

RESEÑAS

MARTA HARO CORTÉS, *Los compendios de castigos del siglo XIII: Técnicas narrativas y contenido ético*, Valencia, Departamento de Filología Española-Universitat de València, 1995 (Cuadernos de Filología, Anejo 14), 278 pp.

———, *Imagen del poder real a través de los compendios de castigos castellanos del siglo XIII*, Londres, Department of Hispanic Studies-Queen Mary and Westfield College, 1996, 77 pp.

Durante mucho tiempo el estudio de la literatura didáctica estuvo restringido al ámbito de las colecciones de *exempla*, dejándose de lado las colecciones de sentencias y regimientos de príncipe que se engloban dentro de la categoría "literatura sapiencial". Las investigaciones de Marta Haro se han ocupado de trabajar este campo de la literatura didáctica en sus tres vertientes ofreciendo una visión conjunta.

El primero de los libros que reseñamos, bajo el rótulo de "compendios de castigos", abarca un espectro más amplio. Su objeto de estudio será el análisis de aquellas obras cuyo didactismo se fundamenta en enseñar no sólo los principios de la conducta humana y sus consecuencias morales, sino también la acomodación de estos preceptos tanto a un ámbito individual como al social. En consecuencia, se propone el estudio conjunto de un grupo heterogéneo de obras que abarca desde colecciones de *exempla*, como *Calila e Dimna* y *Barlaam e Josafat*, colecciones de sentencias, como *Bocados de oro* y *Libro de los buenos proverbios*, diálogos de preguntas y respuestas, como la *Donzella Teodor*, *Vida de Segundo* o *Diálogo de Epicteto*, regimientos de príncipes, tales como *Flores de filosofía* o *Castigos e documentos*, y hasta un tratado científico como el *Lucidario*.

Una primera e importante sección del libro la ocupa la reseña crítica de las numerosas obras que componen el objeto de estudio de este

libro, utilísima síntesis en que la autora hace gala de una erudición asombrosa; además se ofrece un primer ordenamiento del material en "Prosa ejemplar" (*Calila e Dimna, Sendebär, Barlaam e Josafat*), "Prosa de examen: Preguntas-respuestas" (*Historia de la donzella Teodor, Vida de Segundo, Diálogo de Epicteto y el emperador Adriano, Lucidario*), "Prosa gnómica de origen oriental" (*Bocados de oro, Libro de los buenos proverbios, Poridat de las poridades y Secreto de los secretos*) y "Prosa gnómica castellana" (*Libro de los doze sabios, Flores de filosofía, Libro de los cien capítulos, Libro del consejo e de los consejeros*). Un apartado especial, titulado "Combinación de *exempla*, sentencias y otros elementos", se dedica completamente a *Castigos e documentos* del rey don Sancho IV. La clasificación, como puede observarse, apunta a aglutinar las obras de acuerdo a elementos formales y mecanismos adoctrinadores.

Es en el capítulo siguiente, titulado "Técnicas narrativas" (pp. 77-216), donde se estudian y despliegan en detalle dichos mecanismos adoctrinadores. Marta Haro aclara que "Mi propósito es poder ofrecer una visión de conjunto de la compleja pluralidad de elementos que se mezclan e integran en su narración y, al mismo tiempo, aproximarse seriamente a los métodos de ordenación de la materia literaria" (p. 77). En primer lugar, tratará de los *exempla* partiendo del problema de su definición. Encuentra en este sentido que las referencias que se hallan en obras medievales abogan por una clasificación muy general del término. Otro grave problema es el de la clasificación de tan heterogéneo material. En este sentido, señala que la clasificación más completa es la propuesta por María Jesús Lacarra (1985) puesto que se ajusta a la preceptiva retórica medieval. A continuación elabora un listado de cuentos dividido en "exemplum", "fábula", "alegoría" y "descriptio".

El mismo problema se le presenta en el momento de querer buscar una definición precisa de "sentencia". De todos los términos que designan formas paremiológicas, encuentra siguiendo la línea de Gella Iturriaga (1977) que el que agrupa a todas ellas es el término "dicho". "No obstante, también abogo por el vocablo "sentencia", tomado en un sentido amplio como representante de las formas gnómicas [...] Considero sentencia o dicho: una forma comunicativa, no narrativa y normalmente breve, que encierra en su seno una lección universal ya explícita o implícitamente (me refiero en este caso que adopta una forma metafórica), referida prioritariamente al ámbito del comportamiento tanto ético-moral, como en algunos casos social. También me parece viable la definición de sentencia como un

modo específico de comunicación con una estructura analógica, un status normativo y en algunas ocasiones una estructura rítmica" (p. 115). Finalmente, sobre la base de la forma y contenido de las sentencias ensaya una clasificación, la primera en su género, de los diferentes tipos de esta clase de formulación paremiológica, basándose en la forma y el contenido de las sentencias. Sin embargo, aclara que no quiere consolidar departamentos separados y sin contacto, muy por el contrario constantemente se ha topado con la enorme interrelación de los distintos tipos de sentencias.

En el apartado "Preguntas y respuestas" señala que esta corriente no posee un antecedente genérico sólido que pueda tomarse como punto de partida. Distingue dos grupos de obras; el primero, conformado por *Teodor*, *Segundo* y *Epicteto*, cuyos tipos de preguntas-respuestas se acercan a la "altercatio" y se conectan con las adivinanzas y enigmas, y un segundo grupo conformado por el *Lucidario* cuyo tipo de demanda lo conecta con la *quaestio* y la *collatio*.

El estudio más exhaustivo es el realizado sobre la "historia marco". Parte de la definición formulada por Sklovski (1971) quien señala que una "historia-marco" consiste en una narración básica a la que se le van intercalando otras historias. En este sentido, *Barlaam*, *Calila* y *Sendeban* son muestras de obras en las que las historias intercaladas se integran a la acción fundamental. Sin embargo, en otro grupo de obras, tales como las del grupo de "preguntas y respuestas" no ocurre lo mismo. Así, llega a la conclusión de que el marco no siempre está compuesto por una historia completa como afirmaba Sklovski sino que, además, puede constituirse como un segmento narrativo trazado para dar coherencia a la sección interpolada.

El encuadramiento no sólo puede efectuarse mediante un desarrollo narrativo. El *Lucidario*, *Poridat de las poridades* y *Castigos e documentos* presentan un marco formulado a partir de una estructura dialógica que denomina "marco no narrativo". Este tipo de marco puede poseer otra modalidad cuando un recopilador o traductor de la obra configura el punto de vista narrativo. Ejemplos de este tipo son *Doze sabios*, *Bocados*, *Buenos proverbios*, *Flores*, *Cien capítulos* y *Consejo*. Pero estos no son fórmulas irreducibles. Pueden producirse dos fenómenos que los unen: el trasvase y el enlace de marco. El primero es cuando una obra altera la entidad de su marco; el segundo, como en el *Calila*, cuando la obra está conformada por un grupo de marcos narrativos y de historias reunidas independientemente.

te. El último punto lo ocupa el "marco enunciativo" que proporciona una estrategia discursiva bajo la cual se estructuran una serie de elementos diversos y que puede adoptar también él diversos modelos: ordenación temática, identificación personal, modelo mixto (conjunción de los dos anteriores) y modelo mediante cartas. Hay, finalmente, un modelo bastante elemental representado por *Castigos e documentos* sin un método aparente o aplicación de técnicas acumulativas y enumerativas que definen y caracterizan el tema en cuestión.

La última sección del libro está dedicada a ofrecer una panorámica de las temáticas más importantes que transitan estos "compendios de castigos": las relaciones del rey/individuo con Dios, consigo mismo y con la sociedad, que modulan la imagen de un príncipe perfecto. Encuentra que el eje vertebrador de la doctrina ética de estas colecciones es la sabiduría, que se refuerza, además, con otras dos temáticas que completan el perfil del individuo: la justicia y la obediencia. La imagen del individuo perfecto, plasmada en la figura del hombre sabio y virtuoso, es expresada en estos compendios de forma tan universal en sus enseñanzas que ello facilitó su asimilación al contexto socio-cultural castellano del siglo XIII.

La ideología real que se expresa en estas colecciones es analizada más en profundidad por Marta Haro en el segundo de sus libros. Hay que aclarar que si bien éste también se dedica a estudiar los "compendios de castigos", se centrará en sólo cuatro de ellos: *Doze sabios*, *Flores*, *Cien capítulos* y *Castigos e documentos*. El libro se inscribe en la línea trazada por Born (1928), Kantorowicz (1957) y Bloch (1961) para el ámbito europeo y por Maravall (1957) y Nieto Soria (1988) para el hispano: la determinación de las bases ideológicas que sustentaban la teoría y práctica política.

Comienza el tratamiento del tema reseñando cómo se conformó el poder político en la Edad Media. Sus bases las encuentra en la teoría hierocrática, surgida a partir del siglo XI, que sostenía que los monarcas eran súbditos del Papa; la idea del estado como comunidad suprema, de raíces aristotélicas; la influencia del Derecho romano sobre la imagen del príncipe, poder y atribuciones; y, finalmente, en el ejercicio de la función regia como un oficio encaminado a lograr el recto gobierno de la sociedad, lo cual le otorgó un perfil moral y ético que favoreció la composición de *specula principum*, es decir, manuales para la formación del príncipe perfecto. Señala que en España hubo un fuerte interés por este tipo de tratados que alcanzaron formas literarias variadas. Divide a la tradición en:

1) una tradición arábigo-oriental (*Calila e Dimna*, *Sendebár*, *Buenos proverbios*, *Bocados*, *Poridat* y *Secreto*), 2) compendios de castigos gestados en España (*Doze sabios*, *Flores*, *Cien capítulos*, *Castigos e documentos*). Estos textos de acuerdo a sus elementos constitutivos se pueden dividir en: 1) literatura ejemplar (*Calila*, *Sendebár*), 2) literatura gnómica (*Doze sabios*, *Flores*, *Cien capítulos*, *Bocados*, *Buenos proverbios*). A medio camino entre ambas categorías se halla *Castigos e documentos*. Este tipo de obras tendrá dos tipos de receptores: el rey en primer lugar y toda la sociedad luego.

La sección introductoria de su libro se cierra con un completo panorama de los espejos de príncipes tanto orientales como occidentales, para concluir: "Los compendios de castigos castellanos del siglo XIII son producto de la confluencia de tradición oriental y occidental [...] De clara ascendencia occidental es la combinación de material ético y teoría política; de este modo, los espejos de príncipes castellanos, al mismo tiempo que nos ofrecen el perfil ético y cívico del soberano perfecto, también encubren los principios fundamentales teórico-prácticos que sustentaban la ideología monárquica" (pp. 31-32).

Las temáticas que analiza completan las anteriormente tratadas: origen divino del rey, el rey como autoridad e institución y el rey protector. Los temas son desarrollados en una línea progresiva que le brindan las cuatro obras tratadas. Todas ellas tienen la particularidad de estar compuestas por castigos ético-cívicos con una buena dosis de principios políticos. Esto le sirve para trazar una evolución ideológica de las ideas políticas desde Fernando III hasta Sancho IV. En *Doze sabios* señala que las ideas políticas son escasas, pero se observa, sin embargo, una intensificación en algunos puntos claves del pensamiento regio (ej. el origen divino de la monarquía, la actividad conquistadora del rey). En *Flores y Cien capítulos* se puede apreciar la conjunción de teoría política y adoctrinamiento ético. Se observa la consolidación de principios básicos de la ideología regia como origen divino del poder real. Esto se apoya con símiles que resaltan la idea de que el rey es centro del reino y su motor. En *Cien capítulos* se destaca la función legislativa del rey, así como un mayor contenido político en cuanto a la figura y moralización del monarca. Para resaltar este aspecto realiza un cotejo de la Ley 4 y 6 de *Flores* y con los capítulos 1 y 4 de *Cien capítulos*. El resultado es que mientras en *Flores* los principios políticos están encaminados a consolidar el poder real, en *Cien capítulos* están dirigidos a sublimar la figura del rey como entidad de poder,

es decir, el rey como *imago Dei*. El último eslabón lo constituye *Castigos e documentos* que se caracteriza por un alto grado de teocentrismo, considerando que su gran castigo político es la sacralización de la monarquía. A todo esto, se suma una fuerte carga propagandística de la figura de Sancho IV. De esta manera, traza una evolución del género que va desde *Doze sabios* que compagina formas orientales y tono occidental hasta *Castigos e documentos* con una alta carga de religiosidad. En el medio, están *Flores y Cien capítulos* que conjugan equilibradamente forma y propósito.

En las conclusiones afina esta evolución. La finalidad de esta tradición de "espejos de príncipes" es la de ensalzar y consolidar el poder del rey insistiendo en una superioridad moral, consanguínea y de autoridad. En *Doze sabios* hay escasa teoría política, estando encauzado fundamentalmente a la formación espiritual. Se patentiza, sin embargo, la subordinación del poder político al divino. En *Flores y Cien capítulos* se hace hincapié en la función legislativa y judicial del rey. Sin embargo, la carga teórico-política de *Cien capítulos* es mayor. En esta obra se trata no sólo de potenciar la imagen y la institución monárquica, sino también se persigue la valoración de la figura del rey como individuo ético y político. En *Castigos e documentos*, finalmente, halla un plan perfectamente trazado de propaganda monárquica.

Así, ambas obras de Marta Haro poseen una finalidad común: la de lograr una visión de conjunto e integradora del heterogéneo conjunto de los denominados "compendios de castigos". Y lo hace ofreciendo un estudio global tanto de los mecanismos adoctrinadores como de los aspectos ideológicos. En los últimos tiempos, vamos observando cómo muchas de estas obras, utilizadas por la crítica generalmente como referencias secundarias en las investigaciones, van siendo cada vez más objeto especializado de las investigaciones, abandonando las zonas periféricas de los estudios medievales. Los trabajos de Marta Haro serán, naturalmente, materiales de consulta obligada para quienes se aventuren en este proceloso camino.

