

RESEÑAS

SAN JUAN DE LA CRUZ. *Poesías completas*. Ed. de Cristóbal Cuevas. Barcelona, Ediciones B, 1988, 296 pp.

Por José Javier Rodríguez Rodríguez

Nombre, entre los señeros de nuestra lírica quinientista, inmediatamente asociado con las más logradas expresiones poéticas de la experiencia mística, no es caso el de Juan de la Cruz en que todavía echemos de menos imprescindibles seguridades relacionadas con la transmisión de sus textos. La accesibilidad, por otro lado, queda garantizada por la existencia de una serie de cuidadas ediciones. La iniciativa que da origen a la que nos ocupa se justifica, sin embargo, por la carencia de una publicación de difusión amplia en que poder hallar y disfrutar el conjunto de las composiciones en verso del carmelita, así como alguna muestra de su prosa, muchas más veces aludida que consultada.

El editor, cuya competencia queda avalada por una serie de artículos sanjuanistas (consignados en la p. 83) y por la preparación del volumen *Cántico espiritual. Poesías* (Madrid, Alhambra, 1979), nos ofrece, en efecto, el *corpus* poético del reformador religioso, así como una «antología literaria» de sus escritos en prosa. Literaria, en función del criterio selectivo de los fragmentos: la belleza o la significación por lo que tengan de revelador respecto del estilo y concepciones literarias del santo o de los hombres de su tiempo.

La introducción (pp. 5-73) nos ofrece, en primer lugar, una panorámica rigurosamente documentada de la España del tiempo de Felipe II, diseñando las relaciones entre castas, clases, actividades sociales y tendencias ideológico-religiosas. Concretando la perspectiva en el medio cultural, explora el significado de la Contrarreforma, sus directrices artísticas y el impacto del control y estímulo de la literatura religiosa. En este contexto, la persona y el escritor Juan de la Cruz adquieren una serie de connotaciones socio-ideológicas (religiosas), así como hallan las correspondencias explicativas de su concepto del arte y de su entendimiento de la relación literatura-mística (pp. 5-20).

Consignada una sucinta cronología biográfica, el estudioso establece las claves fundamentales de la poética del santo, desde la oposición escrituraria entre las «artificiosas palabras» y las que se constituyen en «espada del espíritu». Inmediatamente, nos facilita la ordenación genética de su obra, deteniéndose en la fijación del carácter de los libros prosísticos, para discutir a continuación la ubicación del escritor en la tríada pertinente de categorías estético-históricas: Renacimiento-Manierismo-Barroco (pp. 20-33).

El análisis de la lengua poética debe iniciarse, dado el carácter de la producción editada, por la discusión de los problemas y límites determinados por la oposición entre experiencia de lo inefable y expresión poética (lingüística). A continuación, la reflexión se orienta hacia las motivaciones e implicaciones innovadoras de la elección de la lengua vulgar como vehículo de expresión y construcción poéticas religiosas y, más concretamente, místicas. Finalmente, se da cuenta de los principales recursos estilístico-estructurales, desde la selección léxica hasta los procedimientos tópicos (símbolo, alegoría, símil y ejemplo), pasando por las distintas formas de paradoja evocativa (pp. 33-44).

El estudio concreto de los poemas editados parte de la discusión del valor específico y diferenciado que el discurso poético cobra en San Juan, frente al texto en prosa, valor relacionado con el problema de la expresión de lo inefable místico y con la opción resolutoria de orden simbolista. La verificación de tal hipótesis general viene por la observación de los aspectos métricos, en primer término, así como por el análisis del efecto y procedimientos musicales de las composiciones sanjuanistas, señalando el paradigma de lectura del canto conventual. Además, y con carácter recapitulatorio, se destaca la relevancia genético-estructural de los recursos retóricos afectivos en la construcción y recepción de los poemas.

Finalmente, queda incorporada una disertación sobre su materia y fuentes, recordando el marco tradicional necesario para una adecuada lectura de las composiciones editadas: el del *contrafactum* (pp. 44-60).

El estudio de los textos en prosa parte de una tesis firme sobre la relación con los poéticos, así como de la fijación del género literario a que deben ser adscritos. Determina posteriormente la índole exacta de la dependencia exegética respecto de aquellos, así como, consecuentemente, de su vinculación genética. Discute a continuación la tensión estructural entre sistemática y comentario ceñido al orden lírico, que recorre la prosa de San Juan, así como su tradición y contexto literarios. Procede, finalmente, a un somero análisis de los recursos estilísticos que dan razón del efecto estético de la prosa, utilizando categorías excesivamente genéricas, pero manifestando el estado todavía incipiente de esta línea de estudio y proponiendo unos interrogantes y cuestiones de atención prioritaria (pp. 60-73).

Bajo el epígrafe «Criterios de edición» se nos informa del manuscrito base utilizado (Jaén), del seguimiento del «apógrafo de Sanlúcar» para la edición del *Cántico Espiritual* (incorporando, asimismo, la versión jiennense), de la impresión de un par de letrillas ausentes en el manuscrito base y de los aforismos del *Monte de perfección*, publicados por primera vez en la citada edición sanjuanista del mismo estudioso (pp. 75-77).

Finalmente, se nos ofrece una nutrida bibliografía, ordenada bajo los apartados de: ediciones de los textos de San Juan, libros de comentario crítico y artículos de semejante naturaleza (pp. 79-86).

GARCILASO DE LA VEGA. *Cancionero (Poesías castellanas completas)*. Ed. de Antonio Prieto. Barcelona, Ediciones B, 1988, 283 pp.

Por José Javier Rodríguez Rodríguez

El año de 1574 se constituye como la temprana fecha en que el «excelente poeta Garcilaso de la Vega» se incorpora, merced a la edición comentada de su obra por el Brocense, al canon de nuestras autoridades literarias. La suerte de sus textos ha sido acorde con esa consideración, en un proceso de preservación y fijación que culmina con la edición crítica de Elías L. Rivers (Madrid, Castalia, 1974). Autor imprescindible en cualquiera de las colecciones literarias de amplia difusión, la publicación que en este momento se nos presenta no se suma meramente al intento de captar parte de la demanda (inagotable) de las sucesivas promociones de estudiantes. Tomando como base la ya inencontrable de 1982, Antonio Prieto formula, por mediación de Ediciones B, una edición-propuesta.

Tal y como se nos aclara en el apartado «Nuestra edición», la presentación de los textos sigue la establecida por el crítico anteriormente citado. La anotación, además de aclarar fuentes literarias y contextos (lingüístico e histórico), se orienta fundamentalmente a la ilustración y justificación del orden de impresión de los poemas, orden en que reside la aportación más relevante de esta nueva edición de los versos del toledano.

El estudio introductorio dedica una primera parte a la formación poética de Garcilaso (pp. 5-31), bifurcándose —tras unas breves pinceladas cronológico-biográficas e histórico-contextuales— en dos direcciones, marcadas por las dos claves de su poética: el «saber» y el «sentimiento». De la mano de la primera, nos sitúa en el ámbito de la tradición humanista de la España de los Reyes Católicos y en el seno de las profundas interrelaciones entre las trayectorias poéticas española e italiana, respecto a la concepción de la escritura como arte, deshaciendo el tópico de la frontal y absoluta oposición entre Petrarca y el uso cancioneril castellano.

Por este camino, desentraña el estudioso la índole de la cultura humanística del poeta toledano, así como el modo de su activación poética, en medio de las transformaciones de pensamiento y, en concreto, de pensamiento poético, que distancian los reinados de los reconquistadores de Granada y del emperador Carlos. Cerrando esta vía de indagación de la poesía como arte, se refiere a la posición emblemática de Garcilaso en el curso de la «revolución italianizante», con la polémica suscitada por la misma; al tiempo que adelanta los rasgos que identifican y personalizan su creación literaria, alejándola de toda imitación arqueológica de sus modelos.

Enfocando el análisis hacia el segundo polo de los citados, el del componente sentimental como fuerza motriz y determinante de la poética garcilasiana, repasa Antonio Prieto los hitos fundamentales de la pasión del autor por Isabel Freyre, su directa relación con los de su formación poética y con los diversos momentos de su poesía, en lo que constituye una primera lectura de la obra creadora, que nos pone en los antecedentes justos y propios para acometer el segundo estadio del trabajo introductorio, el de la justificación de la pertinencia interpretativa del novedoso orden en que nos ofrece la creación lírica del vate toledano.

Parte este segundo momento del discurso (pp. 32-59) de una afirmación general (cuya más pormenorizada demostración la encontramos en el trabajo del mismo crítico *La poesía española del siglo XVI*, Madrid, Cátedra, 1986, vol. I), según la cual la poesía petrarquista se concibe a menudo como «*historia*, esto es, narración lírica de una vida que exige un orden secuencial como tal historia o *exemplum*». Refiere, seguidamente, este afán al propio designio dispositivo del maestro italiano y establece los modos de transmisión de tal propósito a los introductores de su manera poética en la lírica del quinientos hispano.

Tras explicitar los fundamentos históricos e histórico-críticos del enmascaramiento de la concepción narrativa del *corpus* de nuestro poeta, procede el estudioso a su examen, guiado por el intento de determinar en él las marcas principales de la *narratio*, de acuerdo con la tradición del *Canzoniere*. De este modo, concluye y justifica la ausencia de composiciones-cierre; concreta la que constituye el inicio del relato lírico; repasa las que suponen «conexiones intertextuales de transformación, que se unirán a las conexiones de equivalencia e insistencia, y que corporeizan la totalidad textual en una fuerte y cohesionada unidad de secuencia narrativa». Al paso, mantiene Prieto la tensión entre la puesta de manifiesto del arraigo del cancionero garcilasiano en la tradición del de Petrarca, de un lado y, de otro, el de otorgar todo su relieve a la afirmación del toledano como creador de otra y diferente síntesis poética.

Tras el estudio introductorio, se relacionan las principales ediciones de la obra de Garcilaso, así como los trabajos críticos de aportación más sustantiva. Como útil complemento, cierra el volumen un índice de primeros versos, que permite contrastar de un golpe de vista la diferencia entre el ordenamiento tradicional y el aquí adoptado.

CÓDICE DE AUTOS VIEJOS. SELECCIÓN. Ed. de Miguel Ángel Pérez Priego. Madrid, Castalia, 1988, 241 pp.

Por José Javier Rodríguez Rodríguez

En el año 1844 se incorporaba a los fondos de la Biblioteca Nacional de Madrid un volumen manuscrito, titulado *Códice de autos viejos*, en cuyos folios se contienen nada menos que noventa y seis piezas dramáticas, todas ellas de asunto religioso, a excepción de un breve entremés. Se trata, en consecuencia, del *corpus* más extenso de nuestro teatro antiguo y de una valiosísima muestra para el conocimiento de los rumbos de nuestra dramaturgia sagrada.

La edición completa de tal volumen manuscrito fue efectuada por Léo Rouanet (*Colección de autos, farsas y coloquios del siglo XVI*, Barcelona-Madrid, Bibliotheca Hispanica, Nâcon, 1901, 4 vols.), permitiendo que tales ejemplares dramáticos fueran tenidos en cuenta en las indagaciones críticas y en las síntesis fundamentales de que disponemos sobre el camino hacia el auto sacramental.

