

GARCIA MARQUEZ, Gabriel, *Textos costeños*. Obra periodística, vol. 1. Barcelona. Bruguera 1981. 891 págs.

Por Rita Gnutzmann  
Universidad de San Sebastián, E. U. T. G.

Aparece por fin en España la primera parte de la obra periodística de García Márquez, a la que deberán seguir dos más. García Márquez se inicia en el periodismo en Cartagena en el diario *El Universal* en mayo de 1948, fecha importante para Colombia, ya que en abril del mismo año se asesinó al líder popular y candidato a la presidencia, Jorge Eliécer Gaitán, asesinato que conlleva una insurrección inmediata del pueblo e inaugura un largo período de guerra civil en Colombia. García Márquez colabora en *El Universal* hasta finales de 1949, cuando se traslada a Barranquilla para iniciar su labor periodística en *El Heraldo* en enero de 1950. Es este el año mejor documentado con aproximadamente 200 "jirafas", título de su columna casi diaria en este mismo periódico, que firma con el seudónimo de Septimus (nombre adoptado de un personaje de la novela *Mrs. Dalloway* de Virginia Woolf).

En la vida del autor esta época tiene mucha importancia, puesto que se encuentra con un grupo de intelectuales al que debe mucho y al que ha eternizado en su novela *Cien años de soledad*. Son estos "el sabio catalán" Ramón Vinyes, Alvaro Cepeda Samudio (él mismo periodista y escritor), Alfonso Fuenmayor (periodista) y Germán Vargas, quienes le inician en autores como Faulkner, Woolf, Dos Passos etc.

En esta época barranquillera es además jefe de redacción del semanario *Crónica*, órgano en el que publica siete de sus primeros cuentos. Jacques Gilard, recopilador y crítico que prologa los *Textos costeños* llega a llamar a este semanario "la mejor publicación del momento en Colombia... y una de las mejores que jamás haya tenido el país" (24). En febrero de 1951 García Márquez se muda de nuevo —para poco tiempo— a Cartagena, publicando un periodiquillo, *Comprimido*, siendo él mismo director y redactor único. En febrero del año siguiente vuelve a Barranquilla; durante todo este tiempo no ha dejado de escribir sus "jirafas" para *El Heraldo*, aunque con menos frecuencia.

Este primer volumen de las obras periodísticas abarca la época desde mayo de 1948 hasta diciembre de 1952. Tal vez el mejor comentario que se puede hacer sobre la mayor parte de los "puntos y apartes" del *Universal* y las "jirafas" es el que hace el propio García Márquez al final del apunte sobre los helicópteros: "Yo podría decir todas estas cosas y muchas más, y quedar al final con la desolada certidumbre de no haber dicho nada" (82), es decir, estos escritos significan ante todo un ejercicio del bien escribir, saber desarrollar el tema más trivial con el mejor estilo, humor y gracia. Ya en aquella época llama la atención el humor típico que más tarde distinguirá la pluma del cuentista y novelista.

El tema político —aunque no ausente— apenas se toca en estos apuntes, a pesar de que el primer texto lo inicie con el toque de queda y el único "ruido rebelde... nuestra respiración" (77). Ello se explica ciertamente en parte por la censura impuesta en 1949.

Uno de los temas más constantes es el de la literatura, bien sea en forma de crítica de libros y autores o bien en forma de los primeros textos literarios del propio García Márquez. A estos últimos —diecisiete en total entre 1947 y 1952— nos dedicaremos al final. Es interesante ver la opinión del joven escritor sobre otros autores como Maurois, Huxley, Faulkner... Elegimos algunos de ellos. Lamenta en su "jirafa" "¿Problemas de la novela?" que aún no se haya escrito una novela en Hispanoamérica que siga la pauta de los grandes maestros James Joyce, Virginia Woolf y Faulkner (267ss.). Al último dedica

además algunas columnas especiales. El artículo "Otra vez el Premio Nobel" —algunos lectores recordarán otro trabajo reciente sobre el mismo tema en *El País* (9-10-80)— menciona a los mismos autores y añade a Huxley. Su juicio sobre Hemingway parece acertado, al menos en cuanto a su fama: de Hawthorne, Melville, Poe y Faulkner a Hemingway "hay una distancia considerable. Se puede tener la certeza de que la fama de Hemingway se acabará mucho antes que la cuenta bancaria de sus herederos" (363). Parte del texto sobre Truman Capote (284) el "Boletín informativo Bruguera" (no. 1, abril-mayo 1981) lo ha considerado útil para la publicidad de una nueva edición en castellano de este mismo autor. Comenta sobre la "vida y novela de Poe" en el primer centenario de su muerte, revaloración algo pedante y típica de la ocasión, donde se echa de menos el calor que pone en sus referencias a Faulkner o Woolf.

De los ya mencionados diecisiete textos literarios se incluyen en este volumen: *De cómo Natanael hace una visita*, *El huésped*, *La casa de los Buendía*, *La hija del coronel*, *El hijo del coronel* y *El regreso de Meme*, todos ellos del año 1950 (1). No se reimprime de los periódicos barranquilleros los cuentos *La mujer que llegaba a las seis*, *La noche de los alcaravanes*, *Alguien desordena estas rosas* e *Invierno* que más tarde se publicará bajo el título *Isabel viendo llover en Macondo* y que debía haber formado parte de *La hojarasca*.

El *Natanael* del cuento aparece igualmente en tres "jirafas" del mismo año: "Un profesional de la pesadilla", "Final de Natanael" y "Otros apuntes" (462ss., 557s.); cada una, un pequeño cuento. En el primero, *De cómo Natanael* se nos describe un suceso extraordinario, la visita a una mujer extraña que se disuelve en la banalidad por el aburguesamiento de ella. El segundo texto, "profesional de la pesadilla", nos introduce a este aspecto del protagonista; en el "Final de Natanael" se hunde en el mundo onírico sin saber distinguir entre el sueño y la realidad, mientras que en "Otros apuntes" finalmente se deshace en polvo en su mecedora. Verdad es que si en las tres "jirafas" se descubre cierto desarrollo, el cuento más largo queda fuera de este. Al contrario, *El huésped*, cuya anécdota se retoma más tarde en *Un hombre viene bajo la lluvia* (1954) enlaza con *De cómo Natanael* temáticamente: esta vez son dos las mujeres que están esperando a un hombre cualquiera desde hace veinte años. Si en el primer cuento el enfoque estaba centrado en el hombre, aquí el punto de vista es el de las mujeres y el visitante queda misterioso.

*La casa de los Buendía*, *La hija del coronel*, *El hijo del coronel* y *El regreso de Meme* llevan todos el subtítulo "Apuntes para una novela", tratándose de su "bestseller" *Cien años de soledad* y *La hojarasca*. La hija del Coronel, Remedios y su despertar ante la verdadera relación entre ella y su padre, y Tobías, hijo del coronel, y sus borracheras fueron descartadas de la última versión publicada en forma de novela. "El regreso de Meme" es uno de los esbozos para el comienzo de la segunda parte de *La hojarasca*, el monólogo interior de Isabel sobre Meme, la mujer que vivió con el médico, a cuyo velatorio se asiste a lo largo de la novela. Es este uno de los mejores testimonios, para el crítico, del estilo de García Márquez, puesto que puede ayudar en un estudio sobre la evolución del lenguaje del autor.

En fin, sólo queda por decir, que estos textos son imprescindibles para cualquier estudio del autor y se agradece al recopilador Jacques Gilard la amplia introducción que guía al lector a través de ellos.

(1) Los primeros cuentos de García Márquez no se publican ni en Cartagena ni en Barranquilla, sino en Bogotá a partir de 1947 en el *Espectador*, periódico en el que entra como redactor de plantilla en 1954.

FUENTES, Carlos. *Una familia lejana*. Barcelona: Editorial Bruguera. 1980, págs. 223.

Por Rita Gnutzmann  
Universidad de San Sebastián, E.U.T.G.

Con la última novela Carlos Fuentes ha vuelto a su tema principal, el de la identidad, bien sea la de un individuo bien sea la de toda una nación.

La historia manifiesta parece ser sencilla. La misma engañosa impresión da el comienzo aparentemente poco complicado, con un narrador en primera persona que se presenta como el "amigo menor" del protagonista, el viejo Conde francés, Branly. El año anterior, en el verano de 1978, este mismo Conde había conocido al arqueólogo mexicano Hugo Heredia y a su hijo Víctor, en las ruinas toltecas de Xochicalco. Invitados los dos mexicanos a París, el viejo Conde acude con Víctor a una mansión del siglo pasado de Enghien-les-Bains para visitar al homónimo del chico, un hombre rústico de ascendencia cubana. Lo último que el Conde Branly ve del chico moreno Víctor es su subyugación en un acoplamiento con el hijo rubio del Víctor cubano, André. Poco después vuelve a Xochicalco para ver al padre de Víctor, quien el Día de los Muertos le relata la historia de su familia.

El marco de esta historia manifiesta se cierra con la identificación del yo-narrador, a quien el Conde, una tarde de noviembre de 1979, se la relató en el Automobile Club de París. No es otro que el propio autor, Carlos Fuentes, escritor que "no regresó a su México nativo, se convirtió en un ciudadano del Río de la Plata y en 1955 pasó a vivir en Francia; dejó de ser tan rioplatense y se hizo más francés que otra cosa" (213).

Pero esta lectura —de "lector-hembra" según Cortázar— no habla del tema profundo y otros subtemas, enlazados con él.

Como ya se ha dicho se trata del tema de la identidad. El conde francés, caracterizado por su transparencia y espíritu cartesiano que anhela "un parque francés, un jardín de inteligencia, un tablero de ajedrez, la exactitud geométrica de arbustos" (35), en fin: el orden y la simetría, se opone a la grosería del Heredia cubano y el jardín con una cicatriz horrible de su casa en Clos des Renards. En el sueño, sin embargo, también para el Conde cartesiano se difumina el tiempo cronológico-lógico y también él se sumerge en un tiempo en el que coinciden nacimiento y muerte. De esta forma puede ocurrir que cuando el cubano, símbolo del caos tropical, el carácter al parecer opuesto al suyo, les pone un espejo delante de él y de su acompañante, se refleja un solo rostro.