Hugo Oscar Bizarri
SECRET

CÉSAR GONZÁLEZ OCHOA, *A lo invisible por lo visible. Imágenes del Occidente medieval*. México, UNAM, 1995.

El libro es un aporte interesante y ameno, que suscita reflexiones y convoca a lecturas y relecturas de los autores inteligentemente citados: Guriévich, Le Goff, Duby, Gilson, Braudel, por nombrar sólo algunos de una bibliografía cuidadosamente escogida y muy bien aprovechada. Reconoce el autor que su trabajo "debe mucho a la llamada historia de las mentalidades" (p.14), pero intenta trascender su dominio y nos ofrece un recorrido por los siglos medievales atento en especial al "imaginario" de la época.

El propio autor nos hace una ajustada descripción de su obra: "en el primer capítulo se discuten algunas nociones generales, tales como la misma noción de imaginario, con derivaciones funcionales y simbólicas, la noción de 'cultura medieval' y la pertinencia de su uso, así como la cuestión de los límites espaciales y temporales del occidente medieval; el capítulo dos habla de la concepción del tiempo y el tercero de la del espacio; ambos constituirían lo que algún autor piensa que son las estructuras profundas de una sociedad. El capítulo cuatro se ocupa de describir la concepción medieval del poder, sobre todo la separación entre poder temporal y poder espiritual; y el último, el quinto, cierra el texto con el análisis de la noción de razón y el papel del nacimiento de la institución universitaria en el imaginario medieval." (p.17)

El libro cumple con lo que promete, y constituye una lograda vía de acceso al tema, con las obvias limitaciones inherentes a su extensión, y más allá de alguna matización que podría hacerse sobre algún punto en particular, como por ejemplo el tratamiento del simbolismo en pp.26-28. La presentación, enriquecida con imágenes pertinentes, es muy buena y la edición ha sido cuidadosa, más allá de dos más que explicables erratas que señalamos a modo de humilde contribución, una en p.14 línea 17 ("fogocidad") y otra en p.167 línea 5 ("tuvo tuvo").

Jorge N. Ferro
SECRET

JUAN MANUEL, *Ordenamientos dados a la Villa de Peñafiel, 10 de abril de 1345*. A Reconstruction of the Manuscript Text with An Introduction and Annotated English Translation by Richard P. Kinkade. Madison, Hispanic Seminary of Medieval Studies, 1996.

La idea de reconstrucción impone la necesidad de creer en un texto, y sugiere en muchos casos un cruce de la literatura con la arqueología. Cuando a fines del año 1876 Heinrich Schliemann (quien ya había dado con las ruinas de la Troya homérica siguiendo las referencias de *La Iliada*), luego de descubrir las tumbas reales del palacio de Micenas, telegrafió al rey de Grecia afirmando "He contemplado el rostro de Agamenón", no estaba haciendo más que llevar hasta las últimas consecuencias su creencia en la lectura de una versión de un texto, y ante la falta de evidencia contraria, hasta el día de hoy la máscara mortuoria perteneciente, tal vez, a algún antiguo rey micénico, que es exhibida en el Museo Nacional Arqueológico de Atenas, sigue siendo conocida como "la máscara de Agamenón".

En el caso de esta reconstrucción de los *Ordenamientos dados a la villa de Peñafiel...* a cargo de Richard P. Kinkade, se dan tanto la necesidad de creer en un texto (a falta de evidencia contraria) como el cruce con la arqueología, aunque en otro sentido distinto del ejemplo señalado. La historia de esta reconstrucción nace de la lectura del apéndice documental contenido en *Don Juan Manuel: biografía y estudio crítico* de Andrés Giménez Soler [Zaragoza, Academia Española, 1932], en donde el editor repara en unas llamadas "Ordenanzas dadas a la Villa de Peñafiel por Don Juan, hijo del infante Don Manuel" (pp 655-671), publicadas con un comentario que asegura reproducir la edición de Saturnino Rivera Manescau, quien a su vez las había copiado del original existente en el archivo parroquial de Peñafiel. Al desandar el camino para dar con el manuscrito, Kinkade se encontró con la dificultad de que tanto la fuente de Giménez Soler (la edición de Rivera Manescau) como el manuscrito mismo le resultaron inhallables, y en cambio, tomó conocimiento de una edición poco difundida del documento a cargo del mismo editor, publicada por la *Revista Histórica* de la Universidad de Valladolid, en 1925-1926. La principal evidencia la obtuvo de esta fuente: dos reproducciones fotográficas correspondientes a los folios 6r y 18r. Comparando el texto de las reproducciones con la edición de Rivera Manescau, Kinkade confirmó las primitivas sospechas

que le despertara la transcripción de Giménez Soler: el texto estaba modernizado. Y aquí es donde surge el cruce entre la arqueología y el texto: Rivera Manescau era arqueólogo, y como tal había procurado hacer llegar a sus contemporáneos un testimonio comprensible del contenido de los *Ordenamientos...*, a los cuales, en su edición, comenzó por llamar *ordenanzas*, lo que constituiría el primer testimonio de modernización léxica, ya que en la fotocopia del folio 6r se habla de *ordenamientos*. Con este punto de partida, Kinkade asume un primer riesgo, que es la reconstrucción del texto suponiendo que las enmiendas verificadas en los dos folios conocidos pueden hacerse extensivas a la totalidad del texto editado, con lo cual la nueva enmienda restituiría el texto a un estado más cercano al manuscrito original. Si bien esta inducción puede dar como resultado un texto reconstruido sospechoso, dadas las circunstancias, el método parece ser el más apropiado; ante la falta de evidencia, se hace necesario creer en un texto. Por otro lado, desde el título esta edición crítica no se presenta simplemente como tal, sino que aclara su carácter de reconstrucción, con lo cual, en principio, plantea el reparo que se puede poner frente a ella, aunque a la vez este dilema surca a la totalidad del texto, sobre todo en algunos aspectos, como ser, el hecho de que tenga que basarse necesariamente en el contenido de la versión de Rivera Manescau, versión que como muy bien señala el propio Kinkade abunda en inconsistencias, ya que a la señalada modernización del texto se suman, por ejemplo, el uso indiscriminado de paréntesis para marcar tanto las inclusiones como las exclusiones textuales, o bien la gran cantidad de erratas de imprenta igualmente atestiguadas por el editor. Pero a su vez, estos reparos podrían ser contestados de antemano con palabras del propio Richard Kinkade, quien en su edición de *Los "Lucidarios" españoles* [Madrid, Gredos, 1968], afirmaba:

No es que rechace en modo alguno la edición minuciosamente esmerada de un códice medieval. Pero sí resulta un tanto exigente la opinión de los filólogos que de manera rígida reclaman, en todo caso y momento, el estudio integral de todas las facetas de la obra, por muchas que sean. Es evidente que mediante tal sistema se verán satisfechos todos los gustos de los especialistas, pero ¿no se corre con ello también el peligro de retrasar la

difusión del conocimiento de la obra en lugar de acelerarlo? Cuántas obras se han perdido en la oscuridad y silencio por este deseo de perfección. Siempre el especialista olvida que lo mejor es enemigo de lo bueno. (p. 10)

Al encontrar, entonces, que este postulado tiene vigencia aun para el editor, debemos interpretarlo como un criterio metodológico que sin descuidar lo textual por completo, privilegia el estudio del contexto cultural e histórico del texto por sobre el testimonio lingüístico, o al menos, parece ser el criterio de lectura que se impone a la presente reconstrucción. En este sentido, Kinkade se preocupa desde un primer momento por dejar claramente delimitado que el público receptor para el cual está pensada esta edición es el *scholar* no familiarizado con la lengua, razón por la cual se incluye, tras la versión reconstruida del texto, una traducción al inglés. Esta configuración precisa del lector, sumada a la inexistencia de otras ediciones críticas y al establecimiento de un criterio editorial consistente, transforman a esta edición en un aporte fundamental a los estudios manuelinos, ya que, como sostiene el editor: "the intrinsic value of the manuscript, its historical significance for the life of Juan Manuel and its importance as a social contract which at once defines its author and the people he ruled, transcend the initial objections many scholars will voice in this respect" (pág. xi).

El estudio crítico compensa, por su parte, las forzosas limitaciones de la reconstrucción del manuscrito. De por sí, la producción textual de don Juan Manuel es abordable desde distintos campos, tanto por su carácter de personaje político, o por ser un representante emblemático de su clase social, o por el valor literario y las tradiciones textuales que se cruzan en su obra. A esto viene a sumarse el hecho de que el texto en cuestión sea un documento legal, que por un lado exige ser estudiado como tal, a la vez que es testimonio de la vida cotidiana de la época, y por otro lado debe ser puesto en relación con el resto de la obra manuelina. Ninguno de estos aspectos es descuidado por el editor, quien revisa el contexto histórico, la inserción de las ordenanzas en el sistema legal de la Castilla del siglo XIII, el contenido de las disposiciones y la relación con el resto de la obra de don Juan Manuel. El estudio abarca entonces dos grandes dimensiones del texto, la dimensión histórico-literaria, y por otro lado, la que le confiere su

carácter de documento legal. En el primer caso, en relación con el resto de la obra del sobrino de Alfonso el Sabio, Kinkade se anticipa a descartar de plano la posibilidad de que este texto pueda ser el perdido *Libro de la cauallería* mencionado en el prólogo del *Conde Lucanor* y en el Prólogo general. En cuanto al problema de la enunciación, Kinkade identifica la voz de don Juan Manuel con la primera persona que se manifiesta en la introducción, en las nueve primeras secciones y en las ocho últimas, lo que significa un 22 % de la totalidad del texto, mientras el resto de las secciones corresponderían a los miembros del concejo, voz que se identifica con la tercera persona del plural. En cuanto al contexto histórico, resulta más que significativo, ya que pertenece a la etapa de reconciliación del infante con Alfonso XI, algo más de un año después de haber entrado junto con el rey a la Villa de Algeciras, portando el pendón castellano. Por consiguiente, los *Ordenamientos...* nos presentan a un señor feudal retirado de la vida política, más sosegado que en sus otros textos literarios pertenecientes a épocas más tormentosas de su vida, a la vez que constituyen un testimonio de gran valor sobre la vida práctica de este singular personaje; nos muestran a un don Juan Manuel tolerante con los judíos (cosa documentada en su obra), permisivo con la usura y que no echa mano, a la hora de legislar, de los castigos corporales y torturas atestiguados en las *Siete Partidas*, aunque tampoco aparecen tipificados los crímenes que merecían dicho castigo. En este punto el editor pone acertadamente en relación lo literario con el texto legal al sostener la probabilidad de que en dichos casos fuera el propio don Juan quien oficiara de juez, tal como lo refiere en el *Libro enfenido*, *El libro del caballero et del escudero* y *El libro de los estados*. Vemos en este retrato más doméstico de don Juan a un noble con mayor interés por el comercio que por la conquista, según las dos preocupaciones fundamentales que se dejan translucir: el incentivo de la producción y el aumento de la recaudación impositiva. La causa de esta actitud sería la intención de reactivar el señorío de Peñafiel, debilitado en 1336 a causa de los enfrentamientos del infante con Alfonso XI, y posteriormente administrado por autoridades locales, mientras don Juan acompañaba en sus campañas al rey, tras la capitulación. El estudio pone de manifiesto que durante ese mismo año, 1345, don Juan se encontraba activamente negociando el matrimonio de su hijo Fernando con Johana Despina, la hija de Ramón Berenguer, tío del rey de Aragón. Este asunto es extensamente tratado en un documento secreto enviado a Pedro IV, en el que además don Juan comunica los propósitos de

Alfonso XI a favor de sus hijos bastardos y en contra de los reyes de Aragón y Portugal. Lo expuesto por Kinkade nos permite advertir que ésta, tal vez, puede llegar a constituir la última acción política de don Juan Manuel.

Con respecto al carácter de texto legal, el trabajo es un minucioso rastreo de las fuentes y antecedentes de estas ordenanzas, estableciendo una intertextualidad que si bien por un lado es netamente jurídica, no deja de tener correspondencias con el espíritu de la obra literaria manuelina, ya que del cotejo textual surge la posibilidad de que Juan Manuel tuviera copias del *Fuero Real* y de las *Siete Partidas* de Alfonso el Sabio, por algunas citas, aunque la principal dependencia jurídica sea el derecho consuetudinario heredado de la jurisprudencia romana. Este parentesco de los *Ordenamientos...* establece uno de los cruces textuales más interesantes que puede plantear esta obra, el de una tradición legal anterior y la impronta personal de don Juan. Por otro lado el rastreo de fuentes legales implica establecer los antecedentes del sistema legal vigente en Castilla en tiempos de don Juan Manuel, además de tratar de establecer el parentesco con otros textos legales. Ambos aspectos son abordados por Kinkade con solvencia, ya que lo esencial es distinguir dos líneas jurídicas que confluyen en los *Ordenamientos...*: una es la tradición regional, que nos remite a los tiempos de la reconquista y la repoblación, que se remonta al siglo XI; y la otra es la que se da a partir del reinado de Fernando el Santo y su traducción del *Liber Iudicorum* visigótico, es decir el *Fuero Juzgo*, que sirve de marco para otros fueros locales, imponiendo una tendencia que se acentuaría bajo Alfonso X con el *Fuero real* y las *Siete Partidas*. Tal como está planteado este punto en el estudio, podemos interpretar que los *Ordenamientos...* no solo reflejan un punto intermedio entre las particularidades regionales y un marco jurídico más amplio, sino que además muestran la herencia de dos momentos históricos diferentes: de una parte el primitivo impulso repoblador que privilegia lo particular, de la otra, el definitivo afianzamiento del poderío castellano con su consecuente fortalecimiento de un poder centralizado. El resultado de este cotejo demuestra el exhaustivo trabajo de investigación que llevó al editor a estudiar en detalle un gran número de fueros, tanto los regionales como los más generales.