Miguel Ángel Pérez Priego, acreditado conocedor de nuestro teatro antiguo (baste recordar aquí su decisiva aportación *El teatro de Diego Sánchez de Badajoz*, Cáceres, Universidad de Extremadura, 1982), nos ofrece, mediante la colaboración de la editorial Castalia, una selección de piezas, orientada en función de su representatividad argumental, y con las virtudes de accesibilidad que se derivan de la inclusión en una colección de bolsillo.

Aparecen en el volumen las siguientes piezas: *Aucto del destierro de Agar*, *Aucto de la degollación de Sant Juan Baptista*, *Aucto de la destrucción de Jerusalén*, *Aucto de la prevaricación de nuestro padre Adán*, *Farsa del sacramento de Adán*, *Farsa del sacramento llamada la Esposa de los Cantares*, *Farsa del sacramento del Amor Divino*. Según explica en la «Nota previa» (pp. 59-62), sigue como base el manuscrito conservado del siglo XVI,

aclarando lugares mediante las copias modernas y la citada edición de Rouanet. Los textos van, por otro lado, acompañados de notas de carácter lingüístico, estilístico y de fuentes, así como referidas a variantes textuales, relaciones literarias entre las diversas piezas del *Códice* y ubicación de formas y motivos en la tradición dramática quinientista.

El estudio introductorio (pp. 7-41) comienza por el planteamiento de los problemas de datación y autoría de las composiciones, problemas a los que el estudioso otorga la categoría de enigmas, por el retraso de su investigación y los escasos datos de que disponemos para solucionarlos. Sin embargo, hace gala del conocimiento de las aportaciones histórico-críticas más relevantes, así como de una detenida lectura de los textos bajo esta perspectiva, en busca de todo tipo de indicios, internos y externos, estableciendo finalmente hipótesis inéditas sobre ambas materias.

Pero el enigma que ocupa el centro de la exposición preliminar se refiere, sin embargo, al problema —apenas planteado por la crítica, con la salvedad (citada y reconocida como inspiradora por Pérez Priego) de Norman D. Shergold (*History of the Spanish Stage from medieval times until the end of the seventeenth century*, Oxford, Clarendon Press, 1967)— del carácter genético del volumen. Enfocado el análisis hacia este aspecto, dedica las pp. 16-24 a la descripción histórica y a la estimación de las interrelaciones surgidas y desarrolladas en la segunda mitad del s. XVI, entre proceso de profesionalización del teatro y dramática religiosa. Ello le permite diseñar el contexto en que hará valer la hipótesis del origen del *Códice* como repertorio de una compañía de actores profesionales (pp. 25-33), orientado a las representaciones del Corpus. La desmesura cuantitativa del manuscrito obliga a plantear y explicar su génesis como excepcional, para lo cual el investigador elige el camino de la concreción histórica, ligando el repertorio a una compañía particular, así como a unas determinadas circunstancias, localizadas y puntuales.

Pasa seguidamente a dar cuenta del contenido del volumen, focalizando el estudio desde el hecho central de la celebración del Corpus. Temática, argumentos, procedimiento alegórico, contenido conceptual, configuración tridentina del dogma, ocupan la primera parte del análisis, para ceder en la segunda a los problemas suscitados por la estructura dramática, el tratamiento «representativo» de las fuentes y los indicios sobre las técnicas de puesta en escena, quedando de manifiesto una disposición notablemente uniforme, relacionada —según el estudioso— con el carácter marcadamente institucional de este teatro (pp. 34-41).

A continuación, se ofrece una «noticia bibliográfica» (pp. 43-54), en que se incluye la descripción exhaustiva del manuscrito base (ms. 14711 de la Biblioteca Nacional de Madrid), con la relación completa de las piezas dramáticas contenidas por el *Códice*. Asimismo, se describen brevemente las copias manuscritas modernas y se consignan las ediciones (todas parciales, a excepción de la de Rouanet). Sigue a esto la referencia a una serie de trabajos histórico-críticos, de primera consideración en el enfrentamiento a la lectura e interpretación de este *corpus* dramático (pp. 55-57). Finalmente, en la aludida «nota previa» (pp. 59-62), se nos informa sobre la problemática textual que ha debido ser afrontada en la tarea editorial, así como de las opciones resolutivas que determinan la conformación final del libro que reseñamos.

VEGA, Lope de. *Novelas a Marcia Leonarda*. Ed. de Julia Barella. Madrid, Júcar, 1988, 231 pp.

Por José Javier Rodríguez Rodríguez

Promesa de todo amante-poeta de ley que anduviera por amores y versos tras las huellas de Petrarca, era la de inmortalizar la belleza que en su seno despertara el fuego del deseo. Alguno, como Lope, de hogueras más dispersas o de palabra menos vergonzosa, se extiende prolífico a salvar del olvido un buen número de amantes seudonominadas. Los estudios biográficos y los enfoques biografistas de la obra literaria del Fénix suelen apoyarse, como en asideros firmes, en las diversas mujeres del poeta. Cada una de ellas funciona, de este modo, como polo de atracción de un segmento de su producción literaria. Dentro de aquel correspondiente a la última de su vida, Marta de Nevaes, se encuentran unos textos vin-

culados a lo que aparece como obra menor del Monstruo de la Naturaleza, genial creador de la fórmula dramática barroca.

La cantidad y significado de su escritura para las tablas, así como el cultivo de otros géneros más encumbrados en la preceptiva literaria de su tiempo o en el gusto del nuestro, han determinado un estudio menos detenido y una difusión más reducida de las creaciones que ahora presenta la colección de clásicos de la editorial Júcar, al cuidado de Julia Barella. Veinte años nos separan de su última edición en una colección de bolsillo (por Francisco Rico. Alianza Editorial, 1968).

Se nos presenta el texto de forma correcta y en función de los criterios expuestos en la p. 41. Se aportan, asimismo, notas a pie de página en que se aclaran cuestiones lingüísticas (léxico y construcciones sintácticas extraños al lector contemporáneo), histórico-políticas, mitológicas, folklóricas y, de manera especial, intertextuales, señalando la fuente concreta de citas más o menos precisas y explícitas.

El estudio introductorio consta de dos partes bien diferenciadas, precedidas de una cronología biográfica (pp. 11-14), La primera (pp. 15-29) nos informa de la génesis y aparición impresa de las novelas, adoptando inmediatamente una perspectiva de acercamiento que podemos calificar de genérica. Se trata de explicitar la tradición literaria en que se inscriben y describir su poética latente (ante la inexistencia de una preceptiva aplicable), así como la conciencia genérica y las aportaciones personales de Lope. Para ello procede Julia Barella al análisis de los proemios a las novelas, en relación con los textos que les suceden y otros afines. La referencia de la comedia, los tópicos argumentales, la índole literaria de los personajes, la relevancia de las descripciones, la jerarquía de recursos estilísticos, la presencia del narrador en el relato, su relación con el destinatario de la narración y, muy especialmente, la importancia y tipos de digresión, son aspectos que la estudiosa enfoca desde la óptica de los prólogos teóricos del autor y sirven a un deslinde entre los polos de la tradición y la originalidad, determinando la voluntad de renovación vigorizadora de un género por parte de Lope.

En un segundo momento (pp. 31-39), la atención recae en el comentario individualizado de las cuatro novelas. Comentario que se detiene en las fórmulas de cierre de los relatos, la construcción de los personajes, los principios estructurales de cada una de las novelas y los modelos genéricos adoptados. Todo ello apoyándose en una pertinente bibliografía que nos sitúa en los problemas y juicios que ha venido formulando la crítica literaria. Llegamos, de esta forma, a una clasificación analítica y cualitativa de las novelas, culminada por la explicitación de los presupuestos y propósitos que guiaron la pluma de su autor.

Por último, añade la editora una selección bibliográfica de estudios y la breve lista de las ediciones modernas de estas pequeñas cosas del gran Lope.

CERVANTES, Miguel de. *Teatro completo*. Ed. de Florencio Sevilla Arroyo y Antonio Rey Hazas. Barcelona, Planeta, 1987, LXXIII + 991 pp.

Por José Javier Rodríguez Rodríguez

Paradójica la disonancia entre la propia apreciación de Cervantes sobre su obra y aquella que después ha ido consagrando la Historia de la Literatura. Ni su prosa idealista, ni su teatro, ni sus versos líricos han recibido la consideración preeminente que su autor les concediera. Muy al contrario, la significación literaria de Cervantes se ha reducido a menudo a la de su genial invención caballeresca, acompañada por las narraciones breves, bien como muleta crítica, bien como canon castellano de escritura para todos los públicos.

La fortuna editorial de su teatro se inscribe en este contexto, careciendo hasta el momento de impresión en colecciones de bolsillo la mayor parte de sus producciones extensas. La iniciativa de la editorial Planeta y de los estudiosos que han preparado este trabajo viene a cubrir, en consecuencia, una necesidad de primer orden en la tarea de facilitar el acceso a nuestra literatura clásica.

El tomo que reseñamos ofrece, en edición cuidadosa, las piezas contenidas en el célebre volumen *Ocho comedias y ocho entremeses* (Madrid, 1615), así como las dos únicas que conservamos de su primera época: *El trato de Argel* y *La Numancia*. Los problemas de

crítica textual se exponen con amplitud, junto a los criterios de transcripción y anotación, en lo referido a este aspecto, en las pp. LXII-LXXIII. De otro lado, otro tipo de anotaciones al texto aclaran alusiones al contexto biográfico, histórico y cultural, en sus diversos planos, junto a las dificultades de comprensión en el nivel propiamente lingüístico.

El estudio histórico-literario (pp. XI-LV) explora en primer lugar la posibilidad y obstáculos para trazar una trayectoria evolutiva de la labor dramática cervantina. Presentados los datos pertinentes y las conclusiones diversas de la crítica, los introductores exponen su propia hipótesis sobre la cronología de las piezas y los bloques fundamentales en que se agrupan, en relación con cierta progresión en el carácter de las creaciones, así como con la historia de su recepción.

En segundo lugar, estableciendo como objetivo el de determinar la significación del teatro cervantino en el contexto del espectáculo dramático de su tiempo, proceden al análisis de sus composiciones extensas, tomando como paradigma fundamental la obra de Lope de Vega. Mediante una discusión de los paralelismos y contrastes en relación con el «Monstruo de la naturaleza», infieren los rasgos innovadores centrales de la aportación cervantina y consideran las valoraciones negativas de mayor entidad formuladas por la crítica. Apoyados en este análisis, proceden a la interpretación del sentido e implicaciones ideológicas, deteniéndose en las comedias que han suscitado conclusiones más divergentes entre la crítica.

En un tercer momento, los editores acometen el estudio de la poética dramática de D. Miguel. Se da cuenta de los textos cervantinos más significativos al respecto y de las diferentes hipótesis manejadas, para concluir con una interpretación original de los datos y una formulación coherente del pensamiento teórico-teatral de Cervantes.

