

## NOTAS BIBLIOGRAFICAS

F. J. NORTON. *A Descriptive Catalogue of Printing in Spain and Portugal 1501-1520*, Cambridge, Cambridge University Press, 1978, XXIV + 582 pp.

Esta reseña tiene que ser informativa porque un libro de esta naturaleza sólo puede ser objeto de una reseña crítica cuando una legión de lectores lo han consultado y se han valido de él en sus investigaciones; se trata de una obra siempre abierta pero que ella, desde ahora, por sí misma, constituye una base imprescindible en el conocimiento de su materia. En principio, pues, en un primer contacto con el libro, sólo cabe reconocer su portentosa fidelidad y erudición, lograda a través de un minucioso y prolongado trabajo para el que fueron necesarios tiempo, viajes y, sobre todo, una vocación y una dedicación hacia la bibliografía comparables (en lo español) con las de nuestros grandes maestros Gallardo, Haebler o Rodríguez Moñino. Creo que el mejor elogio es señalar que, después de este libro de Norton, en lo relativo a España y Portugal, los años de 1501 a 1520 pueden considerarse conocidos desde el punto de vista bibliográfico, con la misma intensidad y precisión que lo están los incunables. La obra anterior de Norton referente al campo español, *Printing in Spain, 1501-1520...* (Cambridge 1966), obtiene así su proyección bibliográfica con el cuidadoso Catálogo que nos ofrece la obra más reciente del autor. Un Catálogo bibliográfico es un libro de consulta y requiere una disciplinada elaboración; en cuanto al criterio de su confección sólo cabe seguir el orden que impone el material descrito. En este caso Norton ha ordenado los libros por lugares, y dentro de cada lugar, por orden cronológico de la labor de los impresores. Del impresor da las noticias sumarias de su labor, seguidas de la mención de los tipos (dimensión y uso, así como una reproducción unificada de las letras *emes* mayúsculas) e indicación de las marcas de los impresores. La parte de la descripción contiene el encabezamiento (número de orden general, autor —si existe— y título), seguido de las notas propiamente técnicas de la impresión, después de las cuales sigue una fiel transcripción de algunas líneas que permitan reconocer el contenido de la obra, tanto del principio (título) como del fin (colofón); a veces amplía estas referencias con pasajes de los preliminares o de otras partes de la obra si ésta se compone de varias piezas (como romances, etc.). Añade la marca empleada en el caso de cada libro y algún otro dato que estima de interés. Siguen después las referencias bibliográficas y la localización del o de los ejemplares conocidos (609 son únicos, de 194 se conservan dos y de 109, tres). Esta relación de datos indica el esquema de la disposición de la obra, que es el más adecuado para un libro de esta condición. Lo que es necesario poner de relieve es el cuidado con que se ha hecho el trabajo

descriptivo, la mayor parte de las veces (siempre que le ha sido posible al autor) sobre el propio libro descrito. Para el campo español el Catálogo recoge 1369 registros. Norton avisa, como es natural, que su Catálogo no puede ser completo pues un gran número de ediciones (sobre todo las referentes a cuestiones de naturaleza práctica y las obras de carácter popular, propicias para ser manoseadas y luego perdidas) ha desaparecido (p. XVI); sin embargo, desde ahora en adelante disponemos de una referencia cuidadosa de lo conocido, útil en muchos sentidos: para enviar a ella y verificar identificaciones, y para añadir con la confrontación de estos datos seguros lo que se puede encontrar en otras investigaciones.

Poco más puede decirse, en una primera consideración, de un libro técnico como éste; como ocurre con estas bibliografías generales, serán muchos los estudios que se beneficiarán de él; los filólogos (en su doble aspecto lingüístico y literario) estarán entre los más destacados, sobre todo en cuanto a los problemas de la fechación de las obras, con vistas a la ordenación de ediciones que supongan sucesión de versiones<sup>1</sup>. Para esto es necesario que el libro de Norton entre desde ahora en juego en la base de las investigaciones sobre el período 1501-1520. La sobriedad de la impresión editorial no ha permitido que el libro se publique con ilustraciones<sup>2</sup>; sin embargo, su autor ha cuidado de que, a través de las indicaciones pertinentes, se puedan alcanzar reproducciones facsímiles o, en último término, menciona la biblioteca donde puede encontrarse el libro. Con esto los datos acumulados son suficientes para una primera confrontación bibliográfica, si esta resulta necesaria.

La impresión es irreprochable; la reproducción de los textos, fidelísima. Una obra de esta naturaleza representa, ella por sí misma, un gozo bibliográfico para el entendido, sobre todo por la conciencia científica que manifiesta su realización. Siendo una obra bibliográfica, se constituye, por esta condición y el perfecto ajuste de su presentación, en pieza de biblífilo. Y además, en lo que toca a la parte que nos atañe (pp. 1-488), es un testimonio básico para el conocimiento del arranque de la cultura de la nación española.—*Francisco López Estrada*. (Universidad Complutense de Madrid)

JOSÉ ALBERICH, *Bibliografía anglo-hispánica: 1801-1850*, Oxford, Dolphin Book, 1978, pp. XL-197.

Este *Ensayo bibliográfico de libros y folletos relativos a España e Hispanoamérica en Inglaterra en la primera mitad del siglo diecinueve* recoge 1.620 títulos, con la indicación de la fuente (en general, se trata del catálogo de la British Library). «Con algo más de trabajo y paciencia podría haber contenido 2.000». Sólo un 20 por 100 de las publicaciones fue efectivamente consultado, advierte

---

<sup>1</sup> Véase del mismo F. J. NORTON, *Typographical Evidence as an Aid to the Identification and Dating of Unsigned Spanish Books of the Sixteenth Century*, «Ibero-romania», 2, 1970, págs. 96-103.

<sup>2</sup> En el frontispicio de la portada se reproduce una oración, *La Verge María del Puix de França*, Barcelona, Rosembach, hacia 1510, de curiosa disposición tipográfica.

el compilador. En muchos casos tuvo que deducir la pertinencia del solo título. Alberich se da perfectamente cuenta del inconveniente. De todas formas, la bibliografía servirá al que se proponga reconstruir la imagen que los británicos, elemento guía de la opinión pública de la época, tenían de España, y por lo tanto al comparatista literario. Servirá también al historiador político de España e Hispanoamérica (a Hispanoamérica y Filipinas se refieren más de 400 fichas, la gran mayoría relacionadas con la época de la independencia). Cuidados índices favorecen la consulta.

El primero en utilizar el material ha sido el mismo Alberich, ya conocido por sus estudios sobre viajeros ingleses en la península, en esta época. Español con un conocimiento profundo de Inglaterra, Alberich reacciona a cualquier esquematismo. Los ingleses de aquel tiempo, que, por supuesto, y «no sin cierta razón», se consideraban más libres que los demás pueblos de Europa, tenían sus prejuicios a propósito de España. «Cada nación, al crearse sus propios mitos, se forja también sus contramitos». Lo demuestran el abundante memorialismo y la narrativa de invención estimulados por la guerra de Independencia. Los historiadores de la época positivista, nota el autor, descuidaban los prejuicios de los actores de la historia; pero aquellos prejuicios eran operantes en la realidad histórica, y ésta no se puede entender sin tenerlos en cuenta. Américo Castro, «a pesar de sus enormes defectos», ha tenido el mérito de obligarnos a no olvidar estos aspectos. En esto, la historia literaria «es el complemento perfecto de la historia a secas». Aquel contacto entre ambos pueblos, determinado por el «Peninsular War», dio lugar a algunos «pequeños clásicos»; causó una literatura popular (una *Trivialliteratur* podríamos llamarla, reanudando de esta forma su estudio a un sector de los más sugestivos de la sociología de la literatura), cuyos truculentos títulos, en su conjunto, ya nos indican una interpretación y una política de propaganda: el de Alberich resulta, como el autor lo define, «un libro abierto, un libro escrito sólo con los nombres de otros libros, pero enormemente elocuente».

