

## NOTAS BIBLIOGRÁFICAS

PEDRO CALDERÓN DE LA BARCA: *La divina Filotea*. Edición e introducción de JOSÉ CARLOS DE TORRES MARTÍNEZ. Revista «Segismundo», tomo III, 1967, pp. 203-365.

Desde el ya lejano redescubrimiento de Calderón por los románticos alemanes, los estudios e interpretaciones que su extensa obra ha suscitado contrastan mucho con la escasez de ediciones depuradas y críticas como la presente. Y si nos ceñimos a los autos sacramentales, el panorama se nos muestra mucho más desolador. A decir verdad, desde las dos grandes colecciones editadas en el siglo XVIII por Pando y Apontes hasta la reciente recopilación de Valbuena Prat, que de ninguna manera puede considerarse crítica, solo podemos encontrar valiosas, pero escasas ediciones de autos sueltos, debidas al ya citado Valbuena, a Alexander A. Parker, autor también del libro más importante sobre la producción cucarística de Calderón<sup>1</sup>, a J. M. de Osma, a Shergold y Varey y a pocos más.

A estos debemos unir ahora el nombre de José Carlos de Torres, quien, por el mero hecho de revisar manuscritos y ediciones de *La divina Filotea* para depurar su texto, se ha hecho merecedor por parte de los estudiosos del teatro del siglo de oro de un reconocimiento mayor que el que hasta ahora se le ha dispensado. Porque, en efecto, debemos —deberíamos— pensar que la cansada e ingrata tarea de fijación de un texto no es uno de esos trabajos que se tachan un tanto alegre y despectivamente de eruditos y meramente bibliográficos, sino la ineludible labor que debe realizarse antes de todo estudio estilístico. Decía muy justamente, hace ya más de quince años, un perfecto conocedor de lo que estos trabajos representan, y a quien sería difícil tachar de mero erudito: «Podemos decir pestes de la erudición..., pero, ¿por qué no esperar para decirlas el resolver, por ejemplo, de quién es tal o cual pieza, y, sobre todo, cuál es el texto genuino de todas ellas?» Y líneas después: «Reneguemos de la erudición cuanto nos plazca, pero antes cataloguemos los manuscritos existentes, sus variantes, las atribuciones que contengan, para concluir diciéndonos que cuando poseamos indicios sobre la autoría de mil piezas y reseña de los muchos textos que... existen, y mil cosas más, podremos entregarnos con fruición al juego de clasificar los artificios retóricos en que el autor pudo complacerse, el engarce de las palabras, el colorido de los fonemas. Hasta entonces, una voz secreta estará musitando en lo más íntimo de nuestro espíritu: ¿Con quién hablo? ¿De qué hablo? ¿Qué nos deparará el manuscrito de mañana?»<sup>2</sup> No creo

<sup>1</sup> ALEXANDER A. PARKER, *The Allegorical Drama of Calderón*, Oxford, The Dolphin Book, 1943. Reimpresiones en 1962 y 1968.

<sup>2</sup> JOSÉ F. MONTESINOS, *Introducción a Primavera y flor de los mejores romances... por el Licenciado Pedro Arias Pérez*, Valencia, Castalia, 1954, pp. LXXXVI-LXXXVIII.

que la exactitud de estas noblemente apasionadas palabras pueda ser discutida por nadie.

José Carlos de Torres, en las 33 páginas de su introducción, tras recordar que *La divina Filotea* no fue terminado por Calderón al sorprenderle la muerte mientras trabajaba en él, y que Melchor de León lo acabó, o *acabó con él*, como dice irónicamente un contemporáneo, describe pormenorizadamente los manuscritos utilizados, dos del siglo XVII y cinco del siguiente. Uno de los primeros es el elegido como texto base, del que sólo se aparta en medio centenar de ocasiones, y aun pudiera haberlo seguido en alguna otra, como en el verso 167, donde *ambas* pudiera mantenerse en femenino como adjetivo de *fábricas*. De todas formas, se enumeran uno por uno todos los versos en que se rechaza la lectura de este manuscrito, se ofrece la versión elegida y se razona la preferencia. A continuación analiza las ediciones, comenzando por la ficticia de 1701, llamada de Cormellas, que en realidad es de hacia 1716. Esta edición presenta las suficientes coincidencias con los dos manuscritos más antiguos para suponer que forman un grupo homogéneo derivado de un arquetipo próximo al original perdido de 1681.

Al llegar a la edición de Pando, nos describe todos los ejemplares que hay en la Biblioteca Nacional madrileña —ocho— y otros dos que se encuentran en la de la Real Academia Española, con el fin de establecer las diferentes tiradas, problema ciertamente importante, sobre el que ya ha trabajado Edward M. Wilson<sup>1</sup>. Pero, tras las descripciones que aquí encontramos (pp. 17-21<sup>2</sup>), la cuestión se revela más compleja de lo que parecía. Voy a detenerme en estos pormenores, a base exclusivamente de los datos expuestos por Torres:

1. Se nos dice que el tomo de la Biblioteca Nacional de Madrid (en adelante BNM), signatura T. 13,584, se corresponde con el llamado por Wilson B I<sup>3</sup> y que es igual al de la BNM, signatura T. 13,595 y al de la Biblioteca de la Real Academia Española (en adelante BRAE), signatura 41-IV-25, aunque este último presenta *un mayor cuidado en la impresión* (p. 20). Quizás se debiera haber descrito, además de la portada, el grabado de la p. 1<sup>4</sup>, a fin de completar la referencia y tener así la seguridad de que no son de los llamados por Wilson C o E. Ahora bien, en el *Cuadro de erratas advertidas en los distintos ejemplares de la edición de Pando* que Torres da en la p. 161, vemos que el primero de los tomos citados presenta errores que no se dan en el segundo, lo que nos lleva a suponer que son diferentes.

2. Los tomos de BNM, signatura U-5019 al 5021, no sabemos si dicen en la portada AVTOS o AUTOS, y, por tanto, si son de los grupos B, C, D o E; no tienen el grabado con el retrato de Calderón, pero se nos advierte que *podiera deberse*

<sup>1</sup> *On the Pando Editions of Calderón's Autos*, HR, 1959, XXVII, pp. 324-344, y *Further Notes on the Pando Editions of Calderón's Autos*, HR, 1962, XXX, pp. 296-303.

<sup>2</sup> Citamos siempre según la numeración independiente del trabajo de J. C. de Torres, y no por la general de la revista.

<sup>3</sup> Por cierto que en su transcripción de la portada, aparece «En la Imprenta de MANVEL RUIZ/MVRGA», en lugar de «DE MVRGA», como transcribe Wilson. ¿Se trata de una variante de Pando o de una errata de esta edición crítica?

<sup>4</sup> Vid. un resumen de las diferencias entre estas tiradas en WILSON, HR, XXX, 1962, p. 299.

a la encuadernación (p. 18). Los tomos de BRAE, signatura 10-A-99 a 101, se nos dice en la p. 21 que son similares al anterior, *pues no traen retrato de Calderón*, pero al no transcribir el colofón nos quedamos con la duda.

3. El ejemplar BNM, T. 494, si sabemos con seguridad que es el llamado por Wilson D, pues expresamente lo cita el hispanista inglés <sup>1</sup>.

4. Los ejemplares BNM, 7-15940 y T. 4.956, son del tipo A, pero en el ya citado *Cuadro de erratas* se da una variante entre los dos ejemplares <sup>2</sup>. ¿Hay más diferencias en otros autos de esos tomos? ¿Se trata de dos diferentes tiradas de A?

