

NOTAS BIBLIOGRÁFICAS

GIULIA LANCIANI, *Il Canzonere di Fernan Velho*. Edizione critica, con introduzione, note e glossario. Japadre Editore, L'Aquila, 1977, 175 pp. (Collezione «Romanica Vulgaria» I).

Es de nuevo un estudioso italiano, una estudiosa en este caso, la profesora Giulia Lanciani, quien vuelve a contribuir con un excelente trabajo a un mejor conocimiento de la lírica gallego-portuguesa: la edición, por muchos motivos ejemplar, del cancionero particular de Fernan Velho. Son sumamente escasos los datos sobre este trovador portugués, emigrado en la corte toledana de Alfonso X, donde debió vivir aproximadamente entre 1255 y 1284. Fernan Velho es autor de once cantigas, las únicas identificables como suyas en los tres cancioneros gallego-portugueses, en las cuales están representados muy desigualmente los tres principales géneros cultivados por los poetas gallego-portugueses: nueve cantigas de amor, una de amigo y otra de *mal dizer*, que L. llama siempre de *escarnho*. En apéndice se recoge como curiosidad la cantiga «Nojo tom'e quer prazer», copiada en el Cancionero de la Vaticana y dudosamente atribuida a Fernan Velho por quienes la han calificado unas veces de cantiga de amigo y otras de cantiga de *escarnho*. L. rechaza la atribución con buenos argumentos, considerándola más propia de la poesía cuatrocentista que de la primitiva lírica gallego-portuguesa. Opino lo mismo, añadiendo que la tal cantiga adopta la forma de zéjel y que en él se trata del tema amoroso de la partida, tan explotado en la poesía cortesana del siglo xv. «L'opera poetica di Fernan Velho —dice L.— è un fatto letterario che esiste in quanto pretesto di un industrioso e sapiente esercizio retorico: sicuro dominatore di spazi tematici, limitati e convenzionali quanto si vuole, ma anche aperti, sia pure sporadicamente, a brevi inserti e a modulazione di una qualche originalità, egli agisce con tale sicurezza tecnica da conferire alla materia un'organizzazione complessa e inusitata» (p. 30).

No es, en efecto, Fernan Velho un poeta que produzca en el lector otra emoción, o admiración, que la de su dominio de un hábil ejercicio retórico. No le pidamos, pues, que salga de los carriles trazados por los convencionalismos de la escuela poética a que pertenece. Su actitud ante el amor, o mejor, ante la desdenosa dama de sus pensamientos y torturas, es, como corresponde a la práctica de la época, desesperada, con dos únicas salidas para paliar su *gram coyta*: *ensandecer* o *morrer*.

L. distingue dos ciclos en el conjunto de las nueve cantigas de amor de nuestro poeta: el primer ciclo, compuesto por las tres primeras cantigas, varadas en el modelo provenzal, tiene como base la ecuación conceptual «amor = fuente de

dolor», que es también el *leitmotiv* del segundo ciclo. Este lo forman las seis restantes cantigas, que cierran la serie de las nueve a manera de epílogo dramático: perdida toda esperanza, el poeta pide a Dios le dé la muerte para librarlo del tormento amoroso.

Por lo que respecta a la cantiga de amigo y a la de *mal dizer*, que completan lo que se conserva del cancionero de Fernan Velho, L. descubre en ellas cierta relación con las nueve cantigas de amor, porque la de amigo, «Vedes, amigo, o que oj'oy», canta, como la segunda de amor, «Quant'eu de vós, mha senhor, receey», el dolor por una traición amorosa, aunque, naturalmente, puesta la queja en boca de una mujer. En cuanto a la cantiga de *mal dizer*, «Maria Perez se maenfestou», inspirada por la famosa soldadeira Maria Perez «a Balteira», al contrastar, por su concepto irónico del amor, con el artificioso sentimentalismo de las otras cantigas, se transforma en una especie de parodia o desmitificación del amor cortés. Y L. concluye diciendo que de este modo «il canzonere nel suo complesso si presenta, potremmo dire, como un perfetto trattato di amore cortese che si conclude —esplicitamente— con la negazione di se stesso sul piano della vita istintiva» (p. 34). Ingeniosa y personal interpretación, y como tal, sujeta a discusión.

Aceptada así la unidad temática del cancionero del trovador portugués, se defiende a continuación, como natural correspondencia, y sin duda con más sólidos argumentos, su unidad retórica y estilística.

Si bien la poesía de Fernan Velho, en sus dos aspectos de cantiga de *meestria* y cantiga de *refram*, muestra evidentes relaciones retóricas con la poesía provenzal, sin embargo, carece de su dialéctica, y su raíz es sin duda alguna gallego-portuguesa, no sólo por la estructura de sus cantigas, sino también por el uso que hace de los recursos retóricos y por la aceptación de determinadas fórmulas métricas.

El estudio que precede a la edición de este manojuelo de cantigas es, dentro de sus límites, un relevante trabajo; los comentarios que acompañan a cada cantiga, que lleva, además, su correspondiente traducción italiana, son un excelente ejemplo de bien hacer. Variantes, notas paleográficas, análisis métrico-rítmico, comentario retórico-estilístico y profusas notas de todo tipo, forman el aparato crítico que arropa densamente a cada una de las cantigas y donde L. deja, juntamente con la fijación del texto, lo más positivo de su valiosa labor.

Para la fijación del texto, L. ha partido del Cancionero de Colocci-Brancuti, acogiendo las variantes de los de Ajuda y Vaticana en los casos de errores evidentes o lagunas del primero. Naturalmente, se tienen también en cuenta las ediciones modernas. En cuanto a los criterios de edición, L. ha seguido las usuales en la edición de textos medievales y, en particular, las seguidas por otros estudiosos italianos en sus ediciones de poetas gallego-portugueses.—José Ares Montes.

LUCIANO GARCÍA LORENZO, *El teatro de Guillén de Castro*. Barcelona, Ensayos Planeta (Lingüística y crítica literaria, núm. 52), 1976, 216 pp.

