

CAÑIZARES, José de. *Don Juan de Espina en su patria. Don Juan de Espina en Milán*. Edición, introducción y notas de Susan Paun de García. Madrid. Castalia. 1997, 281 pp. + 1 h. («Clásicos Madrileños, 17»).

Por Jerónimo Herrera Navarro

José de Cañizares (Madrid, 1676-1750) fue el dramaturgo más importante de la primera mitad del siglo XVIII, no sólo por sus más de cien obras dramáticas sino por los grandes éxitos que cosechó tanto en los populares Corrales de comedias como en las más refinadas y lujosas funciones cortesanas.

Algunas de sus obras se encuentran entre las que alcanzaron mayor aceptación a lo largo de la centuria: las zarzuelas *Amando bien no se ofenderá un desdén*, *Eurotas* y *Diana* (1721), *Con amor no hay libertad* (1731), *Cautelas contra cautelas* y *el rapto de Ganimedes* (1745); la comedia de figurón *El domine Lucas* (1716), y las comedias de magia *Don Juan de Espina en Milán* (1713), *Don Juan de Espina en Madrid* (1714), *El asombro de la Francia*, *Marta la Romarantina*, primera parte (1716) y segunda (1740), *El anillo de Giges* y *mágico rey de Lidia* (1740), etc.

A pesar de su fama, Cañizares ha sido poco estudiado. Los Manuales e Historias de la Literatura simplemente lo citan entre los autores más representativos de la degeneración a que llegó el teatro barroco en la primera mitad del siglo XVIII. Notas negativas que se han ido repitiendo en los dos últimos siglos con pocas variaciones. Con el renacer de los estudios dieciochescos que se produce en España desde 1970, gracias en gran medida a los *hispanistas* franceses, italianos, ingleses y norteamericanos, se ha empezado a revisar la obra del autor madrileño, y ya disponemos de algunos estudios —todavía insuficientes— y de la edición moderna de dos de sus obras. En concreto, se trata de la edición de Joaquín Álvarez Barrientos de *El anillo de Giges* y *mágico Rey de Lidia* (Madrid, CSIC, 1983) y la edición crítica de J. A. Molinaro y W. T. MacCready de *Angélica* y *Medoro. Zarzuela inédita, con su loa y entremés* (Turín, Quaderni Ibero-Americani, 1958).

A estas dos ediciones hay que añadir ahora ésta de Susan Paun de García que pone al alcance del lector actual dos de las comedias más populares de Cañizares: *Don Juan de Espina en su patria* (1.^a parte) y *Don Juan de Espina en Milán* (2.^a parte).

La comedia de magia fue uno de los géneros más populares a lo largo del siglo XVIII. Hacía las delicias del público mezclando una serie de elementos que tenían el denominador común de la espectacularidad y la variedad. En la mayor parte de los casos, el mago o mágico era un hombre que había adquirido poderes excepcionales a través del estudio y la ciencia. Se trata, por tanto, de *magia blanca* que ponía al servicio del bien y de la justicia. De este tipo son las dos comedias de *Don Juan de Espina*, cuyo protagonista fue un personaje legendario pero real que vivió en tiempos de Felipe IV y del que Quevedo escribió su biografía. Don Juan de Espina era un hombre misterioso y poco sociable, muy rico, estudioso de las ciencias, del arte y de la música, importante coleccionista de objetos y obras de arte, famoso por sus rarezas y por su casa encantada, del que se contaban hechos extraordinarios, como la existencia en su casa de criados autómatas de madera, espejos deformadores y máquinas maravillosas, etc.

Susan Paun de García nos introduce en la comedia de magia, nos da a conocer a este

curioso personaje y analiza las características principales de estas dos comedias. *Don Juan de Espina en su patria* o *Don Juan de Espina en Madrid* (1.ª parte) fue estrenada el 4 de febrero de 1714 en el Teatro de la Cruz de Madrid, por la compañía de José Garcés y el día 5 se interrumpieron las representaciones por la grave enfermedad de la Reina. Se volvió a poner en escena entre el 8 y el 16 de noviembre. Sin embargo, *Don Juan de Espina en Milán* (2.ª parte), fue estrenada antes, entre el 19 de octubre y el 2 de noviembre de 1713, en el Teatro del Príncipe, por la compañía de José de Prado.

Don Juan de Espina en su patria es una típica comedia de capa y espada del teatro barroco, a la que se añade en el enredo un personaje con poderes mágicos que consigue hacer triunfar los deseos amorosos de los dos jóvenes protagonistas que tienen que enfrentarse con la oposición del padre de la dama. Don Juan de Espina como amigo de los protagonistas está presente en el enredo y es el elemento decisivo y determinante para su solución, utilizando para ello todos sus poderes. De esta manera, se convierte en una especie de director de escena que actúa sobre los acontecimientos, los desencadena y los modifica según el plan que ha trazado y que lleva al desenlace deseado. Las acciones secundarias giran alrededor de situaciones cómicas que protagonizan don Juan de Espina y un figurón o los criados-graciosos. Además, se incrustan en el enredo una serie de cuadros escénicos que sólo guardan una leve relación con la acción principal o alguna de las secundarias, como la aparición de un teatro de Venecia en el que se representa una ópera, una danza de ninfas y zagales con el canto de una estatua, o la aparición de unos moros de Constantinopla que sirven una merienda, que tienen la función de demostrar los poderes mágicos de don Juan de Espina al tiempo que asombrar y deleitar a los espectadores. Así pues, se trata de un extraordinario espectáculo de una gran variedad en que predominan los efectos escénicos y de tramoya.

Don Juan de Espina en Milán, en cambio, es una comedia de fondo pseudo-histórico en que se mezcla un enredo de carácter político-militar por conseguir el trono de Milán, con un enredo amoroso por ganar el favor de la dama desdeñosa —la Duquesa de Milán— lo que a su vez conllevaría también el trono. Don Juan de Espina se ha trasladado a Italia «porque las habilidades/sólo allí son estimadas» como anuncia en la primera parte, y César Sforza, pretendiente al trono de Milán, solicita sus servicios para combatir la tiranía de su tío que mató a su padre y quiere marginarle de sus derechos, con la promesa de que le recompensará adecuadamente. La comedia toda está dirigida a demostrar la ingratitud de César Sforza, que incumpliría su promesa, apareciendo en escena los hechos que hubieran sucedido si don Juan de Espina hubiera accedido a lo solicitado. De esta manera, como si de un encantamiento se tratara o de un recurso cinematográfico, el propio protagonista César cree estar viviendo realmente lo que sólo es una mera apariencia que desaparece cuando se justifica el incumplimiento que don Juan de Espina ya había vaticinado. Es como si se presentara sobre las tablas el futuro y al final se volviera al presente inicial con la ejemplificación de lo que ya sabía que iba a pasar, razón por la cual no acepta la propuesta que se le hace. Es un tema muy sugestivo, típicamente barroco, de la tenue frontera que separa la apariencia de la realidad. Los poderes mágicos se observan en la modificación del comportamiento de algunos personajes y en los grandes efectos espectaculares: aparición de un ejército como si saliera de la tierra que se pone a las órdenes de César, aparición de un delicioso jardín con estatuas y faunos que bailan y cantan, aparición del mar con bajeles que disparan y desembarco de tropas. Además de las situaciones cómicas que protagonizan los criados y que giran alrededor de burlas o chascos provocados por la magia de don Juan de Espina.

Por último, quiero destacar el aparato crítico que acompaña a esta cuidada edición que nos acerca a dos espléndidas comedias que Susan Paun de García ha tenido el acierto de rescatar del olvido.