5. El tomo de BNM, T-1,321, al estar fechado en 1718 es claramente el que Wilson llamó 1718 I, pero el BNM T. i. 205, también de ese año, no tiene la página con el retrato de Calderón. ¿Se debe también a la encuadernación?

Para terminar con este espinoso asunto, solo falta aclarar que en el cuadro de la p. 162 sobre la paginación de estas distintas tiradas de Pando hay una diferencia con respecto a lo que dice Wilson, pero procede de una errata del trabajo de éste <sup>3</sup>.

Toda esta larga disquisición sobre signaturas, variantes y erratas, hecha sin tener a la vista los ejemplares relacionados, no tiene otro fin que el de apuntar que el problema de la edición de Pando no está todavía totalmente resuelto. Torres, con los materiales acarreados para su edición y con los datos que ofrece no tomados en cuenta por Wilson, como los colofones, está en condiciones ideales para aclararlo de una vez por todas en un trabajo más específicamente bibliográfico que el que ahora reseñamos.

Volviendo a su edición, ha elegido el ejemplar BNM T. 13,584 (portada toda en negro) como modelo de la edición Pando, aunque quizás pudiera haber escogido cualquiera de los dos de la tirada A, que fue la primera en imprimirse. Es curioso que Pando titule por primera vez nuestro auto de manera diferente, *Amar y ser amado y divina Philotea*, nombre que ha pasado a todas las ediciones posteriores, excepto a la de Pedroso, en la Biblioteca de Autores Españoles, y a la de Torres. Este hecho, unido a las variantes que aparecen en oposición a las lecturas del grupo formado por los dos manuscritos del XVII y la edición de Cormellas, lleva a Torres a una doble hipótesis: o Pando utilizó un manuscrito, hoy desconocido, que tenía el nuevo título y cuyo texto siguió fielmente, o bien el propio Pando retocó el auto, introduciendo ciertos «perfeccionamientos» para que algunos pasajes resultasen más calderonianos. Esta última es la solución que le parece más verosímil, aunque sea la más arriesgada, pues, efectivamente, sería más fácil suponer la existencia de un manuscrito perdido; pero él la razona,

<sup>1</sup> HR, 1962, XXX, p. 296.

<sup>2</sup> Ocurre en el verso 1328: mientras el T-4,956 lee *fnerça*, el 7-15940 lee *fnerza*.

<sup>3</sup> Se trata de la que debería ser p. 178 en Pando, que aparece en las ediciones de 1717 con portada en negro y en la de 1718 como p. 128. WILSON, HR, 1959, XXVII, p. 330, no incluye este error al señalar los que presenta la paginación. No me es ahora accesible ningún ejemplar de las ediciones en negro de 1717, pero tengo la seguridad de que es una errata, porque al tratar en HR, 1962, XXX, p. 297, de la edición de 1718 dice WILSON: «Pagination: as in (B I)», cuando el ejemplar que él examinó y que tengo ahora en mis manos por amabilidad de su propietario, don Enrique Moreno Báez, tiene, efectivamente, 128 en vez de 178.

creo que acertadamente, pensando que don Pedro de Pando y Mier, al igual que sus contemporáneos, tendrían muy presente el hecho de no ser esta una obra terminada por Calderón y notarían la presencia en ella de una mano ajena, lo que le llevaría a querer mejorar, no a Calderón, sino a Melchor de León.

Trata luego de las restantes ediciones del auto: la de Apontes de 1759, que puede considerarse reimpresión de Pando; la de González Pedroso en la B. A. E., que utiliza las dos anteriores, pero señalando a la vez algunas variantes de un manuscrito de la BNM; y finalmente la de Valbuena Prat, que sigue a Pando y a Pedroso. No vemos citada una edición de este auto, de cuya existencia da cuenta una bibliografía: *Amar y ser amado, y divina Philotea. The Divine Philothea, translated by D. F. Mc Carthy*. Dublin, 1867, 8.º Edición bilingüe<sup>1</sup>. Supongo que no tendrá ningún valor para la crítica textual.

Termina el prólogo con unos *Resumen y conclusiones: criterios de esta edición*, donde nos da el stemma de todos los textos estudiados. Sigue a continuación, tras cuatro páginas de bibliografía, la edición propiamente dicha, reproduciendo al principio en nota la *Memoria de las tramoyas para el auto intitulado La divina Filothea*, que firmó Calderón pocos días antes de morir y que ya habían insertado en sus ediciones Pedroso y Valbuena. La edición conserva, naturalmente, la ortografía antigua, según el manuscrito base, pero se resuelven todas sus abreviaturas entre paréntesis cuadrados. Las variantes se registran a pie de página, citando manuscritos y ediciones por orden cronológico. En cuanto a las acotaciones escénicas, se recogen, indicando en cada caso su fuente, cosa muy necesaria pues en su mayor parte no deben pertenecer a Calderón. Toda la obra lleva los versos numerados de cinco en cinco, según es costumbre, y está dividida en escenas, motivadas por la entrada o salida de los personajes. Al final, como apéndices, se incluyen una curiosa *Relación del Auto Sacramental, intitulado: La Divina Philotea. De Don Pedro Calderón*, que se imprimió en Córdoba como pliego suelto y del que ya había dado noticia Wilson<sup>2</sup>, y que es casi una copia del largo parlamento inicial del Demouio; el *Cuadro de la métrica de La divina Filotea*; el ya citado *Cuadro de erratas...* de Pando y otros dos cuadros, uno de las erratas de paginación del mismo Pando y otro de las erratas meramente tipográficas de las tres ediciones del XVIII.

En cuanto a la edición en sí, solo creo necesario hacer un par de observaciones al texto: en los versos 461-464, p. 61, me parece evidente que hay que buscar una solución paralelística, del tipo de la que presenta Pando y el resto de las ediciones. Dado que el manuscrito A ofrece una variante, yo arriesgaría una corrección de este tipo:

*que quando al poder  
de las armas no te rindas,  
fuerza que te rindas es  
al asedio.*

En otro caso, sería preferible seguir la lectura de Pando.

<sup>1</sup> JOSÉ SIMÓN DÍAZ, *Bibliografía de la literatura hispánica*, tomo VII, Madrid, 1967, p. 126, n.º 1192.

<sup>2</sup> EDWARD M. WILSON, *Some Calderonian Pliegos Suelos*, en *Homenaje a J. A. van Praag*, Amsterdam, 1956.

En los versos 942-944, p. 87, resulta claro que la variante de A, B y Cormellas es, efectivamente, menos calderoniana que la solución ofrecida por los otros textos, pero no rompe la rima de las redondillas, como se dice en pp. 5, 7, 22 y 87, nota, porque *tercera, sido y amor* riman igual que *espera, entendido y fervor*.

En el verso 292, p. 51, la variante que se da como de Pando no es correcta: éste lee *que yá desde aquí se vé*; pero puede tratarse de una mera errata de imprenta, de las no pocas que hay en el trabajo, y que constituyen la desesperación de los lectores... y de los editores de textos clásicos.

En otro terreno, hay que advertir que, si bien no se trata por extenso el problema de la génesis del auto y la doble autoría, cuestión que, en rigor, no afecta a la edición en sí, se nos sugiere que el fragmento tomado casi al pie de la letra de *El cubo de la Almudena*, ya señalado por Pedroso, pudiera encontrarse aquí no por iniciativa de Calderón, sino de su continuador, el cual *se limitó a dar forma a los pasajes que no tenía totalmente escritos Calderón, sino sólo esbozados en el asunto* (p. 25; vid. también p. 28).