Ya en *La muerte de Artemio Cruz*, *Cambio de piel* y *Zona sagrada* enlazaba Fuentes el tema de la identidad y del doble mediante el espejo que permite el paso a la alteridad, el lado prelógico, el mito. Si Branly además sueña con su doble en el tiempo, es decir, su niñez como Felipe Iguualdad en el parque Monceau, once años antes de la Revolución, los niños "reales", Víctor y André, son los dobles en el espacio (en el Clos), como Cástor y Pólux (84ss.). Pero a la vez estos niños del año 1978 repiten y superan la historia del Conde, entonces niño, enfrentado a un niño-tonto, y el jardín del Clos es el mismo parque de Monceau. Lo mismo ocurre con los demás personajes: la mujer del cuadro del Clos presenta a la "Mamasel" (la "Duchesse de Langeais") igual que es Lucie, la mujer del Hugo Heredia mexicano y Lucie, la mujer difunta de Carlos Fuentes.

Si Branly decía que en toda historia no había conocido a los Heredia sino a sí mismo (140), igual le ocurre al narrador-autor Fuentes al final de la novela, cuando la voz de su "fantasma" le advierte que él mismo, Fuentes, es Heredia.

Tras esta búsqueda de la identidad personal a través de tiempos y espacios y perso-

najes que convergen, trasluce otra búsqueda, la del ser completo, el tema de la totalidad, expresado de diversas maneras: en el acoplamiento del niño moreno Víctor y del rubio André; en los fetos siameses y en el mito de Cuautli (la grandeza del águila) y Xipe Tótec (miseria del desollado); así mismo en la Serpiente Emplumada, símbolo de la totalidad cósmica.

En otro nivel la novela ofrece la historia política y social de Europa en América ("la zorra europea" que explota a los indios, "consagración bonapartista; que aún rige el mundo latinoamericano a través de sus clases dominantes) y la historia literaria de América en Europa (Lautréamont, Supervielle, el propio Fuentes y sobre todo el poeta que presta su nombre, José María Heredia).

La búsqueda de la identidad social del latinoamericano en un escritor como Fuentes emana en último lugar del pasado, es decir, del fundamento indígena (tolteca, azteca, maya en el caso de México) y del mito, águila y serpiente, la unidad de vida y muerte en la creencia azteca, la muerte como sacrificio para que renazca nueva vida.

Fuentes en los distintos niveles de su relato ha mostrado la verdad de las palabras de C.G. Jung de que el hombre no sólo pertenece al mundo de la causalidad física, sino también al mundo de la emergencia simbólica. El tratamiento del tiempo en este relato recuerda a lo que Mircea Eliade dice del tiempo sagrado: "es reversible, un Tiempo mítico primordial hecho presente... por consiguiente, indefinidamente repetible". Fuentes, por ejemplo, subraya el hecho de que Víctor fue salvado dos veces de morir en el Juego de Pelota, juego con sentido religioso para los antiguos mexicanos, al final del cual se sacrificaba al mejor competidor. El tiempo no es simplemente físico-cronológico, sino que tiene valor simbólico. Mientras que el relato interior termina con el día de Muertos, el exterior termina con el nacimiento (cumpleaños). Es uno de los leitmotifs el Tiempo "en el que el nacimiento y la muerte ocurrían simultáneamente".

Al final unas pocas palabras sobre la forma y estructura. La novela consta de 23 capítulos, encabezados por números latinos, a los que se une un título en cuatro casos: XIII "Clemencita", XIV "La Mamasel", XX "Hugo Heredia", XXIII "El verano de San Martín". El marco lo constituye el diálogo entre el Conde y Fuentes en el Automobile Club de París, frente a la Place de la Concorde, una tarde de noviembre de 1979 (capítulos 1 a 21) y en la casa del Conde "algunos días después". La historia principal nos llega de forma indirecta, a través del relato del yo-narrador Fuentes, cauteloso de "objetivarla" con frecuentes alusiones a la realidad física, el presente en el Club de París. El tiempo que esta historia abarca (si excluimos el tiempo mítico) va desde "once años antes de la revolución" a los años de la Independencia latinoamericana (casamiento Heredia-La Mamasel francesa, Bolívar encarcela al enciclopedista Miranda, 1812) a 1864 (muerte de la Mamasel en México, Maximiliano de Habsburgo en México), a 1870 (nacimiento del padre de Branly, muerte de Alejandro Dumas, padre), a 1914 (Branly amante de Myrtho, estalla la Primera Guerra Mundial) y a 1978 (verano en Xochicalco y Día de los Muertos) para terminar —como empezó— con el tiempo del marco: el 10 de noviembre de 1979, víspera del cumpleaños del narrador Fuentes.

Los espacios no son menos amplios que el tiempo: abarcan, Francia, Cuba, Haití, Venezuela y México, para volver a Francia. Estos espacios se amplían aún más a través de los juegos —reales y simbólicos— de los niños Víctor y André, que se preguntan mutuamente los nombres de las capitales mundiales. Capitales que, a su vez, de nuevo se reducen al microcosmos, puesto que para André la capital de Francia es Enghien, igual que para Stephen Dedalus era Dublín (*Portrait of the Artist*).

Si el viejo Branly en algún momento dice que Fuentes "se hizo más francés que otra cosa" esto puede parecer exagerado, teniendo en cuenta el papel importantísimo que desempeña el mito indígena en esta novela. Por otra parte es cierto si pensamos en las innumerables alusiones al arte europeo, sobre todo a la literatura.

En lo que a esta novela se refiere el autor mexicano está endeudado con el surrealismo y el "nouveau roman" francés, del cual ha tomado algunos elementos, tales como el cuadro que instiga la visión de otra realidad (cf. el cuadro en *La Mise en Scène* de Claude Ollier) o la literatura (el libro en *Empleo del Tiempo* de Michel Butor), novelas en las que es difícil distinguir la fantasía de la realidad, igual que en *Una familia lejana*. Algunos personajes de la historia de Branly-Fuentes corresponden a relatos literarios como *La Duchesse de Langeais* de Balzac y se afirma que toda la novela ya fue escrita por Alejandro Dumas.

CEPEDA SAMUDIO, Alvaro\*: *Todos estábamos a la espera*. Ed. Plaza y Janés. Bogotá, 1980. Prólogo: Los cuentos de Cepeda Samudio por Jacques Gilard. 131 pp.

Por Juana Martínez Gómez  
Universidad Complutense de Madrid

Lo más sorprendente de este libro es que siendo ésta su segunda edición, hayan podido transcurrir más de veinticinco años desde su aparición, sin que nadie se haya preocupado de reeditarlo. Paradójicamente *Todos estábamos a la espera*, como dice el prologuista, se convirtió “en el libro más mencionado y menos leído de toda la narrativa colombiana de este siglo”, lo que indica la importancia de esta edición.

El esfuerzo por sacar de nuevo a la luz este conjunto de cuentos se debe a Jacques Gilard, profesor de la Universidad de Toulouse-le-Milail, investigador apasionado de la narrativa colombiana que con gran empeño se ha propuesto desentrañar valores desconocidos u olvidados de la literatura colombiana. Esto conlleva que el libro sea importante tanto porque posibilita la lectura de los cuentos como por el estudio precedente que arroja datos necesarios para el conocimiento de obra y autor. Jacques Gilard muestra en el prólogo el lugar significativo que ocupa Cepeda Samudio en la literatura colombiana al señalarlo como uno de los iniciadores de la nueva cuentística.

Gilard introduce al lector con lo que él llama “Un retro-collage para Cepeda” o “Viaje inconcluso a la semilla”, consistente en una antología de textos de Cepeda y de amigos suyos, cronológicamente ordenados desde el presente al pasado, como cuenta Carpentier en *Viaje a la semilla*. Esta variedad de textos permite un retrato múltiple del libro de cuentos y su autor en un sinfín de peripecias trazadas por el mismo Cepeda y por nombres como Alfonso Fuenmayor, Germán Vargas, Ramón Vinyes... y García Márquez que, como primer reseñista del libro escribió: “*Todos estábamos a la espera* es, para mi modo de interpretar las cosas, el mejor libro de cuentos que se ha publicado en Colombia. A otros —tal vez la mayoría— parecerá discutible esa afirmación. Pero sin duda todos estarán de acuerdo en que es el más interesante” (p. 17).

A continuación destaca algunos aspectos de la personalidad de Cepeda y sus páginas juveniles, que se desenvuelven en el mundo periodístico, dirigidas fundamentalmente hacia dos frentes: el político y el cultural; donde el autor se define ante todo como inconformista y rebelde. Habla Gilard, también, de los escritores que Cepeda admiró y cita a Azorín, Gómez de la Serna, García Lorca, León Felipe, entre los españoles, y también a Faulkner, Joyce, Sartre, Gide, Kafka y Hemingway, y aborda enseguida sus primeros tanteos literarios que todavía no pueden considerarse cuentos sino más bien “estampas, viñetas, relatos” que aparecieron sucesivamente en columnas periodísticas.

En unos y otros escritos Cepeda muestra sus preocupaciones de renovación y por acceder a la modernidad literaria de una manera seria y original. Según Gilard, la intención primera que mueve a Cepeda es la de “captar y restituir la imagen de Barranquilla y algunas de sus realidades humanas (p. 27).