Aunque la labor de García Lorenzo se orienta a variadas épocas y aspectos de la literatura castellana, quizá sea este libro uno de los epicentros de su dedicación crítica. En efecto, *El teatro de Guillén de Castro* supone, al margen de tratarse

de una monografía ya imprescindible, una convergencia de distintos temas y problemas objeto del continuado interés profesional de este estudioso. El sumario del volumen permite de entrada seguir la pista de algunas de las complacencias literarias de García Lorenzo, que si ha dedicado numerosos trabajos —desde enfoques diversos— al fenómeno teatral, también ha abordado por extenso cuestiones galdosianas, cervantinas y asuntos del Romancero. El autor mismo declara que el libro que comentamos tiene como prehistoria su propio quehacer investigador de otros días: el capítulo correspondiente a la obra de Guillén en el ensayo *El tema del Conde de Alarcos. Del Romancero a Jacinto Grau* (1972), y las ediciones de *Don Quijote de la Mancha* (1971) y *Los malcasados de Valencia* (1976).

Bajo el rótulo de «Entre las armas y las letras», García Lorenzo perfila la biografía del dramaturgo valenciano de acuerdo con testimonios, noticias, documentos y aportaciones de eruditos. El valor básico de este capítulo reside, a mi juicio, en el hecho de haberse servido de todos los materiales conocidos, de manera que se sitúa en su debido lugar cuanto hoy se sabe de la vida de Guillén de Castro.

Tras este apunte, García Lorenzo traza las características generales del teatro guilleniano. Se detiene, en primer término, en el tópico según el cual este comediógrafo no utilizó la figura del gracioso, y rebate la inexacta afirmación con un par de argumentaciones: el calificativo de gracioso otorgado por el valenciano a casi una docena de sus personajes, y los rasgos definitorios del gracioso que poseen no pocos tipos creados por Guillén de Castro. En segundo término, García Lorenzo subraya que los conflictos en torno a la amistad y el matrimonio señalizan muy particularmente las claves del mundo teatral del discípulo de Lope. Una tercera nota distintiva del creador de *Las mocedades del Cid* consiste en hacer girar el conflicto en una pareja de personajes, e incluso en uno sólo, quedando, por tanto, el resto en un plano complementario, peculiaridad que no se da en la mayoría de piezas lopianas. Frente a ciertas reticencias suscitadas respecto a la originalidad de Guillén, García Lorenzo remarca la impronta del valenciano en su actitud ante problemas como el honor y el matrimonio; el recurrente y magistral tratamiento de asuntos romanceriles, como el cidesco; el desenlace de determinadas piezas con el rey tirano como tema; el retrato, acometido por vez primera en el teatro de su tiempo, del «lindo» de la época; y la insólita métrica de *Los malcasados de Valencia*, obra enteramente compuesta en redondillas. A la glosa pormenorizada de las propiedades teatrales de Guillén de Castro, anticipadas sucintamente en este segundo capítulo, destinará García Lorenzo las páginas más relevantes de su estudio.

En el apartado siguiente se establecen las coordenadas de la actividad teatral en la ciudad del Turia durante el siglo XVI. Como es sabido, para otorgar a las fórmulas de Lope de Vega el papel que les corresponde en la creación de la comedia «nacional», es indeclinable, desde luego, hacer un repaso del panorama dramático de la Valencia precedente, y por supuesto coetánea, a la que el Fénix conoció. García Lorenzo indica en este punto que tanto en Guillén de Castro como en Timoneda, Tárrega y Gaspar de Aguilar había unos fermentos de innovación que, si bien eclosionaron por intermedio de Lope, a la vez le ayudarían en el camino del afianzamiento en su dramaturgia. Concretándose en Guillén, el crítico anota que de las tres épocas en que se divide su teatro, durante la segunda y la tercera, desde 1600 en adelante, este autor crea sus piezas dentro, por completo, de la órbita del madrileño. Empero, ni entonces ni antes de aquellas etapas pierde Guillén su sello personal como escritor, pues, a diferencia de Lope, infunde a sus

obras un característico sentido de lo trágico, es capaz de animar a sus criaturas con un profundo y rico psicologismo, y no abunda en los elementos folklóricos y de ruralía a los que el Fénix dio tanto juego.

La cuarta —y más extensa— parte del libro estudia los ejes de la producción guilleniana, empezando por valorar el punto de vista del dramaturgo en el tema del rey tirano, motivo de tanta tinta doctrinal y jurídica en el Siglo de Oro. García Lorenzo, analizando endocríticamente una serie de piezas de Guillén de Castro, concluye que mientras Lope cuestiona la autoridad regia, su discípulo, haciéndose eco de las teorías progresistas de Mariana y otros pensadores del XVI, protesta contra los abusos de poder —a veces en forma ambigua, es lógico—, hasta el punto de que en *El amor constante* el matador del tirano, lejos de sufrir condena alguna, llega a casarse con la hija del rey asesinado.

En el epígrafe «Guillén y el Romancero», García Lorenzo se detiene especialmente en *El Conde Alarcos* y en las dos comedias cidianas, *Las Mocedades del Cid* y *Las hazañas del Cid*. El crítico da cuenta del enriquecimiento en los asuntos y personajes que ofrece, frente al romance inspirador, el desarrollo de la pieza en torno a la historia del Conde. El plus cualitativo conseguido por Guillén condicionará la estructura de la trama, concluida con final feliz, sin duda para evitar al público un remate trágico que pudiera serle desapacible. Partiendo de *El Conde Alarcos*, García Lorenzo comenta los móviles del amor, los celos y la honra en la dramaturgia del valenciano, y significa los interesantísimos matices emitidos, respecto a las opiniones comunes de los contemporáneos, sobre la honra. Por lo que hace a *Las mocedades del Cid*, pasa por alto las ideas más socorridas que ha originado esta pieza, y se centra en aspectos como, entre otros, la función de los objetos paraverbales, las acciones en conflicto, el papel de narrador —acotación que asume don Diego en el acto II— y el elemento lírico. En *Las hazañas del Cid*, obra que viene a ser una continuación de la anterior, el carácter protagónico del héroe de Vivar se relega a un segundo plano, en tanto que la ciudad cercada, Zamora, y la figura de Arias Gonzalo y otros personajes se destaca con más viveza. El rol activo del Campeador en *Mocedades* se vuelve aquí por pasiva, mientras los dos últimos actos constituyen meramente «una sucesión de sucesos, escribe García Lorenzo, tratados por Guillén en extensión más que en profundidad».