Todas estas observaciones no deben hacernos olvidar que nos hallamos ante un trabajo serio, hecho concienzudamente, lo que debiera ser imitado más a menudo en nuestro país. Precisamente en este momento llega a mis manos el primer volumen de la serie de anejos de la misma revista en que se publica la edición que reseñamos <sup>1</sup>, y que, por cierto, está también consagrado a una obra de Calderón; éste puede ser el principio de una serie de trabajos científicos que tan necesarios son en este campo de nuestra cultura.—*Luis Iglesias Feijoo*.

LUIS FLÓREZ: *Léxico del cuerpo humano en Colombia*. Bogotá. Publicaciones del Instituto «Caro y Cuervo», XXVII, 1969, 316 pp. (con 37 mapas).

Las investigaciones efectuadas por el profesor Flórez son harto conocidas a través de sus apreciables publicaciones que, a lo largo de los años, van señalando una orientación muy acusada en su carrera científica. En esta misma colección del «Caro y Cuervo» son ya cinco obras con la actual las que jalonan la dirección de sus trabajos en el español de Colombia.

El libro reseñado es en realidad un repertorio de más de tres millares de lexías (simples, compuestas y complejas) registradas en la lengua oral colombiana al efectuar una serie de encuestas para el Atlas lingüístico-etnográfico entre los años 1956 y 1966. El mismo profesor Flórez recalca: «Tiene muchas limitaciones esta muestra del léxico del cuerpo humano en Colombia. Entre ellas por ejemplo: se refiere sólo a informaciones suministradas por ciento ocho personas, y los colombianos somos hoy dieciocho millones; los datos se recogieron en ciento cuatro localidades, y en la vastedad del territorio nacional (dos veces España) hay entre mil y dos mil agrupaciones urbanas, grandes, medianas y pequeñas, aparte de los millones de campesinos que viven dispersos en el país; el material se refiere a personas de un solo nivel sociocultural: la clase baja, y en Colombia la gente se divide en varias clases y subclases sociales. Otras limitaciones son personales del autor de este trabajo, y no tienen remedio. No obstante a pesar de todo lo dicho,

<sup>1</sup> PEDRO CALDERÓN DE LA BARCA, *No hay que creer ni en la verdad*. Edición y estudio de VACLAV CERNY, Madrid, 1968, Anejos de la revista Segismundo, 1.

este sencillo libro —un capítulo de dialectología sincrónica, diatópica y siustrática, un ensayo de geografía léxica, que yo hubiera querido acompañar de mayor número de mapas, pero que por razones ajenas a mi voluntad no pudimos hacer, una aplicación del método de «palabras y cosas» (sin fotos ni dibujos, porque no hacía falta)— con todas esas limitaciones, digo, y otras más que cada lector encuentre, considero que este trabajo es contribución útil al conocimiento del español hablado en Colombia, útil para los estudiosos de nuestra lengua e interesante para muchas personas, sicólogos, sociólogos y público en general» (pp. 213-4, en «Nota final»). Describiremos lo que es el libro.

La estructura del mismo se ha orientado en función del plano onomasiológico (más bien razonado) para presentar el léxico. Se atiende al léxico relacionado con la cabeza, el tronco y las extremidades (I, II y III, subdivididos en varios apartados más, así como el resto de los principales puntos); las acciones fisiológicas, afecciones, acciones físicas, el aspecto y defecto físicos (IV, V, VI, VII y VIII), para completar con el carácter, inteligencia, conducta, valor y vicios (IX, X, XI, XII y XIII). Los citados 37 mapas se refieren a las encuestas efectuadas en 20 puntos en el departamento de Antioquia, 17 en Bolívar, 1 en Boyacá, 10 en Cundinamarca, 6 en Huila, 1 en Magdalena, 4 en el departamento de Nariño (en donde aún a veces se oye gritar a los bebidos «¡Viva el rey!», Fernando VII, como curiosa supervivencia del pasado vinculado a la época de la Independencia y conservado entre la clase humilde de los indios), 20 en Norte de Santander y 25 en Santander. Normalmente ha sido un solo informante el encuestado y tan sólo tres mujeres. El índice alfabético de palabras, formas y expresiones ofrece el significado (plano semasiológico) de las lexías; remite a la página en donde figuran registradas según el criterio señalado líneas arriba, figurando los lugares de encuesta que la ofrecen. Se hace un breve comentario sobre las más frecuentes en cada apartado.

Lamenta el profesor Flórez el no haber podido cotejar las lexías registradas con las de otras regiones de habla española (si bien cita en nota el artículo del profesor alemán Kurt Baldinger *Designaciones de la cabeza en la América española* (en *Anuario de Letras*, México, 1964, pp. 25-56), como único título importante fuera de Colombia que pueda relacionarse parcialmente con *Léxico*, además de varias citas de lexías a pie de página referentes a diversos países, citando, para España, Carballo, *Español conversacional*; Corominas, *Diccionario*; *Dicc. Academia* y Beinhauer, *Español coloquial*, 1963. En cuanto a no presentar en transcripción fonética el léxico, se debe a haber querido evitar las dificultades técnicas que se plantearían ante el volumen de signos en juego.

Naturalmente, no todo el caudal recogido se circunscribe al área colombiana y al español de América. Basta ojear el citado índice de lexías para encontrar formas usuales en nuestra Península: *abobao* 'tonto'; *acémila* (insulto); *nariz achatada*; *pendeja* (insulto); *arroyo* 'valentía'; *hacer aguas*; *azotea* 'cabeza'; *bastardo* (insulto); *cargado de espaldas* 'jorobado'; *coco* 'cabeza'; *desgracia(d)o* (insulto), etc. El mismo autor señala el deseo de que este espléndido *Léxico*, aún por incrementar con el resto del futuro material encuestado, se vea pronto rodeado de otros léxicos análogos que permitan comprobar usos y extensiones de las lexías, así como facilitar la comprobación semántica onomasiológica y semasiológica de los conceptos y significaciones del español sincrónico a ambos lados del Atlántico.

Señala el profesor Flórez la motivación afectiva que indican las formas (como reflejo del alma popular). También se comprueba la contaminación erótica de muchas lexías dado el material léxico buscado.

Esperamos que esta riqueza léxica surgida de la labor de las encuestas para el Atlas lingüístico-etnográfico de Colombia se vea acompañada pronto de otras publicaciones que complementen el estudio y registro del español hablado por el pueblo para así superar la mera riqueza de datos lexicográficos que ahora mismo ofrece el *Léxico*, de indudable interés para todos los especialistas que tengan que utilizar el vocabulario hispánico.—José C. de Torres.

JUAN M. LOPE BLANCH, *El léxico indígena en el español de México*. Jornadas 63. El Colegio de México, 1969, 78 pp.

El punto de partida de este librito es polémico («Algunos de los estudios hechos durante los últimos años en torno a la influencia real de las lenguas de sustrato sobre las lenguas invasoras inducen a revisar las conclusiones a que se había llegado en lo referente al español de América», p. 9). Postura exigida por una larga meditación sobre los problemas y por las consecuencias que se imponen del conocimiento de los hechos.