Un aspecto importante de las relaciones hispano-inglesas en la primera mitad del siglo XIX («un medio siglo en que los destinos de España e Inglaterra se entrelazan más de lo acostumbrado, más que nunca desde la época de Felipe II, más que nunca después hasta el presente») es, como se sabe, la permanencia de los liberales españoles en Inglaterra, estudiada «en su magistral estudio» por Vicente Llorens. El libro de Llorens, advierte Alberich, da la impresión de que, mientras los liberales españoles encontraron en Inglaterra apoyo, sus adversarios no encontraron más que hostilidad. «Nada más falso». Los «Tories» estaban unánimemente al lado de los «apostólicos» y carlistas, y con ellos estaban escritores de talento buenos conocedores de España: Richard Ford, Samuel Cook, William Walton.

Los ingleses juzgaban a los españoles «a menudo con la petulancia y la insensibilidad del vencedor», con «la jactancia puritana del poderoso»; pero, demostraban en eso mismo «su capacidad de expansión, de interesarse en todo y por todo», «con enorme apetito de saber». Nada recíproco tenía España.—*Franco Meregalli*. (Universidad de Venecia)

MARTÍN DE RIQUER, *Los trovadores. Historia literaria y textos*. Barcelona, Ed. Planeta, 1975, 3 tomos, 1751 pp.

Con una excelente presentación formal en tres volúmenes muy cuidados se edita en la «Colección Ensayos/Planeta» esta obra que colmará las esperanzas de quienes aguardaban desde hace años la continuación de *La lírica de los Trovadores*, publicada por Martín de Riquer en 1948. Admirable por la amplitud de su contenido, ya que ofrece una panorámica general (reelaborando, por tanto, lo expuesto en su libro recién editado), no lo es menos por la calidad de su texto, de un extremado rigor.

«Fruto de cursos de Literatura provenzal profesados en la Universidad de Barcelona de 1942 a 1974», según nos advierte su autor, está redactado pensando en un público universitario, de estudiantes de Filología Románica. Si para los estudiosos de la literatura medieval resulta un instrumento eficaz e indispensable, este trabajo rebasa el marco de los especialistas para interesar a cualquier lector aficionado a ese mundo poético de la lírica trovadoresca, de tan sugestiva temática, de una intensidad literaria, a la vez vital y artificiosa, incomparable. Para el lector especializado la edición antológica de las trescientas setenta y una poesías de ciento veintidós trovadores (precedidas de introducción y acompañadas de una traducción y notas a pie de página), representa una visión del conjunto de esa corriente literaria, extendida por más de dos siglos, que reúne las mayores garantías. Aunque el texto no recoge el aparato crítico (tan variable en algunos casos), la edición se hace con extrema conciencia crítica, las notas explicatorias *ad locum* son siempre pertinentes, y las referencias bibliográficas significan una puesta al día del conjunto. Más de 30 años de estudio constante y de investigación diaria están recogidos aquí, en estas mil setecientas y pico páginas.

Si tuviéramos que escoger dos términos para calificar la enorme labor aquí demostrada, nos decidiríamos por destacar la precisión y la claridad expositiva de M. de Riquer. En ese sentido hay que decir que en tan vasta obra no hay nada que sobre y que las indicaciones técnicas tienen una claridad que incluso el lector profano sabrá valorar bien. Riquer ha sabido reducir en breves notas, en escuetos apuntes bibliográficos, agudas críticas muy meditadas, y pacientes lecturas. Esa medida en el manejo de la erudición y ese buscar la expresión justa, evitando siempre las digresiones, representan una ejemplar muestra de ascética profesional que el lector agradecerá. Véanse a modo de ejemplo, entre muchos posibles, las 20 páginas (77-96), en las que se nos describen las características de la «poesía feudal». En ellas se trata del contexto sociológico y el tipo de pasión representado a través de la poética caballeresca, con un rigor crítico y una precisión que sólo podrá apreciar en su atinado valor quien sea consciente de la cantidad de páginas y la variedad de lucubraciones suscitadas por el tema. (A la larga bibliografía citada hay que añadir ahora el libro de L. T. Topsfield, *Troubadours and love*, Cambridge, 1975.)

Otro ejemplo: las dos páginas dedicadas al «amor de lonh», de Jaufré Rudel (p. 15273). Las citas bibliográficas son siempre completas y actuales, de modo que la escueta información crítica queda referida siempre a su posible actuación.

La introducción comprende unas 100 páginas (9-102), de densa síntesis, donde se aclaran todos los términos y conceptos fundamentales de la retórica y la poética trovadoresca. La insistencia en el vocabulario es esencial para la comprensión

de una poesía como ésta, que conjuga su frescura con una notable dosis de tópicos y formulismos. Cada poeta y luego cada poema quedan introducidos por unas páginas respectivas, y los poemas son anotados y traducidos a pie de página. Las traducciones aspiran a la fidelidad más que a ningún otro mérito, como afirma su autor. Resultan claras y precisas también. Si bien es cierto que, como en toda poesía, resulta imposible recoger todo el valor poético de la expresión original en traducción, la versión directa nos ayuda —desde luego a los profanos, pero es probable que también a algunos especialistas— a releer, más conscientemente de todos sus matices, el texto original. La prosa castellana de M. de Riquer resulta, en general, excelente.

En el tomo III hay varios índices: entre ellos una relación muy curiosa, de 24 discos sobre poemas trovadorescos, y una bibliografía general seleccionada con precisión. Es posible recordar tal vez algún otro estudio, como el de P. Zumthor, *Essai de poétique générale*, París, 1972; pero, evidentemente, la bibliografía aquí expuesta (pp. 1710-1724) es amplísima y está admirablemente manejada por el autor.

La riqueza de esta antología muestra la enorme variedad de tendencias y personalidades poéticas de la corriente lírica trovadoresca, justificando bien la amplitud de miras de su autor, al no decidirse por explicaciones parciales de tal o cual exégeta del amor cortés.

*Los trovadores* de M. de Riquer es una obra impresionante por su docta lección, señala un hito en la bibliografía universal sobre el tema, ofrece los resultados de largos años de estudio, y está escrita en el mejor estilo académico, con rigor y elegancia.—*Carlos García Gual*.

JOHN V. BRYANS, *Calderón de la Barca: Imagery, Rhetoric and Drama*, London, Tamesis Books, 1977, 207 pp.

El presente libro procede, como indica su autor, de una tesis doctoral, y abarca diversos problemas relativos al estilo y lenguaje calderonianos, desde una doble perspectiva de análisis: en primer lugar, la que se refiere al estudio de los efectos estilísticos más relevantes habidos en el contexto de una escena o parlamento, y en segundo lugar, el análisis de esos mismos efectos en el amplio contexto de toda una comedia.

