

NOTAS BIBLIOGRAFICAS

DR. LANE ALEXANDER. *Die Fremdsprachenberufe*, unter Mitwirkung von DR. THOMAS FINKENSTÄDT, DR. GÜNTER HAENSCH, RUDOLF WALTER ZUMPELT. Munich, Isar Verlag, 1958. «Die Fremdsprachen in der Praxis, Reihe A, Band 1», 206 p.

En los últimos años se han ido intensificando las relaciones entre los países de una forma que, antes de la última guerra mundial, ni siquiera era previsible. Y no sólo se han intensificado las relaciones: han aparecido muchas relaciones antes inexistentes, que la Europa de los años treinta no hubiera soñado jamás. Conferencias internacionales, organizaciones mundiales, autoridades compartidas, transportes mancomunados, etc., han traído como consecuencia, en el campo del lenguaje, la necesidad y el empleo de lenguas extranjeras. Por ello, el conocimiento de lenguas extranjeras se ha convertido, en cada país, en un instrumento indispensable para que sean una realidad efectiva todas aquellas manifestaciones de la intensa vida internacional de hoy. El resultado de cuanto apuntamos es que ya existe un buen censo de lingüistas profesionales cuyo cometido es el de aplicar sus conocimientos de idiomas al servicio de las organizaciones internacionales: intérpretes y traductores, en las múltiples especializaciones de sus aplicaciones (economía, administración, comercio, industria, correspondencia extranjera) constituyen, con los tradicionales lectores y profesores de lenguas, verdaderas legiones de profesionales, de una actividad siempre creciente. Se puede hablar ya, pues, de «profesiones de lenguas extranjeras» (según la nueva denominación «Fremdsprachenberufe» que propone el autor de este libro).

Nada más natural, si existe la profesión, que dedicarle un manual, una guía, teórica (para precisar conceptos, explicar la técnica del empleo de las lenguas) y práctica (detalles de ese empleo según las situaciones, bibliografía comentada). Esta es la finalidad de *Die Fremdsprachenberufe* que ha escrito A. L. con la colaboración de F. F., G. H. y R. W. J. (de quienes son unos capítulos o partes de capítulos, incorporados al texto general, además de sus sugerencias y revisión de todo el libro).

El libro se divide en dos partes, una general, y otra llamada especial. En la parte general encontramos, en primer lugar, los conceptos centrales de los diferentes tipos profesionales de lenguas extranjeras. Luego, un resumen sobre la organización de la enseñanza de lenguas extranjeras, en especial en Alemania, sin olvidar, empero, numerosas instituciones de otros países de Europa; destacan las informaciones sobre exámenes (fechas, condiciones, textos legales pertinentes) en los distintos «Länder» de Alemania Occidental. En tercer lugar, indicación de las organizaciones, nacionales e internacionales, de traductores e intérpretes. Concluye

la parte general con un capítulo de bibliografía comentada que reúne sesenta títulos.

La parte especial comprende tres capítulos. El primero de ellos viene referido a las profesiones de intérprete, traductor y trabajos afines. Así aparecen las tareas del intérprete de conferencias, del de tribunales, del militar, con gran número de consejos y datos prácticos para el desarrollo de sus funciones. Así aparecen los traductores (traducciones literarias, científicas, especializadas), y, en fin, los profesionales de lenguas extranjeras en el servicio público, en la economía y en la prensa y en la radio. El capítulo siguiente trata del profesor de lenguas extranjeras, en todos sus grados y situaciones, y el último aparece dedicado a la práctica de varios aspectos jurídicos (contratos de trabajo, sueldos por los distintos conceptos, según la escala internacional).

Un índice de conceptos cierra el libro. Aunque la incorporación española a ese mundo internacionalizado haya seguido hasta ahora un ritmo menos vivo que en otras partes, damos la bienvenida a un libro que, a no dudar, puede ser de gran interés, y ya desde hoy mismo, para nuestras jóvenes generaciones.—*A. M. Badía Margarit.*—(Universidad de Barcelona).

LOURENÇO. *Poesie e Tenzoni*. Edizione, introduzione e note di GIUSEPPE TAVANI. Modena. Società Tipografica Editrice Modenese, 1964, 162 pp. (Istituto di Filologia Romanza dell'Università di Roma. «Testi e Manuali» a cura di Angelo Monteverdi, n. 48).