Claro que en primer lugar es necesario fijar qué se entiende por sustrato, pues el significado del término se va distendiendo y al final no querrá decir nada. Señalar como sustrato la mala pronunciación ocasional de hablantes de otras lenguas o préstamos exclusivamente léxicos, resulta bien poco riguroso; porque el primer caso no es sino adstrato y, el segundo, un simple testimonio de intercambio de vocabulario. Veo difícil hablar de influencia de sustrato si nos quedamos en estas acciones marginales. Hay que enfrentar un problema previo: el del bilingüismo, ya que sólo gracias a él se podrá entender el del sustrato. Y problemas de bilingüismo son —con certeza— los que Lope Blanch señala con los números 1, 2, 4, 5, (pp. 10-11) para tomar una postura objetiva ante lo que suele repetirse sin demasiada meditación. Además, no todos los testimonios que aducen los autores son de carácter homogéneo, pues hay algunos, tan limitados, que no sé si merecen ser tenidos en cuenta en un planteamiento de problemas generales y, otros, presentan tantas restricciones en su aplicación, que dudo de su validez. Así, por ejemplo, he estudiado espectrográficamente las «consonantes heridas» del maya yucateco (*Ibero-romania*, I, 177-178), y, sobre no ser constantes en el español de esa Península, en mis materiales ofrecen unos índices de frecuencia muy variados: abunda la *k'*, es escasa la *t'* y no se grabó la *p'*. Cuando se habla de semejantes problemas, hay que enfrentarse seriamente con el de la condición del hablante —su *status* social, su conocimiento de la lengua nacional, su grado de alfabetización en cada lengua— pues, de otro modo, se caerá en el fácil subjetivismo, del que tan penoso resulta zafarse luego. Por eso hace muy bien Lope Blanch eliminando el término enojoso de sustrato y empleando el menos polémico de «influencia» (p. 13, por ejemplo).

Pero ni siquiera la influencia léxica reviste el carácter que se ha querido señalar. Pues no es necesario tomar una postura polémica «a priori»: basta con dejar hablar a los datos. Suele considerarse como universalmente válido el testimonio de un autor, aunque el testimonio pueda ser ocasional o sacado —sin más crítica— de cualquier diccionario o salido de una invención erudita. Un maestro en estos problemas, Marcos Morínigo, ha señalado bien hasta qué punto el americanismo léxico —cuya importancia no cabe atenuar— se presenta en la literatura de creación o científica en unas proporciones que distan mucho de la realidad («hay en

nuestros diccionarios una gran masa de voces indígenas que constituyen en ellos un peso muerto en el mejor de los casos», apud *PFL*, II, 226).

El librito de Lope Blanch es riguroso en sus planteamientos: despojo de las fuentes impresas y su comprobación en los hablantes mejicanos de hoy, consideración de términos que pertenecen a la lengua común, valoración de las diferencias entre habla urbana y habla rural. Todo ello sirve de preámbulo a lo que es el fin del trabajo: determinar la vitalidad de los indigenismos en la lengua hablada (343 encuestas a lo largo de dos años, con gentes de todos los niveles socioculturales) y precisar el funcionamiento de esas voces en la lengua escrita. Las encuestas fueron de cuatro tipos: 1) conversación libre. 2) id. dirigida hacia temas que, era de suponer, utilizarían muchos indigenismos. 3) id. libre entre dos informantes. 4) utilización de cuestionario. La literatura escrita estudiada, también fue de carácter muy diverso.

Los materiales allegados resultaron impresionantes (más de 2.200.000 palabras grabadas y unas 2.393.000 leídas). De este corpus, un 0.07 por 100 son indigenismos con vitalidad (se eliminaron, lógicamente, los términos de onomástica), entre los que se cuentan —por frecuencia numérica— *pulque, chile, chamaco, jacal, cuate, (ji)tomate, milpa, escuincla, chocolate, elote, coyote, petate, mezquite, nopal, mezcal, huarache, cacahuate, tamal, tequila, atole, metate, aguacate, guajolote, pozol(e), zopilote* y *ocote*. Este material «activo» había aparecido en las grabaciones; pero podía existir un léxico «pasivo» que no hubiera surgido. Para ello se recurrió a preguntar el «corpus total» a cien informantes cuidadosamente seleccionados; se consiguió así una nueva ordenación: 1) voces conocidas por todos. 2) id. con ciertas inseguridades. 3) id. por la mitad de los informantes. 4) id. poco conocidas para la mayoría. 5) prácticamente desconocidas. 6) id. totalmente desconocidas. Los resultados de esta encuesta permitieron obtener consecuencias de índole social. En conclusión: los indigenismos de uso general son 156 (correspondientes a 121 lexemas) y la mayoría son de origen nahua, 9 mayas, 5 tarascos, 1 otomí, otro zapoteca y otro calitla.

Los materiales tal y como se han recogido son de una implacable objetividad. Queda siempre un resquicio de duda para este valor fríamente numérico de las proporciones. En la lista anterior, la ordenación —según mi experiencia— no es la que sorprende a un forastero. Claro que a la reacción subjetiva siempre se podrá replicar con la objetividad, pero ¿es infalible la objetividad? No creo que *guajolote* esté tan bajo en la escala, ni me parece que *metate* o *aguacate* se encuentren tan distantes de *jacal*, o que *escuincla* sea mucho más empleado que *pozole* o *zopilote*. Flota en todo momento la duda ante los contextos, o la casualidad —que nada tiene que ver con el rigor de la investigación— de las apariciones. Lo cierto es que en la lista de la p. 30 (núm. 44) faltan términos que han de tener —al menos en numerosos contextos— un uso bastante frecuente (p. e. *ilapalería, nistamal*), otros cuyo empleo asiduo está asegurado por nuestras encuestas en muchos sitios (*capulín, zapote*) y alguno de difusión tan universal como *camote*. Por otra parte, ¿tan escasos son, en verdad, *capulín, zapote, camote* y hasta *jicama*?

Lope Blanch ha escrito un acabado capítulo sobre lenguas en contacto y su proyección en el mundo del vocabulario. Una vez más nos encontramos con que la lengua va a remolque de los hechos generales de cultura, y estos materiales son el resultado del enfrentamiento de dos culturas diferentes. No se trata, en este encuentro de lenguas indígenas y español, de una simple transferencia léxica, sino que toda una pródiga naturaleza, una forma de ver las cosas, unas designa-



ciones entrañables, etc. han sido adoptadas y adaptadas a la lengua oficial para poder expresar un alma diferente. Por eso, los préstamos estudiados apenas si han necesitado adaptar su contenido a la nueva realidad en que han pasado a vivir; se han integrado, pero no se han adulterado. He aquí qué resultados se obtienen al contemplar la impronta de una lengua sobre otra, pero —para llegar a los resultados— ha sido preciso que, antes, con paciencia, con entusiasmo y con desvelos se haya puesto orden a lo que, por culpa de todos, aparecía harto enmarañado.—*Manuel Alvar* (Universidad de Madrid).

ANTONIO GARCÍA BERRIO, *España e Italia ante el conceptismo*. Madrid, 1968, RFE, anejo LXXXVII, 243 pp.

La resonancia europea del barroco español constituye todavía un sugestivo campo de estudio que puede dar bastante de sí no sólo en el aspecto concreto de las posibles influencias dentro de la creación literaria, sino también en lo que respecta a contactos culturales, concomitancias ideológicas, identidades en el terreno de la estética... y, en general, a toda esa amplia gama de relaciones que determinan o son determinadas por el fenómeno de la literatura. En el caso concreto de Italia, esta importantísima labor de rastreo viene haciéndose sobre todo desde el campo del hispanismo universitario, que pasa allí por una etapa floreciente, y se conecta con el movimiento general de acercamiento al Barroco que se ha dado en la crítica italiana de los últimos años, superadora de los prejuicios crocianos ante un estilo que, como es bien sabido, no tuvo en Italia tanta consistencia como en nuestro país. Son muchos los autores que han apuntado la necesidad de estudiar las relaciones literarias hispano-italianas durante el Barroco pero escasísimos, por no decir casi inexistentes, los trabajos que se han hecho en España. Por esta causa, y al margen de su valor crítico, hay que señalar de entrada la oportunidad del libro de García Berrio y la buena acogida que este tipo de estudios provoca en los medios del italianismo español.