En el primer caso el autor ha escogido las diversas figuras y tropos que registran las retóricas de los siglos XVI y XVII, y ha realizado un estudio que abarca prácticamente los cinco primeros capítulos del libro (I. *The Tropos*. II. *Verbal Structure*. III. *Calderón's Passionate Manner*. IV. *The Conceit*. V. *Calderón's Petrarchism*). En el segundo, ha tratado de considerar el uso de las imágenes retóricas y sus efectos sobre el lenguaje de Calderón en general. Abarca los capítulos VI y VII que titula *The Wider Effects of Imagery*, I y II, respectivamente. También anuncia el autor, como posible publicación aparte, un estudio comparativo entre Lope y Calderón, que en su origen formaba parte del trabajo que preparó como tesis doctoral.

El estudio versa principalmente sobre una materia de doce dramas para cuyo análisis sigue la edición de Valbuena Briones en la Editorial Aguilar. Se desechan, por consiguiente las comedias y los autos, que según el autor, requieren una aproximación netamente distinta.

En el capítulo de *Los tropos*, se ofrece una introducción acerca del conocimiento que pudo tener Calderón de la retórica de su tiempo, y se consideran para el análisis que sigue, el hecho de haber estudiado el dramaturgo en El Colegio Imperial de los jesuitas, y el contacto probable que tuvo que mantener con los retóricos más conocidos en los planes de estudio del citado Colegio. Así, los compendios y extractos de los escritos clásicos realizados por el jesuita Cipriano Suárez. Calderón pudo conocer la *Retórica* de Aristóteles que fue muy utilizada por los jesuitas desde fines del siglo XVI. También pudo tener contacto con las retóricas españolas de su tiempo, desde las más antiguas *Anotaciones* de Herrera y *Filosofía antigua poética* del Pinciano, hasta las más próximas, como la *Elocuencia española en arte* de Jiménez Patón.

En el análisis de tropos registra el uso de la metáfora, que detalla Bryans cotejando definiciones de preceptistas y textos calderonianos. También atestigua un uso similar al de Calderón, en otros dramaturgos del Siglo de Oro, como Tirso y Lope, de los que pudo tomar dichos usos. Igualmente detalla el autor el uso de la metonimia, de la perífrasis y de la hipérbole. En todo ello encuentra como común denominador no sólo un elemento de *ornato*, sino de importantes funciones dramáticas de expresión y emoción, que contribuyen al dinamismo del estilo calderoniano. Destaca Bryans, así, la función de *energía* que produce su estilo, por medio de la cual no se llama la atención sólo al intelecto, sino también a los sentidos.

En el capítulo II estudia más bien lo que podríamos llamar *figuras*. El procedimiento, que ejemplifica con el parlamento de Basilio en *La vida es sueño*, sigue el orden de *exordium*, *narratio*, *probatio* y *acclamatio*. Después analiza detenidamente procedimientos concretos como la *repetición*, el uso de versos *binarios* y *ternarios*, el *compar* o *isocolon* (especie de paralelismo sintáctico) y la *antítesis*; esta última, al igual que la hipérbole, revela para Bryans no sólo un recurso verbal, sino una manifestación de la personalidad artística de Calderón (p. 66). Esta personalidad, en parte, parece caracterizarse por la búsqueda apasionada de la simetría.

En el capítulo III se ocupa Bryans de lo que definiríamos como «lenguaje emotivo de Calderón» (*Calderón's Passionate Manner*). Según esto, analiza ciertas formas (*Passionate Imagery*) que van desde la prosopopeya y la antítesis, hasta el *compar* y la exclamación (con sus complementos: interrogación y optación). Las consecuencias que extrae de ello son: en primer lugar, que el uso de esos recursos emotivos contribuyen a la propia intensidad de su estilo, y, en segundo lugar, que con la conciencia de su artificialidad, se sirve a un propósito didáctico por medio de la creación de un efecto de distanciamiento semejante al del teatro épico de Brecht, como ya apuntó C. A. Jones.

El aspecto conceptista del drama calderoniano es estudiado en el capítulo IV. Siguiendo a Gracián, Bryans delimita el alcance del concepto en Calderón, analizando sus funciones, atestiguando el uso de «conceptos», como recurso persuasivo, como elementos emocionales, y también como «exchange-conceit» como le llama, o metáforas que referidas a un campo de la realidad son significadas por un término referido a otro campo, del tipo de la imagen gongorina «citaras de pluma» referida a las aves cantoras. Estos «exchange-conceits» pueden ampliarse con «exchange-tropos», todos ellos recursos conceptistas anteriores, sin duda, al propio Calderón, como estudió Wilson.

El capítulo V se ocupa del petrarquismo calderoniano. A este tema en Cal-

derón le había dedicado atención, entre otros, Otis H. Green, desde un punto de vista más bien ideológico. Ahora Bryans se interesa por este tema preferentemente desde la perspectiva de la retórica petrarquista de carácter verbal, observable sobre todo en la abundancia de antítesis «conceptos», compar, etc.; por ejemplo en la búsqueda de equivalencias como: *dama-sol*, *amor-fuerza natural*, *amor-religión*, etc. También Calderón apropiándose libremente de los conceptos petrarquistas muestra un sentido abiertamente creativo, por ejemplo, cuando parafrasea a Marsilio Ficino o a León Hebreo. Bryans concluye con que las formas de tradición petrarquista son en Calderón una parte integral y viva de su dramática.

Los dos últimos capítulos (VI y VII) se dedican al análisis de los efectos de las imágenes retóricas, primeramente, desde el punto de vista del crítico capaz de hacer un estudio detallado de las comedias calderonianas; en segundo lugar, desde el punto de vista del público de Calderón, como el propio autor nos advierte. Así, inicialmente escoge Bryans en su estudio las imágenes de temática relacionada con la tradición literaria, como por ejemplo la idea del *teatrum mundi*, la del contraste entre la perecedera fama y la gloria eterna, etc. Otra categoría de imágenes temáticas analizadas se centra en la afición de Calderón por los recursos repetitivos. La reiteración de imágenes es el último punto en el que se detiene Bryans, y de ellas analiza dos posibilidades: las imágenes que guardan una función intelectual y las que se relacionan con la acción. En el uso de todo ello descubre el crítico una cierta semejanza con los usos musicales operísticos; así, la utilización de los parlamentos sería equiparable a las arias de ópera; en ellos las imágenes aportarían a dichos parlamentos una serie de motivos recurrentes que proporcionarían a la comedia una tensa simetría de estructura comparable a la de una gran composición musical. Bryans insiste en que el premeditado uso de imágenes no implica carácter puramente intelectual, sino que contribuye a la creación de una ansiedad y tensión dramática específica.

Un capítulo de conclusiones en donde se resume toda la materia de análisis, cierra el estudio. La más importante conclusión quizá sea la que implica el rechazo de las acusaciones del lenguaje calderoniano como verboso, florido y pedante, y sostiene que en él la abundancia de determinados recursos retóricos, que aparentemente justifican esas afirmaciones, guarda un valor eminentemente funcional, desde el punto de vista dramático e incluso moral. Y no sólo ejerce una función en el microcosmos de sus comedias, sino en el todo de cada comedia específica. Sigue al estudio general del libro un apéndice sobre el desarrollo del lenguaje en Calderón, que es un complemento a un artículo de Sloman, y una bibliografía de obras consultadas, muy abundante.