En este sentido, la cuestión queda debidamente planteada en el estudio preliminar, y suficientemente profundizada en las notas aclaratorias al texto, las cuales, dicho sea de paso, no se encuentran en el

texto castellano, sino en la traducción al inglés moderno. Esto último no hace más que confirmar la premisa señalada más arriba respecto al lector implícito: la edición apunta a los estudiosos de habla inglesa, de diversos campos, no familiarizados con la lengua española. La consecuencia que se desprende de esto es que, como ocurre con toda traducción, se pierden algunos matices lingüísticos que podrían haberse salvado en las notas aclaratorias o bien en el glosario. Un ejemplo de esto lo constituye la traducción de "omes buenos" como "good men", o bien el caso de "conçeio" traducido como "council" lo cual no deja clara la diferencia entre "concejo" y "consejo", aunque en este último caso, en el glosario el término aparece definido como "town council", sintagma que hubiera resultado más apropiado para utilizar en la totalidad de la traducción. Más allá de estos detalles, las notas profundizan con suficiencia en todas las líneas planteadas en el estudio preliminar. Por otro lado, pudimos observar la elisión de algo más de una línea en el § 13 de la versión castellana con respecto a la traducción y a la versión de Rivera Manescau reproducida por Giménez Soler, mientras que en el § 53 de la versión inglesa aparece "five" donde en la versión castellana dice "çien". Tratándose de un trabajo de tal relevancia y minuciosidad, esperamos que próximamente se incluya una fe de erratas.

Con respecto al análisis del contenido de los *Ordenamientos...*, Kinkade señala debidamente los aspectos que permiten ver la vida cotidiana en una villa castellana del siglo XIV, regida, en este caso, por una personalidad de tal importancia literaria e histórica, a la vez que destaca algunos lugares de la obra del sobrino de Alfonso el Sabio que resultan complementarios con este documento.

La edición se completa con la reproducción fotográfica de los folios 6r y 18r, y se suman al estudio y a la reconstrucción del manuscrito, la ya mencionada traducción al inglés del texto español con sus notas; un índice de nombres propios, un índice de ocupaciones, una completa bibliografía, un glosario y un índice analítico en inglés. La traducción contiene un índice de las ordenanzas confeccionado por el editor. Las notas de la versión castellana se limitan a confrontar con la versión de Rivera Manescau.

Varios son los méritos a destacar de Richard Kinkade por este trabajo, el principal es el de entregarnos la primera edición crítica de un texto que nos muestra al Infante don Juan Manuel como señor de sus dominios, aspecto que por haber sido ampliamente tratado en su obra

literaria, invita a la contrastación y abre nuevos caminos de investigación alrededor de tan singular personaje. El aparato crítico, por su parte, refleja un rastreo bibliográfico minucioso y detallado, que nos permite acceder a una enriquecedora herramienta de estudio. La apuesta arriesgada que implica, por su parte, haber asumido el riesgo de la reconstrucción del manuscrito, incita a la búsqueda de nueva evidencia, lo que daría pie a nuevos estudios sobre este aspecto un tanto marginal de la obra manuelina. Tan solo la implicancia de semejante desafío hace que la empresa asumida por Kinkade en esta edición deba ser recibida con el mayor de los entusiasmos.

Alejandro Lunadei

JUAN CASAS RIGALL *Agudeza y retórica en la poesía amorosa de cancionero*. Universidade de Santiago de Compostela, 1995.

Este libro deriva de la tesis doctoral del autor y en él se nos ofrece un "estudio de la *agudeza* en la poesía amorosa de los cancioneros desde una perspectiva retórica" (p.7); Casas Rigall aclara que su intención no ha sido estudiar todas y cada una de las dimensiones de los procedimientos retóricos incluidos en su trabajo, sino verificar y analizar en cada uno de ellos su "raíz de agudeza". Ya los contemporáneos de la poesía del s.XV y sus propios autores fueron concientes de la *sotileza* de las composiciones. Una de las novedades en el estudio de Casas Rigall es desligarse, en primer momento, de la teoría conceptista presentada en *Agudeza y arte de ingenio* por Baltasar Gracián, proponiendo partir de la idea de sutileza y de su desarrollo histórico desde los clásicos hasta el s.XV. Para ello define dos familias retóricas: la primera es la aristotélica, de raíz gnoseológica, que se apoya en el supuesto de que el desentrañamiento de una sutileza por el destinatario provoca un proceso intelectual de aprendizaje, seguida por Séneca, que también lo toma como vía de conocimiento pero le niega su

acceso a la verdad, y más tarde por San Agustín; la segunda es la ciceroniana, que estudia la agudeza en relación con el humorismo, en la que luego se distingue Quintiliano analizando de modo más acotado la sutileza y vinculándola con el *risus*. Si bien las distintas teorías difieren en su concepción de la agudeza, todas coinciden en la catalogación de sus manifestaciones técnicas, lo que para el autor representa la mejor prueba de que existe una base común a todas estas aproximaciones. Tal base común se ilustra, también, mediante una tabla que muestra, desde Aristóteles hasta Nebrija, la utilización de términos retóricos emparentados con la agudeza, en la que podemos observar la recurrencia de algunos términos entre los teóricos.

Uno de los aportes del libro, quizá el más importante, es la propuesta de estudiar a los autores de cancionero dividiéndolos, según la fecha de nacimiento, en períodos de treinta años. Partiendo de la teoría generacional de Ortega y Gasset el autor entiende el concepto de generación no como fluencia inmanente de la historia, sino como un instrumento en gran medida convencional que permite ordenar con cierta exactitud un período de la historia literaria. Para rechazar el ordenamiento según el ámbito cortesano en que se haya movido cada uno de los autores, Casas Rigall presenta dos argumentos; en primer lugar, la inexactitud de las biografías de los poetas y, en segundo término, el fenómeno de trasiego entre cortes, muy común en los autores y sobre todo teniendo en cuenta la situación política de la España del s.XV. Aunque reconoce la existencia de un "estilo cortesano" propio de quienes desarrollaron su producción literaria en una corte determinada, insiste en que para apoyarse en este criterio deberíamos poseer las fechas exactas de las composiciones para poder inscribirlas dentro del ámbito cortesano correspondiente. Divide el período a estudiar en cinco tricenios: en el I incluye a los poetas nacidos entre 1340 y 1370, en el II entre 1371 y 1400, en el III entre 1401 y 1430, en el IV entre 1431 y 1460 y finalmente en el V los nacidos entre 1461 y 1490. El catálogo de autores asciende a más de noventa y el conjunto neto de las piezas estudiadas sobrepasa las dos mil composiciones. El *corpus* se toma directamente de los cancioneros medievales (a saber: *Cancionero de Baena*, *Cancionero de Palacio*, *Cancionero de Estúñiga*, *Cancionero de Herberay dess Essarts*, *Cancionero de Roma*, *Cancionero de la Biblioteca Marciana*, *Cancionero de Juan Fernández de Ixar*, *Cancionero de Vindel*, *Cancionero musical de la Biblioteca Colombina*, *Cancionero de la Bibliothèque Nationale de Paris* (ms. Esp

226), *Cancionero de Rennert*, *Cancionero musical de Palacio* y *Cancionero General de Hernando del Castillo*) para no verse limitado a los poetas más destacados y poder considerar poetas menores en los cuales se perciben más fácilmente los fenómenos a estudiar. Casas Rigall introduce también una clasificación temática no muy rigurosa que se apoya en el concepto de "amor cortés" y luego se extiende a poemas de aire tradicional, poemas morales y burlescos que encaran desde distintas perspectivas asuntos amorosos, poemas donde es difícil discernir si su tema es amoroso o religioso, muchas veces deliberadamente ambigüos.

En el capítulo I el autor presenta el plan de su trabajo e incluye algunas aclaraciones que será necesario tener en cuenta. Cada apartado contiene una introducción de tipo teórico donde se revisa, a través de autores tanto clásicos como medievales, la técnica retórica correspondiente. En esta presentación no deja de lado, aunque siempre teniendo en cuenta el problema del anacronismo, el *Agudeza y Arte de ingenio* de Baltasar Gracián. Agrega luego una definición de cada recurso a analizar debido a la polisemia que con frecuencia afecta a estos términos, lo que podría impedir una correcta interpretación del texto. El núcleo fundamental de cada capítulo es el estudio de los procedimientos retórico-sutiles en la poesía amorosa del Cuatrocientos. En la mayoría, si no en todos los puntos expuestos, Casas Rigall incluye varios ejemplos divididos por tricenios que ilustran los procedimientos retóricos analizados. Cuando se observan estrechos vínculos entre una técnica y determinado subgénero (como la *canción*, el *dezir*, el *mote*) se establecen las precisiones correspondientes. Si bien el factor evolutivo es con frecuencia muy importante en cada capítulo, ya que el estilo cancioneril no es un todo uniforme falto de dinamismo, el autor nos aclara que el análisis cuantitativo de las técnicas retóricas presenta algunos problemas, por lo que es necesario conceder cierta flexibilidad a los datos estadísticos. Este es a nuestro criterio uno de los puntos problemáticos del trabajo. Casas Rigall aporta en cada recurso estudiado un análisis exhaustivo de los porcentajes de su frecuencia de aparición. En las conclusiones, al retomar la evolución de las técnicas estudiadas en cada capítulo y sus distintas manifestaciones, encuentra que un notable número de técnicas sutiles alcanzan su punto culminante en la obra de los autores nacidos después de 1430, pero que hay otro grupo de procedimientos cuyos constituyentes evolucionan de manera inversa y, lo que es más importante, que existe una base de recursos ingeniosos común

a todas las etapas establecidas. O sea, todas las posibilidades de una transformación estilística están contempladas: utilización de recursos que se incrementan con el paso del tiempo, otros que decrecen y otros que se mantienen. A lo que agrega: "de esta manera, resulta más adecuado hablar de diversas clases de agudeza en el desarrollo del cancionero amoroso, antes que pensar en un acentuamiento progresivo de ésta en términos absolutos"(p.241) Hablar de diversidad en el desarrollo del cancionero como conclusión del trabajo parecería entrar en contradicción con los supuestos evolucionistas sobre los que se basa el mismo.

Casas Rigall estructura el resto de los capítulos de acuerdo a la técnica a estudiar: el *ductus* complejo, estrategia del "decir callando", tiene como manifestaciones específicas la ironía, ciertos usos de la antonomasia y la perífrasis como la más destacable; la tensión entre *perspicuitas* y *obscuritas* en la dicción incluye la *ambiguitas*, la sinonimia y la metáfora (alegoría, enigma, símbolo); en el marco de la *brevitas* encontramos el mote (realizado a través de énfasis, sobreentendidos y construcciones asindéticas), el zeugma complejo y la silepsis; la *disputatio* dialéctica está dividida en tres ejes fundamentales: las formas dialogísticas, donde se destaca el subgénero de *preguntas y respuestas*, las figuras dialécticas, que incluyen como manifestación disputativa en el plano del ornatus a la *concessio*, la *conciliatio* y la *communicatio*, y por último las *probationes* argumentativas como los *exempla*, *argumenta* y *sententiae*. En el capítulo sexto, Casas Rigall trata la cita y la acomodación de textos (conceptos extraídos de Gracián y que aluden al uso de otros textos); cabe destacar que el poeta más citado es el mítico Macías, autor celebrado más por sus presuntas desgracias amorosas que por su obra. Con respecto a la acomodación de textos religiosos, una de las obras más reconocidas es la "Missa de Amor" de Suero de Ribera, a la que nuestro autor se encarga de quitarle todo propósito cómico primordial. El *antitheton*, presentado en el siguiente capítulo, según los más importantes tratadistas, es una de las principales raíces de la agudeza; dentro del ámbito elocutivo figuran la antítesis, la *cohabitatio*, el oxímoron y la paradoja. Por último Casas Rigall estudia la *annominatio* y sus diversos tipos: la paranomasia, en la que los términos muerte, fuerte y suerte se destacan en la frecuencia de uso; el *polyptoton*, que es el recurso más característico de la poesía amorosa del s.XV ya que fue aplicado con profusión por todos los autores de todas las épocas; y la *derivatio* como derivación a partir de un lexema determinado.

En la concepción de las composiciones de los poetas cancioneriles predominan las relaciones de tensión entre el pretendiente y la pretendida. Casas Rigall finaliza su trabajo con la conclusión de que "la mayoría de los procedimientos técnicos que configuran la agudeza en la poesía amatoria cancioneril son emanación directa de las convenciones del amor cortés, que nuestros poetas adoptaron y adaptaron: la sutileza literaria constituye un instrumento muy adecuado para la expresión del complejo universo amoroso trovadoresco" (p.235). Con respecto al grado de agudeza de cada uno de los recursos estudiados, que en los capítulos correspondientes se habían analizado por separado, nuestro autor entiende que estas técnicas no provocan una sobresaliente complicación intelectual en el poema amoroso si son consideradas de modo aislado, si bien la inevitable conjunción de varios de estos procedimientos en un mismo contexto provoca mayores dificultades de comprensibilidad. Finalmente Casas Rigall menciona la similitud de la periodización propuesta con los trabajos de V.Beltrán (*La canción de amor en el otoño de la Edad Media*, Barcelona, PPU, 1988 y *El estilo de la lírica cortés*, Barcelona, PPU, 1990), ya que éstos también evitan los prejuicios metodológicos decimonónicos.

Una de las mayores ventajas de este libro es la claridad con la que está organizado. El lector podrá encontrar fácilmente cualquier recurso retórico de su interés, junto con su definición, algunas teorías que lo refieran y una profusa cantidad de ejemplos de la poesía de cancionero. Se trata de un estudio concienzudo y metódico, con un manejo admirable de toda la producción de la poesía amorosa. Sin embargo, resulta un tanto dificultoso utilizar esta información si nuestro interés está enmarcado en un poeta específico, en la producción de una corte o en las composiciones de un cancionero en particular. Desde cierto punto de vista, el criterio taxonómico que predomina en este trabajo (cf. J.M. Viña Liste, ayudado por J.Casas Rigall, *Cronología de la literatura española, Edad Media* (Tomo 1), Madrid, Cátedra, 1991, en el cual se basa el autor para la datación y el ordenamiento de los poetas de Cancionero) limita sus conclusiones a los marcos de la verificación.