VILLEGAS, Juan. *Para un modelo de historia del teatro*. Colección Teoría 1. Irvine, California: Ediciones *Gestos*, 1997, 206 pp.

Por Grace Dávila-López

Esta modificada versión de *Ideología y discurso crítico sobre el teatro de España y América Latina* (1988) se lee con el interés y entusiasmo que inspira el encuentro con un proceso teórico lúcido capaz de enfrentar los retos a los que se enfrenta el investigador teatral de hoy. Juan Villegas ha sido reconocido por su serio interés en contribuir a la historia del teatro hispánico con propuestas superadoras de las limitaciones que han hecho de muchas historias teatrales guías para el estudio selectivo de autores e influencias. El texto justifica la necesidad de repensar y producir nuevas historias teatrales capaces de explicar procesos que han legitimado el surgimiento de los dramaturgos más «destacados» desde la limitada perspectiva de los discursos culturales hegemónicos y sus relaciones con el discurso del poder. Su propuesta desarrolla métodos e instrumentos de trabajo de gran utilidad para expandir el corpus teatral de historias pasadas y abre un espacio integrador para las surgientes manifestaciones culturales que van redefiniendo el concepto de teatro. Con esta nueva versión, Juan Villegas demuestra la vigencia de un proyecto viable capaz de elevar los criterios teatrales e históricos por encima de los «egocentrismos» conscientes o subconscientes de los discursos críticos hegemónicos. Con ello hace del discurso crítico un discurso investigador, responsablemente integralista y develador de manifestaciones que pudieran quedar ocultas en las historias teatrales por hacerse.

El nuevo título capta más claramente el propósito que el texto original ya proponía: «una estrategia manejable para la configuración de una historia del teatro» (*Ideología* 205). La nueva versión reitera con mínimas modificaciones ocho de los capítulos originales, elimina «Los personajes de la marginalidad en el discurso teatral chileno de los años sesenta,» y agrega el capítulo «Una práctica sincrónica: teatro chileno del período autoritario», que confirma el nuevo énfasis del texto en lo pragmático. Los comentarios incluidos en «Sobre este libro» anuncian estas diferencias, recuerdan el vigente impacto crítico y aporía teórica que representó el original y explica cómo de la demanda editorial por una reimpresión del texto surge la oportunidad de modificarlo. Se afirma el objetivo fundamental de potencializar la propuesta de periodización ofrecida en el texto original con la inserción de un modelo práctico de corte sincrónico limitado.

La «Introducción» presenta claramente las preocupaciones que incitan a repensar los procesos configuradores de las historias teatrales de España y América Latina. El proceso de selección/rechazo de textos escritos/representados basado en específicos sistemas de valores estéticos o/e ideológicos limita el corpus configurador de la historia. Basado en sus observaciones, Villegas propone un sistema que 1) reconozca la especificidad de los textos teatrales, 2) tome en cuenta semejanzas y diferencias de otros teatros, 3) asuma la importancia del destinatario teatral, 4) revele las diversas fuerzas que juegan un papel en la representación, 5) promueva el autorreconocimiento de las limitaciones de los discursos críticos hegemónicos en captar la complejidad de manifestaciones teatrales, 6) considere fuentes investigativas como los discursos metateatrales de los autores, 7) historicice tanto los discursos teatrales como los discursos críticos utilizados, así como sus relaciones y transformaciones, y 8) investigue los diversos modelos que funcionan dentro de los tipos de modelos teatrales.

Los primeros siete capítulos desarrollan, justifican y corroboran la importancia de los temas ya señalados, con respecto a la articulación de un sistema de periodización integralista. En ellos desconstruye los discursos que han legitimado las existentes historias del teatro, y presenta una tipología práctica para clasificar los discursos críticos y teatrales (hegemónicos, marginales, desplazados y subyugados). Define y desarrolla la importancia de «historizar» el proceso de comunicación teatral y la función del «destinatario» en dicho proceso. El ca-

pítulo ocho, «Un modelo de periodización para la historia del teatro» presenta un modelo teórico de periodización. Elabora un método basado en la consideración de sistemas (subsistemas, macrosistemas y megasistemas teatrales y sus relaciones). El capítulo nueve, recién agregado, con su concreto análisis de corte sincrónico confirma la viabilidad, sentido y riqueza que una historia integralista posibilita. Este último capítulo contextualiza ideológicamente (en el período autoritario chileno) y estéticamente (con los «enmarcados teatrales» que caracterizan esa época y el momento anterior) la producción teatral del período estudiado (1975-90). Muestra las fuerzas que determinan los tipos de discursos teatrales producidos y su relación hegemónica o marginal en relación con las estructuras de poder (políticas y culturales). Revela la coexistencia de diversos tipos de discursos teatrales (subsistemas) en el período estudiado (macrosistema) y su relación funcional con su contexto histórico y sus destinatarios. El ambicioso proyecto, con su contundente invitación a la práctica, conlleva dificultades investigativas retadoras. ¿Cómo rescatar o reconstruir fielmente una historia teatral que incluya aquellos textos antes no considerados (algunos nunca publicados), que reconstruya la relación entre teatro e historia política y cultural y que defina, en casos hipotéticamente, los destinatarios reales o potenciales de los textos? Indudablemente tal proyecto conllevaría la necesidad de desplazarse geográficamente a los países investigados, y dentro de ellos a sus diversas regiones. Habría que desempolvar reseñas teatrales, organizar archivos y explorar materiales investigativos extraliterarios.

La magnitud de tal proyecto debe ser enfrentada, sin embargo, con la misma actitud innovadora y vital que fomenta la propuesta. La construcción integralista de la historia teatral de América Latina y España, con su diversidad, puede y debe ser una empresa colaborativa. El mismo Villegas sugiere la posibilidad de que los temas propuestos «implicarían volúmenes en sí o tareas de grupo de investigación» (15). Los avances en sistemas de comunicación electrónica y de transportación, así como el desarrollo del video como instrumento de investigación, facilitan cada vez mejor esta posibilidad. El intercambio intelectual que se ha hecho común para celebrar congresos, encuentros y festivales teatrales al fin del milenio son indicativos de las nuevas actitudes que favorecen el inicio de proyectos complejos de investigación colaborativa como éste.

El texto de Juan Villegas resulta una lectura provocadora que no aspira a sustituir terminologías sino a expandir las perspectivas configuradoras de las historias teatrales. Propone una ética investigativa ineludible, responsable y capaz de aprehender manifestaciones teatrales antes silenciadas. A la vez, posibilita considerar la complejidad de nuevas formas de teatro, algunas no literarias, que surgen hoy. Comparto mi personal entusiasmo hacia este texto que con tanta claridad, lógica y sencillez expone un modelo de periodización ambicioso, cuyos retos son emblemáticos de nuestra época, y cuyos fundamentos nos llenan de proyectos posibles en el puente hacia el siglo XXI.

AZÚA, Félix de. *Lecturas compulsivas. Una invitación*. Barcelona. Anagrama. 1998, 312 pp.

Por Rita Gnutzmann

El libro constituye lo que el subtítulo promete, una invitación a dejarse llevar por la fascinación y el goce que el propio autor ha experimentado a lo largo de muchos años gracias a las más diversas lecturas. Pero Azúa nunca ha sido un lector ingenuo, sino que desde muy pronto ha captado los elementos clave de un texto y ha reflexionado con agudeza y con humor sutil sobre el oficio literario y sus representantes. La mayoría de los textos, reunidos con la ayuda de otra lectora fervorosa, Ana Dexeus, ha sido publicada anteriormente en revistas o figuraba como prólogo a la obra reseñada y pocos son realmente inéditos. Aun así no han perdido nada de su interés o ¿lo habrán perdido el *Quijote*, *El Proceso*, la poesía de

Rimbaud...? Aunque una reseña o un ensayo nunca sustituirán a la obra, pueden constituir (sobre todo el último) otra obra de arte.