Antes de cerrar el estudio literario, se dedican unas páginas a la presentación de la parte más estimada tradicionalmente del *corpus* dramático editado: los entremeses. Se ofrecen diversas aportaciones críticas en torno a su cronología, recepción, temática, técnica y estilo, para pasar inmediatamente a un análisis de estas composiciones que las sitúa en su contexto genérico, destacando los mecanismos que contribuyen a constituirlos en fenómenos francamente originales y susceptibles de desacreditar las distancias valorativas habituales entre las obras del teatro mayor y las del menor.

Completando la aportación analítica, los introductores nos ofrecen una útil cronología bio-bibliográfica, así como la consignación de las ediciones fundamentales del teatro de Cervantes y los estudios que afectan a aspectos globales del mismo (pp. LV-LXII).

RODRÍGUEZ DE MONTALVO, Garci. *Amadís de Gaula*. Ed. de Juan Manuel Cacho Blecua. Madrid, Cátedra, 1987-88, 2 vols.

Por José Javier Rodríguez Rodríguez

La lectura de la parodia es una forma de acceder rápidamente a los recursos constructivos del texto parodiado. Ahora bien, cabe formularse un pregunta radical frente a esta afirmación: ¿es posible identificar la parodia sin conocer previamente el texto ingenuo? Muy probablemente en esta cuestión resida uno de los defectos fundamentales de muchos acercamientos empobrecidos al *Quijote*.

Nuestra historia literaria viene reconociendo tradicionalmente el papel central que los relatos caballerescos jugaron durante la primera mitad del s. XVI en la conformación del sistema literario, así como su conexión irrefutable con numerosos fenómenos de nuestra historia cultural. No obstante, la práctica valorativa que el historiador sobrepone al mero recuento de los hechos les ha sido adversa y, en consecuencia, esta serie de textos ha sido relegada al fondo gris, solamente recordada para explicar determinados aspectos de las obras señeras de nuestra literatura clásica.

Sancionada por la crítica su condición de cabeza visible del conjunto textual, al *Amadís* ha sufrido las consecuencias de una accesibilidad precaria, a pesar de la recuperación post-moderna de la caballería, cuyos esfuerzos se han orientado preferentemente al rescate de los textos considerados como origen medieval de las diversas tradiciones. El trabajo de Cacho Blecua y la iniciativa editorial de Cátedra vienen a suprimir la adscripción de este hito fundamental de nuestra literatura al conjunto de obras sólo legibles en bibliotecas. Se trata

de una cuidada edición, acompañada de puntuales notas, en que se aclaran dificultades de tipo lingüístico e histórico, así como se señalan variantes textuales, relaciones literarias y momentos fuertes desde el punto de vista narratológico.

El extenso estudio preliminar (pp. 19-216) aparece dividido en tres grandes bloques: tradición, datación y autoría, análisis del texto; a lo que se añade el repaso de la historia de la recepción y las notas sobre los criterios de edición.

En primer lugar, decíamos, se sitúa el texto en las tradiciones pertinentes para su conformación. La tradición artúrica sirve como cañamazo; la leyenda troyana constituye una fuente complementaria de episodios, nombre y temas; diversas series literarias medievales de índole didáctica y moral explican la justificación del *Amadís* desde el punto de vista del *prodesse* horaciano. La información sobre este complejo substrato sigue varios criterios. De un lado, «esbozar unos cuantos hitos de este largo recorrido, haciendo especial hincapié en aquellos elementos que de forma directa o indirecta tienen alguna influencia en la tradición que recoge nuestra obra». De otro —y sin olvidar ningún dato necesario—, tratar de forma más detenida aquellos componentes tradicionales menos atendidos por la crítica. Así, el espacio concedido a la leyenda troyana supera proporcionalmente el reservado para la materia artúrica.

Respecto al segundo bloque, «datación y autoría», repasa las dos únicas hipótesis «que cuentan con alguna mínima base científica sobre la que sustentarse»: la portuguesa y la castellana. Antes de exponer las conclusiones, en forma de hipótesis general sobre la historia del texto finalmente reelaborado por Montalvo, ofrece una semblanza biográfica y socio-histórica de este último, así como los datos positivamente conocidos y racionalmente deducibles sobre su trabajo.

El análisis de la obra, cuyos resultados se irán remitiendo constantemente a la evolución del arte narrativo (mediante el contraste de los procedimientos del *Amadís* con los observados en la serie inaugurada por el *Lazarillo* y, plenamente ya, por el *Quijote*), se inicia por la discusión de su adscripción genérica, aplicando un concepto de género literario de signo diacrónico y de valor normativo. A continuación, se somete el texto a un esquema completo de análisis narratológico, tal y como lo ha ido definiendo la crítica desde el formalismo ruso. Así, se da cuenta de las características y funciones del narrador y del narratario; se procede a una descomposición temática que identifica la estructura de la acción y da cuenta del rol de los motivos mayores en la misma; se establece un esquema de actantes, exponiendo los recursos empleados para dotarles del carácter de personajes y su relación con una triple referencia: el arquetipo mítico, el contexto narrativo y la situación socio-histórica; se nos proporciona el marco teórico en que ubicar los conceptos de tiempo y espacio manejados en la obra, así como sus características como elementos funcionales desde los puntos de vista narrativo y temático; finalmente, en el plano de la elocución, tres puntos son objeto de estudio: la presencia de arcaísmos y occidentalismos y su explicación en clave lingüística o retórica, la ausencia de niveles de lengua diferenciados y, por último, los resortes de construcción y fijación de un modelo de *stylus sublimis*.

Al completo estudio se añade una relación de los textos literarios y documentales convocados en apoyo de la lectura del *Amadís*, así como un listado de las aportaciones fundamentales de la crítica literaria en torno a dicha obra. Al cabo del texto, un útil índice de nombre propios.

POESÍA DE CANCIONERO. Ed. de Álvaro Alonso. Madrid, Ediciones Cátedra, 1986, 447 pp.

Por José Javier Rodríguez Rodríguez

Desde el legendario enamorado Macías hasta el principal inspirador de Garcilaso en lengua española, Garci-Sánchez de Badajoz, Álvaro Alonso reúne un total de cincuenta y dos poetas de los siglos XIV y XV, fundamentalmente de este último. A ello añade tres series de composiciones anónimas, procedentes de otros tantos cancioneros, y dos declaraciones poéticas que sirven como apertura y cierre de la antología: el *Prologus Baenensis* y la epístola *A la duquesa de Soma*, de Boscán.

Este último dato permite adivinar por sí solo la opción del editor por ordenar cronológicamente la serie de textos y de autores reunidos y presentados a la lectura.

Los textos de cada uno de ellos van precedidos por una breve semblanza bio-bibliográfica, de modo que recuerda la recopilación baenense y sus modelos provenzales, a lo que se añade un párrafo valorativo fundamentalmente orientado a situar a cada autor en el curso de la evolución de la poética cancioneril. Junto a ello, una selecta noticia de los estudios consagrados por los historiadores de la literatura a cada autor en particular y la referencia de la fuente de que se toman los textos en cada caso.

El propósito de ofrecer composiciones completas, sólo desatendido en un caso, debidamente justificado, determina una selección en que el predominio del *arte real* sobre el *arte mayor* se ve acentuado, en relación con la proporción que guardan en los cancioneros.

En resumen, nos encontramos ante lo que no hace mucho tiempo deberíamos haber calificado como una osadía editorial. La revolución garcilasiana supone un nuevo gusto poético y un nuevo modo de acercamiento a los textos metrificados. La introducción de Álvaro Alonso cumple a estos efectos una función precisa: mostrar los logros que la crítica literaria viene consiguiendo en la empresa de desvelar las claves poéticas que nos van permitiendo, de nuevo, leer estos poemas.

Inicia tal estudio preliminar por el objeto de los cancioneros como vehículos literarios en el siglo XV, aludiendo a su carácter predominantemente colectivo y a los problemas que presentan en materia de transmisión, crítica textual y autoría de las composiciones. Hace un repaso cronológico de los ejemplares más significativos y alude, finalmente y con motivo de la existencia de cancioneros musicales, a la importancia de la combinación de ambas habilidades artísticas para la poesía del s. XV.

Acomete a continuación el examen de las implicaciones histórico-sociológicas e ideológicas de las opciones de escritura de estos autores, situándolas en el inicio de la polémica en torno a los *studia humanitatis*, cuya *accusatio* se analiza en dos instancias: la jerarquía escolástica de los saberes y la jerarquía señorial de las funciones sociales. Su defensa se liga a los discursos sobre el origen y la dignidad de la poesía.

Entra en el estudio de este tipo de escritura a través de sus motivos mayores o, lo que es lo mismo, diferentes aspectos del amor. Tomándolo como sentimiento, como proceso de relación y como instancia religiosa, se declaran las fuentes literarias, su tratamiento en los cancioneros españoles, el substrato de pensamiento que lo mantiene y la evolución y momento actual de los estudios e interpretaciones respecto a cada uno de los aspectos, acompañando a estos efectos su discurso el introductor con profusión de notas bibliográficas.

Se pasa seguidamente al terreno de la expresión donde, para explicar algunos de los procedimientos dominantes en esta literatura, se desvela una de las claves de su poética: el conceptismo.

Tras dedicar un epígrafe a la imaginería, se procede a una clasificación genérica guiada por dos criterios: uno primero centrado en la estructura de las composiciones, estrechamente relacionada con la presencia de la música; uno segundo relativo al asunto.

Declara, pues, los géneros mayores—la canción y el decir— y nos ofrece un examen algo más detallado no sólo de los dos mencionados, sino también de las serranillas, la poesía religiosa, la satírica y política, y los villancicos y romances. En cada caso, expone los rasgos fundamentales caracterizadores, sus fuentes literarias y culturales, las distintas especies en que pueden subdividirse y, por último, los problemas críticos que respecto a cada uno de ellos están planteados en la actualidad.

Tras esto, y antes de ofrecernos una síntesis de la evolución lingüística y literaria de la poesía de cancionero, así como de su pervivencia a lo largo de los Siglos de Oro, pone de relieve dos cuestiones importantes para su lectura. De un lado, expone unas nociones fundamentales sobre la poética de arte mayor; de otro, recuerda las intuiciones de Américo Castro respecto a la historia de España y sus letras, como dignas de tenerse en cuenta para el entendimiento de algunas de estas composiciones.

La edición se completa con una bibliografía selecta y distribuida bajo dos epígrafes: «Principales cancioneros» y «Antologías y estudios». Junto a ello, otros dos componentes de utilidad: un glosario y un índice de primeros versos.

MEDRANO, Francisco de. *Poesía*. Ed. de Dámaso Alonso. Madrid, Cátedra, 1988, 353 pp.

Por José Javier Rodríguez Rodríguez

Otro fruto más del empeño que viene manifestando la editorial Cátedra en los últimos años por facilitar la lectura de la obra lírica de nuestros poetas de los Siglos de Oro, la edición de los poemas de Francisco de Medrano presenta un particular carácter: se trata de una selección, a cargo de la profesora María Luisa Cerrón, de dos trabajos publicados por Dámaso Alonso en los años 1948 y 1958 (el segundo en colaboración con Stephen Reckert).

La publicación de este resumen en una colección de tal capacidad de difusión como esta de *Letras Hispánicas*, incide en el aspecto de la accesibilidad, en el doble plano del camino hacia el libro y del camino por el libro mismo.