El volumen se enriquece con un Índice de poemas, otro de Nombres y Materia y la Bibliografía sobre el tema.

Mariana Dimópulos

Cancionero Musical de la Catedral de Segovia. Estudio y edición a cargo de Víctor de Lama de la Cruz. Salamanca, Junta de Castilla y León, 1994, 500 pp.

Toda edición crítica de un texto tiene al menos dos aspectos que indican su valor: la elección de la obra a editar y los procedimientos utilizados por el editor para el estudio de la misma. Afortunadamente, ambos se encuentran en el trabajo de Víctor de Lama de la Cruz. El *Cancionero de la Catedral de Segovia* (SG1) es uno de los escasos testimonios de música polifónica que se conservan en España, y su carácter plurilingüe lo distingue notoriamente de otros cancioneros: incluye 204 composiciones en latín, castellano, francés, italiano y neerlandés.

Ya desde el prólogo de Alan Deyermund, se nos advierte acerca de la frecuente división o clausura entre las áreas de estudios literarios y musicológicos, cuestión poco provechosa para el análisis de los cancioneros musicales. La edición de SG1, realizada con maestría por Víctor de Lama, viene a invertir esta postura o, al menos, a sentar las bases necesarias para corregir este defecto. El libro está planeado como un *corpus* asequible tanto a los estudiosos de la poesía cancioneril del siglo XV como a los musicólogos interesados en la música de la época de los Reyes Católicos. Esto se nota claramente en la organización del aparato crítico —en el que nos detendremos más adelante—, de gran utilidad a ambos tipos de investigadores.

El trabajo que nos ocupa está compuesto por una extensa introducción, un breve resumen de conclusiones generales, la edición crítica de los textos (incluye además las glosas a los poemas castellanos), discografía de las composiciones castellanas, apéndice bibliográfico y un provechoso sistema de índices.

En las casi 160 páginas introductorias, se realiza un minucioso estudio de las variadas cuestiones que atañen a SG1: en principio, el ya mencionado carácter plurilingüe de sus textos, la riqueza de las formas musicales y la exploración de los gustos artísticos de la época en que se interpretaron.

Con respecto a este texto, se destaca la labor iniciada por dos investigadores: Norma Klein Baker, quien en 1978 presentó su tesis doctoral sobre la música del manuscrito y editó las 64 composiciones que

restaban inéditas, aunque no se ocupó de los textos extranjeros que sólo estaban anunciados en SG1, y Joaquín González Cuenca, quien en 1980 realizó la edición crítica del *Cancionero*, en la que publicó sólo los textos castellanos, completó los que pudo con otras fuentes y editó las glosas. Sin embargo, los textos castellanos representan la cuarta parte del total de composiciones de SG1, por lo que quedaba un arduo trabajo por delante, que lleva a cabo Víctor de Lama de la Cruz.

Su objetivo es la edición de todos los textos de SG1 con otras fuentes, y a partir del problema que significa el que las concordancias musicales no siempre impliquen concordancias textuales, organiza el aparato crítico con el objeto de brindar información tanto a estudiosos de la música como de la literatura. Así, distingue ocho tipos de concordancias —cuatro para las fuentes manuscritas y cuatro para las impresas—, a saber: totales (musical y textual a la vez), textual pero no musical, exclusivamente textual —para las fuentes literarias—, y exclusivamente musical. En cuanto a los textos neerlandeses, presenta una traducción a cargo de dos especialistas en neerlandés medieval —José Cuni Bravo y Hans Tromp— con el propósito de recuperarlos y ofrecer en su contexto a las piezas castellanas.

El estudio introductorio que precede a la edición del *Cancionero* está organizado en cinco capítulos. En el primero ("Aproximación a la música en la época de los Reyes Católicos") se analiza el contexto en que nacieron y se cantaron los poemas. Es un compendio acerca de la organización de las capillas musicales, los tratados de música, un amplio racconto de la práctica musical de la corte castellana desde 1390 hasta 1550 con particular interés en las capillas de Isabel la Católica, de Felipe el Hermoso y de la reina Juana, para finalizar con la influencia francoflamenca en la música española durante el siglo XV.

En el segundo capítulo ("Los músicos del *Cancionero* de la Catedral de Segovia") de Lama se detiene en el problema de la autenticidad de las atribuciones de SG1: frecuencia de composiciones anónimas o de piezas firmadas que indican generalmente el autor de la música y no el de la letra. También traza un perfil biográfico de los músicos españoles y extranjeros: la fecha de algunas composiciones de estos últimos le permitirán obtener referencias imprescindibles para la datación del manuscrito. Es de notar que ninguna de las piezas castellanas están atribuidas en SG1, pero mediante concordancias con el *Cancionero Musical*

de Palacio (MP4) es posible conocer la autoría de 15 de las 38 composiciones de esta sección.

Tal como se desprende de lo expuesto, es en estos dos primeros capítulos donde está clara la participación de aspectos musicológicos, no sólo anunciados en los títulos, sino por la advertencia constante sobre aquellos aspectos de SG1 que aún permanecen oscuros en el campo de la musicología o que requerirán de futuros estudios específicos que a la vez echen luz y enriquezcan los estudios literarios.

Los tres capítulos siguientes se refieren a aspectos textuales y codicológicos: el manuscrito, las fuentes y la poesía castellana de SG1. En el capítulo tercero, dedicado al manuscrito, se advierten dos partes: por un lado, las referencias a SG1 en la bibliografía musical y literaria; por el otro, la descripción propiamente dicha del mismo. Descubierta en 1922 por Higinio Anglés, SG1 ha sido más utilizado en los estudios musicales que en los literarios. Entre los estudiosos de la literatura, SG1 es un cancionero citado con frecuencia, pero muy poco estudiado: aunque lo recogen González Cuenca (1978) y luego Brian Dutton (1982 y 1990-91), sorprende que no se lo haya incluido en un repertorio como el de Stenou-Knapp (1975-1978) ni tampoco mencionado por Alberto Varvaro (1964) ni Carla de Nigris (1988) a pesar de que en sus respectivas ediciones de las poesías menores de Juan de Mena se encuentra una que ambos editan (SG1 N° 187, "Oiga tu merced y crea"). Para la descripción del manuscrito, de Lama sigue en líneas generales a Higinio Anglés, aunque se detiene en el estudio de las filigranas del papel (donde quedan cuestiones por develar) y disiente en el número de copistas (aunque Anglés y Baker distinguían sólo dos, de Lama advierte varias manos intervinientes y diferencia claramente cuatro copistas).

El cuarto capítulo está dedicado al estudio de las fuentes: SG1 sólo tiene concordancias con dos manuscritos musicales españoles en el repertorio castellano: el *Cancionero Musical de Palacio* (15 composiciones en común) y el *Cancionero de la Colombina* (cuatro composiciones en común). Para ambos incluye tablas de concordancias (totales, textuales y musicales), en las que es posible advertir —sobre todo en virtud del orden que siguen algunas composiciones— que no se puede deducir ninguna dependencia entre ellos y, por lo tanto, aún queda por develar la filiación de SG1.

En cuanto a las fuentes impresas, se lleva a cabo un examen detenido del *Cancionero General de Hernando del Castillo*, para el que extrae

idénticas conclusiones: las divergencias textuales y el orden de aparición permitirían asegurar que Hernando del Castillo no tomó ninguna composición de SG1; más bien se trataba de piezas bastante populares que hacen que las hallemos copiadas y mencionadas en muchas fuentes. Algo similar ocurre con el *Cancionero de Juan del Encina*, gracias al cual se han podido completar varios fragmentos de SG1. Concluye que los copistas de SG1 no siguieron de cerca ninguna edición conocida y que tampoco se aprecian derivaciones directas o indirectas de éste.

El quinto y último capítulo ("La poesía castellan del SG1") estudia las características peculiares de las piezas incluidas en este cancionero, donde en líneas generales, predomina la poesía de temática amorosa, seguida de cerca por la poesía religiosa. Ejemplifica las diferencias entre poesía popular y culta, entre poesía profana y religiosa, describe los géneros y los temas utilizados y se sumerge en conceptos de métrica citando a Encina y a Nebrija para lograr una visión más ajustada a los gustos de la época.

Al estudio introductorio le sigue la edición del *Cancionero*. La misma está organizada en textos no castellanos (latinos, neerlandeses, franceses e italianos), castellanos, y por último, las glosas a éstos.

Como para la gran mayoría de las composiciones extranjeras SG1 sólo apunta el *incipit*, Víctor de Lama ha tratado de restituir el texto tomándolo de otra fuente concordante, musical o literaria. De cada composición brinda: a) N° según el orden de aparición en el manuscrito; b) folio; c) *incipit* de la primera voz tal como aparece en SG1; d) N° de voces, indicando de cada una si en SG1 lleva texto completo (*t*), *incipit* (*i*) o nada (-); e) compositor asignado; f) texto de SG1 o, en su defecto, de otra fuente literaria o musical con el nombre del editor moderno entre paréntesis —no incluye las letras de las misas—; g) traducción de textos neerlandeses; h) fuentes manuscritas e impresas; i) ediciones modernas; j) notas en las que se mencionan concordancias exclusivamente musicales, conflictos de autoría y aspectos considerados de relevancia.

En lo que concierne a las composiciones castellanas, evita tratar problemas de ecdótica ya que considera que una edición crítica en el sentido lachmanniano del término hubiera dado resultados muy distintos a los buscados por él, quien ha preferido respetar —salvo gruesos errores de copia— las lecciones de SG1 con el fin de ofrecer los textos en la versión más parecida posible a como los conoció el copista de SG1. De cada

composición brinda: a) folio, primer verso y N° de identificación en el Catálogo-índice de Dutton; b) N° de voces, texto que lleva cada uno y autor; c) fuentes usadas para la edición; d) esquema métrico; e) texto —sólo con las regularizaciones gráficas corrientes—; f) fuentes manuscritas e impresas; g) ediciones modernas; h) variantes; i) notas al textos y j) comentario sobre cuestiones de autoría literaria o musical, interpretaciones, supervivencias, etc. Por último, se mencionan las fuentes de las glosas de los poemas castellanos y se las transcribe a continuación.

El trabajo se completa con una discografía de las composiciones castellanas, una actualizada bibliografía que supera las 1200 entradas y que incluye fuentes manuscritas e impresas, ediciones modernas y estudios sobre SG1, una tabla de correspondencias de las siglas de Dutton, un índice alfabético de autores, de primeros versos castellanos y de *incipit*.

Para finalizar, digamos que, además del buen criterio y de la labor minuciosa y atenta de Víctor de Lama, existe otro aspecto que le da a su trabajo un toque de original singularidad, y es el que se relaciona con lo que ocurre cada vez que se edita un texto poco conocido o estudiado: se genera un nuevo campo de investigaciones para los especialistas. Lejos de querer agotar todos los temas y todas las respuestas, nuestro editor va señalando los problemas, las carencias, las dudas y los pasos a seguir con la insistencia generosa de quien privilegia el conocimiento y manifiesta desvelo por su objeto de estudio. De allí su interés por reunir aportes de especialistas provenientes de distintas disciplinas con el fin de esclarecer aquellos aspectos del *Cancionero* que permanecen oscuros.

Interpretamos que la mejor forma de entender el pasado es mediante el abordaje interdisciplinario que busque dar unidad a un tiempo que sólo conocemos por fragmentos. Elogio para quienes, como Víctor de Lama de la Cruz, rescatan con maestría estos testimonios culturales aunando toda la información disponible sobre los mismos, tanto en el aspecto literario como musical, para ponerlos a disposición de todos.

María Mercedes Rodríguez Temperley
Universidad Nacional de La Plata

PASQUAL MAS I USÓ, *Academias y justas literarias en la Valencia barroca. Teoría y práctica de una convención*. Kassel, Edition Reichenberger, 1996 (Teatro del Siglo de Oro, Estudios de Literatura, 29), 369 pp.

Luego de comentar el estado actual de los estudios sobre las academias y justas y la importancia de ambas para comprender muchas de las características de la sociedad del seiscientos, Mas i Usó delimita su campo de estudio: "mi investigación se va a centrar en la evolución de las academias y justas literarias valencianas durante el siglo XVII, atendiendo, sobre todo, a sus configuraciones estructurales, componentes que las frecuentan y premios que obtuvieron, temas tratados y lugares en los que se llevaron a cabo." (p. 4) y añade algunas manifestaciones relacionadas con actos festivos. Un aporte significativo es la incorporación de academias de ámbito valenciano que forman parte de libros de ficción, *El sutil cordobés Pedro de Urdemalas* de Alonso de Salas Barbadillo y *La Huerta de Valencia* de Alonso Castillo Solórzano, debido a que "el narrador de la academia ficticia suele describir con exactitud el entorno, los personajes, el lugar, la decoración, etc., que envuelven la celebración académica" (p. 67).

Mas i Usó señala que tanto los *parlaments* o *col·lacions* del siglo XV como las academias valencianas del XVII imitan a las academias italianas en varios aspectos: jerarquización de los cargos, el "instruire aut delectare" horaciano, la elección de pseudónimo, entre otros. En el siglo XVII, se desarrollan dos posibilidades, las academias ordinarias y las de ocasión. Las primeras tienen reuniones regulares, "instituciones" o estatutos que marcan las pautas a seguir por los académicos, además de las características tomadas de las italianas. Las academias de ocasión son fiestas conmemorativas que se celebraban con algún motivo relevante y difieren de las justas en no otorgar premios aunque se efectúe el "vejamen" o comentario de lo realizado por los participantes.

