición humana. La insistencia en este aspecto, desde un punto de vista metodológico, parece obedecer más a un temor por seguir las vías de la crítica idealista, que establecen el valor absoluto de la obra en el estudio considerada en sí misma, que a un propósito dialéctico, establecido en este caso sobre el marxismo. Estimo que la prevención que el autor siente frente al concepto del barroco (manifestado en forma negativa en la p. 193, pero aludido en la p. 287 en forma más comprensiva) es un indicio de esta orientación. Por otra parte, el estudio de Salomon se encuentra influido en cuanto a sus fines e importancia en un crítico como

Azorín, cuyo sistema de enjuiciamiento de la obra literaria es tan diferente al que comento; ocupándose en *Una hora de España* (obra leída como discurso de ingreso en la Acaemia en 1924) de «Montañas y pastores» escribió esto: «El genio de España no podrá ser comprendido sin la consideración de este ir y venir de los rebafios por montañas y llanuras» (O. C., IV, p. 517).

El hecho de que en la comedia española se halle al hombre del campo sobre la escena con los rasgos que estudia Salomon es un acontecimiento histórico que se da en un «contexto» social. Escribe el autor: «Las tentativas estéticas por lograr la 'riqueza (plenitud) humana' son esfuerzos por trascender la condición social en lo que puede tener de empobrecedora y antihumana, pero estos esfuerzos no se desarrollan nunca *a través y en* las relaciones sociales en que el artista y el público viven; en otros términos, en una sociedad enajenante (*aliénante*, en el original), es *a través y en contra* de los factores de enajenación (*aliénation*) que el creador llega hasta la belleza; de hecho, la obra de arte, por duradera que sea en tanto que obra de arte, guarda siempre en algún aspecto el reflejo objetivo de la circunstancia histórica que la ha visto nacer» (p. 723). Indudable, con tal de que esto sea un *reflejo* condicionado en cualquier ocasión por un acuerdo que el crítico quiere descubrir en todos los aspectos de esa circunstancia; la condición aristocrática de esta valoración no ha de entenderse en una acepción extremadamente limitadora del término, sino como sentido estético que admite la comunidad (y como diré luego, complejidad) del auditorio. El punto de enfoque del libro se halla, pues, en un examen de los datos reunidos, los cuales, por sí mismos, encuentran un sistema de organización gravitatorio. Quedan, por tanto, fuera los grandes conceptos de la historia artística aplicados a la literatura, y también el estudio de las fuerzas internas de la creación que traban la unidad básica de la obra poética. En casos en que la obra está por su argumento muy dentro del tema propuesto para la investigación (como en *Peribáñez* o *Fuente Ovejuna*, por ejemplo), el estudio de esta cohesión deriva hacia la consideración particular de cada comedia, que en este caso se ilumina fuertemente con la luz de esta crítica. Otras veces el dato es parcial, y requiere su reunión con otros para lograr el sentido de la interpretación, buscado por su autor. Así, lo que sea el hombre de campo en la comedia española, obtiene la condición de elemento integrante de una estructura compleja como es la de este teatro español, coordinación de factores muy diversos, de los que doy como principales: la teoría (o poética teatral), el autor, el hecho de la creación u obra, la interpretación sobre un escenario, y su audición por un público determinado. Por entre tantos elementos integrantes, el realce de la consideración de los factores económicos y sociales es un signo orientador en la obra de Salomon, que da mucho de sí por cuanto que, además de lo dicho, el campo fue siempre, y más en España, una realidad básica en la vida de la nación. Digamos, sin embargo, que Salomon se deja en ocasiones llevar de una tendencia por polarizar en exceso los dos términos: Ciudad (o mejor aún Ciudad-corte, de entidad aristocrática) y Aldea. En la p. 431 (nota 9) indica que prefiere esta terminología a la de llamar *burgués* al habitante de la ciudad, por su diferencia con los burgueses ingleses o franceses. Entender que entre los dos términos hay una excesiva tensión y que son uniformes dentro de cada uno, puede producir una distorsión en la imagen de la verdad histórica, aplicada como ocurre en este caso a su función en la obra de arte. Si consideramos la extensión de España (la metropolitana sólo), lugar por lugar, pronto se echa de ver (y aún falta bastante por estudiar y el propio Salomon ha hecho mucho en esto) que, entre Madrid y