La obra se centra en el estudio del fenómeno estilístico del conceptismo barroco que se da por igual, aunque con notables diferencias, en España e Italia, y analiza comparativamente las posiciones estéticas de los preceptistas de la época y las peculiaridades creadoras dentro del estilo que caracterizan a Quevedo, por parte española, y a Frugoni por parte italiana. Las dos partes en que se divide el libro recogen, una en el terreno de la estética literaria y otra en el de la creación, las líneas más generales y notorias de relación entre los dos países en lo que al conceptismo se refiere. No se trata, como ya se afirma en la contraportada, de trazar «un panorama pormenorizado de fuentes e influencias», sino de «ilustrar esquemáticamente las dos actitudes, española e italiana, ante un solo movimiento de inquietud artística». Hay que decir, en efecto, que sólo esa intención esquemática puede justificar, como el mismo autor reconoce, la generalización implícita en el título del libro, «que prometerá, de cualquier modo, siempre mucho más a cualquier lector de lo que le dará su contenido». Suscribimos estas palabras del autor no como crítica al contenido del libro, que cumple muy bien delineando con amplios pero certeros rasgos un interesante panorama de relaciones, sino como aviso al lector que busque en la obra un análisis exhaustivo del problema.

Precede al análisis comparativo propiamente dicho un panorama de conjunto que es una amplia reseña crítica de la bibliografía sobre el tema y que establece los principios básicos del trabajo: definición y delimitación del conceptismo en el tiempo y en la historia literaria, y posibles conexiones entre conceptistas españoles e italianos. En este panorama previo el autor suscribe la opinión de Hatzfeld acerca del Barroco como «evolución del Renacimiento hispánico» y define el conceptismo como la modalidad literaria que usa como recursos fundamentales tanto el concepto como la metáfora catacrética, con lo cual puede incluir dentro de este estilo a escritores como Góngora y Marino. Descarta la supuesta influencia de conceptistas italianos sobre autores españoles— ni Marino, que publicó el *Adone* ya en la madurez de Góngora, ni Chiabrera pueden considerarse precedentes del barroquismo gongorino; más identidad hay, sin embargo, entre Virgilio Malvezzi y Quevedo, cuya tendencia a la gravedad y al senequismo se inicia por los años en que trató el autor italiano y tradujo el *Rómulo*, obra en la que Quevedo halló «un modelo de vida y de estilo lingüístico». La postura senequista y grave de Malvezzi se manifiesta por cauces estilísticos que Quevedo descubrió como idóneos para expresar, dentro del conceptismo, su pesimismo radical de los últimos años. Pero Malvezzi constituye un caso singular de identificación con los ingredientes ideológicos y morales del barroco español que no admite comparación con otros autores italianos. Lástima que el autor del libro no haya hecho esa confrontación más pormenorizada entre el estilo de los dos prosistas que permita suscribir con más precisión las conclusiones anteriores.

En el examen comparativo de los teóricos del conceptismo se afronta primero la relación Pellegrini-Gracián. En general, la crítica italiana afrontó el conceptismo por la vía tradicional de las preceptivas pero nunca fue, como en España, un fenómeno estrechamente ligado a la creación literaria. Gracián representa entre nosotros la doble condición de creador y teórico, y frente a la posición de Adolphe Coster, García Berrio suscribe la opinión de Croce de que no puede hablarse de influjo del libro *Delle Acutezze* de Pellegrini sobre su *Agudeza y Arte de ingenio*; sus diferencias radican tanto en el estilo como en la distinta actitud ante el conceptismo, entusiasta y vivida en Gracián y un tanto moderada y distante en Pellegrini, que refleja de ese modo la supervivencia en Italia de la tradición literaria clasicista y los recelos del ambiente frente a una moda que era «un naciente peligro para los principios estéticos seculares con que Italia había construido su arraigada y monumental fisonomía artística». Invalida el argumento de Coster sobre las citas literarias comunes a los dos autores y hace hincapié en la distinción de Gracián entre concepto y agudeza, que no se da en Pellegrini, para quien la agudeza es un recurso adjetival y no sustantivo.

Otra cosa puede decirse respecto al *Conocchiale aristotelico* de Emanuele Tesauro, que coincide con Gracián en muchos puntos y que, a juicio de García Berrio, lo sigue rigurosamente en otros, especialmente en la parte dedicada a la metáfora. Tiene, sin embargo, como todos los preceptistas del conceptismo italiano, una concepción más fría y retórica del nuevo estilo y menos vigor y originalidad que el jesuita aragonés.

El grueso del trabajo de García Berrio ocupa la segunda parte del libro y está dedicado a la figura de Orazio Frugoni y sus relaciones con España, especialmente con Quevedo. El testimonio directo de la vida y de la sociedad española del siglo XVII que nos ofrece Frugoni es francamente interesante porque no procede de un viajero ocasional y apresurado, sino de un hombre que se demora y olfatea

con interés y espíritu crítico las más variadas facetas de la realidad, desde las costumbres populares a los mundillos y polémicas literarios o los ambientes universitarios de Alcalá y Salamanca. A García Berrio le interesa sobre todo la huella española en la formación literaria de Frugoni y por ello se limita a reseñar «a grosso modo» lo anterior, que está, sin duda, necesitado de más amplio tratamiento por su valor testimonial para conocer el barroco español.

El estudio de las afinidades conceptistas de Quevedo y Frugoni es, a mi parecer, exiguo, y aunque del mismo pueda desprenderse, como afirma García Berrio, que el segundo imitó al primero, creo que hubiera sido necesario, ya metidos en el tema, un análisis más completo y pormenorizado. El autor toma como ejemplo de coincidencias estilísticas la crítica de los médicos que hacen tanto Quevedo como Frugoni y concluye que éste «imitó a Quevedo en la medida en que esto era posible», si bien las diferencias entre los dos son notables puesto que, como sucedía entre Gracián y Tesauro, se enfrentan lo que podemos llamar un concepto vivencial y dinámico del conceptismo con el distanciamiento y mayor carga retórica que son comunes a todos los conceptistas italianos. Los dos, sin embargo, permiten «hacer la síntesis de las literaturas conceptistas de los países respectivos. En España el conceptismo fue estallido irrepetible de una sentimentalidad inefable, en Italia refuerzo afiligranado, ropaje nuevo de viejos sentimientos y esquemas ideológicos».—*Rogelio Reyes* (Universidad de Sevilla).

JUAN DE JAUREGUI, *Aminta*, traducido de TORQUATO TASSO. Edición, introducción y notas de JOAQUÍN ARCE. Ed. «Castalia», Madrid, 1970, col. «Clásicos Castalia».