Después y centrándose ya en el propio libro, el prologuista trata de fijar las fechas de cada uno de los cuentos y propone una cronología que está comprendida entre el año 1948, en que se publicaron los primeros en distintos periódicos y el año 1954 en que aparece todo el volumen. Inmediatamente insiste en la influencia decisiva que Hemingway ejerció sobre él, especialmente a partir de la lectura de uno de sus cuentos que se publicó traducido al español en Colombia. “Los relatos de *Todos estábamos a la espera* —quizás sin la menor excepción constituyen variaciones en torno a la enseñanza del Hemingway de

*Los matones*, en alguno o algunos de sus muchos aspectos, incluso en los relatos aparentemente lineales..." (p. 35).

Señala asimismo la persistencia de una red temática permanente y constante a lo largo del libro de cuyo entramado subraya, entre otros, los siguientes temas: el bar, la gran ciudad —Nueva York es el modelo— la alcoba y la soledad. Y no se olvida de hacer alusiones a la organización textual y a la técnica narrativa, indicando como constante del libro la experimentación, sin embargo argumenta "sería injusto y exagerado considerar esos textos como cuentos experimentales, y sólo experimentales, ya que cada uno de ellos merece verse como un texto definitivo" (p. 39).

La valoración final de Jacques Gilard se refiere a la importancia del libro dentro de la literatura colombiana y aun de la hispanoamericana; y aquí es donde yo quiero insistir ya que Alvaro Cepeda Samudio es uno de los renovadores e iniciadores de la narrativa actual más injustamente ignorados entre críticos y lectores.

Dicho esto, quiero subrayar que el profesor Gilard hace una revisión original y profunda de los cuentos de Cepeda. En el prólogo, el lector puede encontrar datos suficientes para leer los cuentos que le siguen con todo tipo de detalles sobre el autor y las características de la época en que fueron escritos. Prólogo importante para introducir al lector que no conoce a Cepeda e imprescindible para quien lo conoce por los datos que aporta. Prólogo, en fin, útil y sugestivo, resultado del trabajo y el estudio y que nos examine de hacer aquí más comentarios sobre el libro. Sólo nos queda congratularnos con la lectura de estos cuentos y felicitar al profesor Gilard por su provechosa labor de rescate.

---

\* Alvaro Cepeda Samudio (1926-1972). Nació en Ciénaga, Departamento de Magdalena (Colombia). Perteneció, junto con Alejandro Obregón y Gabriel García Márquez, entre otros, al grupo costeño que se formó en torno a las figuras de José Félix Fuenmayor y Ramón Vinyes. Su obra, aparte de la puramente periodística, comprende: *Todos estábamos a la espera* (1954), libro de cuentos, *La casa grande* (1962), novela, considerada por muchos como su obra más importante, y, su última publicación, *Los cuentos de Juana*, en colaboración con Alejandro Obregón.

## DESCUBRIMIENTO DE UNA NUEVA UTOPIA ESPAÑOLA (1)

Por Javier de Onis

Editorial "El Archipiélago" ofrece como segundo volumen de su recién iniciada Colección de Textos el *Tratado sobre la Monarquía Columbina*, "utopía antiilustrada del siglo XVIII", descubierta por Pedro Alvarez de Miranda (2) entre las páginas de *El Semanario Erudito*, la miscelánea periódica que dirigiera Valladares y Sotomayor. El texto, fuera de ser literariamente muy apreciable y de ofrecer una notable singularidad desde el punto de vista ideológico, tiene la novedad de engrosar un grupo literario —el de las utopías— hasta ahora, que se sepa, no muy frecuentado de los escritores españoles. En este sentido, cabe decir que nos las habemos con la segunda utopía —si empleamos el término en todo su rigor— de nuestra literatura, después de la importante revelación de Sinapia, y esa sería razón suficiente para justificar la oportunidad de su publicación.

Desde el hecho de su anonimia hasta la ambigua ideología del mensaje que comporta, la obrita está plagada de dificultades, a las que de modo sistemático va enfrentándose el editor en la extensa Introducción que la acompaña. Tras las pesquisas llevadas a cabo por el Profesor P. Alvarez de Miranda en el Archivo Histórico Nacional, así como en otras fuentes documentales, sigue siendo un enigma la identidad del autor de la *Monarquía Columbina*. La cuestión no resulta aquí, a diferencia de otros casos, ociosa, si se tiene en cuenta la intencionalidad política del texto —que rebasa, por supuesto, la de índole estética— y, desde luego, los problemas que su definición implica. Mayor seguridad, en cambio, puede brindar el editor en lo relativo a la datación del texto, que, sobre la base principal de la lengua, aproxima a 1790, fecha de encrucijada y de convulsión para Occidente. A semejanza de los mediocres comentaristas de hoy —pero en su caso sin mediocridad alguna—, el autor del *Tratado* manifiesta machaconamente su obsesión por la deleznable coyuntura que le ha tocado vivir. Así la consideración del presente abominable —"estos tiempos miserables", "este cruel trastorno del mundo"— y, a la postre, el deseo de edificar un porvenir utópico.

Luego de realizar un acertado resumen de la fortuna de las utopías en España —el estado de la cuestión debe a S. Cro, F. López Estrada y J.A. Maravall los mejores trabajos—, se ocupa Alvarez de Miranda del *Tratado* en su doble condición de utopía y ficción novelesca. Entre los elementos ideológico-literarios que aproximarían el texto al modelo de discurso utópico, señala, entre otros, la circunstancia del viaje, la imprecisión geográfico-temporal de la acción y el comunismo de bienes que preconiza el sistema político. Entre los elementos que se desvían del mismo discurso y que constituyen, por tanto, los rasgos diferenciadores de la obra, el editor señala la forma breve y simple de organización social, la hostilidad hacia la ciencia y el progreso y, sobre todo, su acusada estructura no-

(1) *Tratado sobre la Monarquía Columbina. Una utopía antiilustrada del siglo XVIII*. Edición y estudio de Pedro ALVAREZ DE MIRANDA. Madrid. El Archipiélago. 1980. LXI + 48 pp.

(2) Pedro Alvarez de Miranda es autor de varias reseñas y artículos sobre cuestiones relativas al siglo XVIII. Entre estos últimos cabe citar "Nicolás Fernández Moratín en la Sociedad Económica Matritense", (*Revista de Literatura*, XLII (1980), 221-45) y "Aproximación al estudio del vocabulario ideológico de Feijoo", en *Cuadernos Hispanoamericanos*, 347 (1979), 367-93. En la actualidad se encuentra realizando sus tesis doctoral sobre la lengua de la Ilustración, de la que es profundo conocedor, como lo demuestra la atención que dedica a los aspectos lingüísticos del *Tratado*, absolutamente básicos en orden a dibujar el pensamiento de su autor (Cf. p. XI y pp. XLVII en adelante).

velesca. Tras la intitulación didáctica y poco atractiva de *Tratado* se ocultaría pues una ficción menuda, con presencia de héroes y antagonistas, cierto regusto narrativo y hasta su punto de intriga y aventura (El episodio de la cueva de los búhos no deja de tener, incluso, un aire de terror).

Simbolismo y alegoría vendrían a conformar la estructura del relato, sin que pueda hablarse no obstante de contraposiciones fáciles y maniqueas, tal la de *palomas vs. halcones* —por remedar el lenguaje periodístico de nuestros días—, esto es, las personas del común contra la caterva de los ilustrados. Por encima de la tensión —tan patente en las polémicas teatrales entre los Huerta y Cruz, por un lado, y los Iriarte y Samaniego, por otro— el autor del *Tratado* ha sabido mantener su creación dentro de una ambigüedad que resulta todavía más inquietante luego de haber leído el Prólogo de Alvarez de Miranda. A pesar de que “si algo está claro en el *Tratado sobre la Monarquía Columbina* —son palabras del editor— es que el autor es enemigo declarado de la Ilustración” (p. LXVII), su posición en la polémica no es homologable a la del antípoda de turno, sino que parecen advertirse soluciones eclécticas, o —por seguir parafraseando el lenguaje político al uso— la apertura de terceras vías, no lejanas tampoco a ese fenómeno tan de hoy —mas al parecer tan de siempre— que llamamos desencanto. El utópico escritor de nuestros desvelos no llevó a cabo la crítica de la Ilustración (léase: Progreso) desde los supuestos casticistas y pasionales que a tantos encalabrinaron, y tras su carátula de reaccionario esconde, casi con toda certeza, la personalidad de un aristócrata —quién sabe si antaño militante de las nuevas ideas— que alcanza las postrimerías del siglo desilusionado por los frutos obtenidos, algunos tan inaceptables a su entender como la ascensión a la nobleza de ciertos “parvenus” (cf. p. LVI). En cualquier caso, como el Profesor Alvarez de Miranda subraya, se trataría de un intelectual con miras universalistas, que sabe ver más allá del Finisterre.

Curioso es comprobar lo fácilmente que se le va la pluma al autor de nuestro *Tratado*, incapaz de mantener la alegoría hasta sus últimas consecuencias. Resulta que entre los méritos de las aves está el de ser “muy hermosas y humanas”; que Crisorroa, gran ave de la utopía, atesora entre otras virtudes la de su “humanidad”; y que, por si fuera poco, las palomas cometen homicidios y no palomicidios, aunque este lapsus lo enmienda el autor en nota. Pero el final del relato nos desconcierta de nuevo y —¿por qué no decirlo?— nos devuelve la inquietud. Dice así: “Las palomas, por último, escaparon a las ciudades de los hombres, y huyendo de sus enemigos dieron en poder de otros peores”. El autor ha suspendido el relato en un violento clímax narrativo: pues ¿de la confrontación novelada de hombres y palomas no hubiese podido surgir una tercera dimensión de la utopía?. Pero la obra deja —insisto— la inquietud pendiente.

CRO, Stelio, *Tommaso Campanella e i prodromi della civiltà moderna*, Hamilton, The Symposium Press, 1979, 267 páginas.