as aldeas esparcidas por los campos, existen las ciudades mayores (Toledo, Salamanca, Valencia, Sevilla, etc.) y las menores (reduciéndome a una parte de Andalucía: Ecija, Carmona, Osuna, Antequera, Jerez, etc.) y aún las villas con un cierto prestigio, en las que la oposición mencionada sería mucho menos tensa que en la Corte y en la que los contrastes sociales que se presuponen para los auditorios de los corrales de Madrid-Corte se daban con efecto no tan violento. La clase hidalga de estas ciudades se acercaría a veces a la Corte real, y sería huésped de ella, pero lo frecuente, al menos para el que había de continuar con el patrimonio de la familia, era el regreso al lugar, sin que hubiese necesariamente en la apreciación de ese hidalgo una impresión de desengaño, al menos en forma radical. Las *esperanzas cortesanas* no siempre se formularían en serio, y en muchos casos fueron tópico convenido, y por tanto la vuelta a la villa o ciudad de origen, o más sencillamente su permanencia en ella, no habría de ser sólo el resultado de una experiencia defraudante. El elogio y la valoración del campo y de la aldea, establecido en la literatura en una conexión de temas: vida mejor en lo moral y material, soledad, conciencia de la tradición, etc., podrían ser también formulación poética de una situación vital en la que no existiera un deseo de *catharsis*, sino el encaje en un orden conjunto que el hidalgo aceptaría, como el de su vida en la nación que hacía suya. Estas otras ciudades y villas tenían el campo cerca de sus arrabales, y labradores y rústicos en sus mismas calles, en una relación de tratos muy intensa y graduada según los casos. El mismo término *cortijo*, usado en Andalucía para la casa señorial del campo, sería a la inversa el efecto de este compromiso. El hidalgo forma así una clase que, si no es burguesa en la acepción urbana del término, puede, sin embargo, producir efectos coincidentes al tener que mantener con su actividad y vigilancia el prestigio económico de una familia. Es lo mismo que se dice para el labrador rico. Y no se entienda que un señorío de esta naturaleza era siempre importante, sino que, al contrario, a veces apenas daba para malvivir, como le ocurría al imaginado Don Quijote, representación de un gran número de hidalgos que estaban metidos en el campo, viviendo de él y con los aldeanos tan cerca, que sólo se distinguían por una conciencia de clase, de un orden que se mantenía establecido por común consentimiento. Pensemos, por otra parte, que el paso del tiempo quebrantaría esta rigidez en forma a veces difícil de hallar en el testimonio de un solo documento con una fecha que lo refiere a una muy determinada situación. Por eso resulta de particular interés la parte IV del libro de Salomon, cuyos resultados aún podrían llevarse más lejos si se piensa en cómo cambiarían las situaciones familiares y de qué manera en el río de la vida se sucederían los altibajos de las fortunas, ocurridos a veces por causas fortuitas. La dificultad, pues, se encuentra en apreciar estos matices en el conjunto de la nación y en el caso de un lugar determinado. Sólo si sobre la polaridad Corte-Aldea se sitúa esta extensa matización social, se puede considerar que en las tablas se representan escenas que resultan extremadas según el convencionalismo de las situaciones artísticas; de este convencionalismo resulta una especie de código convenido entre autor y público en el que la estricta realidad juega sólo una función que se siente subordinada por el acuerdo convenido, aunque tácito, entre autor y espectadores.

No se piense, sin embargo, que la aplicación del método declarado conduce a un libro radicalmente diferente de los demás; Salomon escribe en la clara línea de la crítica francesa, y la obra tiene las características propias de estas tesis: orden riguroso en el desarrollo, estrecha conexión de las partes, análisis de datos,