En estos últimos años estamos presenciando un reverdecer de los estudios sobre los cancioneros gallego-portugueses, dirigido principalmente a la edición de la obra particular de algunos trovadores, con preferencia a la reproducción de recopilaciones colectivas. El camino iniciado por Nobiling con su memorable edición de las cantigas de Joan Garcia de Guilhade, brillantemente seguido y mejorado por Celso Ferreira da Cunha y continuado, entre otros, por Giuseppe Tavani, permite un trabajo de investigación más elaborado y profundo, tanto en el aspecto lingüístico como en el de la restauración de los textos y su interpretación. El sistema muestra también cómo los cancioneros gallego-portugueses no son ese conjunto de composiciones monótono, uniforme y convencional que suponen lectores apresurados, y ofrece la ocasión de resaltar la variedad existente entre los distintos trovadores y dentro de la obra de un mismo poeta. T. se da cuenta, al mismo tiempo, del peligro que encierra este método, al aislar a los poetas del contexto de los cancioneros, pero piensa que esta fragmentación es el primer paso necesario para poder valorar ulteriormente el hecho poético y el ambiente cultural en que se ha desarrollado esta poesía.

Trabajos precedentes de T. consagrados a los trovadores Airas Nunes, Joan Nunes Camanês y Nuno Fernández Torneol, culminan en la presente edición del cancionero del juglar Lourenço —18 composiciones en total: dos cantigas de amor, siete cantigas de amigo, ocho tenses y una cantiga de *maldizer*—, reproducción mejorada de la que el mismo T. publicó en *Cultura Neolatina*, 1959, XIX y 1962, XXII.

Al juglar Lourenço le han prestado cierta atención Carolina Michaëlis, Menéndez Pidal y Rodrigues Lapa, entre otros que señala T., a la vez que muestra su discrepancia con alguno de los juicios emitidos por Menéndez Pidal en *Poesía juglaresca y juglares*. En su introducción, T. intenta desentrañar la personalidad

de Lourenço, de quien no ha sido posible, hasta ahora, saber ciertamente otra cosa que su cualidad de juglar, manifiesta en las rúbricas de los cancioneros y en los versos de sus interlocutores en las tenzones mantenidas con él, así como en las cantigas de *maldizer* que le fueron dirigidas por Pero Goinez Barroso y Juan Garcia de Guillhade, que T. publica en apéndice. Por su carácter polémico-satírico, pueden desprenderse de estas composiciones algunas notas sobre este curioso personaje, al igual que de alguna de sus propias cantigas de amigo, que T. beneficia, porque «denunciano chiaramente una particolare situazione evidentemente collegata a concreti avvenimenti di cronaca spicciola» (p. 17). En cambio, desecha las cantigas de amor, por su falta de relación con circunstancias reales —por esta razón las publica en el mismo orden en que aparecen en los apógrafos italianos— y fija su atención en las tenzones, que, a pesar de sus tópicos, se refieren a hechos concretos de la carrera poética de Lourenço, y que, publicadas en distinto orden al de los dos códices, pueden servir para trazar un perfil biográfico del juglar.

Así, pues, y con toda clase de reservas, T. distingue, en primer lugar, en la producción satírica de Lourenço, un primer período en la corte de Alfonso III de Portugal, al que pertenecen las seis primeras tenzones de su edición, y un segundo período en la corte castellana de Alfonso X, representado por las restantes tenzones y la cantiga de *maldizer*. Con los datos entresacados de estas composiciones y los que se derivan de las de sus contrincantes, T. intenta dar un cuadro, que él mismo reconoce incompleto, de la personalidad de Lourenço, desde su época de dependencia, como ejecutor de las cantigas de Garcia de Guillhade, a su completa autonomía social y poética en las cortes portuguesas y castellana, donde parece haberse impuesto con éxito a la atención de sus contemporáneos, lo que le valió ser objeto de una campaña satírica por parte de varios trovadores, cuya reacción interpreta T. como «un motivo sociale più che estetico o tecnico: l'effettiva molla della campagna anti-Lourenço sarà da individuare nella gelosia di casta» (p. 26), esto es, la oposición a que «un essere di condizione inferiore, utilizzando intelligentemente le nozioni apprese al loro servizio, osi elevarsi sforzandosi di superare differenze sociali ritenute incomabili» (p. 27).

¿Hasta dónde consigue Lourenço lo que esforzadamente pretendió? T. concluye reconociendo que, si no fue un gran poeta ni alcanzó en las tenzones la agudeza polémica de los trovadores que con él contendieron, en cambio, entre sus cantigas de amigo se encuentran algunas de buena factura y de inspiración original.

Para su edición, T. toma como base el texto del cancionero de Colocci-Bran-cutti (hoy, en la Biblioteca Nacional de Lisboa), teniendo en cuenta la lección del cancionero de la Vaticana para corregir errores y lagunas de aquél. En la transcripción de las poesías, y con ánimo de facilitar su lectura, tantas veces espionosa, T. se ha permitido algunas modificaciones que señala y que no afectan a la integridad del texto.

Este se publica dividido en dos partes: poesías de amor y poesías polémico-satíricas. El aparato crítico que acompaña a cada cantiga es minucioso y de calidad científica. T. señala las ediciones que existen de estas Composiciones y sus variantes, añadiendo análisis métrico y comentario sobre el contenido y significación de la cantiga respectiva, además de diversas notas sobre los problemas lingüísticos y textuales que plantea la obra de Lourenço, de la que da también una excelente traducción italiana.