Por Amancio Labandeira Fernández  
Universidad Complutense de Madrid

La tesis central de este trabajo es que la edad moderna, o sea el pensamiento científico, la convicción de que la ciencia y la tecnología no solamente no contradicen la fe, sino que son una condición para que la fe exista —y ya no al revés, como prescribía la vieja fórmula de Santo Tomás de Aquino, “*philosophia ancilla theologiae*”— se afirma en Italia por primera vez de manera decisiva e inequívoca en la obra de Tomás Campanella (1568-1639), el filósofo calabrés de Stilo, acusado y condenado por el tribunal del Santo Oficio como herético y por el Gobierno Español del Virreinato de Nápoles como conspirador y revolucionario. Durante el trentenio que transcurrió encarcelado en Nápoles, el monje dominico compuso, escribió, a veces en varias versiones, y rehizo un centenar de obras, de las que algunas, en forma manuscrita y autógrafa, se hallan en la Biblioteca Nacional de Madrid. De esta mole de difícil lectura, por las circunstancias editoriales de los manuscritos, algunos de los cuales han quedado inéditos hasta nuestros días, Cro selecciona algunas obras en particular para desarrollar su tesis: la *Ciudad del Sol*, (obra escrita en italiano en dos redacciones y luego rehecha en latín por lo menos en dos versiones), la *Monarquía de España*, la *Apología pro Galileo*, (escrita en 1616 desde la cárcel y en defensa del ilustre hombre de ciencia, acusado de heterodoxia por el Santo Oficio de Roma), las *Poesías filosóficas*, el *Discurso a los príncipes de Italia*, las *Cuestiones sobre la óptima república*, la *Teología*, la *Metafísica*, las dos *Poéticas*, italiana y latina, el *Sentido de las cosas* y el epistolario. Teniendo en cuenta estas obras y sus interrelaciones de temas y estilo, Cro nos propone una lectura global de la obra campanelliana, no ya la lectura o el estudio parcial del poeta, del filósofo o del utopista, sino que el utopista, el filósofo y el poeta conviven en el mismo autor visto por Cro como un pensador idealista, profundamente cristiano y convencido de que la fe no debe interferir en las verdades de la ciencia. El aspecto más original de la tesis de Cro es la documentación de las lecturas de Campanella del material de las crónicas del descubrimiento y de la conquista de América. Cro demuestra, con una comparación textual entre los escritos de Campanella y los de Colón, Pedro Mártir y Bartolomé de Las Casas, entre otros, que el filósofo italiano meditó sobre el material de Indias para argumentar su convicción apocalíptica del comienzo de una nueva época. El meollo de esta meditación constituye una filosofía de la historia contemporánea, que Campanella contrapone a la historia antigua. Por ello Campanella formula una visión de la historia que es diametralmente opuesta a la de Maquiavelo: mientras éste concibe la historia como “*magistra vitae*” e identifica la historia con la historia romana, considerada por él como la que ofrece el ejemplo más alto de desarrollo humano, Campanella deduce de la realidad contemporánea, del descubrimiento de América por obra de Colón, de las invenciones de la imprenta, de la brújula y de las armas de fuego, una corrección con respecto al pasado. Para Campanella mucha de la historia antigua está envuelta en el mito y por lo tanto no puede servir como criterio exclusivo de verdad, mientras que la historia contemporánea tiene en cuenta hechos científicos que nadie puede dudar. Por lo tanto dice Campanella no solamente la historia contemporánea ha desmentido la opinión de los filósofos anteriores, como San Agustín que negó las antípodas, sino que ha demostrado que la Sagrada Escritura no es un texto científico. Campanella declara que Dios ha creado dos códigos: la naturaleza y la Sagrada Escritura. La ciencia, para Campa-

nella, es histórica siempre, en el sentido de que es empírica. En efecto para Campanella los dos términos se equivalen. De manera que Campanella justifica el concepto de ciencia sin contraponerlo al de fe. En este sentido Campanella logra conciliar las dos tendencias filosóficas predominantes del Renacimiento, el aristotelismo paduano y el platonismo florentino. Esto se ve mejor en la *Ciudad del Sol*, el texto que mejor sintetiza la doctrina epistemológica de Campanella. Los Solares, los habitantes de la Ciudad del Sol, viven en el estado natural, como los Indios de las crónicas del descubrimiento. Y, como éstos, también tienen todas las cualidades para llegar a ser cristianos excelentes y, sin duda, superiores a los europeos, como los Utopianos de Moro, modelo de la utopía campanelliana. De manera que para Campanella la observación de las leyes de la naturaleza es condición para la preparación a la conversión cristiana. Este aspecto "existencial" del pensamiento de Campanella le hizo superar el empirismo naturalista de Telesio como también el idealismo platónico y místico de Ficino y Pico. Pero para que esta conciliación se logre en forma cabal es necesario que el cristianismo se renueve. Cro afirma que Campanella es el filósofo italiano que mejor y más que otros trató de resolver el problema central del humanismo cristiano: el rescate del cristianismo de la corrupción del clero. Por este motivo Cro limita la discusión al período del Humanismo hasta el comienzo de la edad moderna. Esa unidad de fe y razón, que se había constituido en la edad del Humanismo, se destruyó cuando apareció la "razón de estado", de la que Maquiavelo fue el mayor teorizador. Por eso el estudio se centra en la utopía, pues Cro ve ésta como el deseo que se originó en el Humanismo para reconstruir esa unidad perdida. Esto a su vez requiere una investigación en el origen clásico del tema, para cerciorarse de la diferente característica de la utopía moderna, según Cro nos muestra con una documentación abundante y precisa, se alimenta del material de las crónicas del descubrimiento, sobre todo en Pedro Mártir y Bartolomé de Las Casas, y en el humanismo cristiano de Erasmo. Las crónicas, y especialmente los escritos de Las Casas, originaron en Campanella, como en parte ya en Montaigne, una preocupación por las injusticias sociales de la sociedad europea.

Es aquí donde Cro explica el origen moderno de la teoría del "buen salvaje" en Campanella. Esta especulación, según Cro, hace del filósofo de Stilo un eslabón entre el mito clásico y su reelaboración posterior en el humanismo, y la literatura de reformas sociales elaborada por Rousseau y Voltaire. En Campanella la unidad de ciencia y fe que produce la utopía inspira también su obra poética. Su convicción de la decadencia producida por lo que Campanella define como el "maquiavelismo" de los políticos, produce una poesía en la que la fe y la ciencia aun pueden ofrecer nuevas sugerencias, y pueden abrir nuevos horizontes para el hombre actual. Cro logra demostrar este aspecto con un análisis muy detallado de la obra poética de Campanella. Cro muestra, recurriendo a un análisis estructural, que la obra poética de Campanella fue concebida como una unidad expresiva, cuyo título *Cantica* nos ha legado y alude en varios pasajes a la *Divina Comedia* de Dante Alighieri. Cro analiza en varios sonetos cómo Campanella cree que sólo la unidad de la ciencia y la fe pueden regenerar al hombre, y le pueden hacer llegar al estado ideal. En "Delle radici de' gran mali del mondo" la ignorancia es la raíz de los males que afligen al mundo. En "Contra il proprio amore scoprimento stupendo", que Cro nos muestra como una síntesis de las ideas del autor hasta ese momento, el vicio del amor de sí mismo, según Campanella un defecto común entre los hombres del Renacimiento, se vuelve la razón del concepto antropomórfico del universo, concepto condenado por Campanella como la raíz de toda ignorancia humana, un vicio que priva al hombre del conocimiento del mundo alrededor de él y le condena a un círculo vicioso en el que la Divina Providencia no existe, y en cambio la fortuna reina soberana, y en que la religión se concibe como un instrumento de dominio de la clase al poder. Cro muestra con mucha penetración no sólo que Campanella pertenece a la literatura del período barroco, sino que el estilo y los temas de Campanella le diferencian netamente de otros autores típicamente barrocos como Marino. Vemos así que, mientras la antítesis en Marino constituye sobre todo un ejercicio estilístico como fin en sí mismo, en Campanella expresa el drama de su aislamiento y oposición contra una sociedad corrupta. Cro muestra finalmente que Campanella no sólo pertenece a la literatura barroca por sus actitudes polémicas —su oposición a la mitología como un obstáculo para el entendimiento de la verdad histórica, su atención a los hechos históricos, su plan de reformas lingüísticas, estilísticas y literarias— sino que la supera. De esta manera Cro concluye que Campanella debe considerarse como el primer escritor moderno de la literatura italiana. Cro pone de relieve cómo Campanella

critica el clasicismo mitológico de los poetas del Renacimiento y del Barroco, y anticipa la reforma literaria inspirándose hacia un concepto de literatura nacional, con una anticipación de la concepción de la literatura del Romanticismo, fundada en una realidad interdisciplinar, resultado del progreso científico de su tiempo.

Este estudio está organizado de manera admirable. El autor ha logrado circunscribir la discusión a la aportación de Campanella al concepto de cultura moderna. No obstante la complejidad y la variedad del tema, el autor logra tejer todos los hilos de su tela hasta darnos la imagen de un tapíz acabado. Es verdad que para mantener un control firme sobre el material el autor ha debido hacer algunas veces referencias a las mismas fuentes y citas. Quizás una mayor atención a la redacción, o una lectura adicional, habría podido eliminar algunas repeticiones y algunos errores de imprenta. Pero el método elegido ha dado resultados muy positivos, pues al final de la lectura se tiene la impresión de haber visitado esa geografía ordenada y abstracta que es el género de la utopía guiados por una mano experta que nos ha mostrado todos los paisajes, todos los mapas de esa geografía, desde sus comienzos hasta la *Ciudad del Sol*. Además de constituir una contribución poderosa al estudio de Campanella, el trabajo de Cro constituye una aportación al conocimiento de los aspectos más ignorados del Barroco, de sus intentos de reforma y de su carácter de transición hacia la civilización que nosotros consideramos "moderna", o sea resultado del progreso científico y técnico. Estos aspectos son de importancia vital. Es un mérito de Cro el haber planteado su estudio desde un punto de vista total, histórico, documental, filosófico y textual. De esta manera el Barroco se nos revela sin los prejuicios que en el pasado reciente han envuelto este período de la historia en una atmósfera de negligente suficiencia o de tácito rechazo. El valor científico, histórico y crítico del estudio de Cro se destaca aun más si se considera la variedad de sus conocimientos y la amplitud con la que el autor ha utilizado las distintas disciplinas para documentar con persuasión y eficacia su tesis. Al conocimiento de varias lenguas y literaturas que le permite al autor percibir referencias y analogías nuevas que iluminan el área estudiada, hay que observar la habilidad con que el autor ha utilizado sus conocimientos filológicos o el método estructural, la documentación histórica de primera mano, con la lectura nueva de pasajes más conocidos.