precedidos y seguidos en cada parte y capítulo de síntesis resumidoras. Incluso puede señalarse que el avance del desarrollo resulta un tanto premioso, y que recuerda demasiado que el libro fue en su origen una tesis doctoral. El aparato crítico muestra la señal del *bon sens* en el largo curso de una elaboración que se aprecia cuidadosa y completa. Por esto, desde un principio, la obra resulta indispensable para cualquier referencia al asunto del hombre de campo en la comedia de Lope y su tiempo, y en consecuencia necesario no sólo para el estudio del Fénix, sino también para el de la historia en cualquiera de sus sentidos (literaria, cultural, económica, social, política, etc.). El tema se proyecta así sobre sus varias fronteras, a través de las cuales podrían señalarse caminos para la ampliación de la obra. A cada cual le toca examinar desde el punto de vista de sus especiales conocimientos el enorme acervo de datos reunidos por Salomon. Yo mismo en particular lo haría en relación con la literatura pastoril, en el mismo sentido que Salomon desarrolla sus investigaciones. Las diferencias que le sirven para separar la literatura *pastoril* de la *rústica* (R., p. XXI) podrían matizarse mucho más desde la vertiente pastoril; y un aspecto muy interesante será (en próximos trabajos míos) el estudio del aspecto rústico dentro de la orientación pastoril, en la que puede intervenir como un factor activo, no en un sentido absoluto en sí, sino en armónica y creadora relación con otros aspectos contrarios (véase mi estudio crítico *La Galatea de Cervantes*, La Laguna, 1948, pp. 15, 16, 20, 77-78, 129). Pero esto toca directamente al fondo de la investigación de Salomón, que sigue la orientación contraria a la que digo; las fronteras serán siempre imprecisas en cualquier lado que se esté, y aun puede que ese dominio común e indeciso sea muy importante. Incluso tuve ocasión de aplicar esta perspectiva, establecida por mí desde los libros de pastores, a una obra del teatro de Lope que entra muy dentro de la consideración de Salomon. Esto fue en mi estudio «Fuente Ovejuna» en el teatro de Lope y de Monroy (publicado al mismo tiempo que estas *Recherches*, en Sevilla, 1965); mi punto de vista puso de relieve los rasgos *pastoriles* (idealizadores, en cierto modo universales) de la obra de Lope (nombres de algunos personajes, discusiones teóricas sobre cortesía y amor, función del amor y sus clases, concepción musical de la obra, etc.). Sin embargo, las coincidencias entre los dos estudios aparecen, y más aún en contraste con la versión, hasta ahora apenas comentada, de Cristóbal de Monroy, en la que el enfrentamiento de las clases sociales aparece con rasgos diferentes a los de la obra de Lope, y más si se considera en relación con las *Recherches* de Salomon, libro que, de haber precedido a mi estudio, me hubiese permitido matizar mucho más en este aspecto. En este sentido, para añadir algún dato a esta reseña, comentaré las referencias a *Fuente Ovejuna* (citando como R. el libro de Salomon y como C. mi consideración crítica).

1) (R., p. 69) Mengo es, en efecto, un *simple labrador* en relación con los otros *labradores honrados*; y su miedo pudiera ser un fenómeno de clase. La *simpleza* justifica el rasgo cómico, pero a la hora de la verdad, en el tormento, resiste el dolor como los otros. 2) (R., p. 257) La exactitud de las cifras mencionadas en la *Fuente Ovejuna* de Lope se intensifica en la versión de Monroy, más ajustada a los valores reales de la época (C., p. 60), frente a la idealización económica de la primera, que Salomon refiere como *idílica*. 3) (R., p. 301) La conversación del alcalde Esteban y su regidor sobre la necesidad de ensilar el trigo previendo un mal año, sirve efectivamente para dar una sensación de vida real del campo, pero por eso mismo es común preocupación agrícola, tan de ayer como de hoy. 4) (R., p. 433) La función artística de las canciones en *Fuente Ovejuna* es para mí