Tenido en cuenta el gran número de dificultades que erizan los textos de los cancioneros gallego-portugueses, en particular en lo que se refiere al estableci-

miento de la lección primitiva, no es de extrañar que quede entreabierto la puerta para nuevas interpretaciones de algunos versos y discusiones sobre otros. Creo que es, sobre todo, en el ámbito de la métrica donde resultan más discutibles y contradictorios algunos de los criterios adoptados por T. para regularizar un verso y mantener la irregularidad de otros, aun dentro de una misma composición, como ocurre, por ejemplo, en la tensón XII (*Quen ama Deus, Lourenç', am'a verdade*), que puede compararse, a este respecto, con la cantiga II (*Estes con que eu venho perguntei*).

Una tabla de concordancia de las distintas ediciones de los textos y varios índices, aparte el general, de rimas, palabras y expresiones comentadas en nota y de nombres, facilitan el manejo de esta admirable edición, que pone en manos del estudioso o del simple lector la obra de uno de los más interesantes poetas de los cancioneros gallego-portugueses.

Añádase ahora a la bibliografía citada por T., *Cantigas de escarnho e de mal dizer dos cancioneros galego-portugueses*. Edição crítica pelo Prof. M. Rodrigues Lapa. Editorial Galaxia [Vigo], 1965.—José Ares Montes.

HABERKAMP, GISELA. *Deutsch-französische Bibliographie*, unter Mitwirkung von DR. GÜNTER HAENSCH und ROBERT MÖLLER, Munich, Isar Verlag, 1958, «Die Fremdsprachen in der Praxis, Reihe A, Band 2», 123 pp.

Libro esencialmente práctico, destinado, ante todo, a intérpretes y traductores de francés y alemán. La bibliografía se divide en dos partes, muy desiguales en cuanto a su extensión: obras generales (pp. 15-26), y obras especializadas (pp. 27-115). En la primera parte se encuentran los diccionarios, monolingües (de alemán y de francés), bilingües (alemán-francés, y viceversa), y de más de dos lenguas. A estas listas, que son muy normales en un libro de la naturaleza del que examinamos, vienen a añadirse otras de un tono más monográfico: diccionarios de la lengua antigua, tratados de ortografía, diccionarios fonéticos, obras sobre idiotismos y fraseología, diccionarios de sinónimos, de refranes, de estilo, obras sobre dificultades de la gramática, de la traducción y del vocabulario, diccionarios de extranjerismos, obras sobre habla popular, jerga, lenguajes profesionales, y sobre vocabulario por grupos lógicos (o diccionario ideológico).

En la segunda parte, dedicada a la bibliografía especializada, aparecen títulos sobre los temas, encuadrados en 128 epígrafes distintos. Para dar una idea de la clasificación, he aquí una serie de 10 epígrafes consecutivos, escogida al azar: Química-Biología (en general); Botánica-Zoología-Medicina (en general); Técnica médica (comprendiendo Radioterapia); Bacteriología-Odontología-Veterinaria-Farmacología y Farmacéutica.

Como se ve por la muestra que acabamos de transcribir, la presente bibliografía incluye prácticamente todos los grupos del Diccionario Ideológico. Por eso es sorprendente que no tenga más que 123 páginas, y de un formato muy reducido. Al lector le resulta difícil de comprender el criterio aplicado para la selección bibliográfica: de cada uno de los epígrafes citados como muestra se podría allegar una bibliografía enorme. ¿Qué títulos han sido incorporados? ¿Por qué éstos y no otros? ¿Por qué hay a veces, muchas veces, títulos en inglés, contra lo que permite suponer el título general del libro? Creemos que, en buena parte, podemos contestar nosotros mismos; el libro es una introducción a la bibliografía general, sobre todo

reciente, para uso de intérpretes y traductores, a base de obras en alemán y en francés, y, cuando la bibliografía básica falla en ambas lenguas, se ha recurrido a la publicada en inglés. En este sentido, el esfuerzo que requiere la selección no es pequeño.

Una breve introducción sobre el uso de instrumento de trabajo en lenguas extranjeras (pp. 13-14) contiene consejos muy atinados: la comprensión total de un texto es requisito previo para poder traducirlo con exactitud, comprobar siempre definiciones en diccionarios generales antes de dar por buena la traducción de los diccionarios bilingües, etc. Por todo lo dicho, el libro es una buena introducción a la bibliografía de cualquier campo profesional, que luego habrá que profundizar si uno quiere informaciones más completas. Pero en este sentido, puede ser útil, incluso mirándolo desde un punto de vista especializado, como es obligado hacerlo desde esta *Revista*. Y por ello saludamos con agrado su aparición.—*A. M. Badia Margarit* (Universidad de Barcelona).