El crítico estudia luego las funciones teatrales de los contenidos amor, amistad y matrimonio en las piezas guillenianas. Advierte que el dramaturgo no censura el matrimonio como tal, sino determinadas situaciones de determinadas parejas de casados, situaciones que, pese a sus anomalías, terminan bien, salvo en *El curioso impertinente* y *Los malcasados de Valencia*, obra esta a la que García Lorenzo dedica páginas decisivas. En la elaboración de *Los malcasados...*, Guillén complica la estructura de la trama, pues conjuga en el conflicto amoroso dos parejas de personajes —lo típico era una pareja más un tercero— y un quinto individuo, y a mayor abundamiento son nada menos tres los personajes insatisfechos de su situación matrimonial. García Lorenzo llama la atención acerca de una serie de rasgos conformadores de la pieza: a la palabra oral del primer acto sucede la escritura (billetes amorosos) y un breve entremés, funcionando burlescamente, en el segundo; los móviles capitalizados por los celos obtienen formulación sintomática en rimas semánticas alusivas; el conglomerado de estos tan diversos materiales se moldea en redondillas de principio a fin de la comedia.

Como sea que García Lorenzo ya editó hace años la pieza de Guillén de Castro

Don Quijote de la Mancha, una de las tres de tema cervantino que compuso el valenciano, el crítico atiende en este libro a las otras dos, *El curioso impertinente* y *La fuerza de la sangre*. Respecto a la primera, cree factible que la obsesión de Guillén por las relaciones amorosas y amistosas sea la causa de haber elegido precisamente aquel asunto cervantino, cuyo final trágico trueca el dramaturgo, fiel a las pautas del teatro barroco, en feliz. La segunda, junto a innegables aciertos, contiene algunos defectos que el estudioso pone sobre el tapete: desproporcionadas tiradas de versos y escasa originalidad, pues la acción no resulta por más complicada, más intensa y dramática. De los argumentos míticos se ocupa el capítulo que sigue. En *Progne y Filomena*, Guillén se despega del relato ovidiano haciendo concluir felizmente una historia que en las *Metamorfosis* acababa en catástrofe. Cabe destacar contrariamente a Rojas Zorrilla, quien con el mismo título compuso una pieza basada en la de Guillén, que éste supo hurtarse al influjo de la *Tragicomedia llamada Filomena*, escrita por el librero y autor Juan de Timoneda. En *Los amores de Dido y Eneas*, García Lorenzo valora esencialmente «el suave lirismo y el desgarró trágico» con que Guillén acertó a dramatizar una leyenda de raigambre épica. Finalmente, se comenta en este libro *El Narciso en su opinión*, comedia de figurón guilleniana, de trazado más desigual que *El lindo don Diego*, de Moreto.

Al iniciar esta reseña calificué de imprescindible la monografía. Al poner fin a la recensión, añado que se trata de un trabajo de confección incompleta, aunque no por esta razón menos imprescindible. Incompleta porque García Lorenzo remite a los lectores a otros textos suyos, sin incorporarlos aquí. Sólo a la autoexigencia, demasiado rigurosa, del investigador hay que achacar que este libro no resulte más redondeado. Porque el crítico pudo —y era bien lícito— repetir en *El teatro de Guillén de Castro* temas y aspectos de sus restantes estudios: al fin y al cabo copiarse a sí mismo es el plagio más justificado que cabe hacer.—
José María Balcells.

Historia de los Reyes Magos, manuscrito 2037 de la Biblioteca de la Universidad de Salamanca. Edición y estudio preliminar de María Teresa Herrera. Publicado en «Ciencia Tomista», tomo CIV, núm. 341, 1977, pp. 635-677.

La revista «Ciencia Tomista» ha publicado la edición del manuscrito 2037, *Historia de los Reyes Magos* que se encuentra depositado en la Universidad de Salamanca.

M. T. Herrera con esta edición aporta en un estudio preliminar unos importantes datos sobre el manuscrito, que van desde la descripción del Códice hasta el problema de la autoría y también el de la datación del texto y una breve historia sobre los sucesivos poseedores del manuscrito, así como una breve referencia a las glosas del texto.

La narración comienza con el viaje que los Reyes emprenden guiados por una estrella, a la manera de los relatos bíblicos, pero en este viaje los Reyes son tentados por Satanás que el autor personifica en la figura de un gran *sabio filósofo o ansy mágico como él*, tentador de Gaspar, de un médico, tentador de Melchor y en forma de mujer *sabia o aduina* *adhera fingiéndose ser profetiza o sebilla* que *tienta a Baltasar*. Sigue el relato de la visita a Herodes, tras la cual los Reyes

llegan al Portal y adoran y ofrecen sus presentes al Niño. La narración termina con la vuelta de los Reyes por otro camino pero el autor cierra su relato con un capítulo en que *demuestra que el castigo de los herejes es una respuesta que da Dios a las querellas que le dieron ciertos profetas.*

La obra, encuadrada dentro de un género narrativo de tipo religioso con un sentido doctrinal, posee un estilo cuidado y una agilidad que nos sorprende, dadas las abundantes citas del Antiguo y Nuevo Testamento que salpican el texto.

Referente a la fecha del texto, M. T. Herrera parece inclinarse por la época de los Reyes Católicos. Y esto no sólo por la alusión que sobre dicha época hace el autor sino también por una anotación que aparece en el margen izquierdo de dicho pasaje¹. Pero no sólo las concretas alusiones a la época de los Reyes Católicos nos servirían para fechar el manuscrito, sino que tendríamos un indicio para su localización temporal en la invocación a Jesús que hace el autor pidiéndole bondad y sabiduría para realizar su obra; éste es un rasgo medieval que no aparece después del siglo xv, y que M. T. Herrera no advierte.