fundamental, y radica en la misma concepción de la obra (C., p. 22); el estudio de Salomon muestra que hay canciones en las otras comedias rústicas, y en mi interpretación esto obedece a la condición musical del fondo pastoril de estas obras. 5) (R., p. 629) De acuerdo con esto entiendo justa la observación de Salomon de que las piezas líricas (*Al val de Fuente Ovejuna...*) pudieron ser escritas por Lope e integradas en la obra de tal manera que es muy difícil averiguar su origen, mostrando un ritualismo arcaico caracterizador (R. p. 702), aplicado también al canto de bienvenida (R., p. 726). 6) (R., p. 755) Es interesante, por el encaje en el conjunto de las otras obras rústicas de Lope, la opinión de Salomon de que *Fuente Ovejuna* es anterior a 1613 (Comp. C., pp. 17 y 27). 7) Es oportuna la justificación de la presencia de Leonelo en la obra, tan mal entendida en otras ocasiones (R., p. 803). 8) (R., p. 823) La oposición entre el orgullo de la vieja cristiandad de los aldeanos y la dudosa limpieza de sangre del Comendador es un asunto conocido, al que Salomon quiere encontrar ecos personales en Lope: los unos serían la opinión, compartida con sus nobles mecenas, contraria al fácil aumento de la hidalguía; y los otros, una posible alusión a las Cruces coleccionadas por la familia de Rodrigo Calderón entre 1612 y 1614. Pensemos que Lope había escrito en su *Arte Nuevo...* (1609) que el autor «en la parte satírica no sea / claro ni descubierto...» (v. 341-2). Por otra parte, estoy de acuerdo con Salomon (R., p. 826) en que no pudo haber un motivo antisemita en el origen de la rebelión de la villa (C., p. 12); y aún más, Manuel Madrid del Cacho en el artículo *Puntualización histórica sobre la rebelión de Fuente Ovejuna* (en la revista local «*l'ous Mellaria*», setiembre de 1966) anuncia haber encontrado un documento por el que se sabe que los judíos levantaron a su costa cien jinetes para don Alonso de Aguilar, favorecedor de la rebelión. En su versión Lope pasó a su tiempo el planteamiento interior del caso argumental, respetando las apariencias de la situación histórica; Monroy, menos radical que Lope en el planteamiento de fondo del asunto, trasladó la solución del caso a un arreglo de honor entre caballeros (C. p. 61), sobre la razón de que: «No dan / las fementidas noblezas / respetos a la lealtad» (Jorn. II, p. 116 de mi edición). 9) (R., p. 854) Me parece bien el comentario de Salomon referente a la frase del Comendador, dicha en tono irónico, de que den a Esteban la *Política* de Aristóteles, posible justificación de los derechos del señor. Pero por mi parte puse interés en señalar (C., pp. 47-53) como clave de *Fuente Ovejuna* la palabra *tirano*, y esto me permitió hallar en la tragedia del Renacimiento, y en particular en Juan de la Cueva, un planteamiento paralelo del caso de la desmesura del señor hacia el súbdito. 10) (R., p. 859) El tema del acuerdo del pueblo entero ante el pesquisidor que enviaron los Reyes a Fuente Ovejuna, ya realizado por Rades y Andrada, aunque pudo ser invención tradicional, responde a un espíritu de solidaridad que Salomon ilustra con una buena cita de D. de Colmenares y con referencias históricas. 11) (R., p. 862) Una cuestión importante es el efecto que la comedia produjese ante espectadores «aristocráticos». No se tiene noticia del estreno de *Fuente Ovejuna*, y Salomon documenta que alrededor de 1619 pudo haberse representado en América, pues Gabriel del Río, actor de comedias, residente en Potosí, reconoce haber recibido de un mercader copia de diversas piezas, entre las que se hallaba *Fuente Ovejuna* (Rectifíquese, por tanto, la nota 2 de la p. 7 de mi C.). Pero con todo sigue pareciéndome que no fue de las obras sonadas de Lope, o al menos que pusiera en su redacción especial cuidado. El eco que de ella pudiera quedar en *La Santa Juana* y *La Dama del Olivar* de Tirso podría ser resonancia de un feliz argumento teatral, aprovechable en algunos efectos, o planteable

de nuevo como en el caso de Mouroy. Esto, sin embargo, no pasaría de ser efecto de la técnica de la creación teatral, parecido al uso de algunas situaciones en la moda tan movедiza del cine actual. Incluso la conciencia trágico-cómica de estas obras puede derivarse no de la calidad de los personajes, sino de la mixtura del argumento, como estableció Lope en su *Arte Nuevo...*: «Por argumento la tragedia tiene / la historia, y la comedia, el fingimiento» (v. 111-2). *Fuente Ovejuna* está más en la línea de reunir la historia de la rebelión con un fingimiento que sería el enredo de amores y los personajes enlazados con él, que en la mezcla de la *sentencia trágica* con la *humildad de la bajeza cómica* (v. 191-2), sobrepasadas ambas por la entidad de los personajes. Es justo pensar que el descrédito del título mismo de Comendador pudo hacer que se admitiesen sin revuelo las obras de Lope y de Tirso en que este grado aparecía en escena representado por un caballero indigno (R., p. 863). Esto mismo pudo pertenecer a una orientación relativamente liberal que tenía cada vez en menos el prestigio de las viejas órdenes militares, y alentaba las buenas relaciones entre el señor y el vasallo, según una doctrina política de hacia 1600. No obstante, sobre la repercusión de *Fuente Ovejuna* en el auditorio, hemos de pensar también en que éste no era siempre «aristocrático», y que aunque los personajes en escena se fundiesen convencionalmente sobre módulos caballerescos (al menos, los galanes y damas y sus parientes y amigos), no implicaba que esto fuese una ideología forzosamente común a una tan mezclada audiencia como era el público del teatro. Por otra parte, en *Fuente Ovejuna* había, además del caso social de la rebeldía, un planteamiento de índole platónica, y también en cierta medida sus personajes participaban del ideal pastoril, como he mostrado en mi estudio. Esta tensión literaria de la obra matizaría hacia la ficción el caso de la rebeldía, extraño pero humano, planteado con un razonamiento interno, de condición poética, por el que alcanzaría una consentida justificación, subrayada por el perdón real. En un teatro como el de la comedia española de Lope, sumamente necesitado de argumentos para crear un tan extraordinario número de obras como el que solici-taba el público, se pudo también recoger estas situaciones, un tanto anómalas en cuanto al común y acostumbrado juego escénico, al menos en una minoría de sus obras, aparecidas alrededor de 1610, como nota justamente Salomon. El acierto genial de un autor puede elevar a categoría de mito poético (hemos dicho en C., p. 81) una obra acaso creada despreocupadamente entre una multitud de ellas. Pero el porvenir que esperaba a *Fuente Ovejuna* no es asunto que pertenezca a esta consideración.