ASENSIO, EUGENIO.—*Itinerario del entremés desde Lope de Rueda a Quiñones de Benavente. Con cinco entremeses inéditos de D. Francisco de Quevedo*. Editorial Gredos. Madrid, 1965, 374 pp. (Biblioteca Románica Hispánica, Estudios y Ensayos, núm. 82.)

No puede decirse que el entremés haya interesado mucho a los estudiosos del teatro español; han sido, y siguen siendo, otros parajes de nuestra literatura dramática los más frecuentados por la erudición y la crítica. Entre los que han aportado algo positivo al estudio de este género menor cuentan: Emilio Cotarelo y Mori, William S. Jack, William Hendrix y Helmut Heidenreich; a ellos habrá que añadir ahora a Eugenio Asensio por este admirable libro, sagaz, agudo, documentado y escrito con ingenio y que tanta luz arroja sobre determinadas zonas sombreadas de la historia del entremés. La aportación de A. es de una importancia que no escapará a ningún lector y, salvo algún descubrimiento sensacional, pasará aún mucho tiempo antes de que su libro pueda ser superado en el conjunto del período que abarca y en el detalle de sus penetrantes juicios críticos.

Todo partió, precisamente, de un descubrimiento: el manuscrito Cod. CXIV/1-3 de la Biblioteca Provincial de Evora, en el cual, copia de copias, se han conservado, al margen de quevedistas, varias obras de Quevedo, entre ellas siete entremeses. Dos son conocidos, *La venta* y *Los enfadosos*, impreso con el título de *El zurdo alanceador*; los cinco restantes, inéditos hasta ahora: *Diego Moreno*, primera y segunda parte; *La vieja Muñatonos* y *Bárbara*, primera y segunda parte, los tres escritos en prosa; *La destreza* y *La polilla de Madrid*, en verso. La edición de estos cinco entremeses es el motivo de este libro, que, en un principio, iba a ser sólo una introducción al teatro menor de Quevedo, pero que, rebasando los cauces fijados por el autor, ha terminado por transformarse, a lo largo de sus siete capítulos, en un estudio fundamental de la evolución del género, desde Lope de Rueda a 1640.

En el capítulo I de su *Itinerario*, A. estudia el entremés, «esqueje desgajado de la comedia por mano de Lope de Rueda», como género literario, su deslinde y elementos que lo componen. Teniendo en cuenta la posible supervivencia de sentimientos y actitudes arcaicas en el teatro de épocas civilizadas, A. se pregunta qué podrá haber en el entremés de ritos o ceremonias gentílicas o cristianas, perso-

najes y acciones que el auditorio cargase inconscientemente de significaciones simbólicas. Y señala, como posibles reliquias de ese estadio primitivo, el azote que suele utilizarse en los entremeses para acabarlos en zarabanda de palos —rastros de la atmósfera del Carnaval— y, eco del mundo sacro, la figura del sacristán, tan traído y llevado desde los autos religiosos del siglo XVI a los entremeses que proliferan a la sombra venerable de esas piezas sacras.

A. muestra cómo el entremés, que nace con retraso con relación a los otros géneros literarios, se beneficia de ellos saqueándolos a mansalva de toda clase de elementos formales y temáticos con los que medra y se renueva. Por una parte, el ejemplo glorioso de *La Celestina*, con sus gracejos, motivos y tipos que influyen también en la novela picaresca, la cual coincide en esto con el entremés; por otra, la fuente folklórica escrita u oral. En realidad, «cualquier tipo literario podrá traspasar materiales al entremés, desde la fantasía satírica hasta la literatura documental» (p. 32). Pero, al mismo tiempo, y aun admitiendo que el entremés puede incluirse entre los géneros que describen de cerca tipos y costumbres, A. concluye que «sólo con inñiuitas cautelas puede afirmarse que el entremés sea un tipo de teatro realista, archivo de la vida de una época» (pp. 32-33). Y para apoyar sus argumentos, sin duda alguna discutibles, cita varios ejemplos de entremeses —notemos bien, todos ya dentro del siglo XVII— en los que se da —y A. lo indica como una de las notas peculiares del género— «la amalgama de un ambiente verista y un lenguaje orientado hacia lo conversacional con los más desafortunados vuelos de la fantasía» (p. 34).

Reconociendo las convergencias básicas que existen entre el entremés, de un lado, y la farsa y la comedia, de otro, A. señala también las divergencias existentes entre estos géneros teatrales, debidas principalmente a un proceso histórico que transforma el entremés en un tipo suficientemente delimitado. Es, sobre todo, con la comedia —de la que paradójicamente se desgaja para adquirir vida independiente— con la que muestra mayor número de divergencias.