Sumamente interesantes me parecen las conclusiones a que M. T. Herrera llega acerca del problema de la autoría. M. T. Herrera se inclina por creer que el autor era un judío converso y además convencido de su nueva fe. En sus averiguaciones llega a afirmaciones de una gran calidad científica. Así, observo que es en sus reflexiones sobre las citas que del Antiguo Testamento abundan en el texto, donde basa sus deducciones sobre el posible origen judío del autor. Parece ser que casi todos los textos escritos por los conversos abundaban en fundamentos bíblicos, con la finalidad de apaciguar las dudas que pudieran asaltar a los futuros conversos.

En este sentido se enfoca, a nuestro juicio, el dato más interesante que viene a corroborar la hipótesis de M. T. Herrera: es el que se refiere a las tentaciones de los Reyes Magos. Según parece las tentaciones a que son sometidos los Reyes representan simbólicamente aquellas que los judíos podían sentir en el momento de su conversión. Para rechazarlas, el autor aconseja, según se desprende del texto, la lectura y conocimiento de los hechos del Antiguo Testamento. Agudamente señala M. T. Herrera que ni en los apócrifos ni en la tradición literaria que utiliza la *Historia de los Reyes Magos* se encuentra el episodio de las tentaciones. Efectivamente, recordemos que en el *Auto de los Reyes Magos* medieval no aparecen las tentaciones, aunque sí la duda. A no ser que tomemos este episodio de la duda como fuente de inspiración de las tentaciones, no hay nada que pueda relacionar este texto con el Auto medieval.

En cuanto a las normas de edición, M. T. Herrera ha basado su trabajo en dos fundamentales: una hacer el texto comprensible para el lector (una edición paleográfica hubiera resultado más oscura y por otra parte más difícil de editar, pues la imprenta no posee los tipos necesarios) y la otra que la edición refleje en lo posible el estado del manuscrito. Por estas dos razones ha tenido que puntuar, hacer correcciones, etc.

M. T. Herrera nos ha proporcionado una edición y un estudio bien realizados de un texto que dormitaba en las estanterías de la Biblioteca de la Universidad de Salamanca. Todos sabemos la importancia y la necesidad que hay de editar

¹ En el fol. 26v dice «ay oy mill e quatroçientos e noventa años qu'el naço».

estos manuscritos y textos con gran rigor filológico, por lo que la labor de M. T. Herrera nos ha parecido valiosa.—*Carmen González-Cobos Dávila* (Universidad de Salamanca).

JOSÉ ALMEIDA.—*La crítica literaria de Fernando de Herrera*. Madrid, Gredos, 1976, 142 p.

Como lo expresa el prologuista, profesor Porqueras Mayo, este libro es el resultado de una investigación emprendida por José A. Almeida para obtener su doctorado en una universidad americana.

El autor se preocupa por centrar su estudio en una perspectiva de valores críticos en Herrera más que por establecer —como anteriormente se ha hecho— las deudas y los plagios, en especial de los predecesores italianos y muy particularmente de Escalígero, aunque no se pase por alto este aspecto.

Todas las observaciones, juicios y comentarios que A. reúne en su trabajo giran en torno del enfoque dado a las *Anotaciones*. Se propone en su análisis estudiar la crítica literaria tal y como la entendía y la practicó Fernando de Herrera. Ya en las páginas preliminares expone no solamente el plan de su obra sino que da idea de la posición sustentada por él acerca de los problemas que plantea en su estudio. De esta manera, al fijar el propósito del libro aclara que no es el de identificar fuentes y asienta esta afirmación: [Herrera] «no fue simplemente el primer crítico español, sino también un crítico profético de extraordinaria capacidad y penetración» (p. 13).

A continuación, en el capítulo primero, pasa revista a los comentaristas de Garcilaso desde el Brocense hasta Azara incluyendo la censura del Prete Jacopín quien le da motivo para enfrentarse con el tema de los plagios en el poeta sevillano y exponer, también, la actitud de los críticos modernos frente a este problema al dar cuenta de las opiniones de Beach, Coster, M. y Pelayo, Vilanova, Macrí, Alatorre y di Benedetto. Por otra parte, además, se refiere al conocimiento crítico literario de Herrera y a la modernidad de su posición y afirma que «la esencia de la crítica herreriana se halla fuertemente ligada a la teoría expuesta por críticos recientes, como los miembros del *New Criticism*», (p. 24).

A partir de allí, los capítulos —segundo a quinto— están dedicados a los comentaristas de Garcilaso para señalar los puntos de concordancia y de divergencia de cada uno respecto de Herrera. La mayor parte de las semejanzas en los comentarios que anota A. están aludidas mediante referencia a la edición de Gallego Morell en nota de pie de página.

Lugar especial merece la censura del Prete Jacopín a las *Anotaciones* del sevillano. Esta censura tiene para A. crucial importancia por su valor negativo y su influencia sobre el juicio de los comentaristas posteriores (Tamayo de Vargas, Faria e Sousa y José Nicolás de Azara) de forma que al ocuparse de éstos vuelve reiteradamente sobre la significación del Condestable.

Desde el capítulo sexto el libro atiende a la concepción estética de Herrera. El autor asevera que la crítica literaria de nuestro poeta parte de la retórica grecorromana y que, aunque familiarizado con el criterio aristotélico de la imitación, esa imitación le ha de valer para superar el modelo imitado y, finalmente, comenta las observaciones de Herrera sobre la canción, la elegía, el soneto, etc.

En el capítulo siguiente se consideran ciertas cualidades que Herrera estima muy valiosas para la calidad de la poesía, cualidades que determinan el estilo que no ha de ser único para cada autor, sino acomodarse a las distintas circunstancias. Entre ellas analiza la brevedad, la claridad, la nitidez de expresión.

A. se refiere en algunos pasajes al criterio lingüístico de Herrera y acota el problema de los regionalismos no superados hasta entonces. Sin embargo, no encontramos que esté dicho que al escoger la lengua artística, la lengua literaria, como patrón de lengua supera todos los criterios geográficos o de grupo con lo cual sí marcó un efectivo progreso digno de señalarse.