El estudio de los componentes de las academias literarias es detallado y de gran interés: el prestigio social de sus presidentes, los poderes que le otorgaban las constituciones y su paulatino reemplazo por un presidente-protector, el anfitrión o promotor, las obligaciones del secretario, el fiscal a cargo del vejamen, los superintendentes encargados de las secciones temáticas (poesía, matemáticas, danza y otras), los criterios de aceptación o rechazo de quienes deseaban participar, etc., permiten al autor dibujar un cuadro de la estratificación social interna de las academias.

Un detenido análisis de la temática desarrollada permite a Mas i Usó demostrar que en las academias ocasionales de finales del siglo XVII la música adquiere cada vez mayor importancia y las aproxima a la zarzuela, mientras en las ordinarias predominan las propuestas didácticas. Un claro y bien diseñado cuadro sinóptico muestra cómo en el siglo XVII "partiendo del uso de temas didácticos y banales, se tiende a principios y mediados de siglo hacia los temas banales, en el último tercio hacia las propuestas didácticas, y acaba el siglo volviendo a tratar la postura didáctica" (p.146).

Las justas literarias valencianas tienen un carácter público -a diferencia de las academias que suelen desarrollarse en casas particulares-, y su celebración está relacionada, por lo general, con motivos religiosos de importancia nacional, como las dedicadas a santa Teresa, o de carácter parroquial. Desde la que se considera primera justa, celebrada *En llaors de la Verge Maria* (1329-1332) hasta la justa a la Inmaculada (15 de diciembre de 1532) predomina el catalán a diferencia del período castellanizante que se da entre 1532 y 1707 en que la lengua autóctona queda relegada a temas menores o burlescos, algo que Mas i Usó lamenta en varias oportunidades. El autor subraya la importancia que tuvo el dogma de la Inmaculada Concepción en el ámbito valenciano que halla su máxima expresión en la justa celebrada en 1622 durante la cual se permite el empleo del catalán en un asunto tan relevante y se alcanza una notable calidad literaria.

Un valioso apartado se refiere a poemas dedicados a sucesos especiales como procesiones, corridas de toros o conmemoraciones festivas que permiten "demostrar la fuerte unión temática y formal entre todos los tipos de reuniones poéticas." (p.294)

Varias erratas de deslizaron en esta edición sea por omisión "va [a] su celda" (p.271), "composic[i]ones", "monu[m]entos" (p.289), repetición "dice no no saber" (p.270), o cambio "obtan" (p.271), "gereraron" (p.281). Un caso distinto parece ser el que se refiere a *La Huerta de Valencia* cuando dice "La estructura de esta academia se basa en la celebración de las cinco sesiones antes aludidas en sendas academias" (p.71) en lugar de "consta de cinco sesiones académicas que se celebran en cinco alquerías diferentes" (p.68). Estas faltas no quitan mérito a esta investigación cuidada y minuciosa que realiza el Dr. Mas i Usó.

Lidia Beatriz Ciapparelli
Universidad Católica Argentina

HERNANDO CABARCAS ANTEQUERA, *Bestiario del Nuevo Reino de Granada: la imaginación animalística y la descripción de la naturaleza americana*. Santafé de Bogotá, Biblioteca "Daniel Samper Ortega", 1994, 196 pp.

El imaginario medieval se ha manifestado a través de múltiples símbolos que tienen como especial referente la realidad divina. Los bestiarios han sido, al comienzo, un rico continente para la expresión didáctica y moral del mensaje evangélico, encarnando la intención de clarificar verdades intrínsecamente complejas. Con el advenimiento de los nuevos *aires* del siglo XII, los bestiarios secularizan progresivamente su contenido transformándose en vastas obras enciclopédicas o de inspiración para los llamados *bestiarios de amor*. Al desarrollar todo este contexto, Hernando Cabarcas Antequera, previo prólogo de Monserrat Ordóñez que bosqueja el objetivo de la obra del profesor colombiano, nos da un panorama cultural del cual emergen los bestiarios: desde la noción medieval de la naturaleza como *escritura de Dios* podemos penetrar en ese laberinto del pensamiento medieval. Con la explicación del *funcionamiento* de la alegoría, vehículo de lectura interpretativa, se nos da la clave para descubrir el enigmático mundo simbólico de la Edad Media.

La estructura del contenido de la obra es tripartita: la *primera parte*, como ya adelantamos, se dedica a establecer muy claramente las bases del alegorismo medieval, con ejemplos del mismo *Fisiólogo*, previa referencia a su origen y evolución; se relaciona al bestiario con las ideas de la época y se hace cala en las distintas expresiones que adoptó la obra. A continuación se hace mención del bestiario en España: se comienza con San Isidoro de Sevilla y sus *Etimologías*, luego las incidencias árabes y la influencia de *Li livre du Tresor* de Bruneto Latini en la península y finalmente, se hace mención de la divulgación del bestiario a través de los sermones y los trabajos de compilación en los *exempla*, como ejemplo *Disciplina Clericalis* de Pedro Alfonso.

La *segunda parte* de la obra se refiere a la incidencia del imaginario medieval en la mente del conquistador: "Desde Pedro Mártir de Anglería, antes de Américo Vespucio, los cronistas expresan estar en *otro mundo*, un Nuevo Mundo" (p. 42).

De acuerdo al principio organizador de la obra, se parte aquí también de una concepción que ya estaba en las mentes de los viajeros

medievales, es la idea del *otro mundo*. En lo que respecta a América, esta *categoría mental* se vierte de dos maneras: 1) América se opone a lo conocido, para los europeos es, si se permite la expresión, el *no mundo*; 2) estas tierras concretizan, de alguna manera, el imaginario del hombre occidental y lo amplían. Es así como todo ese *equipaje mental* abre sus puertas y deposita sus continentes en las nuevas tierras, empapándose con un *refrescante contenido*.

Cautamente se hace referencia a las distintas facetas de lo maravilloso medieval, citando a Jacques Le Goff, para luego examinar cómo interpretaron los cronistas de Indias, desde su perspectiva europea, el mundo extraordinario de este *Nuevo Paraíso Terrenal*, como ya lo considerara Cristóbal Colón en su *Diario*. Así se estudiará el concepto de *monstruo* en el Medioevo para ir luego a los cronistas de América. Antes de comenzar con la última parte del trabajo se pueden apreciar una serie de imágenes de seres reales e imaginarios, extraídas de diversos textos, los cuales van desde la Baja Edad Media hasta el siglo XVII, como la *Historia Natural de Nuevo México* de Francisco Hernández.

El paso por el bestiario del Nuevo Reino de Granada, *tercera parte* del libro, se relaciona con el ámbito de la cultura clásica y la medieval; por ejemplo, interesa la mención de un personaje del *Amadís de Gaula*, Ardán Canileo, en el apartado sobre los gigantes, que también podría haberse citado al momento de hablar de los cinocéfalos.

Lo maravilloso y lo cotidiano conviven en la mente y en el espíritu del hombre medieval, en sus creencias y en el modo de interpretar la vida, de la misma manera la exuberancia americana vuelca sus significados y significantes en la mente del conquistador, no sólo reordenando sus compartimentos tradicionales, sino también enriqueciéndolos, alimentándolos de una inusitada fantasía: "En América, a Bernardino de Sahagún el caimán le parecerá un animal aterrador: largo, grande y grueso, al cual no le faltarán alas y que tiene cara y dientes como persona. Y tanto se transformará la imagen de este terrible saurio, que Juan de Castellanos se referirá a él como a un fiero dragón y a una acuática serpiente..." (p. 87).

La personificación de los animales no está ausente de este desfile de criaturas, en la historia del cacique Caramatex y el manatí pescado llamado Matum, el animal tiene facultades para diferenciar a los cristianos de los que no lo son.

El vocabulario caballeresco que aporta el Viejo Mundo se hace

presente en los cronistas en ciertas descripciones, como la del *armadillo*, ser sin equivalente en el continente europeo: "... está compuesto de varias piezas, movibles como mallas de un peto, sirviendo de espaldas su misma concha y de rodela dos piecitos que abre." (p. 135).

Se mencionan en este bestiario plantas y piedras, ya que desde la Antigüedad los tres reinos de la naturaleza están relacionados. Dicha concepción pasó al Nuevo Mundo, por ejemplo, en el nacimiento del guayacán: "Varios cronistas coinciden en afirmar que en las flores de estos árboles se crían unas palomitas, que se pueden llamar su fruto, y cuando llegan al tamaño del dedo pulgar, vuelan y se hunden en la tierra; de tal manera, que de las paticas se crían las raíces del árbol..." (p. 153). Los efectos curativos y nefastos del reino vegetal se ejemplifican, entre otros, con la *cohoba* y con el *curare*, respectivamente. Las piedras y los minerales estuvieron en la mente del conquistador como una posibilidad de adquirir riquezas, sin embargo, las crónicas del Nuevo Mundo están impregnadas de la idea medieval de que las piedras y minerales poseen virtudes especiales: "El Nuevo Reino de Granada sería una tierra muy fértil en piedras que sanaban. Aquí se multiplicaban las piedras de Bugas, recias como pedernales, cuyos polvos, bebidos en ayunas en cantidad de un dracma, con agua de corteza u hojas de guayabo, quitan las cámaras de sangre, y mezclados con clara de huevo, hacen que los huesos quebrados se unan y junten" (p. 169).

El profesor colombiano demuestra en esta obra ser un excelente compilador de lo escrito sobre lo imaginario medieval, específicamente sobre el bestiario, que aplica a la evaluación de las formas que adopta el género en el Nuevo Mundo.

La bibliografía que cita es pertinente para la investigación que desarrolla, la que es acompañada por una lista de los cronistas de Indias, en la cual figuran las fechas biográficas para una mejor ubicación de los autores; suma un índice de ilustraciones y, por último, un índice pormenorizado del contenido de la obra.

Mónica Nasif

LILIAN VON DER WALDE y SERAFÍN GONZÁLEZ GARCÍA, editores, *Dramaturgia Española y Novohispana (Siglos XVI-XVII)*. México, Universidad Autónoma Metropolitana-Unidad Iztapalapa, 1993, 197 pp.

El presente volumen consta de un grupo tan variado como interesante de artículos, verdadero muestrario del abanico de posibilidades de abordaje que ofrece el teatro español y novohispano de los siglos XVI y XVII. Tal como los editores lo expresan en el prólogo: "se comentan obras que dan idea de algunas de las formas teatrales más exitosas que se cultivaron y que tenían exigencias particulares de composición", así como también "se llevan a cabo acercamientos que señalan aspectos diferentes de las creaciones dramáticas del período y que de algún modo previenen sobre la aplicación de fórmulas generalizadoras para comprender la compleja realización concreta, en la que cristalizan multitud de elementos." La edición forma parte de los emprendimientos que se llevan a cabo en el *Fondo Ruiz de Alarcón y el teatro de su tiempo*, de la Universidad Autónoma Metropolitana-Iztapalapa bajo la responsabilidad del doctor José Amezcua.

El material está estructurado, siguiendo un criterio genérico, en dos partes I. *Comedia Nueva* y II. *Otras Formas Dramáticas*, las que a su vez se subdividen en dos secciones cada una. Un paso fugaz por cada trabajo nos dará una visión más acabada de la colección.

La primera sección de la parte I, que está dedicada a Lope de Vega y a Tirso de Molina, se inicia con la creativa labor *Amor y matrimonio en El Castigo sin Venganza*, cuyo autor, Serafín González García, rastrea en la famosa obra de Lope de Vega las cuatro formas en que los personajes masculinos y femeninos entran en relación. A saber: el amor ilícito y el matrimonio, ambos encarnados en la figura escindida y compleja del Duque; el amor como destino, que nace entre Casandra y Federico, y el amor como resultado de un trato honesto y prolongado, que se establece entre Aurora y Federico. Así, la comedia se arma en función de la tensión y el contraste que suponen dichos tópicos, contradicción que está muy ligada a las exigencias o convenciones sociales del mundo que lo rodea.

En lo que atañe a Tirso de Molina, Alfredo Hermenegildo presenta *Discurso encomiástico y espacio de lo maravilloso: signos de adramaticidad en Amazonas en las Indias*. A través de una minuciosa exposición, donde hace referencia a un trabajo suyo anterior sobre el gracioso, esta vez se dedica al

análisis de las largas narraciones o parlamentos de función informante y a revelar el manejo de la maquinaria teatral que el autor despliega para escenificar el espacio dramático de la fantasía ocupado por las dos Amazonas: Menalipe y Martesia. Arriba a la conclusión que tanto la figura del gracioso, labor pausada, como las dos realidades textuales marginadas o semimarginadas de la estructura narrativa, recién revisadas, denuncian la existencia de un discurso encomiástico: la alabanza de la familia Pizarro en el momento en que sus miembros buscaban y defendían la obtención del título de Marqués de la Conquista, como única y firme empresa condicionante de la comedia *Amazonas en las Indias*.

La siguiente sección está consagrada exclusivamente al dramaturgo novohispano Juan Ruiz de Alarcón. Los cinco artículos que la componen tienen como común denominador destacar que, a pesar de que Alarcón no puede sustraerse del todo a las normas o preceptivas reinantes, hay rasgos y tratamientos de varios temas que lo distinguen y singularizan, muestras de rebeldía e individualidad que hacen muy atractiva su lectura y estudio. Hacia estas novedades apuntan los trabajos. Así, en *El lejano paisaje americano en El semejante a sí mismo de Alarcón*, José Amezcua puntualiza que dicho autor nombra con exactitud las ciudades y los lugares donde suceden los acontecimientos de sus obras, siguiendo la práctica común de las comedias de capa y espada, a las que se las situaba en medio de la vida urbana de las ciudades más importantes de la península. Por ello, si bien *El semejante a sí mismo* se inicia y centra en Sevilla, -acertada elección, pues a dicha ciudad no sólo se la vinculó con las tierras americanas, por ser el inicio del camino de Indias, sino que también conservó siempre su significación más popular del folclore español: la vida picaresca y aventurera- Alarcón comete una transgresión, que el estudioso entiende como homenaje a la tierra de su natalicio, al incluir una exaltada relación en romance de la ciudad de México en boca de un personaje, evocación que nada tiene que ver con los hechos referidos.