Descuchado Juan de Timoneda, «literato de pane lucrando», como participe en la invención del entremés, avanza al primerísimo puesto que le corresponde Lope de Rueda, como indudable creador del género. Sobre él versa el capítulo II.

Aunque Lope de Rueda no rompió del todo con el verso en su obra teatral, prefirió, sin embargo, la prosa para las comedias y los pasos, por servir mejor para los cuadros de costumbres y el lenguaje cotidiano, que son la base de estas piezas. De decisiva califica A. esta determinación, y, al adentrarse en el estudio de la creación de Rueda, examina en particular algunos de sus hallazgos, como «la capacidad de rejuvenecer el folklore arquetípico presentado *sub specie actualitatis*; los modismos de acción y diálogo que convierten al bobo o simple, y al fanfarrón cobarde, en dos columnas del entremés» (p. 45). Su escuela se mantiene durante el siglo XVI y, probablemente, penetra en el primer decenio del siglo siguiente.

El capítulo III trata de la *Transformación y florecimiento del entremés de 1600 a 1620*. Durante estos veinte años el entremés crece y florece, transformándose en un género con amplia audiencia e iguales derechos que los restantes. A. señala como innovaciones que contribuyen a este encumbramiento la adopción del verso —el endecasílabo suelto o en silva y el romance— y el entremés de «figuras».

El Romancero, que sigue gozando entonces de gran boga, penetra en los entremeses, tal en los titulados *Melisendra* y *Los romances*, que A. analiza como muestra de interpretación cómica de temas y tipos de la poesía legendaria. Con el primero irrumpe en la escena española el teatro burlesco, gozosamente acogido por un pú-

blico poco exigente. El segundo sirvió de base a la conocida tesis de Menéndez Pidal, que, asignándole una fecha de composición hacia 1591 y siempre antes de 1602, lo tiene como fuente inspiradora del *Quijote*. A. retrasa, con argumentos apreciables, esa fecha a los primeros años del siglo XVII, con lo que parece abrirse de nuevo la discusión sobre la prioridad del entremés o de la novela cervantina.

Todavía a principios del siglo XVII resiste el entremés en prosa, y con ejemplos magistrales, precisamente en lo que A. llama entremés de *figuras* (subrayo las interesantes páginas que A. consagra a la historia especial que tiene en Portugal y España la palabra «figura»), cuyo encanto radica especialmente en la variedad de tipos —*figuras*— caricaturizados. A. estima a *El hospital de los podridos*, anónimo y en prosa, como el primer entremés que inicia esta variedad. Inmediatamente, por la calidad y la época, hay que situar *La cárcel de Sevilla*, sutilmente comentada por A.

Es posible que el capítulo IV, *El entremés, fecundado por la novela, Cervantes*, levante alguna roncha entre los cervantistas a ultranza, no porque sea poco respetuoso con Cervantes o le escatime méritos, sino porque A. no parece estar del todo de acuerdo con la opinión tan generalizada, y no sólo entre los cervantistas, de que el autor de *El viejo celoso* sea el más genial de los entremesistas. La opinión de A., que no comparto, es, sin embargo, digna de atención, sobre todo por el amoroso cuidado con que estudia la producción entremesil cervantina.

Cervantes dio nueva vida al entremés, introduciendo en él temas y técnica de la novela y sacando a escena, no *figuras*, «sino seres con una sombra de complejidad, con una alternancia de sentimientos que con intención moderna tendríamos la tentación de llamar *caracteres*» (p. 101).

Termina A. su incursión por el campo cervantino —fructífera por sus sagaces comentarios y la determinación cronológica de alguna pieza— negando a los experimentos de Cervantes cualquier influencia en el rumbo del entremés, ni siquiera influencia en «una minoría que, en la imposibilidad de repetir su genialidad, siguiese sus procedimientos e ideales técnicos» (p. 110).

El capítulo V está dedicado a *Los entremeses de Antonio Hurtado de Mendoza*, autor de *El ingenioso entremés de Miser Palomo*, estrenado en 1617, que A. registra como síntesis de las nuevas tendencias. Hurtado de Mendoza liga con la técnica de revista iniciada por *El hospital de los podridos* y airea un conjunto de tipos burlescos, encarnación de vicios y talentos madrileños, que hablan en un verso chisporroteante de ingeniosidades. Es el camino que seguirán, exagerándolo, Quevedo y Quiñones de Benavente.

A este último autor, «cima del entremés», consagra A. el capítulo VI de su libro. En efecto: A. concede la primacía del género a Quiñones; sobre su obra acumula generosamente virtudes y valores que no vamos a regatear, por bien merecidos, al popular autor toledano. Hay, con todo, en Quiñones algo que, a mi juicio, le sitúa claramente por debajo del fino y penetrante arte cervantino, y lo diré con palabras del propio A.: «En él la gracia verbal y la capacidad de combinar y aderezar predominan sobre la fuerza dramática o la capacidad de revelar, dentro de una sociedad en descomposición, nuevos entes cómicos o nuevos aspectos del hombre» (p. 124). En todo lo demás estoy de acuerdo con A., que ha sabido mostrar, en páginas admirables, el interés, la gracia sana y el poder inventivo de Quiñones.