Hay dos ideas que campean a lo largo del libro de A. y constituyen las constantes que se imponen al lector. Una: Herrera aunque recoge y continúa la erudición clásica al aplicar este conocimiento al análisis de la poesía garcilasiana supera en mucho a sus predecesores pues une a la erudición su sensibilidad de crítico que valora para luego aceptar o rechazar, según su intuición y principios, al enfrentarse con la realidad viva del poema.

La otra, parece reflejar un punto de vista más personal al sostener la tesis de que la crítica española se vio detenida en su evolución debido a la influencia negativa ejercida por la controversia desatada por el Prete en los comentaristas posteriores restando al poeta sevillano la posibilidad de influir en el desarrollo de la misma.

En suma, el libro se limita, en sus primeros capítulos, a señalar las divergencias y los puntos comunes que presentan las *Anotaciones* de Herrera respecto de los otros comentaristas de Garcilaso y, luego, en los siguientes, a referirse a su sensibilidad poética ante el hecho literario.

El autor a lo largo de su trabajo va dejando caer juicios que en oportunidades se encuentran bien apuntalados, mientras que otras veces parecen más dictados por su fervor herreriano, lo cual no significa que carezcan de validez aún no descubierto el sostén en que apoya sus aseveraciones.

Siempre es halagador ver un nuevo aporte sobre la obra de Herrera y muy especialmente sobre este aspecto de su obra, algo descuidada no obstante algunos valiosos estudios. Por ello el trabajo entusiasta y prometedor del profesor Almeida está mostrando un camino pleno de posibilidades y es de desear que, él mismo, conocedor como es de este campo, pueda ofrecernos en posteriores investigaciones una sistematización de la crítica literaria de Herrera abriendo nuevas perspectivas para el mejor conocimiento de un libro tan rico y sugestivo como las *Anotaciones*.—Narciso Bruzzi Costas.

PAMPHILUS DE AMORE.—*Pánfilo o el arte de amar*. Texto, introducción, traducción, aparato crítico y notas de L. RUBIO y T. GONZÁLEZ ROLÁN. Barcelona, 1977, 182 pp.

Para cualquier estudioso de la literatura medieval, la obrita denominada *Pamphilus de amore* constituye un tópico, pero hay que tener en cuenta una serie de observaciones previas: por una parte, la obra latina es —en sí misma— de escaso valor literario. Por otra, en la literatura europea de la Edad Media, su repercusión fue, por lo general, discutible, y, en tercer lugar, su mayor interés se debe a la influencia que tuvo sobre la literatura medieval española. Pero ana-

licemos detenidamente la obra para entrar después en estas cuestiones. Los profesores L. Rubio y T. González Rolán llevan a cabo una cuidadosísima edición, de presencia impecable, acompañada de una introducción suficientemente amplia como para informar al profano en la materia y un abundante aparato crítico. Se abre el libro con una «cronología» que abarca desde 1141 hasta 1220, fechas establecidas como límite para la redacción del anónimo *Arte de Amar* (*Pánfilo*). La importancia de estos ochenta años es mucho mayor de lo que a simple vista pudiera parecer, pues es el momento en que se fragua el denominado siglo de oro de las letras francesas medievales; se abandona el empleo del latín en las obras de carácter didáctico y se incorpora la materia clásica a la literatura (*Roman de Troie*, *Roman d'Enéas*, *Roman de Thèbes*). Hay que añadir, además, que nos encontramos en plena floración de la lírica trovadoresca: desde Jaufré Rudel hasta Peire Bremon Ricas Novas, han pasado por medio figuras de la talla de Marcabré, Rigaut de Berbezilh, Bernart de Ventadorn, Giraut de Bornelh, Guillem de Berguedà, Folquet de Marselha, Arnaut Daniel, Bertran de Born, Peire Vidal, Aimeric de Peguilhan, etc. Pero, naturalmente, la lírica de los trovadores no es un producto ajeno al momento intelectual: el siglo XII, al que afecta la cronología de la edición que comento, es un siglo de renacimiento cultural, como ya señaló Ch. Haskins en obra clásica y muy discutida (*The Renaissance of the Twelfth Century*, Cambridge, Massachussets, 1927). Durante este siglo XII progresan de forma espectacular los estudios de todo tipo (las bibliotecas, las ciencias, el cultivo de las letras latinas) y el descubrimiento del mundo clásico va a ir unido —a partir de entonces— al auge de la literatura en lengua vulgar. Por otra parte, y nos afecta de modo directo, el siglo XII es el siglo de la «cortesía» o, si se prefiere, de la literatura cortés, en la que tanta importancia va a tener el concepto de «fin'amors», en sus variadas realizaciones. Con estos presupuestos iniciales quedan establecidos los dos puntos sobre los que se va a sustentar la literatura del siglo XII: el «Renacimiento» cultural y la «cortesía». Las características principales del primero son una serie de rasgos heredados de Escuelas y Estudios, habida cuenta de la importancia que tales instituciones tienen en la educación del clérigo intelectual medieval. En las Escuelas y Estudios (también en las Universidades recién creadas) se estudiaba *Gramática*, la primera de las siete artes, considerada como base de las demás. La Gramática medieval estaba compuesta por «lengua» y «literatura»: las enseñanzas lingüísticas procedían en su mayor parte de la Stoa griega, de donde pasaron a los tratadistas latinos representados por Donato y Prisciano: analogía, etimología, barbarismos, solecismos, figuras retóricas y métrica eran los temas más frecuentes. Por lo que respecta a la literatura, hay que señalar que en las Escuelas del siglo XII se estudiaba la obra de distintos autores, paganos y cristianos, como fuente del arte de escribir: no resulta extraño leer en los pedagogos del siglo XII a Virgilio junto a Marciano Capela, a Horacio junto a Persio, Juvenal o Boecio, por citar unos ejemplos bien conocidos. Esta lista de «autoridades» se incrementó a lo largo del siglo con la inclusión de las obras que tuvieron más éxito en el momento; es de todos conocida una relación atribuida a Alejandro Neckam (finales del siglo XII): Horacio completo, Ovidio (*Metamorfosis* y *Remedios del amor*), Cicerón, Símaco, Solino, Marcial, Petronio, Sidonio, Suetonio, Séneca, Tito Livio, Quintiliano, etc. No menos importante es la lista que ofrece Eberardo el Alemán en su *Laborintus* (entre 1212 y 1280): Catón, Teodulo, Avieno, Esopo, Maximiano (el obscuro poeta del siglo VI), *Pamphilus*, *Geta* (comedia de Vidal de Blois), Estacio, Ovi-