La introducción trasluce un tono nostálgico por aquellos años de lecturas compulsivas *compartidas* en las que una generación encontraba su entusiasmo y su refugio frente a la España católica-moral-estupidizada; tampoco falta la amargura por la actual situación de «humillación ante los resignados administradores de un estado de cosas cada día más cínico» (¿por culpa de qué Franco?).

El abanico de lecturas de Azúa es amplísimo y adrede evito el adverbio estereotipado «asombrosamente», ya que es lo que cabe esperar de un escritor (y profesor de literatura). Abarca en extracto toda la prosa y poesía occidental del siglo XIX y XX, aunque falta algún ejemplo tomado del teatro y *casi* toda la literatura latinoamericana. El primer capítulo gira en torno al fenómeno de la creación literaria en general y lleva el provocativo título «¿Para qué sirve la literatura?». Las «notas (apresuradas) sobre la novela» recuerdan las que I. Calvino debía haber pronunciado en la Universidad de Harvard en 1984 y que se publicaron en España en 1989 en la admirable traducción de Aurora Bernárdez bajo el título *Seis propuestas para el próximo milenio*. Azúa, después de reflexionar sobre el cambio de lectores y de preocupación temática de los autores, se fija en las condiciones de la novela actual: sencillez de exposición, moderación formal (la «forma adecuada»), situación o problema simple y concreto, un fragmento de mundo histórico (cf. las «siete condiciones», p. 29), más la «gracia», difícil de definir en un mundo de pérdida de valores, sustituidos por el simulacro. Digamos, de paso, que las seis propuestas de Calvino son: levedad, rapidez (agilidad y ritmo, economía expresiva), exactitud (nitidez de diseño y precisión), visibilidad (la imagen/imaginación visual), multiplicidad y constancia, propuesta esta que quedó inconclusa por la muerte de su autor. Llama la atención el espíritu optimista, «juvenil» que Calvino supo mantener hasta el último momento. Volviendo al primer capítulo de *Lecturas compulsivas*, es acertada la crítica de Azúa a los medios de comunicación que han sumido la literatura en el mercado del ocio; vivimos de «bestsellers» y de la cultura «light».

Ahora bien, no entraré en una reseña de los capítulos dedicados a novelistas y poetas concretos que muestran claramente las preferencias del autor (Benet, Kafka, Bernhard...) y su cercanía o distancia al poeta del que habla (Rimbaud contra T. S. Eliot, el último visto como «colonizado»), pero sí quiero, a mi manera, invitar a la lectura del excelente libro, seleccionando algunas de las opiniones y observaciones más acertadas. He aquí la definición concisa del lenguaje de Kafka, Cervantes, Valle-Inclán y Benet:

«La prosa de *El proceso* es exacta y concisa, pobre y desnuda como un informe forense; la de Cervantes es luminosa, pero deformada e irónica respecto de su uso coloquial, una prosa tan razonable como delirante; la de Valle-Inclán es retorcida, deforme, tullida de alma y cuerpo, una estampa gubernamental; la de Benet es interminable, picajosa, seca, pelmaza, pedregosa, cruel y estéril como la España eterna» (40);

sobre los diarios de Th. Mann:

«incluso en su lúcida crítica del Tercer Reich hay un resto de pseudo-aristocratismo burgués: lo peor de los nazis es que son tenderos ascendidos [...] Aquel Buddenbrook secundario, neurasténico y patético, indiano derrotado y zángano inútil, no era otra cosa que la angustia corporal de Mann trasladada a una máscara literaria admirable» (105, 106);

el perfecto retrato de Lolita:

«Esa adolescente en estado puro, incapaz de reflexionar sobre sus sentimientos, ausente de su propio cuerpo, moralista, tirana y algo estúpida. La

adolescente inútil, caprichosa, cobarde, envenenada de grandes principios, tan fanática en su progresismo como en su horror a la pobreza y a la soledad. Esa adolescente que parece, efectivamente, un mero instrumento pensado por el Todopoderoso (ese rival) para servir de utensilio a todo el mundo: a los padres para descargar sus amarguras, frustraciones y humillaciones; a los profesores para servir de válvula de escape a sus explosivos deseos de poder, de tiranización; a los adolescentes de signo contrario para exponer ante un público selecto sus primeras y lamentables proezas sexuales» (113).

Y que nadie se pierda la exquisita Unamuniana, la «boutade» sobre el negro Bernhard al servicio de Miguel Sáenz, el satanismo de Rimbaud y sus compañeros de la balsa de Medusa y, claro, el admirado Juan Benet y el lúcido recorrido por las novelas urbanas (de Barcelona) entre 1900 y 1980; donde se dice «charnego», léase, por ejemplo, «maketo», pero desafortunadamente la cultura de este otro país no llega(ba) a la misma altura como para crear novelas de esta calidad.

FERNÁNDEZ PRIETO, Celia. *Historia y novela: Poética de la novela histórica*. Pamplona. EUNSA, 1998, 240 pp.

Por Rita Gnutzmann

Sigue siendo cierto en la actualidad lo que ya se observó en el siglo XIX: se leen con verdadero fervor relatos históricos que recrean un pasado lleno de intriga y colorido, aunque entonces la constatación suscitaba advertencias contra la nocividad de este subgénero, críticas a la intrusión de las bellas letras en un ámbito ajeno o amonestaciones contra la «evasión» de la realidad de su propio tiempo y entorno. Hasta hace algunos años, el libro teórico de referencia acerca de la novela histórica era indudablemente el de G. Lukács que lleva precisamente este título y fue publicado en Moscú en 1937. Desde finales de los años setenta ha sido discutido, entre otros por el también marxista Fredric Jameson quien, en su prólogo a la traducción inglesa del ensayo lukácsiano, considera inexcusable la ausencia de gran parte de los ejemplos anglosajones posteriores a Scott y de los *Episodios nacionales* de Pérez Galdós, y, en general, «the very remarkable Spanish and Latin American tradition of work in this genre» (Lincoln. UP 1983). Por otro lado, Ferenç Feher critica a Lukács la pérdida de su anterior «fino sentido dialéctico de la complejidad propia del concepto de la 'historia'» (en *Letra Internacional*, 15/16, 1989). Desde entonces los críticos han prestado mucha atención y dedicado numerosos congresos al relato histórico, relato muy frecuentado por los escritores, contrariamente a las previsiones de Lukács que opinaba que este subgénero estaba en plena decadencia. La mayoría de los estudiosos sigue claramente las pautas establecidas por Roland Barthes en su artículo de 1967, «Le discours de l'histoire» y Hayden White en sus ensayos y libros *Metahistory* (1973), *Tropics of Discourse* (1978) y *The Content of Form* (1987), aunque, lógicamente, no faltan voces como la de Keith Windshuttle, *The Killing of History* (1997), en contra del acercamiento de la historia por un lado y la literatura por otro.

El libro de Celia Fernández Prieto tiene un objetivo muy amplio que abarca una discusión del género literario (cap.I), constitución y desarrollo de la novela histórica desde los romances medievales hasta las más recientes tendencias de la «nueva novela histórica» (cap. II) y el estudio de la poética del subgénero (cap. III).