En su evolución, el entremés en manos de este autor «se estiliza cada vez más y enflaquece sus elementos realistas». Es la herencia, dice A., que deja Quiñones

a los autores —Calderón, Cádiz, Moreto— que florecen de 1640, fecha en que se cierra este *Itinerario*, a 1660.

Queda todavía el capítulo VII, *Quevedo entremesista*, que completa el estudio de los primeros cuarenta años del siglo XVII e introduce al lector directamente en los entremeses publicados en el Apéndice.

Debieron ser bastantes los entremeses de Quevedo perdidos, pero con los conservados hay suficientes elementos para calibrar la importancia de las aportaciones de este autor al género, al que, según A., fertiliza de tres modos diferentes: «con sus piezas originales; con el almacén de tipos y figuras, situaciones y ocurrencias que puso a disposición de los cómicos; y, últimamente, con la ejemplar técnica literaria que aplicó a la pintura del hombre» (p. 177).

Comienza A. este capítulo analizando algunas modalidades del retrato en Quevedo, cuya técnica, aprendida en parte en los *Caracteres*, de Teofrasto, aplicó en sus obras satíricas y en los entremeses. Reconoce A. que «el Quevedo mayor sigue siendo el de la *Vida del Buscón*, de los *Sueños*, de *La hora de todos*, de las poesías morales», pero señala también cómo algunos de esos entremeses pueden ponerse sin sonrojo al lado de escenas sueltas de estas obras. «Tipos y motivos, aunque a veces degradados y simplificados para desencadenar el regocijo elemental, reflejan la personalidad indomable del autor, sus obsesiones centrales. Al abrigo de la risa y la gesticulación introduce, como de matute, en un género liviano, sus visiones favoritas de la incoherencia del mundo, de la lucha sin tregua de los sexos, del *dinerismo* amo de la sociedad» (p. 196).

Examina, a continuación, la cronología de los entremeses quevedescos y los estudia, prestando especial atención a los nuevos y a los impresos en el siglo XVII. Entre aquéllos destacan los de *Barbara* y *Diego Moreno*. En particular éstos y, en general, todos, se distinguen por su acción trepidante, las situaciones burlescas exageradas, el mecanismo de los recursos idiomáticos y, sobre todo, la galería de estupendos tipos cómicos, especialmente Diego Moreno, prodigiosa creación de marido sufrido que oscurece al resto de las criaturas escénicas que lo flanquean en su entremés o en los otros.

La norma seguida por A. para la edición de los cinco entremeses inéditos ha sido la de mantener, con pequeñas alteraciones que facilitan la comprensión del texto, la caótica ortografía del copista, dejando para un futuro editor las modernizaciones y acotaciones que crea conveniente introducir. No se trata de comodidad o capricho: no hay que olvidar, como recuerda A., que esta impresión sustituye al original y «tratándose de material penosamente accesible, el seguro contra accidentes y extravíos es servicio público».—*José Ares Montes*.

ESQUER TORRES, R.—*El Teatro de Tamayo y Baus*. Madrid. CSIC. Instituto Miguel de Cervantes, 1965. Anejos de la Revista de Literatura (22). 280 + 5 lám.

No constituye esta obra un estudio del teatro de Tamayo solamente; es, además, una amplia visión de la vida y de la actividad del autor, sobre todo en torno a la escena. Una empresa de tal importancia precisaba de una madurez adquirida a fuerza de tiempo y de trabajo. Esquer no ha regateado años y esfuerzo y lo que hoy nos ofrece es el resultado de una investigación paciente que se refuerza, además, con casi veinte artículos publicados en varias revistas científicas. Quiere decirse

que el aspecto documental de la obra es algo que, aparte de su autor, nadie podría juzgar, so pena de tener que realizar el mismo trabajo de dos lustros que ha empleado él; con ello se ha convertido en el máximo especialista de la materia. Los manuscritos inéditos, las cartas, los documentos de orden diverso descubiertos por Esquer enriquecen y sustentan la armazón de todo el libro. Así ha conseguido realizar una obra de conjunto sobre el teatro del autor de *Un drama nuevo*, la única verdaderamente completa y documentada con la que contamos.