dio, Horacio, Juvenal, Persio y así sucesivamente hasta llegar a los 37 autores preferidos entre los que se encuentran, más o menos destacados, Virgilio, Lucano y varias *Artes poéticas* del mismo siglo XII. Los críticos ya han señalado que en esta lista se mantienen los autores escolares tradicionales (como Catón) y los primitivos poetas religiosos, pero también se puede observar cómo reciben especial atención los poetas satíricos romanos y, sobre todo, resulta importante la inclusión de casi una docena de autores de poesía escolar erudita, que constituyen las principales obras del llamado renacimiento latino del siglo XII. Pero lo que interesa a nuestro objeto, y lo que ha motivado este largo preámbulo es que en la lista de Eberardo el Alemán (en pleno siglo XII) ya figura el *Pamphilus* como una de las obras consideradas clásicas por los pedagogos.

Hasta ahora hemos hablado del «Renacimiento» cultural, pero también hay que hacer referencia a la «cortesía», según queda dicho en líneas anteriores: en este sentido no debe extrañarnos la inclusión —en la tabla cronológica que nos ofrecen Rubio-González Rolán— de una obra tan importante como el *De arte honeste amandi* (1174-1186) de Andrés el Capellán, pues en el tratado se analiza detalladamente toda la problemática del Amor. Probablemente, el código de amor cortés más importante de los que nos han llegado, aunque debemos señalar que Andrés el Capellán añade a su arte de amar una *Reprobatio amoris*, mucho más cercana a la moral de la Iglesia. En *De arte honeste amandi* define el amor cortés como adúltero y *mixtus*, o sea, no sólo ideal, sino también carnal. (En catalán hay una traducción de la obra que hizo A. Pagés, publicada en Castellón de la Plana, 1929.) La obra de Andreas Capellanus, junto con los *Remedia amoris* de Ovidio, van a configurar en buena parte la concepción amorosa de la literatura medieval, y el *Pamphilus de amore* no es ajeno a esa tradición. Podríamos seguir señalando aciertos de la Tabla cronológica, pero nos extenderíamos demasiado. Nos limitaremos ahora a indicar nuestras dudas sobre el interés que pueden tener ciertas fechas aducidas: 1160-1220, Pedro de Eboli escribe el *Liber ad honor Augusti* o 1169, muere Gerhoh de Reichersberg autor de la obra titulada *De investigatione Antichristi*, etc. La inclusión en esta cronología de autores latinos dedicados al estudio de la teología o de la historia, puede ser poco relevante. Creo que hubiera sido preferible hacer referencia a la literatura elegíaca latina medieval o al teatro profano, en lengua vulgar o latina, de ese período, ya que ayudarían a situar la circunstancia en que se difundió el *Pamphilus de Amore*. Sólo hay una referencia a la literatura vulgar (el *Ensenhament* del trovador Guiraut de Calanson), pero no olvidemos que es también el momento de Chrétien de Troyes, del Poema del Cid (?), de Wace, de Jaufré Rudel, de Thomas y de María de Francia, de Gace Brulé, de Robert de Boron, de Beroul y de Gautier de Coincy, por citar autores de primerísima fila y de importancia capital.

Evidentemente la *Cronología* que abre el estudio de L. Rubio y T. González Rolán puede parecer insuficiente debido a la importancia del momento literario. Limitarse a la literatura latina de la misma época es reducir el panorama, más aún si tenemos en cuenta el continuo transvase existente entre literatura vulgar y literatura latina (recordemos, por ejemplo, la prosificación de los Cantares de gesta vulgares en las Crónicas latinas).

El estudio que acompaña a la edición está dividido en varias partes: la «Comedia latina» medieval; los problemas históricos que plantea el *Pamphilus*, la difusión y prestigio de esta obra; su transmisión oral a lo largo de la Edad Media; la comparación de distintos versos del Arcipreste de Hita con sus fuentes en el

Pamphilus; estilo, métrica, lengua, difusión de la obra latina, etc. El primero de los aspectos que trata esta introducción es el de la «Comedia latina» medieval: a lo largo del siglo XII surge una serie de composiciones de carácter cómico en dísticos elegíacos, que dan origen a un género de extraordinaria importancia para el nacimiento del teatro medieval: la *Comedia elegíaca*. El *Pamphilus* sería de todas ellas la comedia que tuvo mayor éxito a juzgar por el número de manuscritos que nos la han conservado. Desde otro punto de vista, bastaría recordar el juicio de M. Menéndez Pelayo para apreciar la trascendencia del texto que estamos comentando: «esta pieza tan seca, desnuda y elemental como es, tiene la importancia de ser la primera comedia exclusivamente amorosa que registran los anales del teatro». A continuación, L. Rubio y T. González Rolán señalan los principales problemas que se ciernen, aún hoy, sobre el *Pamphilus*, sin pretender —como es lógico— darles una solución. Por una parte, se desconoce el autor de la obra y no se puede establecer tampoco su origen: unos han pensado en Francia, otros en Alemania, Italia, Holanda, etc.; la disparidad de lugares ya es prueba suficiente para apreciar la incertidumbre de los críticos. Por otra parte, tampoco está muy clara la fecha de su composición, si bien es verdad que los estudiosos están más cerca de un acuerdo en este aspecto, pues casi todos ellos han señalado como límite *ad quem* los últimos años del siglo XII.