Finalmente hay que destacar el papel que la Symposium Press, esta nueva editorial canadiense, se propone con el lanzamiento de un estudio de indudable solidez científica. La colección "Studies in Languages and Literatures" es una de las tantas en que se ha de articular el programa de esta editorial que se propone crear secciones en las distintas lenguas romances (español, portugués, francés, italiano) y anglosajonas (inglés, alemán). Hay una gran necesidad, en el mundo académico, de medios de publicación de obras para las cuales, las grandes editoriales comerciales se declaran siempre menos interesadas por lo que se considera un campo no muy rentable. Y así vemos el espectáculo bastante triste de editoriales universitarias que tratan, sin mucho éxito me temo, de hacer la competencia a las grandes casas comerciales. Es pues otra nota positiva que el trabajo de Cro haya salido de los tipos de Symposium Press, una nueva editorial canadiense que, desde sus comienzos, se ha puesto al servicio del mundo académico.

FUENTES, Victor. *La marcha al pueblo en las letras españolas*. Madrid. Ediciones De la Torre. 1980. 185 pp.

Por Asunción Cámara

Victor Fuentes, profesor de la Universidad de California, Santa Bárbara, ha querido, con este libro, ofrecernos a los estudiosos y al pueblo, la no muy estudiada historia de la literatura revolucionaria en el periodo muy concreto que va desde 1917 al 1936, año, que como sabemos, significa el inicio de la guerra civil con el consiguiente y efectivo ocaso de este tipo de literatura.

Consta el libro de un prólogo magistral del historiador Tuñón de Lara, quien desde su perspectiva de historiador, enjuicia brillantemente y con autoridad la obra.

El libro está dividido en tres partes, de dos capítulos la primera (*El auge del libro de izquierda y La creación de un nuevo bloque intelectual moral*); cuatro la segunda (*Narrativa obrera, narrativa avanzada, novela social, literatura documental*) y dos la tercera (*Por un teatro popular y Los caminos revolucionarios de la poesía*). A esta tercera parte, sigue un epílogo dedicado a Antonio Machado (*Actualicemos la escuela de sabiduría popular de Juan de Mairena*).

Sin pretensiones literarias, con enorme cariño y utilizando como herramienta de trabajo el culto lenguaje de su cátedra, Victor Fuentes, a través de su libro, nos da una panorámica amplia, profunda y nítida del acontecer literario de ideología izquierdista en el primer tercio de este siglo.

Posiblemente no sea un libro que encienda grandes afanes en extensas parcelas de nuestra sociedad actual, pero está claro que para los estudiosos del tema, es una fuente indiscutible a la que habrá que acudir con insistencia.

Fotografías y dibujos ilustran la obra dándole una elocuente sensación de proximidad en el tiempo y en el espíritu, finalizando con una extensa y rica bibliografía.

SIMON PALMER, María del Carmen, *Manuscritos dramáticos de los siglos XVIII-XX de la Biblioteca del Instituto del Teatro de Barcelona*. Madrid. C.S.I.C. 1979. 248 págs. ("Cuadernos Bibliográficos", XXXIX).

Por Antonio Hurtado Torres  
Universidad Complutense de Madrid

Con esta entrega concluye María del Carmen Simón el *Catálogo de manuscritos dramáticos de la Biblioteca del Instituto del Teatro de Barcelona*. Hace ahora tres años publicó la autora el catálogo de los manuscritos del Siglo de Oro que se encontraban en los fondos de dicha Biblioteca (1), culmina ahora su obra con los de los siglos XVIII, XIX y XX.

Mientras que los catálogos de impresos dramáticos que se han publicado ya son varios, así podemos citar el de Clavería y Batllori de la Biblioteca Provincial y Universitaria de Barcelona (2), el de Juliá de la Biblioteca Provincial de Toledo (3), el de Rogers del Oberlin College (4), el de Molinaro, Parker y Rugg de la Universidad de Toronto (5), el de Jaime Moll de la Biblioteca de la Real Academia Española (6), el de Ashcom de su colección privada y de la Wayne State University de Detroit (7), el de Mc. Knight de la Universidad de North Carolina (8), el de Mercedes Agulló y Cobo de la Biblioteca Municipal de Madrid (9), el de Bainton de la biblioteca universitaria de Cambridge (10), y el de Vinson

---

(1) MARIA DEL CARMEN SIMON PALMER, *Manuscritos dramáticos del Siglo de Oro de la Biblioteca del Instituto del Teatro de Barcelona*, Madrid, C.S.I.C., 1977, VIII+94 págs.+1 h. ("Cuadernos Bibliográficos", XXXIV).

(2) CLAVERIA, D.M. y M. BATLLORI, *Una colección de ediciones de Teatro antiguo español en la Biblioteca Provincial y Universitaria de Barcelona*, en *Boletín de la Biblioteca de Cataluña*, VII, 1928, págs. 213-331.

(3) JULIA MARTINEZ, E., *Aportaciones bibliográficas: Comedias raras existentes en la Biblioteca Provincial de Toledo*, en *Boletín de la Real Academia Española*, XIX, 1932, págs. 566-83; XX, 1933, págs. 252-70.

(4) ROGERS, P.P., *The Spanish Drama Collection in the Oberlin College Library. A descriptive catalogue*, Oberlin, 1940, IX + 468 págs.- *A supplementary volume containing reference list*, Oberlin, 1946, 157 págs.

(5) MOLINARO, J.A., J.H. PARKER y EVELYN RUGG, *A bibliography of "Comedias sueltas" in the University of Toronto Library*, University of Toronto Press, 1959, VII págs.+1 h.+149 págs.

(6) MOLL, Jaime, *Catálogo de Comedias sueltas conservadas en la Biblioteca de la Real Academia Española*, en *Boletín de la Real Academia Española*, XLIV, 1964, págs. 113-68, 309-60, 541-556... Posteriormente fueron recogidos en forma de libro estos artículos con el mismo título (Madrid, Real Academia Española, 1966, 188 págs).

(7) ASHCOM, B.B., *A descriptive catalogue of the Spanish "Comedias sueltas" in the Wayne State University Library and the Private Library of Professor B.B. Ashcom*, Detroit, Wayne State University Libraries, 1965, 103 págs.

(8) Mc. KNIGHT, W., *A Catalogue of "Comedias sueltas" in the Library of the University of North Carolina*, Chapel Hill, 1965, VII + 240 págs. (*University of North Carolina Library Studies*, 4).

(9) AGULLO Y COBO, Mercedes, *La colección de Teatro de la Biblioteca Municipal de Madrid*, en *Revista de Literatura*, XXXV, 1969, págs. 169-213; XXXVII, 1970, págs. 233-74; XXXVIII,

Boyer de la colección de Texas (11). Por el contrario, catálogos de manuscritos dramáticos tan sólo contamos con el de Paz y Meliá de la Biblioteca Nacional de Madrid (12) y con el que ahora reseñamos.

La razón fundamental de esta desproporción se explica en que el manuscrito dramático no se encuentra en las bibliotecas "clásicas" y los fondos que hoy en día conocemos se han formado a partir de colecciones privadas, así en la Biblioteca Nacional de Madrid se reunieron las de Osuna, Durán, Gayangos, Böhl de Faber, etc. y a continuación veremos las bibliotecas privadas que han confluído en la Colección del Instituto del Teatro de Barcelona, de ahí la importancia del presente catálogo.

El número de manuscritos que comprende la obra que reseñamos, tres mil ciento setenta y seis en total, nos pueda dar idea de la importancia de los fondos de esa biblioteca en materia teatral, y que pese a su modernidad, tengamos presente que fue inaugurada en el mes de abril de 1969, es una de las más importantes del país.

Los fondos de esta biblioteca se formaron a partir de la adquisición en 1968 de la biblioteca particular de don Arturo Sedó, quien había conseguido reunir las colecciones de Fernández-Guerra, Cotarelo, Marqués de Pidal, Sancho Rayón, Montaner, José Santpere, el librero Millá y el Archivo del Teatro Romea, aparte de la colección del propio Sedó.

Ceniremos nuestro comentario a los manuscritos de los siglos XVIII, XIX y XX, materia que comprende el catálogo recientemente aparecido. Podemos afirmar, tras un minucioso examen, que prácticamente todos los dramaturgos importantes de estos siglos se hallan representados en los fondos manuscritos de esa biblioteca, de ahí que sea de visita obligada para todo investigador o estudioso del teatro moderno y contemporáneo.

Puestos a destacar, señalaremos que la Biblioteca cuenta con varios manuscritos autógrafos de los hermanos Alvarez Quintero, Carlos Arniches, Jacinto Benavente, Bretón de los Herreros, D. Ramón de la Cruz, Eduardo Marquina, Muñoz Seca, Pérez Galdós, Manuel José Quintana, Cándido Maris Trigueros, José María Pemán, Miguel Mihura y un largo etcétera, además de un posible autógrafo de *La Raquel* de Garcia de la Huerta, *La locura de Amor* de Tamayo y Baus, *La venda* de Miguel de Unamuno y *La señal que se espera* de Buero Vallejo, esta última obra nos da idea de la actualidad de los fondos de esta Biblioteca.