En el primer capítulo se emplea claramente una concepción pragmática que define la literatura como sistema cultural, o como dice Van Dijk, «La literatura se define esencialmente en términos de lo que alguna clase social y algunas instituciones (las escuelas, las universidades, los libros de texto, los críticos, etc.) llamen y decidan usar como literatura» (p. 23).

Ofrece una definición del género y su inclusión en un sistema literario variable y explica la novela histórica como «contrato híbrido», una «buscada ambigüedad para explorar las posibilidades semánticas y pragmáticas de la conjunción de una base histórica documentada y verificable con una estructura ficcional» (p. 34). La extensa segunda parte (pp. 35 a pp. 165) no sólo estudia las épocas y los ejemplos más conocidos del relato histórico, sino que también atiende a temas como la cuestión de «realidad» y verdad, la definición del «romance» y recursos de verosimilitud. La autora toma sus ejemplos principalmente del ámbito hispánico (novela cabaleresca, Cervantes, Pérez Galdós, Unamuno, Baroja, Larreta y Carpentier, Fuentes, Roa Bastos y Posse en la actualidad), pero también ofrece algún análisis de las novelas de Manzoni, Balzac y Tolstoi, aparte del inevitable Scott.

El tercer capítulo es el más formal; atiende a cuestiones concretas como la función del título, prólogo, epílogo y epígrafes; la estructura, las voces narrativas y la temporalización.

En fin, el libro, resultado de largos años de investigación, presentado como tesis doctoral en Santiago de Compostela en 1985, es muy ambicioso. Pero la autora cumple con rigor el objetivo que se ha propuesto: ofrece el estudio más comprehensivo hasta el momento del relato histórico; además, demuestra un dominio asombroso de la teoría literaria en general y de las últimas tendencias en concreto y no sólo acerca de este subgénero. Por último, permítaseme sugerir a la autora alguna futura lectura: *Romantheorie 1620-1880* de E. Lämmert (Frankfurt/M. Athenäum 1988) ampliaría el capítulo II y H. Aust, *Der historische Roman* (Stgt/Weimar. Metzler 1994), aunque más limitado por su ámbito germánico, aportaría muchos ejemplos.

MATA INDURÁIN, Carlos, ed. *El rey don Alfonso, el de la mano horadada*, Comedias burlescas del Siglo de Oro. Tomo I. Biblioteca Áurea Hispánica. Madrid/Pamplona. Iberoamericana/Universidad de Navarra. 1998, 253 pp.

Por Héctor Urzáiz Tortajada

Ante la aparición de esta primera entrega de la colección de comedias burlescas que planea editar el GRISO —Grupo de Investigación Siglo de Oro— de la Universidad de Navarra, no cabe sino felicitarlo. El género está siendo reivindicado últimamente por la crítica especializada (véase en el número 23 de estos mismos *Cuadernos* la edición de *Las mocedades del Cid* a cargo de Javier Huerta Calvo *et alii*), y la elección de la obra para este volumen inaugural resulta muy acertada: cuando se habla de comedias burlescas suelen ser otros los ejemplos más frecuentados, pero *El rey don Alfonso, el de la mano horadada* es una de las más graciosas comedias de disparates del siglo XVII.

El volumen se abre con una introducción sobre las características del género de la comedia burlesca, aunque la mayor parte de su redacción procede de la edición de *La ventura sin buscarla* realizada por Ignacio Arellano, a la cabeza del GRISO. No deja de ser interesante, sin embargo, que *El rey don Alfonso* vaya precedida de este marco teórico, donde se analizan aspectos como el lenguaje burlesco, la función paródica o la comicidad verbal, conconstanciales a la comedia de disparates.

Aunque el editor, Mata Induráin, reconoce sentir cierta indiferencia ante el problema de atribución que esta obra plantea, es obligado detenerse algo en él. La edición príncipe de *El rey don Alfonso* (Madrid, 1662) iba a nombre de «un ingenio de esta Corte» en su texto, pero esta anonimidad era corregida en la tabla de contenidos, donde se atribuye a Luis Vélez de Guevara, autoría aceptada de forma unánime por la crítica literaria hasta ahora, bien es cierto que más por tradición y ausencia de padre alternativo que por verdadero convencimiento o por existencia de pruebas documentales. Mesonero Romanos la citó en su día a nombre de Mira de Amescua, pero no hay datos posteriores sobre esa autoría (basada tal vez en la existencia de noticias documentales acerca de una comedia titulada *El rey don*

Alfonso el Sabio, que fue representada en Valencia y que se atribuye a Mira). Existe, sin embargo, otra hipótesis de atribución de la que no da cuenta Mata Induráin en esta edición: se trata de una edición suelta a nombre de Jerónimo de Cáncer, citada por Fajardo, noticia que recoge Jaime Moll en su catálogo de «Comedias sueltas no identificadas», anexo del *Repertorio de impresos españoles perdidos e imaginarios* (1982). Convendría también haber dado cuenta de la existencia de una comedia colaborada, titulada *La conquista de Toledo, y rey Alfonso el Sexto*, escrita por ocho ingenios «en tres horas» (según reza en el Ms. 16.585 de la Biblioteca Nacional de Madrid, códice del siglo XVII). Carlos Mata, sin recoger estas noticias —sí la de Mira de Amescua— ha optado por ofrecer la comedia como anónima, a pesar de reconocer que «podría ser de Luis Vélez de Guevara».

Menos ambigua es, por ejemplo, la postura de George Peale —compilador de las obras teatrales completas de Vélez—, quien se la atribuye al astigitano en la edición de *El rey don Alfonso* que prepara, cuyas pruebas de imprenta hemos podido leer. Si se compara esta comedia burlesca con los entremeses de Vélez de Guevara —dada la evidente contigüidad de ambos géneros—, se comprobará lo semejantes que resultan los chistes, los recursos escénicos y, sobre todo el lenguaje de estas obras, aunque no conviene perder de vista que existía una especie de topicario barroco de los géneros teatrales breves —una especie de cajón de sastre o saco común de frases, chistes, pullas e insultos, que comparecen una y otra vez en las obras de casi todos los dramaturgos—, el cual dificulta la fijación de la autoría de obras anónimas o de paternidad dudosa basándose en estudios sobre el lenguaje, los estilemas o los juegos de palabras favoritos de cada escritor. Pese a todo, nos parece que puede proponerse la paternidad de Vélez de Guevara; Peale, de hecho, expone la teoría de que *El rey don Alfonso* fue representada como comedia «de repente», utilizando retazos de otras obras del propio Vélez (autor que solía autoplagiarse).

Es curiosa, por otra parte, la poca atención dedicada por el editor al asunto del título alternativo de esta comedia, *El juramento cumplido*, cuya existencia simplemente se menciona en una nota a pie de página; no hay que olvidar que tal título se menciona en la *Loa sacramental de los títulos de comedias*, de Lope de Vega, y quizás tirando de este hilo se podría haber encontrado alguna otra pista para resolver la cuestión de la autoría. Tampoco se hace referencia a una representación de esta comedia hecha ante los reyes el 18 de febrero de 1686, en la villa de la Torre de Esteban Hambrán, para la cual se escribió una loa que se conserva en la Biblioteca Nacional de Madrid (noticias aportadas por Díaz de Escovar en sus *Anales de la escena española*, ya en 1916).

Uno de los aciertos de esta edición de Carlos Mata radica en el rastreo de otras obras más o menos contemporáneas sobre este rema del rey Alfonso, en busca de posibles contagios, plagios, imitaciones o parodias. Existe, como es habitual, un modelo «serio», es decir, una comedia convencional que sirvió como fuente de inspiración y referente para la parodia (en este caso *El hijo por engaño*, de Lope de Vega); pero *El rey don Alfonso* guarda también relación con otra comedia seria, la segunda parte de *Las mocedades del Cid*, de Guillén de Castro, incluso con otra burlesca, *El hermano de su hermana*, de Francisco Bernardo de Quirós.