La dificultad de traducir en un solo término el significado de *thème paysan*, señalada en un principio, orientaría otro posible comentario, que sólo puedo insinuar: la función de los libros de pastores en relación con el tema de las investigaciones de Salomon. Los rasgos del hombre de campo se acercan en muchas ocasiones —en las más agudas— a los del pastor, la figura de más relieve literario en la literatura europea. El rústico entreverado de sentido pastoril (R., pp. 455, 577, 629 y 754), las comedias llamadas pastoriles (R., p. 440) testimonian esta cercanía, como intuye muchas veces Salomon. La dualidad *Bucólicas-Geórgicas* podría en algunos casos guiar el comentario, pero el mundo moderno de los Siglos de Oro puso encima de la herencia de la tradición mucho más, y a veces legítimas inquietudes del alma. A mi juicio, el libro de Salomon es un capítulo de nuestra literatura que andaba mezclado con otras consideraciones; su oportunidad está en que aísla un aspecto de las aspiraciones humanas que de algún modo lograron expresión literaria. Y su reconocimiento en el teatro ofrece los abundantes materiales

que son la base del libro; esta exploración aparece rigurosamente ordenada, y a través de ella se efectúa la valoración de los datos. La cuestión obtiene realidad artística cara a un público, cuya función refrendadora, con muy buen acuerdo, señala el autor.

La insistencia del autor en centrar hacia 1600 una serie de acontecimientos de orden social para apoyar en ellos determinados aspectos de la comedia es interesante, pero no siempre definitiva. En último término, se puede encontrar una situación semejante en otra época cualquiera, pues en la sociedad humana existen siempre tensiones de orden análogo. La cuestión —difícil cuestión, subrayo— está en que logren o no expresión en la literatura, y así constituyan parte del «vehículo» poético en el que se acomodan realidades y sueños, aspiraciones y decepciones, previsiones y nostalgias, combates y armonías, existentes en cualquier sociedad. En último término, el misterio de la creación (y su potencia, que Salomón pone muy bien de relieve, p. XVIII) queda intangible, y el historiador sólo tiene la modesta función de ser su testimonio, lo más consciente y claro que pueda. La orientación de Salomón está en llevar esta conciencia y claridad hasta sus últimos límites, siguiendo conjuntamente el desarrollo de orden poético y el de la realidad económica y social de la época, planteada desde su punto de vista. Admitase o no, queda el esfuerzo del historiador, la ordenada exposición del asunto, los iluminadores contrastes entre verdad y ficción, la formación de un cuadro que reúne en razonada conexión un grupo de obras de Lope, no el más característico del gran autor, pero sí acaso el que nos toca más en lo vivo por la condición humana de nuestro tiempo. Este fue el motivo de este comentario, cuya extensión sólo se justifica en relación con la importancia de la obra examinada. Detrás de estas *Recherches...* (modesto título para obra tan completa en su intención) se halla la más firme y completa consideración del tema del hombre de campo en la comedia de Lope y en su tiempo, que algún día relacionaré con el aspecto del pastor de los libros.—Francisco López Estrada. (Universidad de Sevilla.)