Son muchos todavía los estudios que se necesitan para calibrar en su justa medida el alcance específico de la comedia calderoniana. Faltaba incluso un trabajo como éste, que abordase desde una perspectiva de análisis sistemático los fenómenos retóricos de las comedias. Ahora podemos decir que se ha conseguido avanzar un paso considerable, porque a través de este estudio podemos precisar, atestiguar, corroborar incluso, generalidades que se venían afirmando en torno a Calderón, y también rectificar y poner en su sitio conceptos tópicos que de antiguo han venido llenando los estudios de carácter general sobre nuestro dramaturgo. Se necesitaba realmente un trabajo que analizara y sintetizara los recursos del estilo retórico calderoniano, tan típico y tenaz en su uso. Y esto ha sido hecho ahora.

Si acaso, lo que puede echarse algo de menos es el ámbito reducido de la indagación. Doce dramas es materia suficiente probablemente, pero sería necesario aplicar el mismo método, por lo menos a otras tantas comedias, y quizá en otro sentido o con otro carácter, también sería útil indagar en las técnicas retóricas de los autos sacramentales. Pero esto desborda evidentemente la intención del autor, y no es, por tanto, materia controvertible, sólo deseable. Esperemos que algún día podamos contar con un estudio lo suficientemente amplio, que abarque todos los géneros calderonianos y en una medida suficientemente dilatada. Mientras tanto el esfuerzo y valor analítico del señor Bryans es digno del mayor agradecimiento por su utilidad y por el camino abierto que deja.—*Enrique Rull.*

LOUISE FOTHERGILL-PAYNE, *La alegoría en los autos y farsas anteriores a Calderón*. London, Tamesis Books Limited, Serie A, Monografías LXVI, 1977, 223 pp.

Centrando su interés en el estudio de las alegorías contenidas en los autos y farsas anteriores a Calderón, L. Fothergill-Payne ha escrito el libro que, ahora, pone en nuestras manos. Libro oportuno —hay que decir— por cuanto viene a llenar el vacío bibliográfico que se echaba de ver en nuestros estudios literarios sobre el tema. En efecto, la alegoría, eje diamantino del auto sacramental, no había sido estudiada en los precedentes escénicos del género que llevaría a su madurez al insigne autor de «La vida es sueño».

Con su trabajo, Fothergill-Payne se propone, principalmente, cerrar el arco que, en un punto concreto, el de la expresión figurativa, une, sin duda, las pseudomoralidades del teatro religioso del siglo XVI y el primer cuarto del siglo XVII con los autos sacramentales propiamente dichos. Intento, pues, ambicioso, concebido como reconocimiento más bien somero de un dilatado campo cuyo análisis en profundidad —como reconoce la autora— demandaría un libro entero para cada pormenor que se ofrece a consideración.

El material literario que Fothergill-Payne maneja lo componen ciento treinta piezas dramáticas (V. índice de textos, pp. 216-220), anónimas muchas de ellas —Códice de autos viejos, Autos de 1590—, otras firmadas por conocidos ingenios —desde Fernán López de Yanguas hasta Lope de Vega, pasando por el sacerdote extremeño Diego Sánchez de Badajoz, el valenciano Timoneda, José de Valdivielso y Tirso de Molina— en las que la alegoría moral está presente no ya sólo en la argumentación sino en la explícita invitación que sus autores nos hacen respecto a la interpretación figurativa que desean se les dé.

El libro de Fothergill-Payne aparece dividido en VI capítulos cuya extensión está comprendida entre las 20 y las 40 pp. Consecuentemente, la materia tratada lo está sin desproporciones notables.

Comienza la autora preguntándose por la alegoría como concepto retórico para pasar a ocuparse luego de ella como modo de expresión literaria (cap. I). Fiel a la retórica clásica, considera la alegoría como una metáfora continuada (Quint., *Inst. Orat.* IX, 2, 46), continuada en el plano imaginario de los dos que ésta interrelaciona. Los dramaturgos del teatro alegórico precalderoniano, conscientes de que el procedimiento alegórico supone «un continuado flujo de analogías, cuyo segundo término está sólo implícito», alegorizan a partir de un roman-

ce, de una comedia, de un cuento mitológico, de un pasaje bíblico o de un acontecimiento contemporáneo —contrafactum— pues, por transferencia analógica, todo sirve a este fin. Con todo, las alegorías se inician comúnmente con el desarrollo de una metáfora sencilla —«el Alma es una adúltera»— o compleja —«Mundo = Mercado»—. Por otra parte, dichos dramaturgos saben que la expresión alegórica exige un esfuerzo interpretativo por parte del lector o del espectador, y, por ello, insisten sobre la intención que en sus obras deben descubrir; les avisan para que «entiendan» figurativamente lo que allí dicen. Este rasgo, señala la autora, es muy característico de las piezas alegóricas del siglo XVI y no pasa, o escasamente, a las del siglo XVII. Los autores del barroco pleno consideran al público capaz de identificar temas, ideas y conceptos sin indicación explícita.

El esfuerzo interpretativo a que aludíamos es punto principalísimo que diferencia el género alegórico de la expresión realista.

La alegoría escénica se configura gradualmente; esto es: admite una correspondencia expresiva más o menos forzada entre los dos planos —real e imaginario— que la desenvuelven. Entramos así en el análisis de la estructura alegórica teatral en la que, simplificando la exposición de Fothergill-Payne, podemos distinguir: 1) una forma-prefiguración o anfibología alegórica y enigma—; 2) una idea eje presentada bajo esa forma; y 3) unos personajes que encarnan y desarrollan los complejos conceptuales incluso en la idea eje.

La autora nos habla de las formas alegóricas, que evolucionan desde la prefiguración —primera mitad del siglo XVI— hasta el enigma —segunda mitad de ese mismo siglo—; y nos habla también de los personajes alegóricos, o mejor del personaje alegórico ya que «lo que esencialmente distingue al protagonista alegórico de otros caracteres literarios es el ser sintético, es decir, que él solo representa y encierra en sí mismo todos los demás conceptos encarnados en los personajes secundarios. Estos, en efecto, no son más que sus *alterego*. El protagonista alegórico, por su conducta y pensamiento, crea a los demás personajes, que existen sólo gracias a él. Este es su rasgo esencialmente dramático: su soledad y su responsabilidad de vivir su propio mundo, creando y recreándolo por un solo acto, traspíe o cambio de parecer. A medida que se suceden los acontecimientos en la escena, éstos van revelando más aspectos suyos y todos éstos juntos constituyen el carácter del protagonista. Al mismo tiempo, aislando estos aspectos como personajes secundarios, el alegorista les da vida propia como personificaciones de una idea con las múltiples posibilidades inherentes a cada una de ellas» (p. 33).

El personaje alegórico vive, pues, desviviéndose, siempre sometido a un proceso de metamorfosis más o menos profundo que nace en él y en él muere. De aquí su drama interior, drama que el autor escenifica a la luz caleidoscópica que le prestan las propias actitudes personificadas del protagonista entre las que, por cierto, existe, generalmente, una relación de dependencia familiar —genealogías alegóricas—.