La obra de Quirós se tiene habitualmente por parodia de *Las mocedades*, y no resulta fácil saber qué relación guarda a su vez con *El rey don Alfonso*, aunque Mata Induráin ha probado —y esto es lo más interesante— que «presentan muchos pasajes, algunos de ellos bastante extensos, en los que coinciden al pie de la letra. Este hecho supone que hubo un aprovechamiento textual notable por parte de uno de los dos autores» (p. 45). Después de un pormenorizado análisis de esos pasajes, la conclusión clara es que las semejanzas no pueden ser en modo alguno casuales, pero el establecimiento del modelo y su imitación queda de momento sin respuesta segura; Carlos Mata se inclina, no obstante, por pensar que la obra de Quirós fue anterior, y que Vélez de Guevara —o quien fuese— aprovechó su texto para *El rey don Alfonso*, comedia de «elaboración bastante amplia [...] coherente y acabada» y «pieza rebosante de comicidad» (p. 53). No sería tampoco, desde luego, la primera vez que Vélez se valiera de material ajeno para sus obras.

Los preliminares de la edición que reseñamos se completan con un excelente análisis del repertorio burlesco de *El rey don Alfonso*, donde se estudian los diferentes aspectos de la parodia, los motivos carnavalescos, los elementos cómicos y las peculiaridades lingüísticas de esta comedia. Todo ello supone una muy adecuada introducción al texto de la obra, presentado con rigor, claridad y un más que suficiente aparato de notas explicativas, que permiten una correcta interpretación de una comedia cuajada de juegos de palabras, equívocos y oscuras alusiones. Al margen, pues, del peliagudo problema de la atribución —en el que se podría haber entrado más, rastreando la información disponible—, la presente edición de Carlos Mata Induráin supone un magnífico ejemplo de lo que debe ser el acercamiento a un texto dramático muy olvidado, pero lleno de sugerentes matices. Ojalá no se hagan esperar demasiado tiempo los próximos volúmenes de esta colección de Comedias Burlescas del Siglo de oro, para ir profundizando en el conocimiento de un género tan fascinante.

JIMÉNEZ, Juan Ramón. *Un andaluz de fuego (Francisco Giner de los Ríos)*. Selección, ordenación y prólogo de María Jesús Domínguez Sío. Moguer. Ediciones de la Fundación Juan Ramón Jiménez y la Fundación el Monte. 1998, 218 pp.

Por Ignacio Bajona

Ciertamente de bello bien puede calificarse este libro que acaba de publicar María Jesús Domínguez Sío, y ello tanto por la fina y documentada semblanza que en la extensa Introducción se traza en torno a la figura de Francisco Giner de los Ríos, del ambiente que se creó en torno a su espíritu y su obra, al legado ético y estético que dejó a sus más directos discípulos y amigos, que también aparecen en su libro, como por los textos poéticos —verdaderos poemas líricos en prosa— que Juan Ramón compuso pensando formar con ellos un libro dedicado a la memoria de su admirado maestro Giner, a quien finalmente decidió llamarle «un andaluz de fuego».

La profesora Domínguez Sío, que con anterioridad ha dedicado su tesis doctoral a estudiar la influencia de la Institución Libre de Enseñanza sobre el poeta de Moguer, así como publicado un libro ensayístico sobre la relación personal entre Giner y Juan Ramón, *La pasión heroica (don Francisco Giner y Juan Ramón Jiménez: dos vidas cumplidas)*, ha destinado la mitad de la obra que comentamos —su introducción de seis capítulos—, a facilitar al lector que hoy se acerque a la lectura de los textos juanramonianos, no sólo una seleccionada información sobre la andadura vital y espiritual de Giner, sino también, al lado del ambiente que a su entorno creó el maestro, el perfil de sus más allegados discípulos y amigos.

Si bien es verdad que por lo que respecta a la biografía y obra gineriana, no aporta Domínguez Sío noticias que no fueran ya antes conocidas, como también las correspondientes a los discípulos y amigos de Giner, sí que tales informaciones ayudan en gran manera al lector a poder luego mejor interpretar los textos de Juan Ramón repletos de imágenes y metáforas. Y ello, aparte de diversos textos documentales y testimoniales, tanto del propio maestro, como de sus seguidores; informaciones todas procedentes de muy diversa bibliografía no siempre fácil de tener a mano.

En los tres primeros capítulos de su introducción, la profesora Domínguez Sío traza un perfil de la vida y la obra de Giner, y en el último de ellos merecen su atención, en particular, sus dos más importantes realizaciones: la Institución Libre de Enseñanza —verdadera «semilla de renovación»— y la Residencia —situada ésta primero en la madrileña calle de Fortuny y luego en los Altos del Hipódromo o «la Colina de los Chopos» para Juan Ramón—, al frente de la cual Giner puso al joven abogado malagueño Alberto Jiménez Fraud —«su último amor, reía en serio y en broma», según solía decir Juan Ramón, respecto a la amistad del maestro con sus discípulos.

En el siguiente, en cambio, se ocupa de ofrecernos Domínguez Sío unas breves semblan-

zas biográficas de los más íntimos colaboradores y deudos, a los que Giner consideró su «familia», y así siguen a continuación los perfiles de Manuel Bartolomé Cossío, de su esposa y de su hija Natalia; todos ellos —como a las restantes personas biografiadas en la introducción— el lector los verá asiluetados líricamente por Juan Ramón, a través de las prosas que integran *Un andaluz de fuego*, libro que el poeta dedicó a Alberto Jiménez Fraud.

A la semblanza de los Cossío sigue la de otro estrecho colaborador de Giner en tareas menos relevantes, pero no menos eficaces, como Ricardo Rubio Álvarez, su esposa y la hija primogénita de ambos, Micaela. Y también la de dos familiares más de Giner, como el rondeño Fernando de los Ríos Urruti, casado con una hija de su hermano Hermenegildo. Fernando, que fue discípulo en Leyes de Giner en Madrid, y que asimiló pronto el espíritu pedagógico de su tío político, llegó con la II República —como es bien sabido— a ser por dos veces ministro, de Justicia primero, y de Instrucción Pública y Bellas Artes después, lo que le permitió intervenir en la creación de la Universidad Internacional Menéndez Pelayo, las Misiones Pedagógicas y el teatro universitario «La Barraca», con el que García Lorca recorrió los pueblos de España, poniendo en escena a nuestros clásicos. El otro familiar incluido es Francisco Giner de los Ríos Morales, nieto del ya citado hermano de Giner, y que, a partir de su exilio y a través de su editorial fundada en México, mantuvo frecuentes contactos con Jiménez Fraud y con Juan Ramón, quien le remitía diversos textos para su publicación.

Se completa, en el quinto capítulo de la introducción, el conjunto de personas que constituyeron el círculo de amistades, seguidores y admiradores de Giner: figuras como Federico de Castro, que, a lo largo de su vida y su magisterio universitario en Sevilla, se mantuvo fiel al krausismo heredado de Sanz del Río, a la vez que se sintió próximo al pensamiento gineriano, a pesar de sus diferencias temperamentales con respecto al maestro. Otra personalidad a la que presta su atención Domínguez Sío en el libro es Nicolás Salmerón, compañero universitario de Giner en Granada, y más tarde —como es conocido— tercer presidente de la I República. Otros, son Joaquín Costa, el llamado «león de Graus» por su férrea voluntad regeneracionista y su elocuente verbo; el doctor Luis Simarro, quien precisamente fue el que más facilitó y potenció la relación de su paciente el poeta moguerño con don Francisco, a través de las visitas y permanencias del primero en la Residencia. Y también aparecen asiluetadas otras personas como el doctor Nicolás Achúcarro y el marqués de Palomares de Duero, el sevillano Antonio Vicent y Portuondo, alumno que fue de la Institución; Luis de Zulueta y Escolano, que en Madrid recibió la orientación de Giner, y finalmente la familia Álvarez de Santullano, que tuvo a su cargo la escuela infantil de la Residencia, y cuya hija Marylín también mereció de Juan Ramón una bella prosa recogida en el libro.