Otra de las brevísimas aclaraciones que llevan a cabo L. Rubio y T. González Rolán se refiere a la difusión y prestigio de la obra: la primera cita tomada del *Pamphilus* se encuentra en el *Graecismus* de Ebrardus Bethuniensis (1124?, 1212?), su propagación fue rápida, pues ya a mediados del siglo XIII se había extendido por todo el centro de Europa. Pero fue, sin duda, en España donde la Comedia tuvo mayor trascendencia porque sus huellas se aprecian en dos obras maestras: el *Libro de Buen Amor* (siglo XIV) y *La Celestina* (finales del XV).

Merece la pena que consideremos la posibilidad de una transmisión oral del texto estudiada por los editores; sólo así se pueden explicar las numerosas variantes que existen en los manuscritos: el hecho de que Guiraut de Calanson recrimine a su juglar el no saber «de Pamfili» es, para L. Rubio y T. González Rolán, una prueba suficiente de esta difusión oral. Pero además hay que señalar que el *Pamphilus* era lectura obligatoria en las Escuelas, según los testimonios de Eberhardus Alemannus, ya citado más arriba, y de Hugo de Trimberg: la importancia de esta Comedia elegíaca aumentó más aún al entrar en los trabajos escolares, pues el número de manuscritos se reprodujo con una rapidez sorprendente; al ser objeto de estudio, se le aplicaron todas las reglas de la retórica y así no extraña hallar manuscritos en los que abundan las *amplificationes* o, al contrario, las *reductiones* o las glosas, comentarios, etc., a mi modo de ver, conforme a las retóricas de Mateo de Vendôme y Godofredo de Vinsauf, publicadas por Faral. También Juan Ruiz debe incluirse entre los autores que parafrasearon el *Pamphilus*, como ya había indicado Menéndez Pelayo, aunque el *Libro de Buen Amor* supera —con mucho— otras obras similares (el *Pamphile et Galatée* del francés Jean Brasdefer o la *Farsa di Pamphylo in lingua thosca*), pues si bien todos aplican los recursos de traducción basados en las normas retóricas al uso, sólo Juan Ruiz consigue dar vida propia y genial a sus personajes.

Por lo que respecta al estilo del *Pamphilus*, los editores observan cómo han influido sobre su autor las enseñanzas retóricas del siglo XII: diversos tipos de repetición de palabras, figuras gramaticales y de dicción, comparaciones, etc. serían los colores más utilizados por el anónimo creador. Su apego a la retórica

del momento junto a la vuelta a la prosodia latina clásica (basada en la cantidad de las vocales) y a la utilización del dístico elegíaco hacen ver en el autor a un hombre versado en el latín clásico, por más que no puede ocultar su origen medieval en ciertos rasgos lingüísticos (desplazamientos semánticos, palabras de formación tardía, etc.). A continuación, L. Rubio y T. González Rolán se preguntan por la naturaleza literaria de la obra: ¿nos hallamos realmente ante una comedia representable? Es la misma cuestión que se han planteado los estudiosos con respecto a la *Celestina*; la respuesta también ha sido semejante en ambos casos: siguiendo a G. Cohen, los editores del *Pamphilus* piensan en «la posibilidad de una recitación pública por uno o muchos personajes o de una representación por estudiantes delante de un público de compañeros y bajo la dirección del maestro». Los editores piensan que nos hallamos ante una comedia y, como tal, estudian las diferencias de los personajes del *Pamphilus* con respecto a los de la comedia antigua romana.

Llegamos así al capítulo de las traducciones y adaptaciones de la obra que estamos estudiando: el número de versiones es suficientemente amplio como para hacerse idea del éxito que tuvo la comedia desde el momento de su misma aparición, aunque es necesario señalar que sólo las paráfrasis españolas (en el *Libro de Buen Amor* y *La Celestina*) alcanzan calidades literarias, mientras que las demás versiones son toscas y, la mayoría de las veces, groseras. En este sentido merece la pena tener en cuenta un estudio de Fernando Lázaro publicado hace años («Los amores de don Melón y doña Endrina. Notas sobre el arte de Juan Ruiz», *Arbor*, LXII, 1951, pp. 1-27). Por lo que se refiere a la difusión manuscrita, Rubio y González Rolán no pueden olvidar el profundo trabajo de Becker, que recogió unos 150 textos relacionados más o menos directamente con la obra que nos ocupa.

Concluye el estudio con una revisión de las ediciones anteriores: desde la considerada *princeps* (Billom, a. 1470?) o las de Colonia (1471 y 1473) hasta la de Becker en 1972. En estos quinientos años de vida impresa hay que considerar unas 40 ediciones del *Pamphilus*, de las cuales más de la mitad son incunables. De ellas, y en el criterio de Rubio y González Rolán son dos las que merecen especial atención: la de E. Evesque (1931) y la de Becker (1972). Por eso dedican una reseña especial a cada una de ellas, criticando defectos o alabando virtudes. Posiblemente ha sido la edición de Becker la que ha preocupado de forma más seria a Rubio y González Rolán, pues apareció cuando ellos ya llevaban muy adelantada su labor; además, la gala de información bibliográfica y el aparato crítico, etc., podían desmoralizar al más optimista. No obstante, los dos editores analizaron varios aspectos concretos de la obra de Becker y muy pronto advirtieron notables discrepancias, sobre todo en lo referente al *Stemma Codicum*. Es evidente que un «texto que se sabía de memoria, carece de estabilidad y fijeza en los siglos XIII, XIV y XV. De aquí el estado inconsistente, fluido, «líquido», en que nos ha llegado». La enorme cantidad de variantes que presentan los manuscritos hace pensar a nuestros dos latinistas que es «imposible llegar a una clasificación genealógica de los mss.». Por si fuera poco, Rubio y González Rolán se manifiestan radicalmente escépticos «ante el lujoso árbol genealógico de Becker». Después, analizan los dos manuscritos del *Pamphilus* conservados en España, uno, de mano italiana posiblemente (está en la Biblioteca del Cabildo Toledano), otro, muy posterior, se halla en la Biblioteca Nacional de Madrid y parece ser español de origen. Para concluir con el análisis de la tradición manuscrita, Rubio

y González Rolán nos ofrecen un gráfico que viene a suplir el *Stemma* de Becker. Por último, el estudio va acompañado de la correspondiente bibliografía y relación de manuscritos y siglas, mientras que el resto del volumen está ocupado por la edición del texto latino y la traducción española.