En cuanto a la estructura del libro hay que señalar que acusa claramente su origen: una tesis doctoral. Es este punto significativo en lo que se refiere a la organización de los materiales y a su funcionamiento. Así, el autor ha escogido voluntariamente un orden cronológico que presta gran seguridad, pero cierta monotonía inevitable. También el análisis acusa una reiteración, que se funda en el simple hecho de la multiplicidad de las obras que escribió Tamayo. Creemos que este procedimiento explicable en una tesis sin publicar debería haberse organizado de forma más sintética. Es decir, que hubiera sido deseable —sin que esto repercuta en la investigación casi exhaustiva que se nos ofrece— que la tesis ofreciera perspectivas múltiples en el análisis, olvidándose un poco de la rigidez metódica en pro de la agilidad, y, sobre todo, que se hubiera efectuado una síntesis de aquellos elementos relevantes (o insólitos) del teatro del autor decimonónico. Por ejemplo, todos los análisis de las correlaciones piden una conclusión general, así como una confrontación los esquemas de los momentos claves de las obras, para ver constantes dramáticas en el autor, procedimientos fijos, progresividad o metamorfosis de las estructuras, etc. Sin todo esto, el complejo y admirable basamento queda sin coronación, y el lector saborea materias primas riquísimas, pero no quintaesencia. Así, también, los juicios generales surgen ante nosotros, no como conclusiones, sino como frutos de un origen que nos es desconocido. Preferimos, en general, toda la labor en torno a la composición, las fuentes, los estrenos y los manuscritos, que la que se refiere al análisis literario de las obras.

El contenido del libro se reparte en cuatro secciones, que abarcan toda la obra del dramaturgo y la vida, especialmente en lo que concierne a sus relaciones con el teatro. Estas secciones son: *El Tamayo romántico*; *La transición al realismo y el ingreso en la Academia*; *Realismo y teatro de tesis*; *El silencio de Tamayo*. Dentro de *El Tamayo romántico* analiza los primeros contactos de Tamayo con el teatro, su vocación, sus primeras obras (alguna anterior a los doce años), y estudia, sobre todo y con gran minuciosidad, la tragedia *Virginia* y el drama histórico *La locura de amor*. Dentro de *La transición al realismo* está *La bola de nieve*, objeto igualmente de análisis. Un capítulo de excepción es el que se refiere a *El discurso de ingreso en la Academia*; en este discurso Tamayo habló de «la verdad, considerada como fuente de belleza en la literatura dramática» y de «sentir con los personajes». Esquer comenta y extracta el discurso que posiblemente ofrece un material tan amplio como para realizar una sola monografía sobre dicho discurso. Como la labor del crítico era de carácter tan amplio, este capítulo no se nos revela en todas sus posibilidades. Hubiera sido interesante saber hasta qué punto Tamayo es consecuente con sus ideas sobre el realismo, sobre todo a partir de este discurso, y aún más, engarzar su teoría con la estética de la época. Esquer ha destacado el afán moralizante de Tamayo, su admiración por Shakespeare, etc. No podemos, por otra parte, aceptar como «acertada definición del naturalismo» (p. 142) la que da Tamayo y en la que entran juicios de valor moral y de «buen gusto» muy característicos de las tendencias moralizantes de Tamayo, que destacaba el propio crítico, pero que no

definen el fundamento estético y artístico de una corriente literaria tan legítima como cualquier otra.

Un detalle curioso en la vida del dramaturgo que destaca Esquer en un apartado es el de los seudónimos. Tamayo a partir de su ingreso en la Academia firma sus obras dramáticas con seudónimos; esto pudo ser debido al «respeto a su título académico», como opina el crítico. Dentro de la parte que dedica al estudio del *Realismo y teatro de tesis* sobresale el análisis de *Lo positivo*, *Lances de honor*, y, por fin, de la obra cumbre del dramaturgo (junto con *Virginia y Locura de amor*): *Un drama nuevo*. Relaciona la obra y su carácter (es, como se sabe, teatro en el teatro) con los precedentes históricos (Lope, Shakespeare, Dumas, etc.) y, también, con las huellas que marcó para el futuro. Algo particularmente interesante es el estudio de los manuscritos hallados por el investigador. Así comprueba, por vez primera, las vacilaciones de Tamayo al imprimir título a su obra; primeramente iba a ponerle *Yorick*, después, «comedia nueva», según reza el texto de la obra de Tamayo, y, por fin, «drama nuevo», seguramente para no confundirlo con la obra de Moratín.

R. Esquer ha señalado también la intervención política de Tamayo en 1868, al lado del partido tradicionalista. En la última etapa de su producción destaca *Los hombres de bien*, obra de clara intención satírica contra la sociedad de la época. *El silencio de Tamayo* no es sino su retirada de la escena, aunque «sigue en contacto con el teatro como espectador de obras ajenas o de frecuentes reposiciones de las suyas» (p. 225). En este último capítulo destaca Esquer las actividades políticas de Tamayo, y su labor como secretario de la Academia y director de la Biblioteca Nacional. Encarñado probablemente con el objeto de su investigación, R. Esquer ha llevado su estudio hasta el final de la vida de Tamayo. Todo el país se unió en manifestación de duelo por la muerte del gran autor dramático.