GIUSEPPE E. SANSONE. *Studi di Filologia Catalana*. XII Premio «Enric de Larratea», Bari, Adriatica Editrice, Biblioteca de Filologia Romanza, 7, 1963, 296 pp.

Los *Studi di Filologia Catalana* es una interesante recopilación de trabajos ya publicados por el autor en diversas revistas y misceláneas. Es evidente que, para cualquier lector, resulta mucho más asequible encontrar reunida la serie de problemas que Sansone, con su notabilísima y acostumbrada facilidad discursiva, trae a colación. Problemas lingüísticos-filológicos que, si bien no siempre podemos considerar resueltos después de su tratamiento, sí en cambio deja mejor configurados los límites de los objetos de disquisición que han sido, y siguen siendo, motivo de no pocas polémicas.

El libro en sí no constituye una aportación nueva —a pesar de algún retoque introducido sobre lo ya publicado—, pero contribuye muy bien al aspecto divulgatorio que, secundariamente, parece buscar. En general, Sansone se desenvuelve con auténtico conocimiento sobre la documentación medieval catalana y, sin embargo, tenemos la impresión de que sus estudios no tienen el acabado perfecto de quien, sobre un conocimiento cabal de la problemática, cuenta, además, con la posesión de la intimidad cultural de un pueblo y su idioma.

En las tres partes de que se compone el libro vemos un diferente contenido y una diversa postura metodológica, si bien acusan efectivas constantes formales que se mantienen a lo largo del texto. A ellas nos referiremos con preferencia para tratar de calibrarlo, cuanto que la obra en general contiene numerosos datos de interés filológico y lingüístico.

En la primera, «*I'ra carte e manoscritti nella Biblioteca de Catalunya*», el autor demuestra una consciente familiaridad con la cultura catalana. La problemática se desenvuelve aquí en torno a una serie de composiciones en verso y en prosa que le permitirían introducirse de lleno en el campo de los verdaderos interrogantes estilísticos, de habérselo, eventualmente, propuesto. Sin embargo, parece no interesarle este aspecto que le hubiera permitido, con muchas probabilidades, estar más en su lugar. Por lo demás, su metodología parte siempre de principios ciertos, pero no tiene variedad formal ni demuestra poseer excesivos recursos propios. Como compartida, maneja una bibliografía extensa y el contenido total viene dado con una gran claridad informativa, según hemos dicho antes.

Aunque en la segunda parte, «*Indagini di varia filologia*» parece incidir más en aspectos estrictamente filológicos, la verdad es que mantiene la misma norma del principio. No es el método sino el tema lo que justifica esta parte y su intitulación. En todo caso, debemos decir que es, en este momento, donde se nos muestra un historiador de la lengua más que propiamente filólogo. En el estudio que hace sobre la famosa estrofa plurilingüe de Bouifacio Calvo y el intento de identificación idiomática —plausible de todo punto— parte, a nuestro juicio, de medios un tanto generales. El análisis particular a que somete la estrofa le permite, por confrontaciones sucesivas con estudios de gran factura —pero, repetimos, muy generales—, una solución estadística que ni a él mismo le convence. Y al lanzarse a la conjeturación de razones, entonces tampoco nos convence a nosotros.

Algo semejante podríamos decir de las disquisiciones que hace sobre «*repusió*», donde, entre otras cosas, nos sorprende con la adopción de un testimonio fonético de Nouell y Mas, cuando tanto se ha venido escribiendo desde 1896 hasta ahora, para ser mejor aprovechado en un lugar de esta índole. Mejor, en cambio, nos parece el capítulo «*Ramon Llull narratore*».

Respecto a la tercera parte, «*Due prove di traduzione da poeti d'oggi*», donde el mérito es muy distinto, Giuseppe E. Sansone se nos muestra un feliz glosador de la personalidad poética de Carles Riba y J. V. Foix. Cabe, sin embargo, reprocharle, en las traducciones, un excesivo calco a la letra original, sin que, por ello, adolezca el texto italiano de torcidas interpretaciones de fondo. Con un criterio quizá demasiado transformacional y demasiado poco literario, rompe el metro, la rima y el ritmo. Y es tal el respeto por las composiciones que traduce, que difícilmente nos sustrae del efecto de algo que no ha calado en la intimidad de sus nuevas formas expresivas. Una observación destacable es la presencia de rimas consonantes o asonantes repartidas arbitrariamente a lo largo del texto. La causa es la misma y nos produce extrañeza reconocer el rigor que en este sentido aplica cuando trata análogos problemas en los textos que presenta en la primera parte.