Reserva la profesora Domínguez Sío la parte final de su introducción para exponernos las dificultades que para ella han supuesto «organizar un proyecto inédito de Juan Ramón», cual ha sido el de editar un conjunto de prosas líricas que el poeta concibió como un libro desde el mismo instante en que se produjo la muerte de Giner, para con ello perpetuar la imagen querida del maestro. Así explica la autora de la presente edición de *Un andaluz de fuego* las diversas cuestiones que ha tenido que abordar antes de ofrecernos esta obra juanramoniana.

En primer lugar, el hecho de que algunos pocos textos habían ya sido publicados por el propio Juan Ramón, bien en el Boletín de la Institución, en revistas como «España» y aún en periódicos como «El Sol», mientras otros fueron editados póstumamente en publicaciones como «Cuadernos Americanos». Otra cuestión a resolver por parte de la profesora Domínguez Sío ha sido la que ella llama el «problema de límites» derivado de las sucesivas decisiones del mismo poeta, quien unas veces aumentaba el número de textos del proyectado libro dedicado a la memoria de Giner, y otras descartaba otros para incorporarlos a *Españoles de tres mundos*. Otra consistía en dar título definitivo al conjunto de prosas juanramonianas escritas a la memoria de don Francisco, toda vez que el poeta moguerño fue modificando, en sucesivas ocasiones, el título de su proyectado libro, y así pasó de titularlo primero *Elegía pura*, para luego llamarlo *Elegía a la memoria de un hombre puro*, o bien, entre otros títulos considerados después, ponerle el de *Un león andaluz*, hasta por fin,

en los años 30, pensar en el de *Un andaluz de fuego*, título éste que para su actual editora le parece el «más iluminador del contenido, donde lo apasionado, efusivo y fogoso del personaje se reitera en mucha mayor proporción que la fortaleza de su carácter indómito, simbolizada por el león» (p. 105).

Otra cuestión que se le ha planteado a la profesora Domínguez Sío ha sido la de dar estructura a las diversas prosas destinadas al proyectado libro de Juan Ramón, pues si bien es verdad que él determinó como la obra debía arrancar a partir de la noticia de la muerte de su maestro, puso luego en orden algunos de los primeros textos del libro y además trazó algunos esquemas sobre la estructura que el libro debía ofrecer, ha tenido que ser su actual editora la que, valiéndose de éstas y otras orientaciones, ha distribuido los textos incluidos bajo el título de *Un andaluz de fuego* en cinco partes o apartados.

El primero, con el título «La noticia», consta sólo de dos textos, constituyendo el primero una semblanza lírica de Francisco Giner, en uno de cuyos párrafos hallamos una de las más bellas semblanzas sobre el maestro: «En todo era todo en él: el niño en el niño, mujer en la mujer; hombre como cada hombre; el joven, el enfermo, el listo, el peor, el sano, el viejo, el inocente; y árbol en el paisaje, pájaro y flor; y más que nada luz, graciosa luz, luz» (p. 115). El segundo apartado, «La alcoba», al que la editora considera «imaginaciones de la noche en vela», refiriéndose en particular a la primera prosa, en la que el poeta evoca el ambiente de paz que se respiraba en torno a la habitación donde reposaba el cuerpo del difunto maestro, incluye unas veinticinco prosas, todas ellas imágenes líricas en torno a la figura de Giner y de su obra. Sigue a continuación el titulado «La familia», en el que aparecen asiluetados los más allegados amigos y deudos de don Francisco, a los cuales la editora del libro —como hemos dicho anteriormente— ha dedicado en su introducción unas breves semblanzas, que ahora sirven —repetimos— al lector de estos textos juanramonianos de magnífico complemento para su mejor interpretación. Constituye el cuarto apartado el titulado «La amistad», y en él, de forma semejante al anterior, se recogen los textos dedicados a aquellos personajes que se sintieron atraídos o cercanos a la figura del maestro, y algunos estrechamente vinculados al poeta. Y en el último —«El entierro»— se incluyen, entre otras prosas de Juan Ramón, las que evocan el camino y la comitiva que condujo a Giner a su última morada el «Cementerio civil», y se cierra el apartado con otra remembranza parecida —Guirnadilla— «en el irreal cementerio alegre», de la cual no podemos sustraernos de incluir estas bellas imágenes: «En el sitio que él venía queda para siempre su imagen, quieta como el cuerpo en la tumba (...) en una eterna postrimería de primavera clarificada, cuyas hojas verdeoro nunca se llevará el soplo del invierno» (p. 197).

Completa estos cinco apartados del libro ahora publicado, un Apéndice integrado por doce textos más, que —según la profesora Domínguez Sío— «pueden contribuir a iluminar el proceso de creación del poeta o añadir datos sobre los personajes» (p. 107), objeto —agregamos— de evocaciones líricas contenidas en el libro.

Repetimos que se trata, en su conjunto, de un bello libro que aparte de su amplia e ineludible introducción por parte de su editora, significa la recuperación definitiva de un total de sesenta y siete textos, que constituyen, en suma, un verdadero poemario —elegías, baladas, visiones de paisajes, caricaturas líricas...—, que viene a sumarse a los mejores textos líricos en prosa de Juan Ramón, como *Platero y yo*, *Espanoles de tres mundos* o *Espacio*.

MONTEMAYOR, Jorge de. *Diálogo espiritual*. Edición, estudio y notas de María Dolores Esteva de Llobet. Kassel. Edition Reichenberger. 1998, 256 pp.

Por Ignacio Bajona

Del poeta, prosista y músico portugués, nacido en Montemôr-o-Velho, a unas pocas leguas de Coimbra, en cuya ciudad recibió su primera formación y pasó su juventud, acos-

tumbramos casi únicamente a tenerle presente como el autor de *Los siete libros de la Diana* (punto de partida, como es bien sabido, de toda una trayectoria de novelas pastoriles, de la cual Cervantes no fue ajeno con su *La Galatea*, ni tampoco el monje cisterciense, Fray Bartolomé Ponce, que traspuso el género al plano espiritual, con su *Clara Diana a lo divino*.

Recordamos, a lo sumo también, su primer *Cancionero* (Amberes, 1554), menos su *Segundo cancionero espiritual* (Amberes, 1558), condenado por el Índice inquisitorial de 1559, de Fernando de Valdés, y olvidamos, porque así lo hacen también la mayoría de los manuales de literatura, su *Diálogo espiritual*, que ha permanecido inexplicablemente inédito hasta que nuestra colega, la profesora María Dolors Esteva, acaba de editarlo por primera vez, tras haber dedicado a su autor y al texto manuscrito años de investigación —su tesis doctoral— en el análisis de la obra y de sus múltiples fuentes.