¿Es la materia eucarística esencial a los autos y farsas anteriores a Calderón? ¿Qué temas y qué argumentos son característicos de las piezas alegóricas precalderonianas? Estas preguntas podrían abrir el capítulo II del libro que reseñamos, pues, en él, efectivamente, la autora trata de señalar aquellos temas y argumentos cuya frecuente repetición apoya la configuración nuclear de las ciento treinta obras estudiadas, su unión y su adscripción genérica. Y todo ello, porque la autora es consciente de que, en este punto, hay diferencias entre la concepción calderoniana del auto y la de sus predecesores. Para éstos, según la autora, los

temas son dos: la Batalla y la Búsqueda. La Eucaristía, único asunto —podría decirse— del auto calderoniano, es, aquí, sin embargo, un *Deus ex Machina* —como muchos otros— resolutivo del conflicto interior del protagonista, campo de batalla entre fuerzas antagónicas y norte de esas mismas fuerzas.

La Batalla y la Búsqueda; la eterna lucha entre el Bien y el Mal, el deseo vehemente del Hombre por trascender su naturaleza mortal traducida en la busca «del pan que sustenta, en el ansia por ver o saber, en la esperanza del rescate o de la libertad, o en el anhelo de la Gracia o del Amado ausente». Conflictos todos sin otros desenlaces posibles que los que da la Fe. Batalla y Búsqueda. Búsqueda y Batalla, frecuentemente, a un mismo tiempo.

Tradición literaria —pagana y cristiana— tiene la rivalidad entre las fuerzas del Bien y las del Mal. Para nuestro teatro alegórico, la oposición bíblica, surgida en el cielo por la creación del Hombre, entre Dios y Luzbel, se convierte en paradigma de un conflicto dramático a ras de tierra, en una psicomaquia en la que el Hombre es protagonista de excepción, como campo de influencias encontradas en el que, a cada paso, debe decidir —de aquí ese protagonismo angustioso— su Libertad.

Como tema, la Psicomaquia o Batalla del ánimo permite muy distintas escenificaciones. Dentro de los autos y farsas anteriores a Calderón, Fothergill-Payne señala como las más importantes: la lucha física entre dos bandos opuestos (pp. 49-53), la contienda comercial en la feria del Mundo (pp. 53-57), el proceso judicial de la conducta errónea (pp. 57-62) y la seducción del protagonista por el antagonista (pp. 62-67).

El segundo tema en importancia de las piezas alegóricas precalderonianas estudiadas es el de la Búsqueda. Los argumentos inspirados en él envuelven la idea de «movimiento», la idea de «viaje hacia un destino», movimiento o viaje motivado por un deseo —que a menudo comporta lucha— de hallar Amo, Pan (pp. 68-70), Conocimiento o Saber (pp. 70-71), Libertad (pp. 71-72), Camino (pp. 73-75) o Esposo (pp. 75-77).

Citando en cada caso aquellas obras que corroboran los análisis temáticos y argumentales precedentes, la autora pasa a interesarse por el protagonista (cap. III) y el antagonista (cap. IV) del teatro alegórico.

El estudio de las *dramatis personae* de los argumentos alegóricos del teatro religioso precalderoniano lleva a Fothergill-Payne a afirmar el carácter exclusivo que tiene el Hombre como sujeto —protagonista— de la acción.

Durante el siglo XVI, tres conceptos definen alegóricamente la figura del Hombre; conviene a saber: Vicio, Locura y Apetito. Presuponiéndose unos a otros, dichos conceptos son consecuencia de una visión pesimista de la condición humana. El Hombre compuesto de Alma y de Cuerpo, de Materia y de Espíritu, se ve dominado por la parte grosera de su ser —Hombre pecador— y necesitado de la intervención de un *Deus ex Machina* taumatúrgico —Cristo, Nuestra Señora, la presentación de la Hostia, la visión realista del Infierno— que sacándolo de la Ignorancia lo redima.

En el primer cuarto del siglo XVII la redención del protagonista vendrá, de ordinario, tras un proceso de interiorización del conflicto al que se une, casi paralelamente, un reconocimiento de su natural vicioso.

Ahora bien, aunque en los argumentos alegóricos estudiados sea más común el protagonismo corporal del Hombre —Cuerpo = Hombre—, el Alma suele

aparecer en la escena, a menudo, como personaje central conforme a la ecuación Alma = Mujer. En estos casos, el potencial dramático del Alma está en función de su fidelidad erótica a Cristo y de su constancia en la espera de una, largo tiempo, deseada unión con él. Fidelidad, pues, y constancia y fidelidad siempre perturbadas por un rival: el Demonio.

Por último, las piezas alegóricas sobre las que trabaja Fothergill-Payne no ofrecen ejemplos importantes de doble protagonismo —Alma y Cuerpo— que justifiquen un análisis más detenido.

Abandonando al protagonista alegórico, pasemos ahora, a ocuparnos de su figura antagónica: el Demonio. El Demonio es un personaje complejo en su presentación, denominación y finalidad. En su presentación escénica muy pocas veces aparece según lo concibe la imaginería popular —vestido de negro, con cuernos, cola y tridente—. El Demonio es un personaje al que no se llega a conocer de inmediato pues su principal característica es —nos lo dice Fothergill-Payne— «el ir de incógnito». Este incógnito reviste, al menos, dos formas: «o bien el diablo se hace representar por uno de sus aspectos más salientes como la Soberbia o el Engaño y no sale hasta que sus aliados le hayan preparado el camino, o bien viene disfrazado, por ejemplo, como «doncella seductora», como «pulido galán», como «viejo venerable» o «con la capa del Bien».

En su denominación el Demonio adopta los más diversos nombres. Los más comunes son los de Pecado, Malicia, Noche y Príncipe de las Tinieblas. Con todo, no es raro que alguno de sus principales atributos —la Envidia, la Soberbia o el Engaño— lo apellide también.

La finalidad —mejor sería decir finalidades— de la figura del antagonista en las piezas alegóricas a las que se circunscribe la investigación de la autora de este libro varía cronológicamente. En efecto, el Demonio como personaje alegórico del teatro religioso del siglo XVI cumple un objetivo, señalado de antemano por el dramaturgo omnisciente, distinto del que lleva a cabo en el siglo XVII. Allí, el Demonio, que no es un personaje autónomo —«existe sólo porque el Protagonista le engendra con pensamiento, palabra y obra»— se concibe exclusivamente como la explicación causal del apogeo dramático al que llega el Hombre cuya conducta ha sido errada; aquí, sin embargo, partiendo de la comprensión del ser esencial del Demonio —el Demonio es un Ángel caído—, su figura explica no sólo la angustia del protagonista, sino que, independizándose a medias de él, justifica una vida —la propia—, hecha de triunfos y de fracasos, de tristezas y de alegrías, cuya base la constituye un profundo resentimiento que de continuo le mueve a preparar psicológicamente la acción pecadora que puede condenar al Hombre.

Ahora bien, poco puede el Demonio contra el Hombre si, previamente, no existe en éste una inclinación al mal sobre la que aquél pueda actuar. Es por ello por lo que, para mantener la dinámica alegórica, el protagonista llegará siempre a la escena con el Vicio —pecados capitales principalmente— inoculado.