La orientación fundamental de su obra parece ser la presentación —a un público tampoco muy amplio— de textos catalanes semidesconocidos hasta ahora. Bien es verdad que, como hemos dicho, emplea buena y amplia documentación bibliográfica, aunque poco actualizada casi siempre, para aquellos aspectos históricos (de fechación y procedencia, sobre todo) que él cree pertinentes. Incluso llega a terciar con presumible éxito en algunas ocasiones, si bien se limita normal-

mente a tomar una partido más o menos definido. Pero cuando se introduce por su cuenta en la siempre interesante empresa de la caracterización lingüística, nos produce el efecto de no haber aprovechado todas sus posibilidades, por una parte, y, por otra, de no haber mantenido el rigor que era de esperar. Algunos errores de concepto, que serán tratados con algún detenimiento ahora, son difícilmente explicables.

Así, por ejemplo, en la página 21, comentando un antiguo «goig» navideño, señala como anomalía el que no rimen «espaordida»-«avia» y «pia»-«estela». Ambos casos nos indican claramente la presencia de pronunciación en hiato de lo que el autor cree diptongo -ia- creciente, que, por cierto, no existe en catalán, tal como lo han indicado repetidamente los más elementales tratados de fonética y fonología sobre esta lengua o una simple observación de la misma. Por eso, podemos hablar de una rima asonante perfectamente clara en el primer caso y de una rima parcial en el segundo, lo cual constituye una anomalía evidente en la estructura de la composición, pero distinta de la que señala Sansone. Y del mismo modo se explica por qué considera hipométricos todos los versos que se presentan en condiciones hiáticas (9, 14, 18, 21, 23 y 40) dentro de la misma composición.

Errores de gran magnitud conceptual y terminológica comete cuando llama a [l] sonido «vibrante puro» y a [l] «vibrante palatalizado»: «Diverso il caso di *fel/menyspreu* (vv. 133-134), che non presenta difficoltà data la forte tendenza di pronuncia verso « della vibrante (sic). Registreremo anche una notevole confusione ortografica fra la vibrante pura e quella palatalizzata (ll), del tipo *vell* che sta per *vel*, la quale ingenera solo apparentemente false rime come *cruell/cel* (vv. 103-104)» (p. 29). A propósito de la pretendida confusión ortográfica entre *l* y *ll*, no apunta Sansone, por lo menos, la posibilidad evidente de una matización articulatoria distinta para ambas modalidades de consonante lateral, como indican Badía, Corominas y Moll, para citar sólo a unos pocos, y aún como puede observarse en amplias zonas semiyeístas de Gerona, Barcelona y todo el archipiélago balear.

Asimismo, en la página 179, registramos el término «fonema» aplicado al grupo consonántico [sp]. No vale la pena argumentar sobre la inconveniencia de este empleo cuando no se alude a sistema alguno sino a la justificación fonética de una palabra.

En resumen, diremos que se trata de un libro en su mayor parte valioso por el honrado esfuerzo que en él ha puesto su autor, aunque el resultado deba referirse a fines no estrictamente ensayísticos.—*Ramón Cerdà Massó.*

ANGEL ROSENBLAT. *El pensamiento gramatical de Bello. Homenaje a don Andrés Bello en el centenario de su muerte.* Caracas, Ediciones del Ministerio de Educación, 1965, 46 pp.

Con motivo de cumplirse el primer centenario de la muerte del ilustre gramático venezolano, el profesor Rosenblat ha publicado, bajo el título *Pensamiento gramatical de Bello*, un interesante estudio en el que analiza las líneas fundamentales de la *Gramática* de Bello. A pesar de que en muchos aspectos la doctrina gramatical de Bello ha perdido vigencia, el profesor Rosenblat hace una sólida defensa de la misma, considerándola el primer gran cuerpo de doctrina gramatical del castellano. Para demostrar tal afirmación, analiza cuatro principios fundamentales en los que se basa el pensamiento gramatical de Bello.

*Primer principio:* para Bello el primer engaño del pensamiento gramatical es la confusión entre nombre y cosa, fenómeno que Rosenblat analiza a través de prestigiosas gramáticas, con gran variedad de ejemplos. Bello pretende que los hechos gramaticales deben explicarse por su comportamiento gramatical aislando el plano gramatical de los objetos reales.