La magna investigación llevada a cabo por Ramón Esquer, no sólo visible en esta tesis, sino en otros trabajos adyacentes, a los que aludimos antes, es particularmente importante para la historia dramática del siglo XIX, a la que aporta documentos sobre Tamayo y su obra de valor inapreciable, que han de ser en el futuro base segura para estudios posteriores.—*Enrique Rull*.

ROSENBLAT, ANGEL.—*Lengua y cultura de Hispanoamérica*. Caracas. Ediciones del Ministerio de Educación, 1962, 47 p.

He aquí un estudio muy interesante sobre el español de América, en el que el conocido filólogo Rosenblat plantea una serie de problemas sobre el futuro de nuestra lengua transplantada a América. Parte de la pregunta formulada antes por dos famosos filólogos, Friedrich August Pott y Rufino José Cuervo, sobre el porvenir español de América y sobre una posible separación de la lengua materna y consiguiente desmembración, al igual que ocurrió con las lenguas romances respecto al latín; el profesor Rosenblat hace, a continuación, un breve estudio de la vida política, económica y cultural de los países hispanoamericanos, analizando su influencia y sus consecuencias sobre la lengua. ¿Cuál había de ser la suerte del español ante la influencia de las lenguas indígenas, de la llegada del negro, de la fuerte inmigración que acude a repoblar el suelo, de la separación política de la metrópoli, del coloso del Norte? ¿Arrastraría la separación política a la independencia lingüística? En efecto, con ésta vino el deseo de tener un idioma propio, que reflejara las costumbres, el sistema de gobierno, etc., de cada país. Pero, desde

principios de este siglo, lejana ya la guerra, hay una reacción contraria a esta idea y se manifiesta un gran deseo por mantener el español.

Como tendencias actuales del español de América, el profesor Rosenblat señala, entre otras, las siguientes: el *voseo*, documentado con abundantes citas y con un detallado estudio de su repartición geográfica; pérdida de la persona *vosotros*, sustituida por *Vds.*, aunque hay tendencia a restablecer la forma castiza; *yeísmo* y *seseo*, desigualmente arraigados; aspiración y pérdida de la *s* final de sílaba o de palabra, y confusión de *r* y *l*, rasgos considerados como vulgares, y contra los cuales hay una reacción; algunos islotes de *ceceo*. También hay una tendencia a la pérdida de las formas *amase*, *tuviese*, etc., reemplazadas por *amara*, *tuviera*, etc., aunque la lengua literaria trata de restablecer las formas en *-se*. De igual manera, el futuro sintético de indicativo (*cantaré*) está en decadencia ante las formas analíticas (*voy a cantar*, *he de cantar*).

Es tal el deseo de mantener el español en toda su pureza, que se han impuesto en la lengua familiar expresiones reservadas en España al lenguaje literario. Por otra parte, el español de América no es un sistema fijo de cuyos moldes no es posible salir, sino un sistema vivo, y el hispanohablante ha solucionado sus necesidades expresivas, dentro de este sistema, creando sustantivos, aumentativos y diminutivos, a veces de manera distinta en cada región.

Otro punto muy interesante que toca el profesor Rosenblat es el referente a la influencia de las lenguas indígenas; si bien hay regiones bilingües, sin embargo, en el habla general de los hispanohablantes, actualmente la influencia indígena es menor que antes y está en retroceso, mientras el español penetra cada día más en las lenguas indígenas. Pero, a medida que el español de América se hispaniza, también es verdad que el de España se americaniza, pues son muchas las palabras indígenas que hoy están completamente incorporadas a la lengua de España. De igual manera, el profesor Rosenblat señala el actual retroceso de italianismos en las regiones de fuerte inmigración italiana. Ante la invasión de anglicismos en toda Hispanoamérica, cree que muchos de ellos caerán en el olvido, como ocurrió en épocas anteriores con los galicismos. Frente a una serie de circunstancias que hacían a Cuervo pensar en la independencia lingüística de Hispanoamérica, el presente estudio señala el panorama actual, completamente distinto: la influencia de la literatura española, el intercambio intelectual, universitario y periodístico entre España y América, la radio, el cine, el teatro, etc., ayudan a un acercamiento y destierran la idea de que el español de América tenga el mismo destino que el latín de la Romania. Así, pues, a esta tesis de épocas anteriores, sucede en toda Hispanoamérica una fuerte tendencia a una creciente hispanización y a conservar la unidad del idioma.

Tanto por los problemas planteados como por el análisis de los fenómenos propios del español en América, la obra del profesor Rosenblat es imprescindible para cualquier estudio sobre la lengua de Hispanoamérica.—*María Luisa López.*