Los poemas se transcriben cuidadosamente, según los criterios expuestos de manera minuciosa en las pp. 154-158. Se acompañan de notas donde se consignan variantes textuales, aclaraciones lingüísticas, observaciones de estilo, así como de fuentes y modelos seguidos por el poeta.

Van precedidos los textos de Medrano, por un trabajo introductorio (pp. 15-153) que ofrece el doble interés de la preparación para la lectura del poeta y de la muestra de una de las realizaciones clásicas de la estilística española.

Se inicia con una exploración biográfica que busca fundamentalmente la continuidad entre el escritor y el hombre. Se elabora una biografía espiritual mediante el uso de fuentes documentales de primer grado, para el acopio de datos objetivos; la interpretación en clave histórica de indicios presentes en las composiciones, que permiten la inferencia de otros datos o la orientación de aquéllos; por último, el análisis estilístico de los poemas, que proporciona los movimientos anímicos fundamentales.

Tras repasar los problemas de transmisión y crítica textuales, Dámaso analiza el tratamiento de los temas: fundamentalmente, la trayectoria de los motivos amorosos y la aparición escasa, pero significativa, del debate íntimo de carácter moral. Va elaborando así una síntesis de las fuerzas fundamentales del espíritu del poeta.

El siguiente bloque del estudio se dedica a la poética del autor. Se inicia exponiendo el concepto de imitación y su vigencia, de atención crítica imprescindible, en ese momento de la historia literaria. Inmediatamente, se explicitan las dos hipótesis centrales que habrán de presidir la investigación formal: de un lado, Medrano es un poeta original en el modo de imitar; de otro, supone una reacción clasicista en el momento del giro barroco de la literatura española.

Señala Dámaso con algún detenimiento la manera en que la crítica ha ido intuyendo ambas afirmaciones, para pasar a continuación a consignar las principales fuentes filosóficas y modelos poéticos del horaciano.

Se especifica su originalidad mediante el contraste con los seguidores del poeta latino más caracterizados de aquel momento de la tradición literaria española: Herrera, Francisco de la Torre, Fray Luis; enfrentándole con los primeros merced a los conceptos de imitación arqueológica vs. imitación vivificadora y, con el último, en función de una oposición de grado en el empleo de recursos tendentes a la segunda.

Estos procedimientos poéticos se analizan a continuación, presididos por los dos núcleos señalados en el estudio de la poética y relacionados con sus respectivos efectos literarios, así como con su carácter de manifestación de la virtualidad anímica del poeta y de la persona.

Tal repaso de procedimientos formales se inicia con el análisis del léxico y continúa con el del período, dedicando diversos apartados al hipérbaton, la reiteración y la correlación y culminando la sección con la propuesta de este último concepto como pertinente en una teoría poética general.

Finaliza el estudio introductorio con un repaso breve (dados los límites de una publicación de este carácter) en cualquier caso, pero más somero para los sonetos y más detenido para las odas, de la obra poética del sevillano.

Respecto a los primeros nos ofrece una clasificación y una valoración, precedida por una sintética noticia de orden analítico.

En relación con las segundas, se tratan diferenciadamente las de seguimiento horaciano y aquellas que no lo son, y se expone con cierto pormenor los problemas y soluciones de

índole conceptual y formal hallados en el trabajo de versión poética de Medrano, consignando, en último lugar, los diferentes grados de imitación advertidos.

La edición se complementa con una bibliografía (enriquecida por María Luisa Cerrón), en que se señalan las fuentes manuscritas e impresas, así como una selección de estudios sobre el autor y su obra.

CASTRO, Guillén de. *Las Mocedades del Cid*. Ed. de Christiane Faliu-Lacourt, Madrid, Taurus, 1988, 160 pp.

Por Natividad Valencia López

En esta reciente edición de Faliu-Lacourt de 1988, con datos recogidos en su mayor parte de su tesis doctoral *Guillén de Castro*, publicada en Toulouse-Lille en 1984, encontramos un satisfactorio estudio sobre el teatro de Guillén de Castro en general, y sobre *Las Mocedades del Cid* en particular, casi podríamos decir, sin temor a equivocarnos, la más conocida de sus obras dramáticas.

Faliu-Lacourt divide su estudio introductorio en diez apartados: comienza dando los datos más importantes de la vida del dramaturgo, para pasar a analizar su obra dramática, la estructura interna de sus comedias, la externa, el valor ejemplar de su teatro, las fuentes de *Las Mocedades del Cid*, los procesos de dramatización, la visión de España en la obra, su estructura y versificación, y finalmente un resumen de los tres actos de la comedia.

Dentro del apartado en que Faliu-Lacourt estudia los procesos de dramatización de Guillén de Castro señala que la intriga concebida por este autor, difiere de sus fuentes literarias, esencialmente por la lucha entre honor y amor en los dos protagonistas.

Efectivamente, la doble trama motivadora del conflicto aparece desde el comienzo del primer acto.

Por una parte, se nos presenta a Rodrigo, hijo de Diego Laínez, recién nombrado caballero por el Rey, con todos los honores que esto conlleva, y por otra parte la discusión entre los nobles de la Corte, y en presencia del Rey, por ocupar el cargo de Ayo del Príncipe don Sancho, una vez fallecido su antiguo preceptor Gonzalo Bermúdez.

La contienda se centra en Diego Laínez (padre de Rodrigo) y el conde Lozano (padre de Jimena).

El punto culminante de este conflicto y desencadenante de los hechos posteriores es la bofetada que el conde Lozano propina al anciano Diego Laínez.

El nudo trágico ya está formado y con él el conflicto amor-honor también, puesto que Rodrigo (defensor y vengador de su padre Diego Laínez) tiene que matar para vengar la ofensa al padre de su enamorada, el conde Lozano.

Guillén de Castro sabe penetrar en la íntima tensión trágica de los principales personajes que viven el conflicto, y prueba de ello es el monólogo de Rodrigo cuando se erige en defensor de su padre:

«¿Qué haré, suerte atrevida,
si él es el alma que me dio la vida?
¿Qué haré (¡Terrible calma!),
si ella es la vida que me tiene el alma?
Mezclar quisiera, en confianza tuya,
mi sangre con la suya,
¿y he de verter su sangre? ...¡brava pena!
¿yo he de matar al padre de Jimena?»

Sin embargo, y como nota típica de nuestro teatro clásico, el honor es lo primero:

«Mas ya ofende esta duda
al santo honor que mi opinión sustenta.

Razón es que sacuda
de amor el yugo, y la cerviz esenta
acuda a lo que soy; ...»

La misma lucha interna se repite en Jimena. Ella reconoce delante de su criada Elvira:

«¡Ay, afligida!
que la mitad de mi vida
ha muerto la otra mitad.»

Pero, por supuesto, el honor se impone y con él la implantación de la justicia en el asesino de su padre. En la misma conversación con su criada Elvira ésta dice:

«¿Piensas perseguille?»

Y Jimena responde:

«Sí,
que es de mi padre el decoro;
y así lloro
el buscar lo que perdí,
persiguiendo lo que adoro.»

En el tercer acto, la línea argumental recupera el equilibrio con el perdón del Rey al Cid tras sus numerosas victorias y la boda de éste con su adorada Jimena.

Sin embargo, lo que más caracteriza la obra y le da cuerpo dramático es la barroca lucha de contrarios, típica de nuestro teatro del Siglo de Oro, y el conflicto íntimo de los principales personajes entre dos conceptos claves: amor y *honor*.

GÜIRALDES, Ricardo. *Don Segundo Sombra*. Edición de Sara Parkinson de Paz, Madrid, Ediciones Cátedra, 1985, 315 pp.

Por Natividad Valencia López

Observando la trayectoria personal y profesional de Ricardo Güiraldes, nacido en Buenos Aires en 1886, se valora más su gran novela gauchesca: *Don Segundo Sombra*, continuadora de la brecha abierta por José Martí con su *Martín Fierro*.

Este argentino, criado en el seno de una familia acomodada y educado con esmero en las culturas francesa y alemana, supo volver los ojos hacia temas y motivaciones de su propio país, mientras que la mayoría de los hispanoamericanos miraban hacia Europa para sus temas literarios.

Nada mejor para reivindicar esta postura autóctona que centrar su novela en el tema del gaucho, figura clásica argentina que prácticamente llegó a formar una clase social aparte debido a su manera de vivir. En Argentina, los gauchos obtuvieron en seguida fama de excelentes jinetes, domando potros salvajes para proporcionarse comida, prendas de vestir y equipo para su caballo, como indica Sara Parkinson de Paz en su prólogo.

Esta novela de Güiraldes, prácticamente la más reconocida por la crítica, muestra multitud de aspectos interesantes: el vivo reflejo de la vida gaucha en su descripción, unido al intento de recrear su lenguaje, y a un gran estilo literario; también la existencia de la distancia del tiempo que, como ha señalado Dámaso Alonso, permite al autor emplear el lenguaje rústico, mientras Fabio (el protagonista) está de aprendiz, y al mismo tiempo culto para describir acontecimientos y pensamientos desde el punto de vista del estanciero educado en el cual se ha convertido, gracias a la herencia que le deja su padre.

Todos estos aspectos están acertadamente destacados por Sara Parkinson de Paz en su prólogo. Lo estructura comenzando por una introducción a la vida y la obra del escritor, para pasar después a comentar la redacción de *Don Segundo Sombra*, a analizar al gaucho en la vida y literatura argentina, a Güiraldes en relación al gaucho, la estructura del libro, su estilo y, finalmente, su lenguaje.

Es de destacar que el tono general del libro se va volviendo cada vez más sombrío a medida que avanza y nos vamos acercando hacia el final. La propia trayectoria biográfica del autor nos puede dar la explicación del cambio. Le costó mucho trabajo llegar a terminar la obra debido a una penosa enfermedad: cáncer linfático, que en ocasiones le impedía prácticamente escribir. En la novela el joven Fabio, que escapa de su casa lleno de ilusiones dispuesto a vivir la vida gaucha al lado de su padrino don Segundo Sombra, empieza a hacerse reflexiones amargas según va experimentando la dureza de esta vida, aunque él se identifica plenamente con ella. El tono sombrío llega a su clímax al final de la obra cuando Fabio recibe la noticia de que su padre ha muerto y le deja una gran herencia. Esto, que pudiera ser aparentemente motivo de alegría, para Fabio es una desgracia puesto que conlleva nuevas responsabilidades y una renuncia a la vida gaucha para atender su heredad.

Pero además de estas razones, el gran golpe para Fabio es su separación de don Segundo Sombra. Nada mejor que sus palabras para describir esta despedida: «Me fui como quien se desangra».

Por otra parte, es interesante destacar la conexión que parece tener esta obra con el género picaresco. El protagonista, Fabio, nos describe sus aventuras y avatares desde que escapa de su casa. También hay un gran desarraigo familiar, en realidad es un huérfano, ya que no conoce a su padre y vive con unas tías que para él son extrañas y frías. Su amor por la libertad y la dureza de las situaciones por las que pasa le hacen afín al asunto picaresco.

Aunque es evidente que el tema gauchesco es el sustento de la obra, ¿habrá creado Güiraldes una novela a caballo entre los dos géneros?