Aunque la autora tiene en prensa en una monografía aparte los textos literarios de las composiciones breves musicales del siglo XVIII, si ha incluido zarzuelas, así por ejemplo describe varios autógrafos de Miguel Ramos Carrión.

En cuanto a las características técnicas del catálogo, señalaremos que los manuscritos aparecen ordenados alfabéticamente por autores y por el título cuando son anónimos, asimismo la producción de cada autor se ordena también alfabéticamente por título: tipo de letra, año, paginación, tamaño, primeros versos y cualquier dato de interés para el investigador. Finaliza la descripción con la signatura con que aparece en la Biblioteca. Debemos hacer constar que la autora ha seguido el criterio —por mi parte opino que acertado— de incluir como manuscritos los textos mecanografiados.

Cierran el catálogo los índices finales de las dos entregas que forman el *Catálogo de manuscritos* y que facilitan notablemente su consulta: títulos, primeras versos y onomástico.

Concluiré señalando el acierto de María del Carmen Simón de difundir con este catálogo los fondos manuscritos de esa Biblioteca y destacar así su interés para todo estudioso de nuestro teatro, máxime teniendo en cuenta las circunstancias especiales que rodean el manuscrito dramático, como al principio hemos apuntado.

págs. 189-252, y *Revista de la Biblioteca, Archivo y Museo*, 1977, n° 1-2, págs. 177-231; 1978, n° 3-4, págs. 125-87; 1979, n° 5, págs. 193-218... Este catálogo tiene un doble interés, ya que junto a los impresos se añaden también manuscritos e incluso los impresos tienen siempre unas adiciones manuscritas con la autorización, censura, etc. para su representación.

(10) BAINTON, A.J.C., "Comedias sueltas" in *Cambridge University Library: a descriptive catalogue*, Cambridge, The University Library, 1977, XVI+ 281 págs.

(11) VINSON BOYER, Mildred, *The Texas Collection of "Comedias sueltas": A Descriptive Bibliography*, Boston, G.K. Hall & Co. [1978]. XXXVIII+620 págs.

(12) [PAZ Y MELIA, A.], *Catálogo de las piezas de Teatro que se conservan en el Departamento de Manuscritos de la Biblioteca Nacional*, Madrid, 1899, 724 págs.- 2ª edic. Madrid, Patronato de la Biblioteca Nacional, 1934-35, 2 vols.

UNA EDICION ACTUAL DE *LA VIDA ES SUEÑO*

Por Ana Suárez

Calderón ha sufrido las más variadas oscilaciones de la crítica a lo largo de la historia. Si en su época alcanzó una popularidad inigualable, ésta pronto se eclipsó y con el Neoclasicismo su obra sufrió la mayor postergación entre los críticos. La injusticia e incompreensión hacia su teatro culminó con la prohibición de representar los autos sacramentales en 1765. Fue el Romanticismo alemán el que restauró la fama de Calderón y lo exaltó por su sentido católico y nacional, en cierta medida por lo que los neoclásicos lo habían rechazado, parangonándolo e incluso anteponiéndolo al propio Shakespeare. En esta recuperación tuvieron extraordinaria importancia los hermanos Schlegel y Goethe, tanto por sus esfuerzos de difusión, materializados en la impresión de sus obras como por la consideración de su dramaturgia, que elevaron a nuevo modelo teatral. Mientras en Europa se iniciaba esta recuperación, por motivos ideológicos principalmente (es notable el interés de Schopenhauer por Calderón al considerar su obra trascendida de pesimismo), en España hubo que esperar al segundo Centenario de su muerte para que la crítica se ocupase en serio del dramaturgo. Sin embargo, lo que parecía ser una completa reivindicación del autor quedó reducido a intentos aislados, y no muy afortunados, de los que caben destacar las conferencias de Menéndez Pelayo (*Calderón y su teatro*) y la *Biografía* de P. Picatoste. El primero pretendió establecer un criterio valorativo de tipo objetivo consiguiendo algunos aciertos junto a muchos juicios injustos, y el segundo reunió datos que sólo, tras las aportaciones de biógrafos posteriores (N. Alonso Cortés, Pérez Pastor, Cotarelo, etc.), han servido realmente para esclarecer en parte su vida.

El siglo XX se inició con una favorable acogida de Calderón por los escritores españoles debida, sobre todo o casi exclusivamente, a la influencia que Schopenhauer ejerció en nuestra literatura desde principios de siglo. Fueron, por tanto, razones ideológicas, motivadas por influencia indirecta, las que favorecieron el progresivo acercamiento a Calderón. El pesimismo y el sentido trágico de la existencia que el filósofo alemán veía en nuestro dramaturgo (simbolizado en los versos "el delito mayor del hombre / es haber nacido") se pueden considerar como el primer paso de la lenta cadena de revisión de Calderón en nuestro siglo.

Esperamos que este tercer Centenario sea decisivo para la justa valoración del autor y sirva para dar a conocer el amplio caudal ideológico, temático, técnico, dramático y artístico que encierra su obra. Como adelanto a los distintos homenajes que se han proyectado, especialmente el Congreso Internacional, la edición de *La vida es sueño* del profesor Rull significa una original y muy valiosa aportación, por las razones que ahora destacaremos, a la revalorización de Calderón. Por primera vez se ha realizado una edición conjunta de la comedia, el auto y la loa *La vida es sueño* con sus correspondientes estudios y anotaciones. También por primera vez se ensaya un nuevo acercamiento crítico a la obra calderoniana: estudio de la estructura temática y captación del espíritu de la obra a partir de la literadidad de la misma y en cuanto proceso histórico en el devenir cultural. De este modo, el crítico da una visión objetiva evitando la tan reiterada "visión de una época" o el ensayismo nominalista que utiliza el texto como pretexto para alardes personalistas.

En la parte biográfica, el profesor Rull ofrece los datos esenciales de la vida del autor y, a partir de la biografía de Cotarelo incorpora los estudios más modernos que han servido para esclarecer o aportar datos fundamentales, como los de Simón Díaz, Wilson, Eugenio Frutos, Valbuena, etc.

En el capítulo *La articulación temática*, el crítico aborda el estudio de la *comedia* desde su *literaridad*, esto es, “lo que ésta pudo ser en su momento como comunicación coherente y lineal”. A partir de este objetivo estudia el problema temático en relación con la estructura. Las dos acciones tradicionalmente aceptadas como principal y secundaria (la *prueba de Segismundo* y la *restauración del honor de Rosaura*) quedan divididas a su vez en diversos temas. De la principal (*prueba*) se originan las siguientes:

- A. *La vida como sueño* (que da título a la obra)
- B. *La fuerza del libre albedrío frente al hado*
- C. *La educación del príncipe*
- D. *El vencimiento de sí mismo*

Al ser considerado cada uno de éstos como principal en la obra por algunos críticos ha provocado diferentes interpretaciones de la misma. Para lograr una interpretación totalizadora es preciso tener en cuenta que la obra “es un conjunto articulado de temas y motivos literarios, y todo lo que sea aislar cualquiera de ellos e hipertrofiarlo equivale a deformar el sentido unitario que quiere comunicarse”. El crítico encuentra una jerarquía dramática, propia de todo el momento barroco, junto a un conflicto de Segismundo; el *B* a Basilio; el *C* a la relación Basilio-Segismundo y el *D* al conflicto personal que aparece unido a cada uno de los temas. El *A* corresponde a Segismundo; el *B* a Basilio; el *C* a la relación Basilio-Segismundo y el *D* al conflicto de Segismundo consigo mismo. Los temas *A* y *B* son primarios ya que nacen con el planteamiento del conflicto aunque el segundo resulta anterior en la cronología de los hechos. Los restantes, *C* y *D*, son secundarios en cuanto que proceden del nudo creado por los primeros. De aquí resulta el siguiente esquema: Basilio, a causa de un problema personal, dinástico y político (anterior a los hechos de la comedia) teme que: 1. según el pronóstico del horóscopo, su hijo llegue a ser tirano; 2. convertirse él mismo en tirano de su hijo por querer evitar el mal anterior; 3. no obstante sus temores, cree que el libre albedrío de su hijo pueda librarlo del destino fatal. El tema se le plantea personalmente a Segismundo y, a la vez, en él se canaliza el conflicto *B*. Este conflicto, esquemáticamente, resulta así: 1. Segismundo está prisionero de Basilio a causa del hado; 2. Basilio, tras reflexionar, decide intentar una experiencia con su hijo (llevarlo a palacio mediante un somnífero y ver cómo se comporta allí); 3. como la experiencia falla y Segismundo es devuelto a su encierro desde allí deduce que la vida es un sueño extendiendo tal afirmación a toda la humanidad.

Ambos temas tienen una perfecta unidad y resultan indisolubles. El profesor Rull ha corroborado esta afirmación tras el estudio del texto en el que ha distinguido con precisión la subordinación del tema *B* respecto del *A* porque es Segismundo el único que puede resolver el problema de *B* y eludir el pronóstico de las estrellas: “Así, Segismundo podrá resolver el problema del libre albedrío (tema *B*), justamente porque ha descubierto el auténtico valor de la vida (tema *A*). De esta vinculación estrecha nace una unidad artísticamente trabada”. Procedentes del núcleo creado por *A* y *B* resultan los temas *C* y *D*. El *C* (educación del príncipe) está relacionado estrechamente con el *B* en cuanto a su procedencia; en cuanto a la resolución del conflicto podría vincularse con el *A* pues es el propio Segismundo quien le da la solución, gracias al descubrimiento del valor moral de la “vida como sueño” y Segismundo perdona a su padre el error cometido contra él. Pero hasta llegar a esta definitiva conclusión positiva, Segismundo ha tenido que vencerse a sí mismo, contenido del tema *D*, y así se resuelve todo el entramado de la obra. Gracias a este *vencimiento* Calderón consigue: devolver el honor a Rosaura; evitar el cumplimiento de los hados perdonando a su padre y superar su condición de “fiera” inicial para convertirse en un hombre y príncipe prudente.