Ya hemos ido señalando a lo largo de estas líneas algunos aspectos que creemos dignos de atención: por una parte, el carácter limitado que puede tener la cronología que sirve de marco al texto para que, ambientado el momento cultural en que nace el *Pamphilus*, evitara considerar la literatura latinomedieval como algo exento o, al menos, alejado de la sociedad que le rodea. Por otra parte, echamos de menos, desde nuestra condición de romanistas, alguna noticia más amplia tanto del género como de la tradición que acompaña a la obra, ya que la importancia de la comedia dentro del mundo cortés, de las preceptivas retóricas y de los tratados amorosos es tan grande que no debe ser omitida si queremos profundizar en el mismo texto; sólo teniendo en cuenta estos tres aspectos comprenderemos el *Pamphilus* en todo su valor, según he querido hacer ver en las primeras líneas de esta reseña.

Cada uno de los capítulos que componen el estudio es un ejemplo de brevedad informativa, y valgan estas palabras como elogio, los autores de la edición han tenido el acierto de prescindir de todo aquello que podría resultar accesorio o no relevante. No obstante este aplauso, yo hubiera querido encontrar un interés mayor hacia la literatura medieval en lengua vulgar (excepción hecha de lo referente al *Libro de Buen Amor*). Es lógico que se pueda rechazar la observación si tenemos en cuenta que el estudio lo llevan a cabo dos latinistas de gran prestigio: ahora deben colaborar los especialistas en literaturas románicas medievales. (Pensemos que el *Pamphilus* tiene más importancia por su repercusión posterior que por sus propios méritos intrínsecos, según ya he anotado de pasada, y, por otra parte, si el texto no aporta gran cosa al conocimiento del mundo latino, es mucho lo que ayuda a aclarar en el estudio del teatro medieval.) Otra cuestión que veo poco clara es la transmisión oral del texto: evidentemente, en un momento en que el público es en su inmensa mayoría analfabeto, la obra literaria se transmitiría de forma oral (igual que la lírica de los trovadores, por ejemplo), pero al no tener los condicionantes de la rima y la música, hay una mayor posibilidad de que surjan variantes; esto es cierto y nos puede inducir a creer en la difusión oral, de la que saldrían —según Rubio y González Rolán— la mayoría de los manuscritos existentes, y que por la razón de su origen serían irreductibles a un *stemma* rígido como el de Becker. Sólo contados testimonios forman pequeñas regulares —y evidentes— de transmisión escrita a partir de zonas indefinidas del estado general «líquido» preexistente. Tal es la idea que ha impulsado a los autores a prescindir de un imposible *stemma codicum* y a contentarse con plasmar gráficamente el núcleo donde independientemente irradian los testimonios conservados así como las pequeñas familias a que algunos de ellos darán lugar por transmisión escrita regular. Por último, quisiera formular otra observación: continuamente se alude a la influencia del *Pamphilus* en el *Libro de Buen Amor* y en *La Celestina*; en efecto, los editores han creído necesario hacer una comparación entre los versos del original latino y la paráfrasis realizada por Juan Ruiz, pero son muy escasas las referencias a la tragicomedia de Calisto y Melíbea. En tal sentido es preciso volver a las literaturas vulgares: así, al hablar de la «naturaleza literaria de la obra», no señalan ningún paralelismo con *La Celestina* y eso que ésta es una de las cuestiones más debatidas

por los estudiosos de la obra de Fernando de Rojas, pues ver sólo la faz latina del *Pamphilus* (trabajo irreprochable de nuestros editores) es no obtener todos los frutos de un esfuerzo cuyo mérito nunca ocultaré. De entre la copiosa bibliografía que hace referencia a aspectos no latinos del *Pamphilus*, sólo se cita una obra relativamente reciente (*La originalidad artística de La Celestina*, de María Rosa Lida, Buenos Aires, 1962), pero utilizada de manera muy esporádica; el resto de los títulos no son posteriores a 1938. Creo que en cuarenta años la crítica ha producido obras fundamentales y más en materias tan trabajadas como el *Libro de Buen Amor* y la *Comedia de Calisto y Melibea*. La propia María Rosa Lida tiene estudios posteriores a 1962 dedicados al Arcipreste de Hita y a la *Celestina* y en ellos —no podía faltar— hace continua alusión al *Pamphilus*, hasta el punto de llegar a considerar las obras de Juan Ruiz y de Fernando de Rojas como sendas evoluciones de un mismo tema.

Llegamos así al final de nuestro análisis. La traducción me parece —desde el punto de vista lingüístico— extraordinaria: no tropezamos nunca con escollos que impidan o dificulten la lectura y, en muchos casos, la riqueza léxica mostrada por los editores, y la habilidad que manifiestan en el empleo de la lengua hacen olvidar que nos hallamos ante una traducción. El aparato crítico es abundante e impecable.

Quedan atrás algunas páginas de comentario. Ahora sólo falta extraer el balance de la edición de L. Rubio y T. González Rolán. Es cierto que en esta reseña he señalado algunas limitaciones, pero de ninguna manera pueden empañar el mérito de la versión española: frente al saldo positivo, representa un aspecto demasiado limitado y, además, no hay que olvidar que mi comentario nace desde el punto de vista del estudioso de la Edad Media, planteamiento que no tiene por qué coincidir con el de los filólogos clásicos. Son muchos los aciertos de esta edición del *Pamphilus* (la ajustada brevedad de los capítulos introductorios, que —por lo general— suele ir unida con la calidad; la edición bilingüe del texto, el ofrecer, por fin, una edición asequible y solvente del *Pamphilus*), todos ellos nos obligan a la gratitud. En este sentido, yo querría —personalmente— hacer una apostilla a los editores: rechazar todo temor ante el trabajo cumplido después de conocer la edición de Becker, pues ellos han realizado, ciertamente, una obra digna de alabanza. *Carlos Alvar* (Universidad de Barcelona)