SALINAS, Pedro. *Aventura poética*. Edición de David L. Stixrude, Madrid, Ediciones Cátedra, 1986, 277 pp.

Por Natividad Valencia López

En esta antología saliniana que David L. Stixrude recoge en las páginas de Cátedra, observamos una amplia muestra de la obra de este gran poeta del amor.

La acertada introducción que hace este crítico habla en primer lugar de la vida y ambiente cultural de Salinas. Señala que su poesía, al igual que la de otros miembros de su generación, revela un rico complejo de afinidades con autores clásicos y contemporáneos que van desde la poesía popular a Garcilaso, Quevedo, Góngora, San Juan, Bécquer, Jiménez, Unamuno, Machado, Darío, Huidobro, literatura francesa y los surrealistas. Los estudios de Salinas sobre la poesía de Manrique o Rubén Darío son clarividentes en este sentido.

Para David L. Stixrude la característica fundamental de Salinas en la conjunción entre un espíritu esencialmente irónico y al mismo tiempo hondamente serio.

Apartado muy interesante es el siguiente, referido al mundo léxico de Pedro Salinas. Muestra este autor una fuerte tendencia a crear «un repertorio de palabras claves, cuya significación va creciendo en hondura y complejidad». Para él, vigilar su léxico poético es tarea fundamental, siempre acechando nuevas oportunidades de modificar, incluso derribar significados establecidos. Detalle que salta a la vista es la preferencia que muestra Pedro Salinas por pronombres y adverbios sobre sustantivos, justo lo contrario a Guillén, para quien el nombre es más permanente que la cosa.

Otra gran característica de su lenguaje es que procura que las palabras le suenen a «no estrenadas», aunque por otra parte confiesa que las palabras:

«Son cada día más hermosas
por más usadas.»

A continuación, David L. Stixrude hace un breve análisis de cada uno de los libros de poemas que aparecen en esta antología: *Presagios*, *Seguro Azar*, *Fábula y signo*, *La voz a ti debida*, *Razón de Amor*, *El Coniemplado*, *Largo Lamento*, *Todo más claro* y *Confianza*.

Si observamos la evolución de la poesía amorosa de Salinas en estos libros vemos que las paradojas y sentimientos contradictorios son nota corriente en ellos.

Estos motivos se revelan de manera fehaciente en su libro clave: *La voz a ti debida*, aunque hay que señalar que la idea central y trascendente de este libro y de toda su poesía amorosa es que la voluntad de querer, que sólo encuentra sentido en la unión amorosa, «transforma radicalmente nuestra existencia, sustituyendo un destino de mortalidad diaria por un ímpetu de vitalidad total».

Esta situación, unida a las contradicciones que señalábamos anteriormente, hace que el estado amoroso cree una situación de anhelo continuo en la que nada se resuelve nunca; el análisis de la problemática realidad del amor y de las tensiones que produce entre alma y cuerpo son una constante en la obra saliniana. El vaivén emocionante que esto conlleva desemboca en claro fracaso amoroso en *Largo Lamento*.

No todo es poesía amorosa en su producción. En *Todo más claro*, por ejemplo, denuncia lo que para él son las monstruosidades materiales y mentales de nuestra época actual. Para Salinas es un tema apremiante la desintegración espiritual del mundo occidental.

David L. Stixrude concluye esta introducción señalando que su edición sigue esencialmente las *Poesías Completas* preparada por la hija del poeta, Soledad Salinas de Marichal. Por último, nos proporciona una bibliografía selecta que consta de los libros de poesía de Pedro Salinas, de sus libros narrativos y dramáticos, sus obras críticas, sus ediciones y, por otra parte, de los libros sobre la poesía de Pedro Salinas, artículos; y, como colofón, estudios sobre la generación del 27 en general.

NOVELA SENTIMENTAL ESPAÑOLA. Edición de César Hernández Alonso, Madrid, Clásicos Plaza & Janés, Biblioteca crítica de autores españoles, núm. 61, 327 pp.

Por M. Soledad de Ciria Matilla

La novela sentimental es un tipo de narración que surge en España durante el s. XV, que combina la poesía de cancionero con narraciones caballerescas, que toma como eje temático el amor cortés, con la correspondiente idealización de la mujer, y que analiza un proceso amoroso generalmente frustrado.

César Hernández, catedrático de lengua en la Universidad de Valladolid, comienza su estudio con una presentación y caracterización de la novela sentimental. Para comprender ésta resulta imprescindible conocer uno de sus rasgos más distintivos: *el amor cortés*, que es desinteresado, y que parte de una divinización e idealización de la amada. El verdadero amor cortés, el más puro, es desinteresado: se ama por amor. El amor del caballero será un deseo casi siempre imposible, inaccesible; pero, a pesar de no ser correspondido, se sentirá orgulloso de pertenecer a la «orden del amor», que es la aristocracia del sentimiento.

La evolución de esta forma de novelas va de una forma literaria propia de la retórica clásica y de la medieval, el *tratado*, a configurarse más nitidamente como novelas, con una estructura cerrada, para desviarse posteriormente hacia el género epistolar: el primer hito de la novela sentimental es el *Siervo libre de amor* de Rodríguez del Padrón, tratado alegórico y discursivo; Diego de San Pedro: *Tratado de amores de Arnalte y Lucenda* y *Cárcel de amor*, donde el género se fija definitivamente; Juan de Flores con el *Grimalte y Gradissa* y la *Historia de Grisel y Mirabella*, donde la reducción de los episodios de caballerías es un índice de la evolución del género; el género epistolar, representado por Juan de Segura en *Proceso de cartas* (1548).

César Hernández presenta en esta edición la primera muestra de la novela sentimental española, el *Siervo libre de amor* y la obra más lograda de su género, a su entender, la *Cárcel de amor*, asimismo nos presenta una etapa intermedia que es un *tratado* convirtiéndose en verdadera novela, el *Tratado de amores de Arnalte y Lucenda*.

El prologuista contrasta opiniones y criterios, procurando no dejar fuera ningún punto de interés para comprender las obras. Presenta también una selecta bibliografía, tanto de carácter general como específica de cada autor que selecciona.

Moderniza, el profesor Hernández, la ortografía y adecúa los signos de puntuación para una mejor interpretación de la obra. Sigue textos fidedignos para la edición, la cual acompaña de notas aclaratorias, de un glosario para el mejor entendimiento de palabras que han variado en algo su significado desde la Edad Media, de un extenso comentario de un fragmento de la *Estoria de dos amadores*, parte formante del *Siervo libre de amor*, con un nivel universitario; finaliza la edición con una antología de otras novelas sentimentales, de las que ha explicado en el estudio introductorio.

Todo lo que ofrece el profesor César Hernández en esta edición permite formarse una sólida idea de cómo es la novela sentimental española del s. XV, lo que le da un carácter de texto universitario de obligado uso en lo que atañe a esta oscura época de nuestras letras.

AMADÍS DE GAULA, versión de Ángel Rosenblat y adiciones de Alicia Redondo. Madrid, 1987, Editorial Castalia, colección Odres Nuevos, XV + 321 pp.

Por M. Soledad de Ciria Matilla

El *Amadís de Gaula* supone la expresión fantástica de la mentalidad medieval y anima la imaginación de los lectores españoles en los siglos XIV, XV y XVI. El género al que pertenece esta obra, la literatura caballerescas, se inicia en España con el *Amadís* y se cierra de manera definitiva con el *Quijote*. Llegó a ser el código caballeresco de la vida española y francesa en gran parte del s. XVI.

Condenado por todos, los libros de caballerías no dejaron nunca de leerse y el *Amadís* se salvó siempre de la condena racionalista y moralizadora contra el género.

El *Amadís* surge como una prolongación del amplio movimiento novelesco del ciclo bretón, que llevaba ya más de un siglo de brillante floración en Francia y que estaba dando materia fantástica a toda la literatura europea.

Aunque el género sea importado y los héroes que discurren por la novela son extranjeros, en España y en castellano dio la literatura caballerescas sus obras maestras. Se convirtieron en expresión del genio nacional y han contribuido a fijar en el mundo la imagen de una España caballerescas.

El *Amadís* ha llegado hasta nosotros sólo en versión castellana. En 1956, Antonio Rodríguez Moñino dio a conocer cuatro hojas muy maltratadas, único resto de un manuscrito desconocido que se remonta hacia 1420.

En la obra no aparece el menor deleite verbal; lo genial de la obra está en la acción, todo está supeditado a ella, y en ella se dibujan los sentimientos y los caracteres.

El *Amadís* nos presenta una escala de valores humanos: la bondad de armas, la belleza y la lealtad amorosa: pero todo es, en última instancia, una lucha entre buenos y malos.

Ángel Rosenblat realiza éstas y otras consideraciones en la introducción a esta obra, editada en esta colección en los años 50. Avisa convenientemente que suprime episodios secundarios en que no intervienen los personajes centrales; elimina frases o palabras que le parecen superfluas y resume lo demasiado profuso con el fin de dar a cada capítulo una unidad de tipo moderno.

La presente edición de 1987 aporta unas adiciones y añadiduras a la introducción de A. Rosenblat. Están efectuadas por Alicia Redondo Goicoechea, profesora de la Universidad Complutense de Madrid.

Comienza la profesora Redondo resaltando que en los veinte largos años que han transcurrido desde que A. Rosenblat terminara su introducción al *Amadís*, no ha habido descubrimientos críticos espectaculares, aunque si se han abierto nuevos caminos.

Han desaparecido las críticas nacionalistas centradas en la discusión de la lengua y patria de *Amadís* y se ha aceptado el texto castellano al ser el único conservado. En los últimos años, la crítica se ha centrado en el interior de la obra; se estudian los elementos de ésta y las técnicas de composición.

Alicia Redondo comenta los principales trabajos de la crítica en este terreno. Apunta también la idea de que de las fuentes medievales hay que separar la tarea refundidora de Montalvo; la obra es una mezcla de elementos de procedencia diversa, lo que genera tensiones entre los materiales medievales y los de origen renacentista, que dan lugar, en ocasiones, a contradicciones, ya que dada la abundancia de estos rasgos renacentistas, algunos críticos especialistas en el Siglo de Oro, han hablado de obra plenamente renacentista, lo que sin duda es excesivo.

El juicio de valor sobre la obra se centra muchas veces en la consideración de su estructura. Los lectores y críticos del siglo XX, acostumbrados a estructuras novelescas muy trabadas, no saben, en opinión de la prologuista, valorar la de algunas obras medievales, que se organizan en una estructura que hoy día llamaríamos abierta.

Alicia Redondo termina su introducción con unas palabras que Goethe dedicara al *Amadís* hace doscientos años: «Es una vergüenza encontrarse uno tan viejo sin haber conocido una obra tan excelente más que a través de la parodias que de ella se han hecho.»

Esta necesidad de difusión era igualmente defendida por A. Rosenblat hace veinte años y es la mejor justificación de una antología como la presente, que elimina las tres cuartas partes del texto, pero a cambio es muy posible que consiga adeptos para el mundo mágico y lejano que el *Amadís* representa.

FERNÁNDEZ DE MORATÍN, Leandro. *El sí de las niñas*. Edición de José María Legido, Madrid, Editorial Burdeos, Serie didáctica, 1987, 138 pp.