Completando el análisis de las *dramatis personae* de las piezas alegóricas precalderonianas, la autora dedica los dos últimos capítulos de su libro (caps. V y VI) al estudio de los personajes secundarios: las tres potencias y los cinco sentidos; los vicios y las virtudes.

Los personajes secundarios de los dramas alegóricos, tal y como la autora nos anticipó en el cap. I, p. 33, son personificaciones de aspectos concretos de

su protagonista principal y casi único: el Hombre. El Hombre es un microcosmos en el que, para su sosiego y felicidad, debiera reinar siempre una armonía entre el pensamiento y la acción orientados hacia una superación espiritual ininterrumpida. Pero esa armonía, ese orden, se trastorna a menudo por la proclividad que a instancias del Demonio toman las tres potencias —Memoria, Entendimiento, Voluntad— y los cinco sentidos.

Las tres potencias, que a lo largo de la limitación temporal impuesta a su investigación por Fothergill-Payne irán adquiriendo rasgos específicos, comparten con los cinco sentidos ciertos caracteres; conviene a saber: la rivalidad respecto a la primacía de sus conexiones e influencias sobre el alma del Hombre, y la interdependencia y volubilidad en su apoyo a las acciones humanas. Todo ello coadyuva al conflicto dramático del protagonista al que no defienden de las asechanzas de la «trinidad infernal».

Las virtudes —Deus ex Machina resolutivos de los nudos alegóricos— tampoco amparan al Hombre ante el ataque de los vicios. Estos, sobre cuyo número, orden y descripción vacila todavía el primitivo teatro alegórico español, adquieren particular relevancia en cualquiera de las escenificaciones que admite el gran tema de la Batalla; se diría incluso que los dramaturgos les conceden una importancia mayor que a las virtudes, lo que, sin duda, está justificado por el final apoteósico del Triunfo del Bien con que se obligan a terminar las piezas alegóricas.

Entre los vicios figurativamente representados podemos distinguir: vicios principales y vicios, llamémoslos, secundarios. Los primeros son los pecados capitales que define la tradición cristiana desde San Gregorio. Los segundos son los pecados cortesanos —Adulación, Ambición, Calumnia, Pretensión...— que, representativos de la Corte corrupta del siglo XVII, suelen aparecer ligados a los principales en el teatro barroco alegórico.

La Lujuria —comúnmente denominada aquí Deleite— junto con la Soberbia y la Envidia son los pecados capitales más representados. Unidos a ellos, la Murmuración, la Pretensión y la Ambición destacan entre los pecados cortesanos por su frecuente aparición.

Antes de considerar las virtudes, la autora dedica una mención especial a la figura del Honor, cuya característica más notable es la ambivalencia alegórica. En efecto, el Honor, dependiendo del estado de Gracia o de Pecado en que se halle el Protagonista, saldrá a la escena bien como virtud bien como vicio —Honor mundano—.

Con respecto a las virtudes, cuya función principal, cuando los dramaturgos no las conciben como personajes admonitorios, es la de ser —ya quedó dicho— meros «Deus ex Machina» resolutivos, Fothergill-Payne señala que tan sólo la Justicia —dentro de las cardinales— y la Fe —dentro de las teologales— desempeñan papeles destacados. Por otro lado la autora afirma y nos lo demuestra cumplidamente que «al igual que los Pecados cardinales, las Virtudes dejan de tener papel activo a medida que se humaniza la psicomaquia» y que, en las obras alegóricas del siglo XVII, preferentemente, «desplazando a las Virtudes vienen a desempeñar papeles activos aunque secundarios las calidades intelectivas tales como la Razón, el Desengaño, el Cuidado y el Sosiego» (p. 199).

Cuanto hemos reseñado revela el positivo valor que el libro de Fothergill-Payne tiene dentro de nuestros estudios literarios sobre el tema. La autora cum-

ple felizmente con los objetivos iniciales de su investigación e incluso su trabajo arroja luz nueva sobre aspectos del procedimiento escénico alegórico no tenidos hasta ahora en cuenta. A pesar de una difícil lectura —el texto está entretejido de citas— la exposición teórica se sigue con interés. Louise Fothergill-Payne muestra en todo momento el dominio que tiene de la materia y las imperfecciones de su trabazón se explican por el amplio y variado cañamazo argumental —ciento treinta obras— que le sirve de cuerpo. Con el libro de Fothergill-Payne conocemos bastante bien las alegorías dramáticas precalderonianas; logramos percatarnos de las afinidades y diferencias existentes entre los autos sacramentales de Calderón y los de sus predecesores; y, finalmente, aprendemos a valorar un modo de expresión literaria que la crítica tradicional desde el siglo XVIII había condenado y que hoy utiliza con éxito el teatro del absurdo.

Los índices de textos y de temas junto con la noticia abundante y cabal de la bibliografía (pp. 212-223) cierran este libro que, sin duda, está llamado a ocupar un lugar preferente en las bibliotecas de los amantes del teatro religioso y moral de nuestro Siglo de Oro.—*Isidoro Villalobos Racionero.*

JUAN MANUEL ROZAS, *Significado y doctrina del "Arte Nuevo" de Lope de Vega*, Madrid (Col. Temas, núm. 9), SGEI, 1976, 190 pp y 7 ilustraciones

Las dos facetas profesionales de Juan Manuel Rozas —investigación y docencia universitaria— se conjugan ejemplarmente en este trabajo. El autor explica en el prólogo que su libro se origina a raíz de haber elegido, para el primero de sus cursos monográficos en la Autónoma madrileña, el teatro de Lope como tema; tema que desarrolló dedicando continua y especial atención al *Arte Nuevo* y a las teorías dramáticas del barroco. Luego, durante otros dos cursos basados en los mismos núcleos de interés, fueron enriqueciéndose los originarios apuntes de clase con nuevas cuestiones y las correspondientes respuestas críticas y eruditas, materiales que debidamente remodelados constituyen este *Significado y doctrina del "Arte Nuevo" de Lope de Vega*.

Rozas divide su estudio en dos partes fundamentales, tituladas, respectivamente, *El significado del poema* y *El contenido doctrinal*. Incorpora también una bibliografía con oportunas indicaciones, y, además, a modo de apéndice, edita el texto del *Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo*, con notas, y precedido de un guión «pedagógico» para el mejor entendimiento de las estructuras dispositivas del escrito lopiano. Toca ahora reseñar los apartados en que se centra el volumen.

En *El significado del poema*, tras plantearse valorativamente el estado actual de la cuestión bibliográfica, se establecen las cuatro etapas en que cabría agrupar la crítica sobre la obra: etapa *coetánea*, que comprende tres sectores opinantes: discípulos de Lope, los clasicistas y aristotélicos y los seguidores de Calderón; etapa *prehistórica*, desde Lessing hasta Grillparzer; etapa *histórica*, e *historicista*, que inicia el conde Schack y se remata con las adiciones de Américo Castro a la biografía de Rennert *Vida de Lope de Vega* y, finalmente, la etapa *crítica*, desde Vossler a Frolidi, en la que obviamente hay que incluir el libro del propio Rozas, que representa una síntesis de las aportaciones de las etapas enumeradas a la vez que una cota más alta en el progresivo acercarse de los críticos al *Arte Nuevo*.