Resuelve esta edición de Joaquín Arce un problema crítico de cierta importancia dentro del italianismo español como era el de la fijación textual de la traducción del *Aminta* de Tasso hecha por Juan de Jáuregui y publicada por primera vez en Roma en 1607. En contraste con tantas traducciones mediocres como nos ofrece el siglo XVII, la de Jáuregui venía siendo tradicionalmente considerada por preceptistas y autores, entre ellos Cervantes, como una de las mejores versiones poéticas del italiano con que cuenta la literatura española, juicio que el editor confirma ahora al afirmar que es «la traducción métrica más notable que se hizo del italiano en nuestra literatura áurea». A pesar de su reconocida fama y de las numerosas ediciones que de él se han hecho a lo largo del tiempo, el texto estaba falto de una edición crítica, que el profesor Arce lleva ahora a cabo tomando como base no el libro romano, sino la edición sevillana de 1618, que fue celosamente cuidada por el mismo Jáuregui y que contiene cambios importantes respecto a la de Roma. Cuando el texto así lo aconseja, se incluyen en notas a pie de página las variantes de esta edición romana. Como apéndice se inserta el llamado «episodio de Mopso», que Jáuregui suprimió en la edición de Sevilla por caer fuera de la unidad temática del *Aminta*. Hay que resaltar el acierto del editor al incluir, contrariamente a lo que habían hecho las anteriores ediciones, la dedicatoria de Jáuregui al duque de Alcalá, que viene a ser una brevísima pero interesante muestra de los problemas con que tenía que enfrentarse cualquier traductor de libros italianos.

El texto va precedido de una serie de datos biográficos y literarios de Jáuregui y de Tasso, así como de una concisa pero ajustada valoración de la traducción

del *Aminia*, que promete ser más densa y completa en un estudio que el autor publica aparte y que es premio Rivadeneira de la Real Academia Española.

A pesar de la brevedad impuesta por las exigencias de una edición de clásicos como esta de Castalia, la introducción de Arce analiza la bibliografía esencial sobre el tema, que con las aportaciones del autor ayudan a perfilar la figura de Jáuregui en el contexto poético del barroco español. Su gusto por un conceptismo que llega a veces a ser depravado no lo aleja, sin más, de la poesía culta, de la que su poema mitológico *Orfeo* es buena muestra. En este poema «los cultismos son abundantes y la sintaxis no es precisamente rectilínea», aunque «no se llega a un violento abuso del hipérbaton ni a excesivos retorcimientos en la expresión ni en las alusiones mitológicas o culturales». Su antigongorismo persiste siempre y no es incompatible, a juicio de Arce, con el carácter «culto» del *Orfeo*. No debe hablarse, por tanto, de «perversión» del gusto al pasar del *Discurso Poético*, tradicionalmente considerado como manifiesto conceptista, al *Orfeo*, que ha venido citándose como muestra de una rectificación de Jáuregui hacia posiciones culteranas.

Jáuregui es ciertamente un autor secundario, pero no hay que desaprovechar la ocasión, creemos nosotros, de un estudio como éste para contribuir en lo posible a diluir una concepción extremista de la dicotomía conceptismo-culteranismo que tanto confunde cuando se quiere afrontar críticamente la poesía española del XVII. En ese sentido la introducción de Arce me parece de gran utilidad.

Por mi interés en los problemas de literatura comparada hispano-italiana, quiero detenerme especialmente en la dedicatoria de Jáuregui al duque de Alcalá, que está en la línea de declaraciones como las de Boscán, Garcilaso, Herrera, etc., sobre las dificultades que presenta la traducción de la lengua toscana. Al consabido tópico de la inferioridad del traductor respecto al autor de la obra, en este caso Tasso, hay que sumar, según Jáuregui, «la gran dificultad de interpretar, trabajo de que salen casi todos desgraciadamente». Y enumera algunos reparos: —«que como es el coloquio pastoril, consiente muchas frases vulgares y modos de decir humildes, y éstos en italiano suelen ser tan diferentes de los nuestros, que parece cosa imposible trasferirlos a nuestro idioma o propia locución»..., «muestra poesía huye de muchos vocablos por humildes, que en la italiana se usan por elegantes».

Se trata de una acertada constatación de las exigencias del género pastoril, el género «humilde» por excelencia, en relación con cada lengua en particular, resaltando en este caso la idoneidad de la italiana. No es cuestión sólo de encontrar vocablos que expresen el sentido del original, sino de traducir una expresividad que viene dada por la lengua misma y que por lo mismo es intraducible; y esto se advierte hasta en «algunas partículas que entremete [el toscano] a la oración, las cuales dan cierto aire al decir, y en castellano no hay manera que les corresponda» —«Bien creo que algunos se agradarán poco de los versos libres y desiguales que tanto usan los italianos; y sé que hay orejas que si no sienten a ciertas distancias el porrazo del consonante, pierden la paciencia y queda el lector con desabrido paladar, como si en aquello consistiese toda la sustancia de la poesía: más a estos gustos satisfará algo el CORO de pastores que habla en versos ligados. Y de los libros es menester saber que no van tan a caso como parece, porque al usarlos largos o cortos, se guarda también su cierta disposición y decoro».

Interesante este aviso sobre los posibles recelos del ambiente frente al verso libre. Ya no hay que defender, como hizo Boscán sesenta y cuatro años antes, la validez métrica de los endecasílabos italianos («Otros dezían que este verso no

sabían si era verso o si era prosa») frente al verso corto, pero hay que ponerse en guardia contra los que, como entonces, lo cifraban todo en el sonido de las consonantes. Con muy buen sentido Jáuregui, al defender el verso libre, reconoce en la poesía sin invalidar el papel de la rima, otros elementos sustantivos. Un detalle que habrá que añadir al capítulo del Jáuregui preceptista.—*Rogelio Reyes Cano* (Universidad de Sevilla).

*Teatro Selecto Clásico de Torres Naharro*. Edición, prólogo y notas de HUMBERTO LÓPEZ MORALES. Madrid, Editorial Escelicer, 1970, 431 pp.

Las Editoriales, empresas, al fin y al cabo, comerciales, publican pocas obras de teatro, pues saben que el teatro se lee menos que la novela o el ensayo y que la rentabilidad de títulos dramáticos viene sólo de algunos clásicos, ya que Lope y Calderón son leídos por los estudiantes de Literatura y porque cualquier mediana biblioteca particular tiene a estos autores al lado del *Quijote*. De esta manera, la mayoría de las Editoriales juegan su baza cultural editando *Fuenteovejuna*, *Peribáñez*, *El Caballero de Olmedo* o *La vida es sueño*, a sabiendas que sacar estos títulos adelante no será difícil, sobre todo estando arropados por el último título novelístico o la traducción de cualquier ensayo de mayor o menor actualidad. A causa de esto, es muy de agradecer por todos aquellos que de una manera u otra nos dedicamos al teatro la labor realizada por una Editorial dedicada, también casi por completa, a la publicación de obras teatrales. Nos referimos a la Editorial Escelicer. Efectivamente, Escelicer mantiene dos colecciones de textos dramáticos: «Colección Teatro», la más importante por su antigüedad y por la cantidad de textos publicados, y «Teatro Selecto», más reciente pero ya con bastantes títulos en su haber. La primera de esas Colecciones resulta ya imprescindible si queremos conocer la historia de nuestro teatro contemporáneo; prácticamente, están allí todas las obras estrenadas desde ya hace muchos años, completándose la lista de más de seiscientos cincuenta títulos con piezas clásicas españolas y extranjeras y numerosas obras de autores que empiezan pero que ni siquiera han estrenado comercialmente una de ellas. Si «La Farsa» o «El Teatro Moderno» son colecciones riquísimas a las que es necesario acudir frecuentemente para encontrar primeras ediciones de autores hoy de primera fila en nuestra Historia del teatro o las primeras y únicas ediciones de todos los que llenaron los escenarios de la España de la preguerra, la «Colección Teatro» es rica cantera donde el estudioso o el curioso debe acudir hoy para obtener allí lo que en ninguna otra colección encontrará. Y aún más, dentro de unos años, cuando se quiera hacer la Historia de nuestro teatro contemporáneo, el erudito tendrá en esos pequeños libros datos inestimables sobre el estreno de las obras y que completan los textos de los autores, muchos de los cuales —y nos referimos a los datos: fecha de estreno, director, actores, teatro, etc.— hubieran desaparecido de no haber sido recogidos en esta Colección. Colección en la que hay de todo, como de todo ha habido en nuestra escena de posguerra: bastante malo, mucho regular y poco bueno; de ahí, paradójicamente, el mérito de Escelicer, pues los pequeños volúmenes «de alrededor de ochenta páginas» serán el testimonio directo de toda una época teatral.