Por M. Soledad de Ciria Matilla

Es ésta, *El sí de las niñas*, la comedia preferida por su autor y la más celebrada de cuantas escribió. El texto estaba acabado en 1801, pero no se editó hasta 1805, para ser estrenado al año siguiente.

Leandro Fernández de Moratín (1760-1828), pese a su pertenencia al neoclasicismo, es el primer dramaturgo español moderno. *El sí de las niñas* resulta una obra moderna, que reivindica, frente a los viejos prejuicios calderonianos, el derecho de los jóvenes, y sobre todo de las mujeres, a elegir pareja para el matrimonio, frente a la costumbre tradicional que convertía al padre de familia en el dedo que designaba, por intereses económicos o nobiliarios, a los futuros esposos. Moratín convierte la escena en una escuela de costumbres.

Fue esta obra el mayor éxito teatral de su época; llenó el teatro de la Cruz durante veintiséis días consecutivos, hasta que los teatros tuvieron que cerrar llegada la cuaresma. La comedia no erradicó el problema de los matrimonios por conveniencia, pero sirvió para espolear la conciencia ciudadana.

La dificultad de los escritores reformistas dieciochescos y el gran esfuerzo que tuvieron que realizar en su pretensión de lograr una sociedad más feliz y moderna, queda patente en el hecho de que, al regreso de Fernando VII, se abre un expediente inquisitorial contra la comedia que concluyó con la prohibición en 1819, y duró hasta la muerte del monarca en 1830.

José M. Legido, profesor de Literatura en un Instituto de Madrid, ha preparado esta edición a partir del único ejemplar de la edición príncipe localizado en la Boston Public Library. De este modo, se aporta al conocimiento de *El sí de las niñas* su texto más primitivo, olvidado por las restantes ediciones, debido a su falta en las bibliotecas españolas.

Se trata de una edición de carácter didáctico, de muy buena presentación y rigor expositivo, en la que cada escena va acompañada de una guía de lectura que ayuda al alumno a reflexionar sobre el contenido y la forma de la comedia. Al final, como ya es característico en este tipo de ediciones, se dan juicios críticos sobre la obra, textos complementarios y actividades que dirigen el trabajo sobre ella.

GARCÍA-POSADA, Miguel. *40 años de Poesía Española. Antología 1939-1979*, M., Editorial Burdeos 1988, 235 pp.

Por M. Soledad de Ciria Matilla.

La poesía española de las décadas que van del año 39 al 79 se vio afectada directamente por la trágica convulsión que supuso la guerra civil. Ésta, desgraciadamente, nos llevó a una ruptura cultural y a otra serie de obstáculos, derivados de la falta de libertad de expresión.

El profesor García-Posada, en la introducción a esta Antología, expone muy claramente los principales movimientos poéticos que han existido en estas cuatro décadas.

Comienza por la de los 40, haciendo una distinción entre lo que él denomina tendencias dominantes y grupos marginales. Entre los primeros está la revista *Garcilaso*, que, dirigida por José García Nieto, ve la luz por vez primera el 13 de mayo de 1942, y en la que la figura del poeta toledano sufre un «azuleamiento» deliberado. Postula una poesía laudatoria o simplemente desarraigada de la realidad histórica, características que le sitúan dentro de las estéticas fascistas.

La colección Adonais, también fundada en 1942, se erigió en adversaria de esta estética, dando acogida a una poesía de filiación neorromántica, en la que se sitúan, entre otros, José Luis Cano, Carlos Bousoño y José Luis Hidalgo. En esta década aparecen dos grandes libros de dos poetas de la generación del 27: *Sombras del paraíso*, una de las obras claves de Aleixandre y una de las de más influjo en la poesía española, e *Hijos de la ira*, de Dámaso Alonso, que pese a constituir una novedad estilística más sustancial, tuvo menor influencia. Es esta poesía, en suma, desarraigada en contraposición con la arraigada de Luis Felipe Vivanco, Luis Rosales, Leopoldo Panero y José M. Valverde. Como broche final de este grupo dominante, *Ángel fieramente humano* (1950) de Blas de Otero, a cuya memoria dedica García-Posada este libro.

Entre los grupos marginales están los surrealistas con su poética basada en la destrucción del orden vigente. El antólogo resalta un nombre injustamente olvidado: Juan Eduardo Cirlot. El segundo grupo es el llamado postista, integrado por Carlos Edmundo Ory, Eduardo Chicharro y Silvano Sernesi. Como rasgos esenciales de este movimiento, la exaltación de la imaginación y la libertad verbal total.

La siguiente década, la de los 50, se caracteriza por la poesía social. Pieza fundamental para conocer esta época y la dualidad de opiniones es la *Antología de la poesía consultada* de Francisco Ribes (1952). Con Gabriel Celaya y Blas de Otero la poesía social puede darse por re-nacida definitivamente (el guión se debe a que ya existían brotes de este tipo de poesía en obras como *Poeta en Nueva York* de Lorca, *Poeta en la calle* de Alberti, etc.)...

En 1960 la antología de José M. Castellet, *Veinte años de poesía española*, impregnada de un grave dogmatismo, queriendo ser un respaldo teórico para el género, en cierto modo lo que logró fue su aniquilación. La aportación poética de esta poesía fue muy desigual y, en algunos casos, llevó el lenguaje poético a una intolerable pobreza expresiva. Valoración adecuada de esta cuestión son las palabras de José Ángel Valente, que en la *Antología* de Leopoldo de Luis dice: «La idea histórica y socialmente justa no alcanza una expresión literaria convincente.»

Pero es en la década de los 60 cuando se produce la plena madurez de algunos poetas considerados de la década anterior por otros estudiosos y, a juicio del antólogo, equivocadamente.

Una de las principales características es la voluntad de escribir una poesía crítica, moral, pero sin las limitaciones de la social. También son rasgos básicos la poetización de la experiencia personal y la predilección por la intimidad. Los modelos literarios de estos poetas (Ángel González, Jaime Gil de Biedma, Claudio Rodríguez, José Ángel Valente...), son varios y van desde la lírica latina a Machado y Hernández.

Por último, los llamados «novísimos», en cuyo grupo será decisiva la aparición de *Arde el mar* de Pedro Gimferrer, en donde se ofrece una síntesis admirable de modernismo y surrealismo, más la asimilación de algunos grandes poetas anglosajones (Pound y Eliot). José M. Castellet, antes defensor de la poesía social, escribe una antología, *Nueve novísimos poetas españoles* (1970), en donde da carta abierta a la nueva sensibilidad; en ella incluye a: Manuel Vázquez Montalbán, Antonio Martínez Sarrión, José M. Álvarez, Félix de Azúa, Pedro Gimferrer, Vicente Molina Foix, Guillermo Carnero, Ana M. Moix y Leopoldo M. Panero.

García-Posada, para terminar, nos ofrece algunos nombres posteriores, de los que todavía es difícil emitir juicio; y llega a la conclusión de que nos encontramos en un cierto compás de espera, provocado por el evidente agotamiento de algunas fórmulas.

No debemos olvidar que esta Antología fue escrita en 1979, aunque ahora reeditada, cosa que subsana García-Posada con una actualización de la bibliografía y la corrección de algunos pormenores.

En definitiva, es ésta una antología de fácil manejo, de claridad y rigor expositivo, que nos ofrece una adecuada selección de poetas representativos de la evolución lírica de estas cuatro décadas.

MACHADO, Manuel. *Alma. Ars moriendi*. Edición de Pablo del Barco. Eds. Cátedra. Letras Hispánicas, Madrid, 1988, 168 pp.

Por M. Soledad de Ciria Matilla

Manuel Machado se convirtió, a partir de 1902, en un poeta reconocido y triunfante. *Alma* puede considerarse como el fruto de su actividad poética en París y es el libro de poesía más «suya», como él mismo dijo, su asentamiento en una poética de la dificultad emocional. Veinte años después escribe *Ars moriendi*. Se evidencia en ella su temática más esencial: la muerte y la vida, y se plantea esta obra como una despedida. Pero en cada una de ellas articula el poeta, a modo de conexión, un arte de amar y otro de morir, para uso propio.

Manuel Machado tiene firme voluntad en afirmarse como algo más que poeta modernista, aunque la crítica se lo ha reconocido escasamente.

Pablo del Barco nos presenta una edición cuidada, en la que demuestra un profundo conocimiento de este poeta, a veces tachado ingenuamente como modernista sin apreciar otros matices que se pueden vislumbrar en su obra.

El apellido Machado, explica Del Barco, exige precisión por la trascendencia múltiple que posee: el abuelo, gobernador de Sevilla y médico investigador de alto prestigio; el padre, gran folklorista y hombre de letras; su hermano Antonio, de todos conocido; su hermano José, pintor, y el pequeño Francisco, también poeta y letrista. Manuel era el hijo mayor, lo que le conllevó siempre a una responsabilidad natural.

Pablo del Barco sigue de cerca la trayectoria poética de Manuel y llega a la conclusión de que es el resultado de una inconstancia firme, segura, asumida, reverenciada y, a veces, dolorosa.

Recorre Del Barco la vida de Manuel Machado, y a la luz de ésta explica sus diferentes obras. Este hombre, que aceptara totalmente la vida burguesa en 1910, casándose con su prima Eulalia Cáceres —novia eterna—; este hombre que en 1936 se siente con una derrota íntima definitiva, llegará a su punto final el 19 de enero de 1947 con una bronconeumonía. A su muerte, como era de suponer, artículos elogiosos al poeta patriota, versos fáciles con dedicatoria, el olvido y en seguida, la tinta negra de una crítica que juzga más actitudes que textos. Su posición crítica al franquismo apenas produjo irritación; él era también un vencido asimilado y en nada podía menoscabar la sólida arrogancia de los vencedores.

Alma supone el asentamiento riguroso de Manuel en una poética de la dificultad emocional. *Alma* es nacimiento y origen. El *mal poema* (Yo, loco o delincuente / o delincuente y loco, / ...) opera como intermedio señalador de decepciones poéticas o agnosticismo sentimental. Y *Ars moriendi* define ya la aceptación del no va más, de la caducidad y de la muerte poética.

Manuel Machado articula un arte de morir para uso particular, sincronizado con un arte de amar también de uso propio. *Alma* y *Ars moriendi* son dos variantes del mismo tema: Manuel Machado.

Pablo del Barco, en estas páginas, demuestra el romanticismo del mayor de los Machado, y hace una acertada comparación con Larra, con el que lo encuentra coincidente en su voluntad de lo popular literario, aunque siempre marcando una distancia en lo personal.

Sin duda, Machado es un escritor más de su siglo, con un fuerte imperativo cultural de origen, una visión de lo universal y un talante innato para, sin despreciar lo nacional, elogiar lo ajeno.

El autor de esta edición explica extensamente los criterios que ha seguido para ofrecernos los textos: problemas de contenido, de orden, de variantes, etc. Nos presenta también una buena bibliografía detallada y seleccionada. En suma, se trata de un estudio que ayuda a penetrar en el alma de este poeta tan olvidado unas veces y tan mal tratado otras.