Rozas pasa después al análisis de la estructura del texto. Va deslindando zonas doctrinales diversas y, al recomponer sus contenidos ordenadamente, advierte que el poema de Lope no fue realizado con entera improvisación, al margen de cualquier tipo de pauta, sino abordando puntos recurrentes en todo tratado de Retórica. Amén de otras conclusiones extraídas merced a este enfoque estructural, el crítico subraya que «el *Arte Nuevo* muestra una dinámica de tres fuerzas o elementos que se entrecruzan: la ironía, la erudición y la experiencia de dramaturgo». Sobre la métrica del poema, a base de endecasílabos blancos y pareados, Rozas razona que el módulo obedece a la rapidez con que al parecer se vio obligado Lope a cumplimentar el compromiso que contrajo con la Academia de Madrid, pero asimismo al prurito culturalista del comediógrafo de no apartarse del canon —verso sin rima y crítica literaria de determinados sesgos— impuesto por la *Epistola ad Pisones* horaciana. A pesar de inscribirse, pues, en una tradición conceptual y expresiva condicionante, el Fénix consigue una impronta estilística de gran originalidad, según declara Rozas a través de consideraciones acerca de los valores funcionales del pareado (ironía, teatralidad, desdramatización y encuadre del aforismo), y acerca de la presencia constante del «yo», de las posibilidades semánticas y contextuales de los cambios de tono, y de la asociación de ideas, que en más de un lugar desajusta la *dispositio*. Como cierre del cuerpo inicial de su tarea, el crítico sitúa a Lope en la encrucijada de fuerzas de diverso signo que gravitaron en torno a su texto, y justifica las polisemias del mismo, porque funcionan teniendo en cuenta la procedencia social del escritor, el auge de su teatro y los cenáculos académicos y neoaristotélicos de su tiempo.

En la parte segunda, *El contenido doctrinal*, comenta de entrada Rozas la problemática relativa al concepto de tragicomedia en el Siglo de Oro y, acto seguido, explicita la postura manifestada en el *Arte Nuevo* sobre la cuestión de las tres unidades. Recuerda el estudioso que Aristóteles atendía bastante a la de acción, pero no mencionó siquiera la de lugar, y apenas —una frase únicamente— la de tiempo. Rozas prosigue el encuadre del asunto citando los tratadistas italianos del siglo XVI (Segni, Maggi, Scaligero, Castelvetro) responsables de regular las tres unidades. Se ha constatado que en España se aplicó un criterio muy flexible respecto a esa normativa, pues son contadas las piezas que operan de acuerdo con el dogmatismo antedicho. Lope, en particular, obtuvo sus logros más perennes —*Fuenteovejuna*, por ejemplo— valiéndose precisamente de dos acciones que se dan la mano en un quicio del conflicto. El criterio lopesco frente a la unidad de tiempo lo aclara Rozas así: «unidad de tiempo para cada acto, pero desarrollo ilimitado de tiempo, a través de las distancias madurativas de los entreactos, en todo drama de tipo histórico».

En cuanto a la forma de dividir el drama, y permítaseme ahorrarles la nota histórica de la reducción de actos, el comediógrafo instaba al redactado de un esquema previo en prosa donde se configurase el plan, sinopsis a la que Rozas otorga crédito, pensando que, si bien ocasionalmente, debió practicarse. En un epígrafe glosa el crítico el ajuste entre personajes y lenguaje que propone el *Arte Nuevo*, y recalca el hecho de que Lope aconseje poner punto final a las escenas «con sentencias», fenómeno que entiendo comparten a veces el teatro y la prosa retórica coetáneas. A propósito de las estrofas a emplear en la comedia en función de la temática plasmada, Rozas aprecia que las recomendaciones del *Arte Nuevo* suponen un hito en su tiempo, ya que nadie se había extendido y profundizado tanto hasta entonces. Lope no olvidó resaltar la importancia de las figu-

ras retóricas, de las que menciona media docena, al compás —quizá— de una mirada al tratado *Elocuencia española en Arte*, de Bartolomé Jiménez Patón, libro que, como ilustraciones de la teoría poética, usa un 36 por 100 de ejemplos procedentes del Fénix, según demostró hace no pocos años el mismo Rozas en el artículo *El lopismo de Jiménez Patón*. El crítico discute las nociones dadas por el dramaturgo sobre la temática y su tratamiento, y habla después de la duración de las piezas, apuntando la idea de que las obras lopescas de carácter histórico acostumbran a ser cortas (frente a la *Fuenteovejuna*, de Monroy, con 3270 versos, la de Lope tiene 2453), mientras los dramas que no parten de una fuente, como los de amor y enredo, *El perro del hortelano* es en este caso paradigmática con sus 3383 versos, resultan más extensas. Las mejores piezas del Fénix, tal *El Caballero de Olmedo* o *El castigo sin venganza*, conforman sus dimensiones entre 2700 y 3000 líneas métricas. Tras un epígrafe acerca de la sátira y la intencionalidad del autor, Rozas concluye su estudio con observaciones en torno a las breves pinceladas de Lope de Vega relativas a la escenografía.

A la hora del balance, si se nos forzara a realzar, por encima de otros, un mérito específico en el libro de Rozas, no vacilaría en quedarme con el pedagógico. En efecto: entre los innumerables volúmenes más o menos profesionalizados que se editan sobre literatura castellana, opino que es una de las monografías más eficazmente concebidas y realizadas, tanto técnica como discursivamente. La valía pedagógica constituye un mérito harto frecuente en Rozas. Díganlo, si no, trabajos tan útiles como *La generación del 27 desde dentro*, y escritos tan diáfanos como los dedicados a Villamediana, donde las dificultades explicativas se resuelven de la manera más difícil, es decir con insólita sencillez. Sería injusto poner peros de escaso calibre a este *Significado y doctrina del "Arte Nuevo" de Lope de Vega*, aunque estimo que se pudieran aducir algunos. Me parece —tal vez esté equivocado— que Rozas, en su afán por quintaesenciar su trabajo, se deja en el tintero ciertos datos de índole erudita que no estorbaban. Más de un lector echará en falta una exposición ordenada de las censuras clasicistas al teatro de Lope, varapalos que de algún modo arrojan más luz sobre su dramaturgia. Si vale un ejemplo, advierto que en las palabras de Cervantes, que se citan en las pp. 90-91, Rozas no alude a la comedia lopesca *Ursón y Valentín*, comedia a la que con toda probabilidad atacaba el autor del *Quijote*, según Menéndez Pelayo.—  
*José María Balcells.*

BRIGITTE SCHIEBEN LANGE, *Iniciación a la Sociolingüística*, Madrid, Gredos, 1977, 200 pp.

La gran cantidad de bibliografía que sobre Sociolingüística viene apareciendo durante estos últimos años, sobre todo en los países anglosajones, hace necesario y fructífero cualquier ensayo que presente las direcciones hacia las que apunta esta nueva metodología en los diversos países que la practican. Y, además, ya que cualquier tipo de investigación manipula unos datos que, a la postre, van creando el objeto de estudio, conviene tener presentes los problemas y los métodos en la obtención de tales datos. Esta es la doble finalidad que se plantea Schlieben-Lange para la redacción de su libro.