«Teatro Selecto» es la segunda colección de esta Editorial. Más de una docena, hasta ahora, de volúmenes publicados con cuatro, cinco o seis obras en cada uno de autores clásicos o contemporáneos y en algunos de ellos un estudio preliminar

de más o menos calidad, según los autores. Valioso y muy digno el volumen que comentamos; pobre y una ocasión desaprovechada el de Buero Vallejo, por citar sólo un ejemplo.

Antes señalábamos la dificultad de editar muchas obras de nuestros clásicos. Escelicer, sin embargo, ha publicado dos volúmenes que a muchos editores hubiera asustado la idea después de escuchar la primera propuesta. Escelicer lo ha hecho y, como empresa comercial, sus razones tendrá; razones que, sin embargo, a mí particularmente me interesan poco, teniendo ya el volumen en las manos. Porque poder leer a Juan del Enzina y a Torres Naharro no en escasas ediciones facsímiles, sino en libros y prologadas, es un placer, como debe ser una satisfacción para la Editorial ofrecerlas.

El teatro de Torres Naharro ha aparecido recientemente y es el último, hasta la fecha, de esta Colección. Comprende cinco obras del autor extremeño con prólogo, notas y bibliografía de Humberto López Morales. Ya López Morales había editado, prologado y anotado la edición de Juan del Enzina y si nos gustó aquel volumen, el de Naharro merece también nuestra felicitación. Porque estudiar a este autor después del trabajo realizado por Joseph Gillet era temerario; Gillet dedicó gran parte de su vida a Naharro y el fruto fueron esos cuatro volúmenes, aparecidos entre 1943 y 1951 en Pennsylvania, el último preparado por O. H. Green. López Morales completó la labor de Gillet editando tres obras del autor extremeño (New York, 1965), dedicó especial atención al teatro de este dramaturgo en su volumen *Tradicón y creación en los orígenes del teatro castellano* (Madrid, 1968) y las casi cien páginas que anteceden a la edición que nos ocupa confirman a López Morales como gran especialista de nuestro teatro renacentista. Sus teorías, por otra parte, de nuestra dramaturgia medieval, expuesta en *Tradicón y creación...* son discutibles, pero difíciles de rebatir (y aquí no es el lugar de intentarlo) y su edición de Juan del Enzina como la de Naharro no son, por supuesto, definitivas. Pero sus afirmaciones, tajantes afirmaciones, sobre el teatro medieval castellano no pueden dejarse a un lado ni la Colección en que están incluidos los dos autores citados se dirigen solamente a eruditos. En Málaga, y en el verano de 1970, López Morales demostró sus profundos conocimientos sobre las nuevas corrientes de la Lingüística; sus estudios sobre la literatura española confirman también a este profesor como uno de los más ilustres hispanistas en tierras americanas.

El volumen, como ya hemos dicho, consta de cinco comedias (*Soldadesca, Ymeneá, Jacinta, Calamita y Aquilana*); López Morales sigue para su edición el ejemplar de la edición *princeps* de la *Propalladia*, que se conserva en la Biblioteca Nacional, de Madrid y que publicó en edición facsímil la Real Academia Española, en 1936. (Gillet se había servido para la suya del ejemplar existente en la Biblioteca de Copenhague). Para la *Comedia Calamita*, López Morales sigue la edición de Sevilla de 1533-34, a través del ejemplar que se conserva en la Hispanic Society of America. Precede a la edición un valioso prólogo descriptivo en el que López Morales señala y estudia las ediciones de Torres Naharro, recoge las opiniones que sobre el teatro del extremeño se han emitido desde Juan de Valdés hasta Gillet, analiza luego brevemente el «concepto y estructura de la comedia» de nuestro autor, para finalizar su trabajo con un estudio de la lengua de Torres Naharro (López Morales ha llegado a la crítica literaria y textual a través de la Filología y la Lingüística) y una Bibliografía selecta de las ediciones de Torres Naharro y de los trabajos a su teatro dedicados.

Interesante volumen, pues, al que sólo hacemos un reparo: la escasez de notas al texto. Ignoramos si la edición no los permitía, pero el estudiante e incluso el estudioso que a las comedias se acerque estamos seguros que las echara de menos.—  
*Luciano García Lorenzo.*

*Obras de Tirso de Molina.* Madrid, Ediciones Atlas, 1970 (*Biblioteca de Autores Españoles*, tomo CCXXXVI). Edición y Estudio preliminar de MARÍA DEL PILAR PALOMO.

La *Biblioteca de Autores Españoles*, a pesar de sus defectos y gracias a sus virtudes, es, desde hace tiempo, un gran monumento editorial. Uno de esos defectos podía ser la desproporción existente entre algunos de los escritores allí reunidos, ya que frente a las obras de medianos autores —muy útiles, por otra parte, ya que sólo ahí o en los originales y primeras ediciones pueden ser leídos— se observa la falta de no pocas de otros, que ocupan un lugar de primer orden en nuestra historia literaria y que se encuentran representados en la Colección por lo que tradicionalmente se ha considerado lo mejor de su producción. Guillén de Castro y Tirso de Molina eran, hasta ahora, los mejores ejemplos; el primero con sólo siete títulos en el volumen XLIII y Tirso con la mayor parte de su obra ausente. Guillén, por desgracia, seguirá siendo ejemplo; el mercedario, por suerte, ha dejado de serlo gracias al volumen que nos ocupa.

Efectivamente, sobre Tirso de Molina faltaban muchas obras en la *BAE*, y se echaba también de menos una buena Introducción puesta al día; Pilar Palomo, dedicada a Tirso desde hace bastantes años (parece que la figura y el teatro del mercedario siempre han atraído la atención de las estudiosas) ha llenado este vacío. Gran acierto, pues, el de la *BAE*, que esperamos se repita editando a Guillén de Castro.

Consta el volumen, que se completará con otros tres, de un *Estudio preliminar* y once obras, de las cuales seis son autos sacramentales y cinco, comedias hagiográficas. El *Estudio preliminar* está dividido, a su vez, en cuatro partes; en primer lugar, la *Biografía* de Tirso, la trayectoria vital y literaria del mercedario, a través de los acontecimientos políticos, sociales y literarios de la época. Pilar Palomo, como dice en la primera de sus notas, al señalar los tres objetivos que se ha propuesto con su trabajo, nos presenta a un Gabriel Téllez vivo, «para lo cual, ampliando el dato, ha procurado situarle en el marco histórico-social de su tiempo...» Destaca, sobre todo, entre las afirmaciones de Pilar Palomo en este apartado, la aceptación de la tesis de Guillermo Guastavino, el cual sostiene, basándose en documentos publicados por el dominicano Emilio Rodríguez Demorici, que Tirso nació en 1580 o 1581 y no en 1584, como había afirmado Blanca de los Ríos con sus discutidas pruebas documentales.