ROJAS, Fernando de. *La Celestina*. Edición de Francisco Alonso. Madrid, Ed. Burdeos, serie didáctica, núm. 5, 262 pp.

Por M. Soledad de Ciria Matilla

Fernando de Rojas supo unir en *La Celestina* una historia de amor intensa y dramática a una visión crítica de los problemas sociales e ideológicos de la época. Si para unos estamos ante la última obra del mundo medieval, para otros se trata de una obra renacentista que invierte el sentido satírico y moralizante a favor de una temática realista, un diálogo continuo entre los personajes y el reflejo verosímil de las convulsiones ideológicas de la sociedad española de finales del siglo xv.

Cuando se van a cumplir cinco siglos desde su publicación, *La Celestina*, teatro para leer o novela para representar, es un entramado de mundos tan dispares como ciertos, que sintetiza corrientes y tradiciones literarias, expone la experiencia inmediata de la contemplación del mundo del autor e indica el sentido de su observación, tan agria para el prosaísmo burgués como para el idealismo de bajo calado.

Hasta aquí las palabras de Francisco Alonso, profesor de literatura en el Instituto «León Felipe» de Madrid, y preparador de esta edición didáctica sobre una obra de obligada lectura para el alumno de Bachillerato.

El texto que presenta es la edición de la *Tragicomedia* de 1514, impresa en Valencia por Juan Joffre, que conserva la Biblioteca Nacional de Madrid.

Como novedad de este tipo de ediciones nos encontramos con grabados sacados de la *princeps*, a la que se ha seguido también en el lugar de colocación de los mismos.

La edición consta, además, de unos cuadros comparativos entre el autor y su época, que ayudan a dar una visión política y social en la que se enmarca la obra. La introducción, con una exposición clara del tema, sin entrar en problemas textuales, ni en otros de mayor complejidad para el público al que va dirigida esta edición. Una bibliografía, juicios críticos, glosario y actividades, que hacen hincapié en aspectos fundamentales de la obra y ayudan a reflexionar sobre la misma.

El texto va convenientemente anotado y con una guía de lectura que ayuda a la comprensión de la obra.

Se trata de una colección didáctica, que ya comenzó con *El sí de las niñas* de Moratín, de presentación cuidada tanto textual como formalmente, y de rigor expositivo para el tipo de público al que va dirigido.

ANDRÉS, Gregorio de. *Catálogo de los códices griegos de la Biblioteca Nacional*. Madrid, Ministerio de Cultura, 1987, XIV + 619 pp.

Por Félix Piñero

La aparición de un catálogo completo de los códices griegos de la Biblioteca Nacional es un gran acontecimiento científico cuya importancia para los investigadores del mundo antiguo en sus más variadas facetas no es necesario resaltar. Desde el catálogo de J. Iriarte, publicado parcialmente en 1769, todos los intentos de completar la catalogación del fondo

griego no lograron los honores de su publicación. Las notas de E. Miller (1886), Graux-Martin (1892) y J.R. Vieillefond (1935), junto a meritorios estudios sobre grupos concretos de manuscritos, permitían a los investigadores hacerse una idea de la riqueza de este fondo, al tiempo que de la insuficiencia de nuestro conocimiento sobre él.

El catálogo de Gregorio de Andrés tiene este primer mérito de completar y ofrecer en un solo volumen noticias que antes se encontraban dispersas en publicaciones de difícil acceso. Esta intención de ofrecer la totalidad de los manuscritos griegos lleva al autor a incluir, al final de la obra, la descripción de ediciones antiguas en las que aparecen notas marginales manuscritas, o bien en las que sus páginas en blanco han sido utilizadas por un copista o un erudito para transcribir textos breves. Entre ellas existen algunas de gran interés para la historia del helenismo español, y otras con fragmentos curiosos (cfr., por ejemplo, la copia que hizo Constantino Láscaris de los fragmentos de Doroteo en su ejemplar la *Anthologia Graeca*, núm. 357). En este aspecto, el catálogo de Gregorio de Andrés es completísimo, incluso tal vez algo excesivo, al mezclar el fondo antiguo con manuscritos de helenistas muy tardíos. Es, por ejemplo, llamativo que el catálogo comience con el diccionario greco-español de Miguel González, un franciscano español que en el siglo XVIII residía en Nicosia y compuso, probablemente para su uso personal, una lista de palabras.

Esta voluntad de ser completo, y de relacionar los manuscritos en el orden de numeración tradicional de los códices en la Biblioteca, es una elección entre las muchas posibilidades existentes. Se hubiese podido seguir un criterio de procedencia, en el cual podría quedar más clara la sucesiva incorporación de manuscritos al fondo griego, o un criterio cronológico, pero todos los métodos presentan sus dificultades especiales y el criterio seguido por De Andrés tiene la ventaja de ser claro y la posibilidad, como el propio autor hace, de completarse con unos índices adecuados.

El método de catalogación seguido es, con notables y significativas modificaciones, el utilizado en la Biblioteca Vaticana. Esto supone, respecto al catálogo de Iriarte, un concepto muy diferente de la labor del catalogador. En una época en que los medios de reprografía están tan desarrollados como en la nuestra, carece de sentido acumular páginas y páginas de descripción, reproducir diplomática y no críticamente los textos, y completar con digresiones personales —como hace Iriarte— la catalogación de un códice. La comparación de las páginas que De Andrés dedica a cada códice con las correspondientes, en su caso, del catálogo de Iriarte, pone de relieve la gran utilidad del catálogo que comentamos. Incluso en manuscritos muy famosos los editores, dejándose arrastrar por las descripciones de Iriarte, cometen errores que hoy, gracias al catálogo de Gregorio de Andrés, es posible rectificar. Pondremos un ejemplo significativo: el manuscrito 4562 (núm. 19 De Andrés) contiene el famoso *Corpus* de los Himnos, copiado por Constantino Láscaris en Milán en 1464, al cual se han añadido —en épocas posteriores— páginas que contienen el poema de Museo (que no debe datarse como de 1464, como hacen Livrea-Eleuteri en su excelente edición Teubneriana, sino probablemente de unos quince años más tarde en Mesina), y otras muchas con epigramas de varias procedencias (cuya sola vista permitiría corregir los errores de bulto formulados sobre esta *Sylloge* por R. Aubreton en sus estudios sobre la trasmisión del texto de la Antología Palatina). Bastaría prestar atención al apartado que De Andrés dedica a las filigranas en el códice para comprender que la existencia de seis modelos diversos apunta ya el origen plural y misceláneo de este códice. En este campo de las filigranas el autor ha trabajado con verdadero esmero, recomponiendo muchas de ellas que, por diversos avatares de la encuadernación, no me habían parecido evidentes. Otro aspecto nuevo, y de interés enorme, es el apartado que dedica a la *composición* de cada manuscrito. En un fondo de las características del fondo griego de la Biblioteca Nacional, en el que abundan los códices de diversa procedencia encuadernados juntos, el análisis minucioso de los cuaterniones, de los sistemas de numeración, de las referencias compositivas, es enormemente ilustrativo. El autor ha podido, en este apartado, restablecer el orden original de varios códices, y avanzar hipótesis interesantes sobre manuscritos lacunosos completados tardíamente.

Cada descripción se estructura de la siguiente forma: referencia, contenido, escritura, composición, caja, filigrana, ornamentación, poseedores, anotaciones, bibliografía y encuadernación.

La referencia contiene la numeración actual, la antigua (por armarios N y O), y la nueva que le asigna De Andrés, la fecha, el tipo de material, las dimensiones y el número de folios. Con frecuencia la fecha viene pormenorizada según las diversas páginas de un manuscrito (vid., por ejemplo, núm. 96).

El contenido del códice se describe, en latín, numerando al margen cada obra independiente, poniendo entre corchetes angulares el nombre del autor cuando no viene expresado

en el manuscrito, y consignando las ediciones modernas de cada una de las obras. A veces el autor se extiende un poco más y da noticias más amplias sobre la bibliografía (vid., por ejemplo, núm. 207, sobre el *De Mysteriis* de Jámblico), o en textos poco frecuentes consigna el principio y el final. Se presta mucha atención a los prólogos y a las vidas de los autores que preceden a ciertas obras (es frecuente que De Andrés indique el grado de coincidencia con las diversas versiones de *uitae* existentes en los lexicógrafos y en las ediciones usuales). Las notas marginales, los escolios, las diferencias en los colores de las tintas de las glosas y explicaciones, y todo cuanto permite identificar y delimitar con precisión el texto es consignado en forma escueta y elegante.

En el apartado *escritura* se consignan todos los datos relativos a copistas, subscripción del códice si la hay, conjeturas sobre la fecha, tipo de papel o material de escritura, lugar de copia, etc. La gran familiaridad de Gregorio de Andrés con los manuscritos griegos le permite identificar con facilidad los nombres de los copistas, proponiendo muchas identificaciones que justifica convenientemente. En este campo, el catálogo que comentamos supone un avance científico de primera magnitud, por lo cual es una lástima que no vaya acompañado de láminas y reproducciones de los manuscritos, especialmente cuando se aventuran identificaciones.

Los apartados referentes a *composición* y *caja* suponen también una aportación notable respecto a los catálogos y descripciones anteriores. Y lo mismo cabe afirmar sobre las *filigranas*, muchas de las cuales se repiten constantemente y hubiera sido deseable reproducir las más frecuentes, porque las referencias a Briquet son a veces meras aproximaciones a lo que realmente se trasluce en el papel del manuscrito, como por lo demás ocurre habitualmente, y ciertos detalles pueden ser ilustrativos.

La *ornamentación* es un capítulo muy breve generalmente, salvo para los manuscritos de las secciones Reserva y Vitrina.

El apartado *Poseedores* traza la historia de las diversas manos por las que pasó cada códice. En este sentido, la falta de un prólogo en el que se explique la historia del fondo griego de la Biblioteca Nacional —ausencia inexplicable siendo De Andrés el mejor conocedor de este tema— obliga en cada caso a repeticiones que, forzadas por la brevedad necesaria, resultan insuficientes. Al lector le hubiese sido interesante disponer de una noticia más documentada para entender mejor los distintos cambios de mano (por ejemplo, el códice 185 sigue un proceso que se repite en otros varios— «Francisco de Mendoza, García de Loaisa, convento de San Vicente de Plasencia en el siglo XVII», y que convendría documentar convenientemente). Es cierto que la bibliografía introductoria reseña trabajos que cubren esa laguna, pero también es cierto que muchas veces se encuentran publicados en revistas poco difundidas internacionalmente entre los helenistas.

En el apartado *Anotaciones* figuran todos aquellos elementos que se encuentran en el manuscrito y no pertenecen propiamente al texto (títulos, variantes, sistemas de numeración, sellos de los diversos poseedores, noticias sobre los revisores, etc.). Está confeccionado con mucho detalle y puede prestar gran servicio a los estudiosos, porque De Andrés aporta numerosas interpretaciones que van desde la indicación de tal o cual signatura corresponde a la biblioteca de Osuna, o a otras, hasta la resolución de las abreviaturas y la indicación de los colores de las tintas.

En el apartado *Bibliografía* el especialista en cada autor puede encontrar lagunas e insuficiencias, pero en general puede decirse que está todo lo esencial. Más aún, menciona muchos estudios publicados en revistas de bibliografías al uso entre los helenistas, por lo cual resulta de gran utilidad.