La autora conoce muy de cerca este campo a juzgar por sus publicaciones

sobre temas sociolingüísticos del occitano y del catalán y por las investigaciones sobre metodología de muestreo sociolingüístico. No en vano proviene de la Escuela francesa, Escuela con una fuerte tradición sociolingüística y dialectológica. Se observa, sin embargo, una mayor simpatía hacia la sociolingüística alemana que se desvía un poco de la corriente dialectológica en la que debería asentarse la sociolingüística cuando es tratada desde un punto de vista lingüístico. Pero es justificable, pues esta obra tomó forma en un seminario realizado en el verano de 1972 en la Universidad de Friburgo.

De acuerdo con la doble finalidad que la autora se plantea, el libro está dividido en dos grandes apartados: la evolución histórico-científica de la Sociolingüística y los problemas de método.

Hasta 1965 predomina en la Lingüística lo que la autora llama una *abstracción idealizante* de la lengua, es decir, el estatismo y la homogeneidad; o la lingüística del *contorno* frente a la lingüística del *contexto*, idea puesta ya de manifiesto por Coseriu. Esta lingüística del contexto se va desarrollando en diversos países y de estas investigaciones son de las que da cuenta Schlieben-Lange.

En primer lugar se fija en América del Norte. La amplia tradición surgida de las ideas de Sapir-Whorf produjo un acercamiento a una lingüística del contexto etnológico. Dentro de este campo están los estudios de Gumperz, Ferguson, Rubin, Haugen, Hymes, Fishman. En sus investigaciones no importa qué lenguas tengan las comunidades hablantes, sino sólo el hecho de que las tienen. Tras este primer impulso surge una simbiosis interdisciplinaria entre la Sociolingüística y la Lingüística transformacional. Aquí se pone en entredicho el concepto de hablante ideal y el de reglas fijas de competencia; y nacen nociones como la de competencia comunicativa y regla variable. Se introducen, también, métodos estadísticos y de muestreo. Los trabajos tienen tres vertientes: bilingüismo-diglosia (Lambert, Fishman), las hablas urbanas (Labov) y la etnografía de la comunicación (Gumperz).

En Inglaterra, la Sociolingüística avanza por la vía del bernsteinismo. Bernstein, con sus conceptos de código elaborado y código restringido, intenta establecer una relación entre estructura social y capacidad de conocimientos basándose el código lingüístico que representa en los dos grupos sociales más importantes de la sociedad urbana actual: el obrero y el de la clase media. Es una dirección importante desde el punto de vista psicopedagógico.

En Francia predomina la Lingüística del texto. El camino estaba abonado por las enseñanzas de Meillet y por la situación política francesa que olvida los dialectos como objetos científicos de estudio sincrónico. La extensión de la Semiología hace que la Lingüística del texto se dirija, sobre todo, hacia el dialecto o estilo político. Esto no obsta para que estudien también estilos puramente diastráticos.

En Italia se fija muy poco; únicamente comenta la corriente laboviana de Corrado Grassi. Deja sin tocar, asimismo, los trabajos sociolingüísticos españoles; sólo en nota a pie de página cita los trabajos de Badía y de Ninyoles sobre el área del catalán.

La Sociolingüística en Alemania sigue a Bernstein. Los dos códigos de Bernstein tomarán una doble vertiente en manos de Oevermann que los trata con una metodología más diferenciada: una vertiente de política de inversión educativa con proyección hacia el replanteamiento de los planes de estudio; y una segunda vertiente «underground» solidaria con el habla de los trabajadores. Esta última

línea, fruto de las investigaciones de Negt y de Ammon, fue defendida por los estudiantes y sus movimientos sociales.

Tras esta visión general de las tendencias más importantes en la Sociolingüística mundial pasa a la segunda parte del libro; a los problemas de la Sociolingüística.

Señala que hay dos tipos de problemas. Los referentes al objeto de la Sociolingüística y los que atañen a la Sociolingüística como ciencia. Sobre el primer punto plantea la necesidad de crear el concepto de Sociolingüística General para diferenciar claramente los objetos de estudio. No hay una sociedad solamente, por lo que los objetos de investigación dependen de los factores históricos concretos de cada país, de cada grupo social; que es lo mismo que afirmar que el trabajo en Sociolingüística es de carácter sincrónico y sintópico.

Aclarado este punto pasa a considerar la heterogeneidad de las lenguas históricas. Aquí se plantea una paradoja metodológica señalada ya por Coseriu cuando habla de la lengua y de su fenomenología histórica; es la paradoja del sistema homogéneo frente a la heterogeneidad del *in-group* o de las comunidades hablantes. Estos conceptos los aplica a la problemática de la convivencia de varias lenguas en una nación.

Al tocar el tema de la planificación lingüística advierte la falta de unicidad de criterios tanto en los objetivos como en los medios para conseguirlos. Hay una mayor presencia de lo político frente a lo estrictamente lingüístico. La autora propone otra aproximación al problema introduciendo el concepto de fenómeno de asimilación cultural.

Algo muy relacionado con la planificación lingüística es el problema de la normalización de las lenguas que llevan a cabo las Academias de la Lengua. Pero lo toca muy de pasada para seguir con los temas de la actitud y valoración sociolingüística y la Sociolingüística e Historia de la Lengua.

Los problemas que atañen a la Sociolingüística como ciencia son muchos y muy complejos. El primero se refiere a la obtención de datos: la encuesta, el cuestionario, el muestreo, la valoración. Concluye diciendo que estos temas necesitan actualmente un estudio más intenso.

Da mayor importancia al problema de la formación de una Teoría Sociolingüística porque en este punto la situación está prácticamente ciega: no hay una teoría ni un sistema uniforme de relaciones entre la Lingüística y la Sociolingüística. El escollo más importante radica en la dificultad teórica de unir el positivismo sociológico con el racionalismo crítico lingüístico.

Los intentos de ampliar el modelo G. T., las teorías sobre competencia comunicativa y actuación son temas que trata muy de paso junto a los problemas de la situación de la Sociolingüística frente a disciplinas como la Teoría de la Comunicación, la Lingüística del Texto, la Psicolingüística y la Pedagogía.

Pero además, la Lingüística General se verá ampliada al tener que reajustar ciertas ideas como la de la heterogeneidad de las lenguas; el uso tanto activo como pasivo de diversas variantes y el establecimiento de una relación clara entre habla y sistema, intentando la institucionalización de las actuaciones de habla. En una palabra, dar paso a la Lingüística del habla.

En suma, la Sociolingüística tiene un campo de estudio amplio, actual y difícil de delimitar. Dell Hymes decía en el año 1972 que el término Sociolingüística

significa muchas cosas para mucha gente y que nadie tiene la patente de su definición.

La claridad de exposición convierte a este librito en un instrumento valioso para comprender las bases teóricas y los hallazgos empíricos que se están produciendo en estos momentos dentro de la Sociolingüística. Una bibliografía en la que dominan los títulos en alemán completa la exposición.

No estamos ante un libro de tesis sino ante una visión general. El libro es un intento de establecer los posibles caminos de investigación para lograr un contacto mayor —hasta ahora no muy bien visto metodológicamente— entre lengua como sistema y hombre hablante, entendiendo a este último como acto de hablar y acto de habla.

La publicación de este libro por la Editorial Gredos merece un especial reconocimiento por la escasez de bibliografía que sobre estos temas tenemos en español.—*Miguel Martínez Martín*.