*Tirso de Molina dramaturgo del Barroco*, es el segundo apartado. Tirso inmerso en un Barroco, que ya «es un hecho indiscutible en lo formal y en lo ideológico»; un Tirso viviendo de lleno su época, analizando al individuo como tal o como intérprete de la sociedad en que se desarrolla y realizando este análisis en un tiempo y en un espacio concretos; es, al fin y al cabo, como dice Pilar Palomo, el centralismo humanístico, heredado del Renacimiento por el Barroco: los hombres, los problemas y las soluciones serán diferentes, pero el camino de ese análisis,

exposición y comprensión seguirá teniendo al hombre como centro. Ha cambiado, en fin, la fórmula pero no ha cambiado el sujeto, que continúa en el XVII siendo el mismo que en el XVI: el hombre.

Estudia, a continuación, Pilar Palomo ese tiempo citado, en el apartado titulado *Elementos temporales del teatro de Tirso*. En primer lugar, observa la autora en los dramas del mercedario un doble juego de *verismo* y *verosimilitud*, a base también de una transmutación de un pasado al presente. Y añade, ampliando esta afirmación: «En este doble juego..., la localización temporal en un tiempo pasado, cobra una riqueza interpretativa grande, en orden a la técnica desarrollada en cada obra. En grandes apartados, y con un valor sintético, puede afirmarse que en aquellas comedias en las que la regresión temporal es elemento constituyente sustancial a las mismas, el verismo estricto mantiene un predominio evidente, como el mismo Tirso se encarga de destacar. Y en aquellas comedias en donde el desplazamiento temporal es accesorio, por venir determinado por una necesidad de lejanía (inclusión de personajes de apellidos conocidos, en una argumentación ficticia fundamentalmente amorosa), se sustituye la veracidad por la verosimilitud. Pero, en ambos casos se mantiene el *verismo moral* en episodios y, mucho más, en personajes» (p. XXVI).

Efectivamente, Tirso acude con frecuencia al pasado, pero ¿qué pretende hacer, qué hace, el escritor con esos pasados? ¿Teatro narrativo exclusivamente o un teatro de «traslación temporal superpuesta», buscando un hecho histórico que, en mayor o menor medida, tenga relación con el presente?... Pilar Palomo afirma que en el teatro tirsista se dan ambas posibilidades y, así, *Las quinas de Portugal* sería ejemplo de lo primero, mientras *El amor médico*, parcialmente, y *La prudencia en la mujer*, por completo, serían ejemplo de lo segundo, actuando la lección del pasado «como denuncia de un presente». *Reactualización*, pues, de un hecho histórico a base de un desplazamiento cronológico. Pilar Palomo, de todas maneras, es prudente al hacer esta afirmación, pues, según ella, el desplazamiento cronológico nunca es «auténtico» o total, ya que «jamás dejamos de sentir la impresión de que asistimos a la representación de un tiempo crónico pasado, pero juzgado o visto desde un presente» (pp. XXVI). Procedimiento éste empleado por Tirso, en mayor o menor medida, y del que se han servido muchos antes y después del mercedario; ahí está, aún hoy, parte del teatro de Buero Vallejo, llevando a escena a Esquilache, Velázquez o Goya...

Junto a esta primera fórmula reactualizadora, Pilar Palomo señala la existencia de un teatro tirsista de *representación*, es decir donde la ficción creada por el poeta seda en el tiempo presente del espectador, como sucede en el desenlace de *El caballero de Gracia*, comedia de reactualización, pero con un final de representación y las muchas en que hay paralelismo crónico entre la ficción, el autor y el espectador; es decir, el tiempo es el mismo de los personajes, el mismo del creador y el mismo de los sujetos que reciben el desarrollo dramático.

Completa este apartado un análisis del «tiempo físico dentro del desarrollo escénico» para acabar el *Estudio preliminar* con otro titulado *Elementos sociales en la comedia de Tirso*. En primer lugar, Pilar Palomo se centra en el hombre, en los personajes individualmente y que van haciéndose hasta llegar a ser verdaderos caracteres. Este *ir haciéndose* lo realizan los personajes de las comedias tirsistas a base de un solo factor caracteriológico: Don Juan es un *burlador*, Mireno, un *vergonzoso*, María de Molina, la *prudencia*... Ahora bien, Tirso no cae en la



abstracción de cada uno de estos conceptos, pues todos los personajes, como antes ha dicho, están ligados a un tiempo y un lugar determinados; aún más, todos ellos tienen algo de Tirso, son parte del autor, la parte consecuente del *desdoblamiento*, que Tirso realiza al escribir sus comedias confiriendo a éstas un carácter autobiográfico.

Nuestro dramaturgo, al ir haciendo a los personajes, actúa por medio de tres posibilidades desde el punto de vista caracteriológico: el personaje «crece, disminuye o se modifica» (Paulo en *El condenado por desconfiado*<sup>1</sup>); el personaje se constituye, «se construye en su integridad psicológica» (Tamar en *La venganza de Tamar*), y por último, el personaje está ya fijado desde el principio de la acción y permanece inalterable hasta el final de la misma (María de Molina en *La prudencia en la mujer*).

En cuanto al análisis colectivo, el teatro de Tirso es reflejo de una sociedad determinada, de su sociedad. Para dar este reflejo, Tirso ha empleado tres fórmulas dramáticas; en la primera, la sociedad será prácticamente la protagonista de la obra por medio de un conflicto social, que se convierte en el elemento básico de la comedia, como lo fuera en *Fuenteovejuna*, de Lope; ejemplos de esta primera posibilidad serían *La Dama del Olivar* y la parte segunda de la *Santa Juana*; en la segunda, la sociedad actuará como el condicionamiento de una estructura teatral, y ejemplos serían *La celosa de sí misma*, *Marta la piadosa* y *El Aquiles*, y en la tercera, la sociedad tendrá solamente como misión servir y contorno costumbrista, verdadero o convencional, como ocurre en *Don Gil de las calzas verdes*. De todas maneras, en estas dos últimas fórmulas ese contorno social o costumbrista puede llegar a tener una connotación crítico-satírica y en las obras citadas como ejemplos la crítica y/o la sátira existe, aunque muy lejos en intensidad, por supuesto, de las citadas para la primera fórmula.

Una *Bibliografía* seleccionada, pero muy amplia, completa el estudio preliminar. Bibliografía útil por la selección realizada, por lo que tiene de puesta al día de los estudios tirsistas y por las numerosas ediciones que de las obras de Tirso recoge Pilar Palomo.

Comenzábamos nuestra reseña hablando de virtudes y defectos y uno de éstos señalaremos para acabar: las erratas que se han filtrado en la Introducción y en la Bibliografía. La *BAE* ha conseguido mejorar la impresión con tipos de letra mucho más cómodos de leer, al mismo tiempo que sus volúmenes se abren ya con estudios de gran calidad, como el que comentamos; las erratas, por desgracia, continúan y es una pena porque es lo más fácil de subsanar. A pesar de esto, la edición de Tirso es cuidada y con abundantes notas, que completan la división escénica y la numeración de los versos. Pilar Palomo nos ha acercado más a Tirso, poniendo al mercedario más a nuestro alcance. Tanto para ello como para la *Biblioteca de Autores Españoles*, nuestra felicitación.—Luciano García Lorenzo.

<sup>1</sup> Pilar Palomo no entra en la discusión de las obras cuya atribución es dudosa; sólo plantea en nota el problema y se sirve de ellas como si fueran de Tirso para ejemplificar sus argumentos.