La articulación dramática de estos cuatro temas ha sido ordenada por el crítico de acuerdo con una jerarquía temática en la que *A* es medular aunque no aparezca hasta la segunda jornada. Aparte de su valor dramático en sí, el profesor Rull destaca la habilidad del tratamiento calderoniano al hacer que el personaje trascienda su individualidad y convertir a los espectadores en protagonistas o *agonistas* del mismo drama. El tema *B*, el más importante desde el punto de vista causal, y el centro del nudo dramático es, además, el que actúa a lo largo de la obra sobre Segismundo y depende de *A* en cuanto que para su resolución Calderón necesitó aquél. Desde el punto de vista ideológico constituye una defensa de la libertad humana frente a la fatalidad. El *C* depende del anterior puesto que la

“educación de Segismundo” procede del temor de *B* al cumplimiento de los hados. Pero su resolución está vinculada al tema *A* pues es el descubrimiento de la inanidad de las cosas por Segismundo lo que determina su transformación. Por ello, el valor dramático de este tema no se reduce a ser la ilustración de este caso educativo sino a mostrar el lado fatídico de una educación represiva, convirtiéndose así en motivo ejemplar. El tema *D*, el que origina la solución de todos los conflictos, debe su realidad al *A* ya que Segismundo actúa movido por una convicción sin la cual su acción sólo sería producto de sus impulsos reprimidos. Como el anterior, este tema tiene también un valor ejemplar.

Vinculados a esta acción principal de la que venimos hablando (prueba de Segismundo), se hallan otros subtemas y motivos (algunos simbólicos) como el denominado “el delito mayor de haber nacido” (unido al *A*), los símbolos de la *cárcel*, *gruta* y *torre* (*B* y *C*) y el motivo del “soldado rebelde” (*D*) justificado por la transformación de Segismundo.

En la acción secundaria, *la restauración del honor de Rosaura*, el crítico destaca dos temas fundamentales: el honor (*a*) y el amor (*b*). El tema del honor se vincula con la denominación general de esta acción y la intriga sigue una progresión lineal con ramificaciones y contactos con la acción principal hasta culminar en la solución del problema de Rosaura. El proceso de restauración de su honor implica toda una serie de complejas referencias en las que está presente el tema del *amor*. A su vez, éste presenta varias ramificaciones aunque está tratado a dos niveles: *superficial* (mediante la presentación del tópico triángulo amoroso como juego cortesano entre Rosaura, Astolfo y Estrella) y *profundo*. En aquel nivel la intriga amorosa en lugar de ajustarse al convencional triángulo presenta el conflicto por parejas: Rosaura-Astolfo; Segismundo-Rosaura. La posible tercera pareja, Estrella-Astolfo, no forma parte de un verdadero conflicto dramático y, por tanto, se resuelve en el nivel superficial. Entre Rosaura y Astolfo se establece una relación diferente. Por una parte, existe en ellos una tensión amorosa que, aunque aparece rota desde el principio, se va reconstruyendo durante la obra. Por otra, encierra esa relación una temática amorosa, ya que han sido amantes y, rota la armonía o el orden, Segismundo tendrá que recomponerla mediante la unión definitiva de los dos. Así, Segismundo no sólo reparará un problema de honor sino integrará el amor de los jóvenes bajo el cauce ordenado del matrimonio. Para el crítico, el *nivel profundo* del tema amoroso ha de entenderse literalmente. Dicha profundidad no consiste en un desarrollo dramático rico y suficiente del tema, sino en incidir de manera muy significativa en el origen de los conflictos. Además, éste no surge con toda su plenitud sino que va desarrollándose gradualmente a partir de la “banalidad” cortesana del nivel superficial hasta arraigarse en los temas fundamentales. Así, en el conflicto entre Segismundo y Rosaura, el proceso del joven se inicia con una admiración y culmina en una pasión amorosa que da sentido a toda su vida y constituye el elemento fundamental de la obra que manifiesta entonces todo un entramado perfecto entre los diferentes temas.

Finalmente, el último eslabón temático que conforma la estructura de la obra, en la que están insertos todos los personajes, está constituido por Clarín, el gracioso, cuya significación es ilustrar una idea muy grata a Calderón: “curarse en salud”. Asimismo, este criado sirve también de ejemplo vivo a Basilio demostrándole que huir del hado no es suficiente para vencerlo. De este modo el personaje que aparentemente no encajaba en el cuadro general cumple una misión fundamental dentro del tema *B*. Como ha subrayado Rull, Clarín “no es, por tanto, un eslabón suelto, sino que Calderón, muy hábilmente, lo ha unido a la acción, dando un sentido profundo a aquello que por su naturaleza tópica fue creado, en un principio, para servir a unos objetivos convencionales” (p. 71).

En el capítulo IV “*Acudamos a lo eterno*”. *Variaciones sobre un tema*, el profesor Rull estudia la relación entre la comedia y los autos a partir de la significación de Segismundo en la comedia y la interpretación de la crítica al considerarlo personaje simbólico, representante de la humanidad y, en este sentido, relacionado con el Hombre del auto del mismo título. Las conclusiones del crítico se pueden resumir en las siguientes afirmaciones: el rechazo de todas las teorías que consideran la dependencia de la comedia respecto a los autos (entre otras razones porque éstos los compuso después, y la relación de dependencia, si la hubiere, sería, pues, a la inversa); la existencia de una proyección de Segismundo hacia la abstracción hombre (racionalización filosófica) y hacia los hombres concretos (simpatetismo dramático) transfiriendo a éstos su idea de la vida y su problema; Calderón ha utilizado esta proyección hacia fuera de Segismundo como recurso dramáti-

co, aunque no sea tal desde un punto de vista estrictamente lógico. Lo que hace Segismundo es deducir de su propia experiencia su realidad "humana" y lo que ha sido sueño para él lo extiende a todos los hombres. Desconoce, sin embargo, el engaño a que ha sido sometido, pero al conocerlo el espectador es más capaz de sentir como él la vanidad de la vida (para Segismundo vanidad del sueño); la norma moral ("acudamos a lo eterno"), aparte de las consideraciones religiosas con que culmina la actuación de Segismundo, supone la única salida válida que se le ofrece para escapar del invencible sueño al encontrarse en la disyuntiva *ficción-realidad* con su paralelo *vida-eternidad*.

A diferencia de la comedia que expone ante el espectador la variedad y complejidad de los conflictos vitales, los dos autos reúnen en un solo tema el haz de temas profanos de la comedia. Dada la esencia del género, concluye el profesor Rull, no hay otra perspectiva ni puede haberla, ya que el auto es una concepción puramente totalizadora del mundo y de la vida del hombre: "son dos concepciones literalmente diferentes y aun opuestas, y el propio Calderón no hubiera podido admitir el parangón". En el caso de estos autos, Calderón intentó dos tipos de aproximación a la comedia: en el primero (del que se conserva manuscrita la primera redacción) proyectó una versión "a lo divino" siguiendo totalmente el hilo argumental, hasta donde ello era posible, forzando el esquema simbólico del tema. En el segundo auto (edición de 1673), las correspondencias con la comedia son puramente accidentales. Atendiendo a la distinción calderoniana entre *asunto* y *argumento*, el asunto en este caso es la "síntesis de la historia teológica de humanidad" y el argumento difiere de la comedia, aunque se conserva la idea central (el tema del sueño), asignado éste aquí no sólo a la vida sino a la muerte moral o Culpa. Frente a las grandes diferencias existentes entre comedias y autos, no obstante, el profesor Rull no está de acuerdo con los críticos que han considerado el auto como obra perfecta que supera con mucho a la comedia (Valbuena) ya que se "trata de realidades literarias difícilmente equiparables. El auto está forzosamente más delimitado que la comedia, pues depende de un argumento que le sirve ésta precisamente, y de una doctrina, que le sirve el dogma (...). Así, la recta interpretación del auto no puede ser más que una, mientras que la comedia, de amplísimo significado en sugerencias, puede ser objeto de múltiples puntos de análisis y valoraciones (...). No son, por tanto, realidades estéticas que admitan criterios de valoración homologables, por lo que la comparación valorativa resulta particularmente desafortunada". En cambio, concluye, "un estudio comparativo que partiera de las diferentes técnicas y puntos de vista de los dos géneros tendría seguramente gran interés" (p. 84).

La amplia introducción se completa con un estudio de la versificación, las frecuencias estróficas y su significación, más una exhaustiva enumeración de las principales ediciones antiguas (las de mayor interés bibliográfico o textual, así como su localización en las bibliotecas donde se hallan y la descripción de las mismas) y modernas que ofrecen interés desde el punto de vista crítico, agrupando, bajo el epígrafe *Otras ediciones* las que tienen un valor muy discutible pese a estar en colecciones muy difundidas. Por último, hay que señalar que el texto utilizado en esta edición es el descrito como QCL, primera edición de la obra, aunque constantemente se compara con otros textos y se interpretan las diferencias o coincidencias existentes a lo largo de todo el estudio.

Por consiguiente, estamos no ante una edición de *La vida es sueño* más, sino ante la edición que, hoy por hoy, debe servir de referencia para el estudioso de Calderón, y que posee también utilidad evidente para cualquier lector interesado en los clásicos. El profundo conocimiento que el crítico tiene del dramaturgo madrileño (demostrado ampliamente en otros trabajos ya publicados) se manifiesta aquí no mediante alardes eruditos innecesarios (aun siendo éstos abundantes), sino pensando en la utilidad exegética de cara a cualquier posible lector. Hay que destacar de esta edición, además del estudio al que nos referimos, el valor de las abundantísimas notas, que no sólo aclaran la lectura, sino que orientan, sugieren y aportan datos de mucho interés, discutiendo con frecuencia las partes más conflictivas de la interpretación textual. Con ello se aporta un material erudito y crítico muy superior al de cualquier otra edición de las conocidas entre nosotros. Por último, hay que agradecer al profesor Rull que la edición sea una verdadera interpretación textual, surgida a partir del conocimiento real de Calderón y no una paráfrasis ensayística más o menos brillante de las que algunos críticos actuales realizan cuando se enfrentan con nuestro teatro clásico, con la intención, sin duda, más que de buscar la verdad, de hacer valer sus enfoques presuntamente originales.