*Segundo principio:* consiste en separar la gramática de la lógica, desterrando de esta manera el logicismo gramatical, entroncado por un lado con las categorías aristotélicas y, por otro, con el pensamiento de Port-Royal. La gramática y la lógica proceden con criterio distinto; de aquí que Bello aborde el estudio del lenguaje prescindiendo de la lógica y explique la proposición no por el juicio sino por la articulación de un sujeto y un atributo.

*Tercer principio:* trata de deslatinizar la gramática castellana, construyéndola y estudiándola de acuerdo con el sistema propio de esta lengua, deshaciendo los casos de la lengua española calcados sobre la latina. Esta actitud antilatinizante se observa en otros momentos de la obra de Bello, que, en todos los aspectos de su obra, trata de independizar la gramática española de sus antecedentes latinos.

*Cuarto principio:* consiste en que la *Gramática* de Bello se basa en un criterio funcional, que toma como fundamento de las distintas clases de palabras su función sintáctica.

Vemos, pues, que hay tres principios negadores, que piden la independencia de lo gramatical castellano; mientras que el cuarto principio es afirmador: la gramática castellana hay que estudiarla dentro del funcionamiento de la lengua misma.

A través del análisis de las líneas fundamentales de la *Gramática* de Bello, vemos el cariño con que el profesor Rosenblat sale a la defensa del maestro, pero también hay que reconocer la objetividad con que destaca contradicciones o formulaciones que han quedado envejecidas; a pesar de todo lo cual, sigue considerándolo como el creador de todo el movimiento gramatical del último siglo.

El análisis que hace de los principios de la doctrina de Bello está realizado con el criterio propio de un gran filólogo, conocedor de todos los problemas de la gramática, destacando, entre otros, el interesante análisis acerca del género en el *primer principio*.—*María Luisa López.*

*Libro de la infancia y muerte de Jesús. (Libre dels tres Reys d' Orient).* Edición y estudios de MANUEL ALVAR. Clásicos Hispánicos. Madrid, C. S. I. C., 1965, 197 pp. 17,5 x 25 cms.

Suponemos que la primera sorpresa que este libro puede causar, como impresión momentánea, es la aparente desproporción entre un texto de 242 versos casi de arte menor (apenas 10 páginas en esta edición), y un volumen de 200 páginas de buen tamaño.

Pero es que realmente Alvar acometió aquí un trabajo exhaustivo acerca del primitivo poema español del que, comenzando por ofrecer las ediciones facsimilar, paleográfica y crítica, estudia, luego, concienzudamente, su métrica, fuentes literarias e iconográficas españolas o extranjeras, cronología (por criterios internos y comparativos), la lengua (desde las grafías a la sintaxis), el vocabulario...

No hay que esforzarse mucho para comprender que, en adelante, cualquier estudio (¡si aun cabel) sobre el llamado *Libre dels tres Reys d' Orient* tendrá necesariamente que acudir a esta obra monumental de Alvar.

Pero digamos que estas palabras no pueden dar idea del trabajo del catedrático de Granada, que ha tenido en cuenta hasta los menores detalles (y cuando no bastara el texto, en centenares de notas), para precisar y aclarar puntos dudosos o rechazar justamente falsedades anteriores absurdamente repetidas, como las del pretendido lemosinismo y catalanismo del poema (basados en ese título en catalán, pero que es muy posterior al original del texto), o su origen galorrománico. En estos aspectos sus deducciones lingüísticas, sus comparaciones con textos hagiográficos (Evangelios canónicos y apócrifos, sobre todo) respecto a España o Francia; con las obras de Berceo (en revelador cotejo), con la inocografía europea del tema... llegan a conclusiones difícilmente rebatibles.

Y digamos aun que, en esta obra, se nota la presencia no ya del investigador (sin él no existiría), sino sobre todo la del Profesor. Hay momentos (exposición del método en la edición crítica, proceso en el estudio métrico, planteamiento del problema cronológico... y tantos otros) en que el autor parece estar explicando un curso abreviado de metodología de la investigación; tal es la claridad, orden lógico y sencillez con que procede en su exposición, previendo concesiva y noblemente cualquier contingencia.

Si el autor no se ha propuesto un manual de investigación histórico-literaria, podemos proponerlo nosotros como tal en la seguridad de que nadie ha de sentirse defraudado al leerlo.—*Ramón Esquer Torres.*