Finalmente, una descripción cuidada de la *Encuadernación*, en un castellano pulido y técnico, termina la descripción de cada códice.

La obra termina con dos índices, uno de obras inéditas o raras y otro de nombres y cosas. El de inéditos es poco significativo y está integrado en un 90 por 100 por composiciones de Vicente Mariner, generalmente poesías de circunstancias de muy escaso valor literario. Cuando uno lee las poesías de este helenista observa que sigue, con frecuencia, una técnica de variación sobre el mismo tema que se aborda con diferentes esquemas métricos hasta quince veces seguidas, por procedimientos de multiplicación de versos que recuerdan las ingeniosas combinaciones de la *Metamétrica* de Caramuel. Desde el punto de vista de los estudiosos del helenismo estas composiciones son de muy escaso interés, no así sus cartas (algunas en griego) que contienen muchas cosas curiosas y que convendría editar.

El índice general es mucho más interesante. Se incluyen en él innumerables datos, todos por orden alfabético único, y su estudio detallado es valiosísimo. El manejo podía haberse

facilitado con una disposición tipográfica más clara, para evitar despistes del lector, y con referencias cruzadas a los artículos generales. El nombre de los copistas, por ejemplo, no viene siempre independientemente, sino englobado en el artículo *Scribae codicum*, lo cual ha producido el pintoresco error de algún comentarista de esta obra que ha tratado de completar este aspecto elaborando él mismo ese índice (cfr. *Erytheia*, 9, 1988, pp. 181-195), que se encuentra mucho mejor elaborado en el propio catálogo.

Esta obra de Gregorio de Andrés, fruto de largos años de paciente trabajo, debería completarse con un segundo tomo que incluyese la historia del fondo griego y una amplia colección de láminas. De esa forma tendríamos un instrumento de investigación más perfecto. En cualquier caso, en su forma actual, este libro representa una contribución excepcionalmente valiosa y útil para los estudiosos del mundo antiguo.

AGUILAR PIÑAL, Francisco, *Un escritor ilustrado: Cándido María Trigueros*. Madrid, CSIC, 1987, 370 pp.

Por Félix Piñero

La monografía que nos ocupa viene a deshacer repetidos errores y a reivindicar para la historia de la Ilustración en España a uno de sus representantes más característicos, ignorado muchas veces, ridiculizado otras, condenado —casi siempre sin examen— por autores que siguen ciegamente los virulentos juicios de Forner. En este sentido, su aparición es doblemente oportuna: por lo que tiene de clarificación y, sobre todo, por lo que aporta de novedoso.

Estructurada al modo tradicional, dedica la primera parte a la biografía (pp. 21-113) y la segunda a la obra literaria (pp. 115-325). Terminan la obra unos apéndices documentales en los que se incluye la interesante correspondencia de Trigueros con Mayans (pp. 329-337), el prólogo a los refundiciones de obras del teatro español (pp. 339-342) y la réplica de Forner (pp. 343-358), documentos todos ellos importantes para historia de las ideas literarias en el siglo XVIII.

La *Biografía* aparece extraordinariamente documentada, pudiéndose seguir la trayectoria de Trigueros, año a año, desde su nacimiento en 1736 en el toledano pueblo de Orgaz, hasta su muerte repentina en 1798, en su habitación de los Reales Estudios de Madrid. El capítulo dedicado a su época como académico de la Real Academia Sevillana de Buenas Letras contiene valiosas aportaciones para la historia de esa institución y pone de relieve el interés de Trigueros por la epigrafía y la filología. Sus esfuerzos en el terreno de las inscripciones latinas y hebreas, meritorios aunque no siempre acertados, produjeron escaso fruto y nulo reconocimiento, hasta el extremo de llegar a tacharle de extravagante y falsario, afirmación completamente injusta. Para demostrar su probidad cuando aduce documentos desconocidos bastaría referirse a la sorprendente cita de un largo pasaje del Poema del Cid (pp. 51-53) a partir de un manuscrito que poseía. Su prestigio entre los ilustrados sevillanos era notable, quedando importantes indicios de su participación en la tertulia de Olavide y en la Sociedad Económica. Para esta institución inició una traducción de Columela, que no llegó a terminar, y cuyo original se conserva en la Biblioteca de Menéndez Pelayo, con notas muy eruditas que demuestran la seriedad de su trabajo. En esta época el abanico de sus intereses científicos y literarios parece no tener límites, redactando memorias dispares sobre la calidad de los abonos agrícolas, sobre el nombre de España, sobre historia de la ciencia española, etc. El traslado a Madrid, protegido por el ministro López de Lerena, supone para Trigueros un giro decisivo en su proteica actividad, que se canaliza hacia lo literario, aunque siempre mantiene una curiosidad irrefrenable. Aguilar Piñal refiere con agilidad, información y notable equilibrio expositivo, sus relaciones con el Jardín Botánico, los avatares de su paso a bibliotecario de los Reales Estudios y su poco gratificante paso por la Academia de la Historia.

Las páginas dedicadas a la *Obra literaria* de Trigueros nos presentan un cuadro muy vivo, lleno de observaciones y datos que proceden de las largas investigaciones de Aguilar Piñal sobre el siglo XVIII y suponen, en su conjunto, una valiosísima aportación al conocimiento de la literatura española. La referencia a un escritor de «segunda fila» implica una inversión de perspectiva en la que cobran sentido y ángulo nuevo muchos de los conoci-

temática literaria en la que discurre la publicación se distanciaba de mis preferencias y de mis conocimientos como contemporaneísta. Sin embargo, una lectura atenta de algunas de las ponencias me hizo ver el variado panorama de conexiones interdisciplinares y de interesantes derivaciones como subraya Guy Mercadier en las palabras de presentación.

La relación de trabajos presentados y la categoría de sus autores puede dar una idea aproximada ante la imposibilidad de especificar el contenido de cada uno de ellos, de los extremos que estoy ponderando. La relación es como sigue:

Antonio Gómez-Moriana, de la Universidad de Montreal, teoriza sobre el tema a partir del *Lazarillo* y de los *curricula vitae* en la comunicación, «Narración y argumentación en el relato autobiográfico (ejemplos hispánicos)».

Sylvia Roubaud, de la Universidad de París IV, aporta el trabajo titulado «*Le yo, auteur et personnage. Du roman sentimental. Quelques exemples*». Sugerente es la ponencia de Sonja Herpoel, de la Universidad de Anvers, sobre «*Sainte Therese et le Libro de recreaciones (1585)*».

El informe de Michel Moner, de la Universidad de Grenoble III, lleva como epígrafe, «*Du conte merveilleux a la pseudo-autobiographie: Le recit du captif. (Don Quichotte, I, 39-41)*».

En línea parecida se establece la participación de Josette Riandiere la Roche, de la Universidad de Lille III, con «*Discours autobiographique de Quevedo*».

Antonio-Luc Ferrer, de la Universidad de Provence, plantea la conveniencia de introducir una crítica más sutil en el tratamiento que se haga de ciertas biografías, como lo hace él, en su intervención con la ponencia titulada «*Ennoblecérás a tu padre y a tu madre, o las fantasías genealógicas del erudito Joaquín Maria Bover de Roselló*» (1811-1865).

La vida del famoso, por tantos conceptos, Torres Villarroel, es vista por Hans Rudolf Picard, de la Universidad de Constance, en «*Le rola de Locura y razón, en tanto que forces antithetiques dans la genese d'une autobiographie moderne: La vida de Torres Villarroel*».

El bien conocido hispanista Guy Marcedier, profesor de la Universidad de Provence, aporta un estudio titulado «*Dans le sillage de l'autobiographie torresienne: La vida du baroudeur mathématicien Joaquín de la Ripa*»(1745).

Un segundo bloque de investigaciones presentadas se refieren casi todas ellas a autores españoles contemporáneos. Así, Jean-Pierre Castellani, de la Universidad François Rabelais (Tours), presenta «*Recit picaresque et memoire magique dans Los Hechos arborescentes de Francisco Umbral*».

Jordi Bonells, de la Universidad de Nice, hace lo mismo en «*Presentation et representation de soi. Trajectoire romanesque, recit d'une trajectoire: E. Tusquets, L. Goytisoló*».

Evelyné Martín Hernández, de la Universidad de Clermont II, se ocupa de analizar los recuerdos de infancia en «*Pratiques autobiographiques de Blas de Otero (Le récit des trois naissances)*».

Marie-Claire Zimmermann, de la Universidad de París-Sorbonne (París IV), se ha fijado en un joven poeta actual, en la ponencia titulada «*Le moi et ses multiples noms dans l'oeuvre poetique de Luis Antonio de Villena*».

Nadine Ly, de la Universidad de Bordeaux III, analiza el problema autobiográfico en diferentes discursos poéticos de autores del siglo XVI y XVII, como Garcilaso o Lope, o en los más modernos, como Jorge Guillén y Carlos Barral, en «*Discours poetique: Discours autobiographique?*».

De este último poeta, Carlos Barral, es un artístico titulado «*L'écriture sur soi. Debat avec Carlos Barral*», que ofrece Monique de Lope, de la Universidad de Provence, publicando un diálogo mantenido con el poeta sobre este mismo punto concreto.

Las últimas participaciones tienen como sujeto común de estudio a Salvador Dalí. Se trata de una serie de conclusiones a que han llegado una serie de estudiosos del *Seminaire d'Études Littéraire (S.E.L.)* de la Universidad de Toulouse-Le Mirail, concretamente Jean Alsina, Michelle Debax, Milagros Ezquerro, Claude Chauchadis y Michele Ramond, que, desde perspectivas distintas analizan la personalidad y la obra del famoso pintor de Cadaqués.

Como última reflexión del que hace esta notificación bibliográfica, valga también, y en la misma línea intimista y confesional en la que discurre la publicación de este coloquio, aportar un dato autobiográfico: Precisamente al hilo de la lectura de estas comunicaciones, especialmente la de Gómez Moriana, me ha servido para valorar las sugerencias que se abren para el historiador de Historia Contemporánea que, como yo, se encuentra con frecuencia en la necesidad de utilizar «memorias», biografías, relatos de viajes, diarios y confesiones como fuente histórica y cuyo interés aprendió de su maestro don Jesús Pabón.

Resulta aún más importante tener en cuenta las aportaciones, advertencias, indicaciones e información en general que se indican para un viejo proyecto que tengo desde los años en que realizaba mi tesis doctoral en el Archivo Diocesano de Toledo, donde descubrí una rica documentación dispersa sobre infinidad de «curricula vitae» de diferentes eclesiásticos españoles que enviaban a la curia arzobispal sus méritos personales para poder opositar o concursar a las ricas prebendas de su diócesis, o simplemente para obtener gracias y privilegios, exenciones o perdón del cardenal primado o de Roma a través del arzobispo toledano. Muchas están impresas y responden a un esquema curial, otras manuscritas y espontáneas; pero todas ellas, debidamente inventariadas y analizadas constituirían una valiosa aportación histórica, aunque por su amplitud reconozco que debe ser labor de equipo que brindaré a mis alumnos del tercer ciclo.