SEGURA, Juan de, *Proceso de cartas de amores*; Edición y estudio de Eugenio J. Alonso, Pedro Aullón de Haro, P. Celdrán y Javier Huerta Calvo, Madrid, El Archipiélago, 1980, XLVII+ 107 páginas.

Por Amancio Labandeira Fernández  
Universidad Complutense de Madrid

A nadie son desconocidas las dificultades que el mundo editorial presenta para acoger en sus colecciones aquellos textos a los que, a menudo, una inercia crítica de muchos años ha relegado al olvido o a la curiosidad de los más eruditos. *El Archipiélago*, editorial bajo cuyo nombre se agrupa una serie de jóvenes universitarios de la Complutense, pretende escapar a esa inercia para, fuera de mercantilismos al uso, ofrecer la posibilidad de encontrarse o de reencontrarse con títulos, no por ignorados, menos significativos para el justo conocimiento de la historia literaria española. Como escribe el Profesor J. Simón Díaz en el Prólogo a la Colección que ahora comentamos, es de lamentar “el triste contraste que ofrecen algunas literaturas europeas, de volumen mucho más restringido que la nuestra, donde pueden hallarse una o varias colecciones de sus clásicos, con muchos millares de títulos, mientras que aquí son contadas las que llegan al centenar de volúmenes y no se limitan a seguir por los caminos trillados” (p. V). Pues bien: el texto con que se inaugura la Colección *El Archipiélago, Proceso de cartas de amores*, de Juan de Segura, ha permanecido hasta el momento al margen de esos caminos trillados, y a pesar de lo innovador de su constitución formal —comúnmente se la considera la primera novela epistolar europea— no es raro verla ausente de prestigiosos manuales de valor discutible, aunque justo es reconocer la atención que otros más recientes le han prestado (1).

En el “boom” de la epistolaridad que el siglo del Renacimiento ve producirse, el *Proceso de cartas de amores* marca un jalón singular, cuyo éxito de público es manifiesto a la luz de las reiteradas ediciones que del mismo aparecen: data de 1548 la edición princeps (Toledo), y siguen a esta dos de 1553 (Alcá y Venecia), y todavía en 1562 y 1564 merece la atención de Adrián de Anvers, impresor de la ciudad navarra de Estella. Ya en nuestro siglo será un investigador de allende nuestras fronteras —Edwin B. Place—, quien se ocupe del *Proceso*, según el texto de Toledo y con más desidia gráfica que otra cosa, como los editores actuales se encargan de denunciar, al constatar los numerosos errores de lectura, algunos no puramente casuales (véanse notas al texto nº 80, 35, 301, 312 y un largo etcétera), y las frecuentes omisiones de palabras e, incluso, de pasajes enteros. La onda llega a nuestro país seis años más tarde (1956), y es Joaquín del Val quien, tras las huellas de González de Amezúa, dispone una edición del *Proceso de cartas* para bibliófilos, conforme a la versión de Venecia que el polifacético y erasmista Alfonso de Ulloa proyectara.

No hay duda de que el esfuerzo de los editores actuales en orden a rescatar el mejor texto del *Proceso de cartas de amores* es superior a los dos enunciados, pues lejos de limitarse a una de las ediciones existentes, han conseguido reunir todas, incluida la de Estella, cuyo paradero tantos ignoraban. Aun concediendo la primacía a la edición toledana, los editores se han encargado de constatar las variantes que las demás versiones ofrecen, dando así la posibilidad de lecturas diversas en el sólido aparato crítico con que aseguran el texto.

(1) Por ejemplo, Antonio Prieto en el capítulo dedicado a “La prosa en el siglo XVI”, de la *Historia de la literatura española*, T. II, coordinada por J. M. Díez Borque (Madrid, Taurus, 1980), pp. 152-53.

La personalidad nada clara de Juan de Segura, autor del *Proceso*, en ocasiones confundido —y quién sabe si con razón o sin ella— con el clérigo erasmista Juan López de Segura (2), se aborda desde una perspectiva que cabe calificar de toledana: mediante pruebas documentales de varia índole, Segura queda, en efecto, vinculado al ambiente literario de Toledo, así como —por la razón de mecenazgo— al noble Galeazzo Rótulo, renacentista de pro a quien la obra va dedicada.

Segura completa su obra literaria con otra narración que, no por menos ignorada que el *Proceso*, deja de tener su mérito en el concierto novelístico del seiscientos: la *Queja* y *aviso contra Amor*. Es patente en los editores el deseo de subrayar las excelencias de esta novela por encima de algunos desajustes técnicos que comprometen su coherencia, pues no en vano presenta el valor de ser una anticipación de la novela bizantina que, al amparo de Heliodoro y Aquiles Tacio, y con la aquiescencia de Erasmo y sus secuaces, triunfará años después con la aparición del *Clareo* y *Florisea*, de Núñez de Reinoso. La esquematización argumental de este singular relato y la puesta de relieve de su novedad estructural deben ser las mejores “motivaciones” para que la Colección *El Archipiélago* se decida a ofrecernos la edición de la *Queja*.

Partiendo de la noción de “permeabilidad” o mutabilidad que el profesor Antonio Prieto ha desarrollado en varios trabajos, los editores del *Proceso* sitúan la novela dentro del grupo literario a que pertenece: la novelística sentimental, o los libros sentimentales, como los menos dados a la clasificación genérica prefieren denominar. A estos últimos habría que presentarles como prueba irrefutable de la existencia del género la conciencia estética que, a mediados del siglo XVI, un escritor como Segura demuestra tener. Por otro lado, la reducción a “procedimiento absoluto” de lo que hasta entonces venía siendo un medio incidental de analizar las pasiones amorosas, es el mejor exponente de lo que decimos, y lo que supone, de acuerdo con los editores, “la construcción de una nueva estructura narrativa: la epistolar absoluta” (p. XX), que sería, pues, el resultado de la concienzuda reflexión a que Segura debió someter los textos sentimentales que le precedieron (Rodríguez del Padrón, Diego de San Pedro, Lucena, Juan de Flores).

Los editores —y pasamos ya a la cuestión del análisis textual— han entendido el *Proceso* como un discurso de amor regulado por las leyes de escritura propias de un texto de su condición, y que Roland Barthes ha sistematizado en uno de sus trabajos mejores (3), al registrar —con esmero y placer— las “figuras” que, a través de los discursos amorosos de todos los tiempos y lugares, han generado una tópica que, en cada aplicación resulta vieja y nueva a la vez. Además, en la organización del material retórico en que Segura manifiesta un magisterio indudable, puede percibirse también su sentido de conciencia del género, cuyas fórmulas le llegan ya demasiado gastadas y vacías. Asimismo nos parece acertada la escisión temático-argumental del *Proceso* en dos fases, cada una de las cuales vendría dada por la peculiar relación que entre el Sujeto Amante y el Objeto Amado se establecen. Así, si en la fase A la dama había manifestado una actitud peculiar, lejos del subido idealismo del caballero —que todavía se considera a sí mismo prisionero o “captivo” de amor—, y un lenguaje cercano al prosaísmo y a los hechos de la vida cotidiana; en la segunda fase pasa a asumir, con todas las consecuencias, el lenguaje que venía caracterizando el apasionado discurso de su ponente, fundiéndose de esta manera en un solo discurso, “cuya solución ya solo sería “encontrable en los términos convencionales de la ficción literaria” (p. XIII).

Una descripción ordenada de las ediciones impresas del siglo XVI del *Proceso* concluye este estudio preliminar, cuyas firmes y sugerentes propuestas de lectura respecto de la novela, así como de reivindicación de la figura del novelista, convendría que a partir de ahora algunos desganados historiadores de la literatura no echasen en saco roto.

Nos complace ofrecer, por último, un adelanto del plan editorial que *El Archipiélago* tiene previsto realizar en breve plazo. De manera inmediata sucederá al *Proceso* el *Tratado sobre la Monarquía columbina*, utopía antiilustrada del siglo XVIII, cuya preparación correrá a cargo de Pedro Alvarez de Miranda. A este curioso texto seguirá el *Tratado en defensa de las virtuosas mujeres*, de Diego de Valera, y del que hasta ahora no existía

(2) Vid. Marcel BATAILLON, *Erasmo y España*, México, Fondo de Cultura Económica, 1966 (2ª ed.), 593-4.

(3) *Fragment d'un discours amoureux*, París, Seuil, 1977.

una edición crítica solvente. María Angeles Suz, bajo la dirección del prof. F. López Estrada, ha dispuesto el texto y se encuentra preparando su estudio previo. Antonio Hurtado Torres, especialista en temas de literatura astrológica y esoterismo del Siglo de Oro, editará textos inéditos del Bachiller Carambola, en una línea de investigación de ciertos géneros inferiores muy necesaria para valorar en justicia el contexto de tantas obras sagradas. En una segunda etapa del año 1981 aparecerá un estudio comparativo de las *Poéticas* de Campoamor y de Federico Balart, a cargo de Pedro Aullón de Haro, y, según se nos informa, la *Queja y aviso contra Amor*, al cuidado de Javier Huerta. Jorge Checa, Víctor Infantes, Joaquín Rubio Tovar, Eugenio J. Alonso son, en fin, algunos otros estudiosos que se encargarán en lo sucesivo de asegurar los pasos de esta —son palabras de Simón Díaz— “aventura editorial”, cuya aparición saludamos, al tiempo de desear la justa acogida que el rigor y el esmero de este primer trabajo merecen.