Le sigue Josefina Iturralde Escandón con su aporte *Poder, violencia y amor en La amistad castigada de Juan Ruiz de Alarcón*. La investigadora, a través del seguimiento de las tres temáticas que captaron su atención en las composiciones dramáticas del autor, encuentra una postura diversa, una manera distinta de enfocar los valores e ideología imperantes en aquel momento y la ilustra con ejemplos tomados de la obra elegida que dan cuenta del tratamiento que recibe el personaje del monarca. Allí se muestra

a un rey vapuleado y escarnecido, muy difícil de hallar en la dramaturgia del siglo XVII. Es una apreciación diferente, valiente, sin concesiones, donde se revela el quiebre de los valores dramáticamente concebidos.

En *Técnicas dramáticas en Ruiz de Alarcón: La cueva de Salamanca*, Aurelio González sostiene que, a pesar de seguir en líneas generales los esquemas propuestos por Lope de Vega, el creador novohispano mantiene un estilo muy personal y característico. Para sostener su propuesta hace un repaso de los recursos teatrales más usados por dicho dramaturgo y los ejemplifica con la comedia, considerada de inspiración juvenil, *La cueva de Salamanca*. Centra su atención en el tratamiento que le da a la magia y descubre que ésta puede funcionar tanto como tema, recurso dramático, situación de referencia y hasta problema de creencias. Para completar su exposición, cita otras técnicas, a saber, la polémica o debate en función teatral, la multiplicidad de tramas, la alocución, muy del gusto de Alarcón.

Jesús Prián Salazar, en cambio, enfoca la misma comedia bajo la óptica espacial. En *Notas sobre el espacio en La cueva de Salamanca*, el estudioso analiza con detenimiento los dos lugares más importantes y opuestos: la calle y la casa-cueva, el juego de tensiones que sostienen y sus derivaciones: la cárcel, la universidad, para desembocar en la iglesia, ámbito donde finaliza la obra y donde todo vuelve al orden.

Cierra esta sección las *Anotaciones sobre el gracioso en Juan Ruiz de Alarcón (La comedia de Lope de Vega y el descomedido Alarcón)* de Georgina García Gutiérrez, quien sostiene que el dramaturgo español y el novohispano trabajaron sobre poéticas distintas en término de concepción acerca de la comedia. Revisa algunos puntos del *Arte nuevo de hacer comedias* y los opone al tratamiento que recibieron en la dramática de Alarcón, reflejo de su pensamiento y postura ante la vida y el arte, en especial la figura del gracioso. Como para la investigadora la caracterización de lo gracioso en Alarcón, su relevancia para la vida de los amos o para la acción misma, varían de comedia en comedia, recuerda a varios graciosos de las composiciones dramáticas y encuentra que en cada uno de ellos se destaca, por lo menos, una cualidad significativa de rasgos positivos, rasgos distintivos que lo transforman en personaje donde prima la justicia y el honor, no únicamente la función de hacer reír. En síntesis, dichos personajes "son creados desde otra esfera de valores, con otros fines artísticos y con la idea de modificar la propuesta de Lope de Vega".

La parte II *Otras Formas Dramáticas* engloba cinco artículos,

cuatro de ellos en la sección primera bajo el título de *Temas y géneros. El mito platónico del carro alado y el teatro de Gil Vicente y de Juan del Encina*, de Manuel Delgado Morales encabeza el grupo. El investigador, no sólo cita parte del célebre mito del carro alado del *Fedro*, sino que rastrea obras, autores y pensadores que revelan cómo la teoría neoplatónica del amor, que deriva de este mito, tuvo gran repercusión en buena parte de la actividad literaria de la época. Luego, se introduce en el primitivo teatro luso-castellano ejemplificando "con las voces más significativas, Gil Vicente y Juan del Encina, como cara y cruz del carro alado". Así, afirma que mientras que Gil Vicente, con una profunda inclinación a la experiencia interior, al vuelo espiritual y a la contemplación está imbuido por el pensamiento neoplatónico y es gran lector de los filósofos cristianos, Juan del Encina, en cambio, con un apego decidido a lo sensible inmediato se inscribe dentro del naturalismo europeo de la época. Después, ahonda en autos y églogas de ambos autores para corroborar su hipótesis y llega a la siguiente conclusión: "A través de sus obras se puede percibir con más claridad las dos tendencias opuestas que rigieron en su práctica: de una parte, la que trataba de mantener dicho teatro dentro de los cauces religiosos tradicionales, y de otra, la que se iba alejando del canon ético y estético del neoplatonismo y de la Iglesia, tratando, por el contrario, de explorar la condición natural del hombre y los valores seculares de sus instituciones".

Octavio Rivera en *Texto y representación teatral: El coloquio primero de González de Eslava* hace un exhaustivo y sólido trabajo de análisis de la obra teniendo en cuenta algunos conceptos de Jan Mukarovsky acerca del diálogo y del monólogo. Por su parte, agrega sus ideas sobre el diálogo escénico en lo referido a la relación que establece con el público como también con los elementos extralingüísticos de la representación teatral y, a la luz de estas cuestiones previas, desglosa el coloquio tras aportar algunos datos sobre el autor. Luego divide el coloquio en escenas para un mejor seguimiento de su exposición que desemboca en la reflexión de que además del diálogo lingüístico, la representación teatral permite un tipo de diálogo propio surgido a partir de elementos visuales (en este caso, el vestuario) y otros, "comprendido por el público, que establece la relación entre la reacción lingüística y la imagen visual".

En el artículo "Los entremeses cervantinos, valores sociales y risa crítica: *El retablo de las maravillas*", la autora María Dolores Bravo A. se cuestiona: "¿Qué es lo que da frescura y vigencia de pequeñas obras

maestras a los entremeses cervantinos?" Pregunta disparadora, cuya contestación no se hace esperar: "Creemos que la respuesta está, en buena medida, en la fuerte crítica, desacralizadora, que Cervantes hace de los valores que sustentan la ideología de su tiempo, y por ende, en la dinámica, que con base en la tipología característica, presentan los personajes de sus dramas cortos. En todo contexto social y en cualquier época existe la necesidad de, por medio de la risa, desmitificar los imperativos categóricos de la ideología y de la moral dominantes. Esta sustancia crítica, tan viva en los entremeses cervantinos, es lo que le otorga a su autor la vigencia de ser un clásico siempre contemporáneo". Respuesta que está sustentada por un ameno análisis de *El retablo de las maravillas*, a modo de ejemplificación, que le sigue a continuación.

Por su parte, Lillian von der Walde Moheno en el *Indiano, simple embustero* intenta desentrañar los motivos por los cuales la figura del indiano recibe un maltrato por parte de los artistas de la época. Comenta que en la dramaturgia del siglo XVII, la caracterización de los personajes respondía generalmente a los dictados de la ideología hegemónica y agrega que así como el vizcaíno y el morisco son también burdamente tratados, la valoración negativa del indiano se debe al marcado carácter antiburgués de una ideología que pretende seguir siendo dominante. El indiano - explica la investigadora- "es subversivo en cuanto que ha alcanzado un rápido ascenso económico debido a su inscripción en una economía mercantil, y poco o nada debe a heredades ni a linajes. Además produce interés y reconocimiento en los estratos medios y bajos de la sociedad, que ven en él el espejo de la propia posibilidad de progreso". Como es de esperar, los dramaturgos de la época áurea, sumidos en ese mundo, tratan desfavorablemente al personaje que encarna al hombre venido de América, la figura que se explota es la de un advenedizo ridículo y en el *Entremés del indiano*, obra que ella estudia, se lo equipara al pícaro.

La última sección, *Teatralidad en la Inquisición*, encierra un curioso artículo titulado *Teatralidad y Parateatralidad en la Inquisición de México: los procesos a la "gente del mar" (siglos XVI y XVII)*, en el cual, según palabras de Humberto Maldonado Macías: "Al estudiar de cerca los dramáticos escarceos, desplazamientos, manotazos, gestos, balbuceos y exclamaciones que aún en nuestros días subyacen en los textos de los procesos contenidos dentro de los numerosos volúmenes suscritos por la Inquisición de México, he llegado a sentir cómo el teatro invade realmente

todas las formas y modalidades que regulan la vida diaria entre los habitantes del Virreinato de la Nueva España". Más adelante considera que dichos textos presentan los mismos recursos clásicos que aparentemente siempre han caracterizado a la pieza teatral, concebida tanto para ser leída cuanto para ser llevada a escena y, bajo esa mirada, transcribe interesantes pasajes de un pequeño corpus de expedientes inquisitoriales incoados a un grupo de marineros, pilotos, capitanes, maestros, contramaestres y arcabuceros de diversa nacionalidad, adscritos a la carrera de Indias.

Como complemento del volumen se ofrece una bibliografía donde se recogen las fuentes citadas en todos los artículos, que, para facilitar la consulta, se distribuyen según orden alfabético bajo diversos rubros.

La presente edición cumple con los objetivos propuestos en el prólogo, su presentación impecable favorece a la lectura, grata y recomendable, que incita a reconsiderar la riqueza y el esplendor de la dramaturgia española y novohispana de los siglos XVI y XVII.

Gabriela María Romeo

MIGUEL DE CERVANTES SAAVEDRA, *El rufián dichoso. El rufián viudo*. Edición, introducción y notas de Alfredo Rodríguez López-Vázquez. Kassel, Edition Reichenberger, 1994, xi + 182 pp.

Esta particular edición crítica aparece precedida por un prólogo escrito por Angel Berenguer en el que se adelantan al lector las singulares características que configuran esta publicación de los dos textos cervantinos. Nos advierte que la edición hace hincapié en los rasgos propios de la representación teatral antes que en una ajustada y precisa edición crítica: "Naturalmente ello implica una no leve agresión a los usos y costumbres de la tradición filológica y puede (me atrevería de escribir: debe) crear una reacción de mayor o menor sorpresa en el sector de los investigadores más

atentos a la edición crítica del texto literario que sirve de sustento a la representación teatral". Ciertamente, no estamos ante una formal edición crítica ya que faltan el cotejo de las numerosas ediciones de las dos obras y los correspondientes índices de variantes y de notas, salvados solamente con las correcciones que aportan Talens-Spadaccini y Sevilla Arroyo-Rey Hazas, quienes enmiendan la edición príncipe de 1615 en la que se basa esta edición. Pero el sentido fundamental de esta publicación es el valor del texto como representación y la confirmación de la tesis meditada por Rodríguez López-Vázquez según la cual Cervantes construyó *El rufián dichoso* en cuatro jornadas y no en tres, tal como aparece en la edición príncipe, siguiendo los dictados del imperio teatral de Lope de Vega. Según se afirma en la introducción, esta comedia podría haber tenido una primera redacción en la década 1590-1600 en que las dos maneras de presentar el contenido dramático (tres actos-cuatro actos) se disputaban las preferencias de los dramaturgos y en las que se mantenía una cierta regularidad en la variación numérica de los versos. Es, justamente esta defectuosa extensión de las jornadas de *El rufián dichoso* (1208 versos para la jornada primera y 668 para la segunda) la que determina en el editor una nueva presentación del material dramático, reorganizando la supuesta versión primitiva en cuatro jornadas con un número equilibrado de versos. De tal modo, el comienzo de la jornada segunda, el célebre pasaje teórico entre Comedia y Curiosidad, se transforma aquí en el loa que precede a la representación y el final de la jornada primera de la edición príncipe se separará del mismo para formalizar el baile ajacorado que separaría las jornadas primera y segunda, mientras entre la segunda y la tercera se incluye la publicación del *Entremés del rufián viudo* muy acorde al tema y a las motivaciones de *El rufián dichoso*. Este criterio editorial resulta interesante ya que replantea la comedia dentro de un contexto escénico más primitivo y, posiblemente, más original, acercándola a los límites estrictos del teatro prelopesco y no a la hipotética re-escritura para adaptar la comedia a los gustos renovados de los comienzos del siglo XVII, si bien habrá muchos que preferirían la edición príncipe cuidada por el mismo Cervantes quien habrá tenido sus atendibles razones para publicar *El rufián...* tal como lo publicó.

En la Introducción se plantea asimismo el posible desarrollo de la representación a cargo de las habituales compañías de quince actores, a través del desempeño de un mismo cómico en dos o tres personajes,

ejemplificando muy agudamente con la comedia y su compleja escenificación. Con respecto al aparato de notas resta decir que se aclaran lecciones defectuosas y anomalías de la edición príncipe, como así también de publicaciones más actualizadas, explicitándose, además, numerosas voces provenientes del léxico rufianesco.

Con los reparos mencionados, esta edición presenta otra posible lectura de la obra teatral cervantina, centrada en los cánones representativos de su autor y en el acercamiento de la escena barroca al lector contemporáneo.

Raquel S. Pérez

DANIEL EISENBERG, *La interpretación cervantina del Quijote* (título original *A study of Don Quixote*, 1a. edición 1987, Juan de la Cuesta. Hispanic Monographs). Traducción en lengua española, revisada y puesta al día por el autor, de Isabel Verdaguier. Madrid, Compañía literaria, 1995, 235 pp.

Se ofrece aquí la traducción española del estudio del profesor Eisenberg cuyo plan es éste: Introducción metodológica (p. vii); Notas sobre los textos (p. xvii); Cap. 1 Cervantes y los libros de caballerías castellanos (p. 1); Cap. 2 El libro de Caballerías ideal: El "famoso Bernardo" (p. 39); Cap. 3 El género del *Quijote* (p. 71); Cap. 4 El humor del *Quijote* (p. 99); Cap. 5 El provecho del *Quijote* (p. 145); Cap. 6 El *Quijote*, un clásico. La insuficiencia de la interpretación cervantina (p. 163); Apéndice: La influencia del *Quijote* en el romanticismo (p. 193); Bibliografía (p. 211).