Su edición del *Diálogo* va precedida de un extenso estudio de casi cien páginas, a través de las cuales aborda desde la escasa información que aún se tiene de Montemayor, de sus actividades como cortesano, músico y acompañante de príncipes e infantas en las cortes de España y Portugal, hasta la exégesis de las principales fuentes literarias religiosas de las que se sirvió el autor para su *Diálogo*, a las que acompaña una amplia bibliografía, aunque ésta se limite a los estudios específicos sobre Montemayor y las corrientes espirituales del siglo XVI. Y entre estos extremos, nuestra colega nos presenta toda una serie de cuestiones, empezando por un estudio textual a partir del códice que se conserva en la Biblioteca de Evora, y siguiendo con un análisis estructural y temático de la obra, cuya composición sitúa ella entre 1543 y 1548, pieza temprana, por lo tanto, si se tiene en cuenta que Montemayor debió de nacer entre 1520 y 1524.

En el inicio de su análisis estructural y temático, María Dolors Esteva, tras aludir a los dos prólogos del *Diálogo*, uno dedicado al rey portugués don Juan Miguel (esposo de la infanta española doña Juana, a la que Montemayor había servido como cantor de su capilla) y otro al «discreto lector», repara en el «argumento» que sigue a continuación, y en el que anticipa el carácter de los dos interlocutores, así como la materia sobre la que versará el *Diálogo*:

Dileto, «caballero cortesano», que «dejando la conversación del mundo y la vida de la corte, por deseo de la perpetua que Dios concede a sus escogidos, se fue a vivir a una ermita en el desierto» será quien aleccionará sobre la vida espiritual y ascética a otro cortesano antiguo amigo suyo, Severo, «que habiendo perdido el camino por donde iba a cierta tierra, aportó aquel lugar», y como «hubieron ambos infinito placer de haberse topado» (...) pasó entre ellos lo que en este libro se cuenta»; libro, por otra parte, que —como opina nuestra colega— su autor no pensó en su publicación y sólo ponerlo bajo la protección del monarca portugués y para uso de sus cortesanos.

Una vez realizado el examen del texto manuscrito, del cual —como se afirma en los criterios seguidos en la edición— la profesora Esteva nos ofrece una transcripción actualizada respetando las referencias bíblicas y teológicas que se encuentran en los márgenes del original, y que ella, en ocasiones, corrige o añade nuevas citas, se detiene a continuación en lo que considera la «macroestructura» del *Diálogo*, en la que advierte la articulación de un «sistema binario que fundamenta su estructura y su contenido», de modo que —según sigue afirmando— «los personajes progresan en un cosmos ideal que opone cielo a infierno, cuerpo a alma, vida a muerte, riqueza a pobreza y virtud a vicio, como ejes de confluencia con el Reino de Dios y Reino del Diablo» (p. 26); oposición cuya fuente hay que buscarla en las dos ciudades concebidas por San Agustín en su *De civitate Dei*. Añade a su vez que «el ritmo que acciona este sistema binario es pendular porque mantiene una relación de arriba-abajo, de ascenso-descenso o de entrada-salida» teniendo en cuenta que el hombre se sitúa abajo y Dios arriba, y «que puede entrar o salir, ascender o descender según su libre albedrío...» (p. 27).

Después de este análisis que conlleva también la distinción de los diversos planos estructurales respecto a los temas que integran el contenido (teología bíblica, teología ascética y teología dogmática) del *Diálogo*, y de un estudio de la «microestructura» del texto en cuan-

to al empleo de la alegoría y sus componentes, el símil y el «exemplum», María Dolors Esteva dedica unas veinticuatro páginas de su estudio introductorio a las fuentes literarias religiosas de las que se sirvió Montemayor en la redacción de su obra.

Con la misma profundidad aplicada al estudio de la estructura textual, sigue a continuación el análisis de las fuentes a partir de las cuales el autor construyó su exposición doctrinal y ascética, y entre las primeras y en gran medida se halla la Biblia, en sus partes veterotestamentaria y neotestamentaria; libro, por otra parte, de frecuente lectura por la sociedad culta renacentista y comentado y utilizado por escrituarios, teólogos y sobre todo, por los reformistas, y con el que —como afirma la profesora Esteva— Montemayor debió de familiarizarse «desde su tierna infancia» (p. 50). Al texto sagrado añade ella otras fuentes cercanas para el *Diálogo* como las *Sentencias* del Pedro Lombardo, y otras más, como la *Teología naturalis* del catalán Raimundo Sibuida, o la influencia del beato Ramón Llull, sin olvidar la incidencia del franciscanismo de Fray Francisco de Osuna con su *Tercer Abecedario espiritual*.

Completa el estudio de las fuentes del *Diálogo* las correspondencias existentes entre esta obra y el *Diálogo de la Doctrina Cristiana* de Juan de Valdés, siendo más notorias sus diferencias por cuanto el tono de éste último «es irónico, más vivo y flexible» y se ajusta perfectamente a los cánones ético-estilísticos de un iluminismo radical en la línea de los «dexados», mientras que «el estilo de Montemayor está encauzado en una línea mucho más ortodoxa. Es menos elaborado, nada irónico, muy didáctico, de corte tradicional y escolástico» (p. 72). Ya en un apartado anterior de su extensa introducción —«la espiritualidad de las observancias»— la profesora Esteva se anticipa a precisar cuál es el lugar que ocupa el *Diálogo* de Montemayor «en el contexto de una generación de humanistas en torno a la Reforma cisneriana» (p. 68). Opina también respecto a encasillar la espiritualidad del *Diálogo* en la tendencia erasmista, «creemos más oportuno hablar de unas raíces sólidas en aquellas “corrientes afines” de las que habló Eugenio Asensio, al vincular la espiritualidad de las observancias con el movimiento reformista» (p. 68).

Por último se formula la editora del *Diálogo* la cuestión de si Montemayor puede considerársele o no «cabalista cristiano» (es decir, persona que siguiendo la tradición judía, interpreta de forma mística y alegórica el Antiguo Testamento armonizándola con el Nuevo) debido a su supuesta ascendencia judaica. Así, considerando la trayectoria seguida por el autor portugués desde su temprana obra ahora publicada y su *Exposición sobre el salmo LXXXVI*, en las que se muestra como un escritor iniciado en las Sagradas Escrituras, hasta sus obras de madurez, la *Diana* y los dos *Cancioneros*, en particular el *Segundo cancionero espiritual*, en el que el autor —según seguirá afirmando María Dolors Esteva— habría encubierto el sello de su tradición escrituraria anterior «con estrategias de disimulo, llegando incluso (en él) al trato poco esmerado y un tanto irónico en el planteamiento de algunas cuestiones dogmáticas», cree ella que Montemayor en su *Diálogo* parece revelar el drama íntimo de un judío auténticamente converso que accede al Nuevo Testamento con el método propio del cabalista cristiano: la conciliación vetero-neotestamentaria (pp. 75-6).

Finalmente y refiriéndonos al texto, el *Diálogo*, que ocupa unas ciento cincuenta páginas del libro, y que se cierra con una útil tabla de las materias tratadas en la obra, y un índice de los libros bíblicos citados a lo largo de la obra, ésta se divide en dos partes o libros distribuidos en 22 y 25 caps., respectivamente, al frente de los cuales se va dando una breve noticia de su contenido. Así la primera parte transcurre en una tarde en que Dileto instruye a su antiguo amigo Severo sobre el conocimiento de Dios, del misterio de la Sma. Trinidad, de los ángeles, de la creación del mundo y del hombre y la mujer, de su expulsión del Paraíso a causa del pecado de Adán y Eva, de la encarnación del Hijo de Dios, de la Iglesia, etc. Y a esta primera parte doctrinal le sigue una segunda de signo ascético, en la que pasada la noche, se reanuda la conversación entre ambos interlocutores enseñando Dileto a su discípulo la manera como debe olvidar el mundo y seguir a Dios por la senda de la perfección y la accessis hasta llegar a las puertas de la Jerusalén celestial, término del proceso espiritual y punto final del *Diálogo*, a lo largo del cual y entre los dos actantes —en palabras de

la profesora Esteva— se «plantea un desdoblamiento autorial que puede reflejar la situación personal de un Jorge de Montemayor tal vez de ascendencia conversa frente a su “alter ego” propiamente cristiano» (p. 24).