En la introducción, el profesor Eisenberg pone a sus lectores a tono con el punto de vista de su estudio sobre el *Quijote*; su intento ha sido reconstruir la mirada de Cervantes: ¿cómo interpretaba Cervantes a su don

Quijote?, ¿cuál era el contexto de Cervantes en el siglo XVII?, ¿cuáles fueron sus lecturas?

El desafío interpretativo del autor es dejar a un lado nuestro punto de vista individual de lectores de fines del siglo XX para tratar de ver el *Quijote* con la mirada de Cervantes. Pero, ¿cómo reaprender a leer el *Quijote* como si fuéramos el mismo Cervantes?; este el esfuerzo de Eisenberg: esclarecer la visión del *Quijote* mientras vamos siguiendo la andadura de sus investigaciones y reflexiones a lo largo de la obra.

Así, primero aborda la relación de Cervantes con los libros de caballerías. Refiriéndose al *Quijote* nos dice "en ninguna otra obra se tratan los libros de caballerías tan extensa o profundamente, ni menciona nadie tantos títulos" (p. 1). Según su estudio, los libros de caballerías no simplemente fueron recuerdos de lecturas de juventud sino que "...es difícil aceptarlos como recuerdos de lecturas juveniles, y el conocimiento que tiene de las primeras obras del género puede explicarse mejor como el de un coleccionista y bibliófilo" (p. 3); este concepto se enlaza con la preocupación permanente de Cervantes por la literatura española. Eisenberg menciona como ejemplos de este consciente interés los discursos sobre la literatura en el *Quijote*, el *Viaje al Parnaso* y el Libro IV de *La Galatea*: El Canto de Calíope. Menciona a su vez los lectores ilustres de caballerías como Carlos V, el joven Loyola y Teresa de Jesús, y los efectos sociales que provocaban: "su peor defecto era que embellecían el amor, y separaban la sexualidad del fin reproductor" (p. 8). Menciona también la literatura alternativa que se generó como reacción al género caballeresco: la Caballería Celestial y otros libros de caballería a lo divino (ver la nota 71, pp. 29 y 30). *De los Nombres de Cristo* de Fray Luis de León y "muchas obras históricas y semihistóricas se escribieron con el mismo propósito" (p. 8). También alude al tema de las prohibiciones de las novelas de caballerías, sus períodos de publicación y cese, señalando a su vez las publicaciones fuera de Castilla (pp. 9 y 10).

Después, se dedica al libro de caballerías ideal: el "famoso *Bernardo*" y especula en torno al hábito de Cervantes de anunciar su próxima obra; en este caso Eisenberg se detiene en el *Bernardo*. Investiga "¿Sobre qué *Bernardo* escribió Cervantes?" (p. 40) y llega a la conclusión de que tiene que haber sido *Bernardo de Carpio*, el arquetipo del héroe hispánico medieval, creado como respuesta a la rivalidad entre España y Francia. "*Bernardo* fue, pues, un tema lógico para Cervantes, que estaba interesado

por el heroísmo español..." (p. 41). Luego, Eisenberg discurre acerca de qué tipo de género era el del *Bernardo* cervantino: no es comedia, ni un poema épico, en consecuencia tiene que haber sido escrito en prosa; y arriba finalmente a la conclusión: *Bernardo* fue un libro de caballerías que atacaría a los libros de caballerías considerados falsos y "contendría hazañas caballerescas verdaderas, basadas en un personaje histórico" (p. 48).

En cuanto al género del *Quijote*, Eisenberg observa que cada obra de Cervantes "se ajusta a una categoría genérica existente (*La Galatea* es una égloga, las *Novelas Ejemplares* introdujeron y depuraron en España la "novella" italiana, el *Persiles* es una épica en prosa y el *Viaje al Parnaso*, un libro de viajes) y esto lo lleva a pensar que "Cervantes concebía al *Quijote* dentro de alguna categoría literaria" (p. 71). Examina luego las distintas propuestas que se han hecho acerca del género del *Quijote*: género burlesco, parodia, sátira, comedia, obra épica y libro de caballerías. Compara las similitudes formales del *Quijote* con los libros de caballerías: la biografía ficticia contada lineal y cronológicamente, la extensión y complejidad con gran número de incidentes, la Primera Parte dividida en cuatro Partes como *Amadís*, *Belianís*, *Cirongilio* y otros.

El *Quijote*, según el profesor Eisenberg, sería un libro de caballerías burlesco y menciona como modelo de caballería cómico a *Tirant lo Blanc*. En efecto, Eisenberg reafirma su carácter como "libro burlesco" y como héroe burlesco, su protagonista, y la intencionalidad de crear una obra cómica. Destaca dichos aspectos en la Primera Parte: entre otros, el viaje por la Mancha "una de las regiones menos atractivas, árida y poco poblada" (p. 103); la habilidad que los caballeros tenían para preparar medicinas con sustancias corrientes, transformada en torpeza en don Quijote; la amistad de don Quijote con Roque Guinart, un ladrón conocido, etc.. Estas desviaciones de los cánones de la literatura caballerescas y más aún para el lector del siglo XVII que ya se había iniciado en las obras del género, darían el tinte burlesco al *Quijote*. Se destaca la importancia que tuvo para el público lector de entonces la Primera Parte del *Quijote*, ya que convivió diez años con su memoria antes de que se conociera la Segunda. Distinta visión es la actual, ya que simultáneamente accedemos a ambas Partes, con lo que logramos aprehender globalmente la obra. Además, la Segunda Parte del *Quijote* no fue considerada por Cervantes mejor que la Primera, su humor no es tan espontáneo como el de aquella, se destacan los episodios de la visita al castillo de los duques y la aventura del león. El propósito, según

Eisenberg, es que se rían de don Quijote, excepto en el último capítulo.

En cuanto al provecho del *Quijote*, Eisenberg observa que "Cervantes creía firmemente que la literatura tenía que ser didáctica, que no solamente tenía que entretener y producir un placer estético sino que también tenía que educar" (p. 145). El autor intenta esclarecer el carácter formativo del *Quijote* en contraposición a las novelas de caballerías. Cervantes propone alternativas entretenidas de lectura en el *Quijote*, que se ejemplifican con la historia del cautivo en Argel, así como la posibilidad de los juegos: "de axedrez, de pelota y de truco" en las bodas de Camacho, etc., también incluye los consejos que don Quijote da a Sancho acerca de cómo gobernar, el discurso de don Quijote sobre el matrimonio, al que llama "el fin de más excelencia de los enamorados" etc. En fin, Cervantes según su propia opinión, habría escrito "el más gustoso y menos perjudicial entretenimiento que hasta agora se aya visto" (III, 68). Toda esta maquiñería de solaz y enseñanza al mismo tiempo pretendía reorientar a los lectores hacia una literatura entretenida como ocurría con el fenómeno de la literatura caballeresca, pero que a su vez instruyera al lector en los valores cristianos; esta sería una de las preocupaciones conscientes más destacadas de Cervantes.

En el cap. "El *Quijote*, un clásico. La insuficiencia de la interpretación cervantina", Eisenberg intenta exponer las virtudes que llevarían al *Quijote* a la afirmación a través de su perennidad en el tiempo como obra clásica. Se señala "el dominio que Cervantes tenía del lenguaje (...) su vocabulario amplio y pintoresco, su uso de estructuras sintácticas variadas e igualmente pintorescas, los distintos y opuestos niveles de lenguaje que se encuentran en el libro, el humor verbal..." (p. 166); su "contenido esencialmente humano" (p. 168) y la vitalidad que exalta la conversación, la "sabrosa conversación" (III, 22) a lo largo de toda la obra.

Según Eisenberg, el *Quijote* presenta "un universo contradictorio y paradójico que no puede interpretarse" (p. 173), y "hasta cierto punto la naturaleza paradójica de don Quijote fue creada deliberadamente" (ejemplifica las paradojas cervantinas en pp. 173-5). Finalmente, remarca los errores en la composición de la trama de la obra (valga la inconclusa historia de Eugenio y Leandra, en suspenso al final de la Primera Parte) que "derivan inevitablemente de la falta de una segunda lectura y de revisión" (p. 176). No obstante, lo que podría llegar a ser un obstáculo a la perfección de la obra pasaría a ser "la esencia de la grandeza del libro" (p.

178). "Un don Quijote pulido y coherente, en el que todo tuviera una explicación y reflejara la intención del autor, habría sido mucho menos interesante. No nos desconcertaría, es decir, no nos cautivaría intelectual y emocionalmente y le faltaría gran parte de su encanto" (p. 179).

Finalmente, en el Apéndice, Eisenberg sintetiza la influencia de la obra cervantina en el romanticismo europeo.

Podríamos preguntarnos qué agregan a una creación literaria absoluta y de brillo propio como el *Quijote* todos los estudios en torno a él, ya que podemos recordar aquello tan sabio de Juan Ramón Jiménez "No le toquéis ya más que así es la rosa". Pero al acabar de leer y reseñar este libro, sentí la épica de la búsqueda de la verdad que hay en todo investigador literario, sentí cómo el metódico, riguroso y apasionado esfuerzo avanza hasta llegar a un punto en el que quizás la obra se nos revela tal vez rendida ante el asedio incansable.

Graciela Redoano

JUAN DE GUZMÁN, *Primera Parte de la Rethorica*. (Alcalá de Henares, 1589). Introducción, texto crítico y notas de Blanca Perinián. Pisa, Giardini Editori, 1993 (Collana di Testi e Studi Ispanici, I. Testi critici), 2 vols., 376 pp.

La edición de la *Rethorica* de Juan de Guzmán a cargo de Blanca Perinián constituye un aporte significativo para el mejor conocimiento del panorama de los estudios retóricos en la España del Quinientos. Seguramente no habrá sido tarea fácil sortear la valoración negativa que mereció la producción intelectual del autor. Sin embargo, los juicios adversos consignados, particularmente el lapidario de Menéndez y Pelayo sobre la versión de *Las Geórgicas* del mismo Guzmán -"[...] hoy nadie lo lee, porque su traducción es ilegible como absolutamente desprovista de dotes poéticas.", no amedrentaron a la investigadora en su tarea. Reconoce así, en esa obra anterior del autor en cuestión, una especie de embrión del futuro tratado de retórica y rescata los aspectos pedagógicos y la inserción de la misma en los ideales humanísticos. En ese sentido, sostiene que dicha traducción y especialmente sus glosas y comentarios sirven no sólo para poner al alcance del hombre moderno los contenidos clásicos, sino también presentar los elementos formales para su exposición. Esa preocupación docente tiene como objetivo lograr una herramienta útil para el emisor del mensaje (oradores, escritores y, aun, predicadores) en la presentación de una obra que era utilizada como texto científico en la época y de cuyas anotaciones él mismo dice que las ofrece "[...] para que los estudiantes que no tienen mucho caudal tuviesen aquí varias cosas recopiladas de diferentes autores [...]" y se instruyan en "[...] cómo deban comenzar, mediar y fenecer.", o sea cómo pergeñar una introducción, un cuerpo demostrativo y una conclusión. Es por tal razón que la responsable de la presente edición crítica de la *Primera Parte de la Rethorica* establece un enlace entre las dos obras y señala a *Las Geórgicas* como un antecedente importante del tratado, pues considera que la actitud pedagógica y la preocupación por difundir los principios estilístico-retóricos ya estaban presentes en esa versión editada en Salamanca en 1586. Como ejemplo de ello, señala la incorporación en el segundo prólogo de la traducción virgiliana de unos "flósculos de Rhetórica" donde expone sintéticamente algunas normas básicas para la expresión verbal, en lo que constituye -al decir de la autora- "[...] un minitratado de elocuencia en píldora." Queda claro, entonces, que la

disposición educativa y el interés por la divulgación de las técnicas regladas del discurso demostradas por Guzmán, son los que mueven a la autora a sostener la importancia de la traducción y, fundamentalmente, del manual "en cuanto instrumento práctico dirigido a un público no elitista ni culturalmente avanzado [...]".

La actual edición está precedida por una Introducción que, en primer lugar, aporta los pocos datos biográficos del autor que estuvieron al alcance de la investigadora; escasos e inciertos, señalan un posible origen sevillano, sus estudios en Salamanca, discípulo de Sánchez de las Brozas y Juan de Mal Lara, sus varios años de viajes por América y su actuación catedrática en Pontevedra y Alcalá, donde en 1589 edita el tratado de retórica que hoy nos ocupa.

A continuación, se encuadra la obra en el amplio campo de las discusiones teóricas del Humanismo y se presentan los lineamientos metodológicos seguidos.

Compenetrado con el perfil de renovación pedagógica del siglo XVI, que entroniza las *humanae litterae* y la enseñanza del *trivium*, el autor, fiel a los requerimientos de la época, adhiere a un género típicamente renacentista y elige la forma dialógica para su exposición normativa. Los interlocutores -Don Luis Gaytán y el Licenciado Fernando de Boán, discípulo y docente amigo, respectivamente-, desarrollan los contenidos, con gran alarde de erudición clásica, en catorce capítulos que reciben el nombre de "Symposios" o "Combites"; el propio Guzmán no queda excluido pues es mencionado como traductor de las *Geórgicas* y autor de sus glosas.

En el momento en que Guzmán escribe su tratado, los debates que se venían sucediendo sobre el real alcance de la Retórica y su relación conflictiva con la Dialéctica tienen ya larga data. Blanca Perinián historia sintéticamente esta cuestión: desde la asimilación de la dialéctica a una técnica silogística, la *disputatio*, hasta los aportes de Valla y Poliziano en el siglo XV que desembocan en la confluencia de Dialéctica y Retórica. Cita también a Rodolfo Agricola -de gran influencia en la formación de Erasmo, Melanchton, Pierre de la Ramée, entre otros-, que razona sobre la red de los *loci dialectici* y ejemplifica su manual *De inventioni dialectica* con citas clásicas para incentivar la lectura y la posterior imitación.