Resumiendo, una muy cuidada edición más que necesaria por haberse con ella rescatado del olvido un texto de Montemayor, que puede iluminarnos muchos claroscuros todavía existentes sobre su auténtica personalidad, y ello gracias tanto al excelente estudio que precede al *Diálogo*, como por el contenido y el acento de éste en cuanto que su espiritualidad es reflejo de un singular momento de la religiosidad renacentista.

Catálogo de pliegos sueltos poéticos de la Biblioteca Nacional. Siglo XVII, dirigido por M.^a Cruz García de Enterría y Julián Martín Abad. Madrid. Universidad de Alcalá-Biblioteca Nacional. 1998.

Por *Francisco Mendoza Díaz-Maroto*

Se trata de un *Catálogo* largamente esperado, con colofón de 10 de diciembre de 1998. La elaboración ha requerido miles de horas de trabajo, a lo largo de varios años, de una decena de personas, bajo la dirección de la primera especialista en pliegos sueltos del siglo XVII (M.^a Cruz García de Enterría) y de un bibliógrafo de la competencia y la experiencia de Julián Martín Abad, que dirige por méritos propios el Servicio de Manuscritos, Incunables y Raros de nuestra Biblioteca Nacional.

El *modus operandi*, descrito en las pp. 18-19, permite apreciar el inmenso trabajo realizado, en primer lugar de revisión de fichas y ejemplares, para localizar hasta 1.416 pliegos, correspondientes a 1.184 ediciones (1.091, más 93 de los apéndices). El resultado final es un libro de formato folio, con 882 p. y 2 h., lo que da idea de la riqueza de la BNM en pliegos poéticos del siglo XVII y del consiguiente titánico esfuerzo que ha significado localizarlos, describirlos como Dios manda y confeccionar los varios índices que cierran el imponente volumen.

Gracias, sobre todo, a don Antonio Rodríguez-Moñino (y a sus discípulos y continuadores, en especial Arthur L.-F. Askins y Víctor Infantes), tenemos ya catalogada la mayoría de los pliegos poéticos castellanos del siglo XVI conocidos¹. Había, pues, que acometer la catalogación de los del XVII, cosa que —con algún que otro precedente— comenzó a hacer García de Enterría en la preparación de su ya lejana tesis doctoral². El 1989 se desarrolló en Salamanca el I Symposium sobre pliegos poéticos del siglo XVII (al que tuve el privilegio de asistir), y allí se empezó a elaborar el proyecto «Catálogo de pliegos poéticos sueltos del siglo XVII», cuyos criterios de catalogación figuran en un raro folleto³. Después han aparecido catálogos de pequeñas colecciones, como la de Rodríguez-Moñino⁴, la nuestra —modestísima⁵— y la de un exquisito bibliófilo afincado en Salamanca que se resiste a salir de la clandestinidad⁶.

¹ Citaré sólo el *Diccionario bibliográfico de pliegos sueltos poéticos (siglo XVI)* de Rodríguez-Moñino (Madrid, Castalia, 1970), del que Askins e Infantes han realizado una ed. corregida y actualizada con el título de *Nuevo Diccionario bibliográfico...*, Madrid, Castalia-Editora Regional de Extremadura, [1997].

² Parcialmente publicada bajo el título de *Sociedad y poesía de cordel en el Barroco*. [Madrid]. Taurus. [1973].

³ *Proyecto de un Catálogo de pliegos sueltos poéticos del s. XVII. Instrucciones para la descripción bibliográfica*. Salamanca. S.i., 1992.

⁴ Victoria CAMPO, Víctor INFANTES y Marcial RUBIO, *Catálogo de los pliegos sueltos poéticos del siglo XVII de la Biblioteca de Antonio Rodríguez-Moñino*. Alcalá de Henares. Universidad. 1995.

⁵ Dentro del artículo «Manuscritos e impresos del siglo XVII en una biblioteca de Albacete» (en *Al-Basit*, n.º 41, 12-1997, pp. 105-147), pp. 107-108, 124-137 y 147 (habría que realizar algunas supresiones y añadidos).

⁶ Alejandro VENEGAS [pseudónimo], *Noticias de una pequeña biblioteca, V. Literatura popular impresa, 1. Pliegos sueltos poéticos del siglo XVII...* Salamanca. [Cervantes]. 1998.

Conviene advertir que el número de los pliegos descritos sería aún mayor si no fuera porque de los villancicos ya existía *Catálogo*⁷ publicado, de modo que sólo se describen aquí los 27 aparecidos posteriormente. Los criterios de selección, descripción, ordenación, etc., especificados en las pp. 13-19, son muy rigurosos, aunque pueda discutirse alguno como el límite —quizá excesivo— de 16 hojas/32 páginas, pero se trata de cuestiones opinables que no menoscaban en modo alguno el rigor de una obra monumental y muy bien realizada desde todos los puntos de vista.

Uno de los mayores aciertos de este *Catálogo* es la reproducción en facsímile (reducido) de todas las portadas o primeras planas: es fundamental para poder comparar ejemplares, detectar emisiones diferentes, etc., y debería convertirse en norma para todos los catálogos (de pliegos o de cualquier otro material bibliográfico) que se publiquen en el futuro. También comparto el criterio de fechar las relaciones de sucesos s.i.t. en el año del acontecimiento o, como mucho, en el siguiente, pues son de carácter noticioso. Y hay que aplaudir la inclusión de los tres apéndices y los exhaustivos índices, tan útiles. De haberse publicado el volumen unos meses antes, yo habría podido atribuir a Luis de Ulloa Pereira mis ejemplares de los núms. 989 y 990 (y del 61, que también debe de ser suyo)⁸. Igualmente, el n.º 745 confirma la sospecha de que con mi leve ms. de *Poesías a la muerte del Duque de Béjar sobre Buda* se podría haber impreso un pliego suelto⁹.

No quiero terminar sin decir que yo hubiera agradecido un apéndice más con la relación de los pliegos poéticos del XVII en otras lenguas (singularmente en catalán y en portugués) que atesora la Nacional, y también creo que se podría haber aprovechado para restaurar algunas piezas que se encuentran en lamentable estado (se parte el corazón del *bibliofilógrafo* al contemplarlas), pero sin duda el Laboratorio de Restauración de nuestra primera Biblioteca se encuentra desbordado y tiene otras prioridades.

En conclusión: nos hallamos ante una obra monumental, necesaria y bien hecha que honra a la docena de profesionales que la han realizado y que esperamos sirva de estímulo y facilite la publicación de otros catálogos, a ver si en un plazo razonable (digamos dos o tres lustros) pudiéramos contar con un **Diccionario bibliográfico de pliegos sueltos poéticos en castellano (siglo XVII)*.

Que así sea, y nosotros que lo veamos.

⁷ Isabel RUIZ DE ELVIRA (coord.), *Catálogo de Villancicos de la Biblioteca Nacional. Siglo XVII*. Madrid. Biblioteca Nacional. 1992.

⁸ Núms. 31, 37 y 19, respectivamente, en mi artículo cit.

⁹ Íd., n.º 1, pp. 107-108.