Ramus es el que va a seguir el camino abierto por Agricola -antes lo habían transitado Sturm y Melanchton-, y desarrolla una equiparación teórica del juicio con los *loci* de la *inventio*, tópicos que colaboran en el

eslabonamiento lógico del razonamiento. En su *Dialecticae institutiones* (1543) postula como modelo del arte a la Naturaleza y propone el conocimiento y ejercitación de las reglas del discurso como base para discutir (*disserere*) y exponer (*discrepare*). Pone especial énfasis en la importancia de la *exercitatio* que posibilita al alumno generar un nuevo texto a partir de la imitación de los modelos clásicos.

De acuerdo con esa tradición de pensamiento, Guzmán comienza calificando a la retórica como una disciplina formativa y proteica, ya que "[...]guardando el orden que da y haciendo ejercicio, saben los hombres tratar de cualquier cosa que se les proponga." En el primer capítulo define su objeto de estudio no sólo como arte sino también y justamente como ciencia, por la ligazón que tiene con la Lógica o Dialéctica. En ese parentesco marca una diferencia sustancial: la lógica pone su empeño en convencer (*fidem facere*) y la retórica en persuadir y/o emocionar (*animos impellere*); para abonar esta trabazón no hay que olvidar que ambas líneas coexisten en la *inventio*. Con respecto a la discusión antes enunciada que implica fundamentalmente decidir el lugar que ocupa la *dispositio* dentro de las partes constitutivas del arte retórico, Guzmán se alinea con Ramus en su posición antiaristotélica que separa la *dispositio* de la *inventio*.

Se puede suponer que esta postura filoramista (de la que quedan huellas también en el vocabulario que utiliza), proviene de las enseñanzas del Brocense y de la lectura de Pedro Juan Núñez -importante preceptista, autor de *Institutiones Rethoricae*, profesor en Valencia y anotador de Ramus- y del conocimiento de los textos erasmistas y ramistas que circulaban en España a pesar de las prohibiciones.

Guzmán culmina esta justificación de la retórica señalando la importancia de la forma y la preeminencia de la prosa ("la cláusula perfectamente torneada") sobre la poesía. Concibe su manual como una conjunción equilibrada de teoría y práctica y acentúa el valor de la *exercitatio* en una progresión que va de los ejercicios más elementales a los más complejos. Estas pruebas, basadas en los *progymnasmata* de los antiguos retóricos bizantinos, eran corrientes en la época y se divulgaron; circulaban colecciones para uso universitario que proponían breves ejercicios tomados de las artes que componen la *Inventio* y la *Dispositio*. El aporte significativo de Guzmán fue ofrecer esos ejercicios preparatorios en romance castellano y descomponer analíticamente cada una de sus partes en una eficaz aplicación del *retexere*. Además, como agrega opiniones sobre el autor

estudiado y la calidad literaria de su escritura, ejerce una especie de crítica literaria; se ocupa del uso de los epítetos, de la distinción entre símil y comparación o metáfora, de las diferencias entre narración y descripción, etc.

Centraliza su exposición en el género deliberativo, el de la persuasión, y considera como tal y verdadera (propia, según Cicerón) a la que proviene de la aplicación de métodos lógicos y resulta de la autoridad del razonamiento del orador. Es así como la elocuencia se logra con el uso "[...] de razones, de contrarios, de símiles, de comparaciones, de testimonios y autoridades, que son las que propiamente persuaden". Pero, estos elementos tienen que seguir en la exposición el 'orden de retórica', que exige no trastocar las partes de la oración, imitando así al orden de la Naturaleza, que va siempre de lo menor a lo mayor, logrando que el discurso se organice como un silogismo. Tal como la *dispositio* genera persuasión, las pruebas argumentativas que llevan a la *confirmatio*, para ser efectivas, han de seguir los lineamientos lógicos.

Para incitar a los oyentes, además de persuadir hay que conmover, y para ello hay que poner el acento en el destinatario del mensaje y producir tipos de discurso adaptados al auditorio. Guzmán recurre para ello a los *loci communes* ('tópicos' o 'modos de argumentar', en su terminología), utilizando ejemplos de autores clásicos. Esta conciliación, a través del discurso, entre el *ethos* del orador y el *pathos* del público, guarda estrecha relación con el 'método de prudencia' que toma en cuenta elementos externos al discurso (tema, público, lugar y circunstancia) para su composición. Siguiendo a Ramus, el autor elige este método en oposición al de 'doctrina', pues considera que "[...] si uno que ha de predicar no tiene conocimiento de la naturaleza y costumbres de las gentes a quien predica, con dificultad alcanzará lo pretendido".

Dos obras de Cicerón, el *De oratore* y el *Orator*, son los modelos del tratado; Guzmán, admirador de este autor, participa en el debate anticiceroniano sin caer en seguidismos serviles y comparte, al mismo tiempo, las ideas erasmistas circunscriptas al campo retórico. En la práctica de la *imitatio* -técnicas de apropiación de los modelos clásicos-, y las tres distinciones que de ella hace Bartolomeo Ricci en *De imitatione libri tres: sequi, imitari o aemulari*, se inclina por la emulación creadora que se aleja de los patrones formales. Clasifica el material imitado de acuerdo al tratamiento que reciba, el cual, según la terminología en uso podemos nombrar como

cita literal, traslación o cita modificada verbalmente e intertextualidad cuando se refiere a textos que respaldan y reflejan otros textos de la tradición cultural.

En otras consideraciones, propone como materia de enseñanza el estilo sublime; interesado en la comunicación artística esboza algunas características del lenguaje poético. Critica los sermones "remendados", incoherentes y faltos de orden y trata diversos temas que tuvieron eco en su momento: la teoría de los humores, la identificación de la oratoria con el género deliberativo, la querrela entre antiguos y modernos, el papel y la importancia de la memoria, etc.

En una constatación interesante, Blanca Periñán distingue en el tratado una serie de elementos que preanuncian la expresión barroca; la explotación de los *exempla* y los lugares comunes junto a la ubicación de modos de argumentar propios de la *inventio* en la *dispositio*, por ejemplo, lo acerca al conceptismo. Por otra parte, el peso de la antítesis para reforzar los argumentos; el uso del *símil*, que permite la negación y necesita del entimema; la contraposición de contrarios; la valoración de la oscuridad, son frecuentes usos barrocos.

El diálogo utilizado por Guzmán no es el dialéctico donde la verdad se implanta a través de la discusión; lo que se busca es imponer una tesis por medio de un razonamiento reglado de antemano. El esquema es: *preparatio, propositio, probatio, epílogo*. Pero, la ficción dialogística está bien armada: indicaciones delfónicas, descripciones del entorno, ambientación deleitosa. El estilo es variado, como corresponde a sus objetivos, con ejemplos generalizados de cultismos. La erudición, en parte producto de las Polianteas, demuestra también un gran manejo de la cultura clásica.

Al decir de la autora: "Erudición, doctrina y entretenimiento culto van trabados en la obra de Guzmán [...]" que trasunta un ideal de elegancia y erudición en la elocuencia y propugna, para conseguirlo, la adaptación quinientista de la preceptiva retórica clásica.

En vista del carácter latinizante y culto del texto original, la investigadora consideró necesario mantener las alternancias gráficas, salvo la normalización de la *v* y la *u*. Introduce puntuación, uso de mayúsculas, acentuación, desarrolla las abreviaturas, corrige en nota los errores de las citas de las que, además, identifica la procedencia y aclara contenidos.

Promediando su comentario crítico, la autora nos ofrece un provechoso esquema del plan de la obra, que consideramos oportuno

consignar:

- Prólogo: presentación general.
- Combite 1: definición de Retórica.
- Combite 2: normas para la iniciación en la escritura.
- Combite 3: tratamienmto del sermón o prédica.
- Combites 4, 5, 6, 7: constituyen la parte teórica.
- Combite 8: trata de la *actio*.
- Combite 9: dedicado a la tópica.
- Combites 10, 11, 12: parte práctica.
- Combite 13: memoria.
- Combite 14: recapitulación y conclusiones.

Asimismo, nos parecen muy útiles las dos calas que realiza en el texto, analizando con detenimiento una metáfora y un tema recurrentes: la figura del caballo y el *topos* del *ut pictura poesis*.

Completan la presente edición tres índices: el general, el de autores citados y el de términos técnicos, de gran utilidad, especialmente este último, por el exhaustivo listado terminológico que permite un rápido acceso a cada uno de ellos según nuestro particular interés.

Por último, creemos necesario destacar el valor de este aporte, resultado de una ardua y trabajosa labor investigativa, y el rescate de textos que iluminan aspectos no demasiado estudiados de la producción española del siglo XVI.

María Rosa Petruccelli

FERNANDO CANTALAPIEDRA, *Semiótica teatral del Siglo de Oro*. Kassel, Edition Reichenberger, 1995 (Teatro del Siglo de Oro. Estudios de Literatura, 26), 305 pp.

La obra se presenta en seis capítulos. El primero ("Honra y Narratividad") estudia el tratamiento de la honra y el honor en la sociedad feudal, en la opinión pública, el reconocimiento social y las diferentes fases narrativas. "Honra" y "honor" son considerados sinónimos tanto en el DRAE como en el teatro aurisecular, pero en el plano narrativo se observa una diferencia interesante: la figura de la honra está relacionada ante todo con la fase narrativa de la prueba y la del honor, con la fase de la sanción de dicha honra. Resulta de interés la definición que de ambas se da en el apartado "La opinión pública": "El honor es patrimonio colectivo [es una sanción] y tiene carácter de bien absoluto, más allá de la circunstancia particular del individuo, pero es anterior y superior a él". "La honra [honor en nuestra terminología] se utiliza además como premio social [nuestra sanción], de incentivo para propiciar actividades". Se trata del contrato de la "honra-fidelidad" que de bilateral y libre pasa a ser unilateral e impuesto al sujeto de hacer, o de estado, por el sistema ideológico. En este entorno ideológico, el honor sanciona la honra; Lope de Vega en *El castigo sin venganza* presenta un ejemplo típico de la articulación "honor-infamia". El Duque de Ferrara no puede hacer público el castigo ya que ello significaría publicar su "deshonra" y por lo tanto "deshonrarse": al no dar a conocer ni la afrenta ni el castigo mantiene intactos su honor y su fama. Calderón desarrolla situaciones semejantes en *A secreto agravio, secreta venganza*.

En "La honra y sus recorridos temáticos", el autor considera que la honra sirve de soporte a toda una serie de fidelidades y de lealtades ideológicas a las que está sometido el sujeto en el marco de la sociedad barroca. Partiendo del engarce "fidelidad-sumisión" se obtienen los siguientes recorridos temáticos:

Fidelidad y lealtad

- a) al rey
- b) al rey
- c) a la religión católica
- d) a la pureza de sangre
- e) a la familia
- f) a la sexualidad

Sumisión y defensa

- política
- militar
- religiosa
- racial
- familiar
- sexual

g) a sí mismo

patémico

Díez Borque (*Sociología de la comedia española*) indicaba que el honor fue la piedra angular del siglo XVII, que afectó a la vida religiosa, económica, cultural y familiar hasta convertirse en la razón activa del existir de los personajes. En cuanto a la honra y la comunicación del objeto de valor se da la curiosa paradoja de que todo individuo tiene el deber de aportar su honra a la colectividad, pero sólo unos pocos acceden a las nuevas gratificaciones del honor. El honor se presenta consecuentemente como un reconocimiento social, sanción de la honra individual; atentar contra el honor significa, en buena medida, agredir la honra ya reconocida. A diferencia de la moral cristiana, honor no es sinónimo de virtud ni de dignidad moral que se adquiere por las buenas obras, sino algo inherente que se puede perder por la opinión de los demás en cuanto que honra y fama se rubrican, fundiéndose el aspecto individual y el social. Entre los programas narrativos de la honra y el honor se incluyen: fama, confirmación, infamia, caída, agravio, desagravio, afrenta, venganza, degeneración, ocultación, difamación, regeneración. Hay que tener en cuenta que la 'Escuela semiótica de París' considera que todo programa narrativo se compone de cuatro fases narrativas: manipulación, competencia, prueba y sanción, las cuales se insertan o en la dimensión cognitiva o en la dimensión pragmática.

El capítulo segundo contiene el minucioso "Análisis semionarrativo de los actores". Los papeles del Siglo de Oro español están contruidos a partir de motivos fijos y de temas variables, así Cantalapiedra estudia la construcción del actor de la comedia áurea en cuanto a los papeles inherentes, aferentes, genéricos y específicos; los temáticos y narrativos; los roles actanciales y sus figuras espectaculares. Primero se dedica al "análisis sémico" para lo que recuerda la cuádruple clasificación de figuras hecha por François Rastier (*Sémantique interprétative*), y luego tiene en cuenta la distinción formulada por Juan de José Prades (*Teoría sobre los personajes de la comedia nueva*) en cuanto a los personajes tipo: dama, gracioso, criada, rey y padre y otro tipo de personajes variables: palaciegos, aldeanos, músicos.

En el tercer capítulo se estudian "Las pasiones en el teatro áureo" según el esquema propuesto por Greimas y Fontanille (*Sémiotique des passions*). Así el comediante del Siglo de Oro no sólo representa los estados patémicos del actor, sino que además "patemiza" a los espectadores. Se

trata de la problemática de la semiótica pasional de la recepción. Por otra parte en el teatro áureo abundan casos de manifestaciones somáticas de las que Cantalapiedra da los siguientes ejemplos: dar la espalda + andar: desprecio, humillación; dar la espalda + correr: cobardía; volver la espalda: traición; de rodillas: sumisión, humillación; sentado + presencia regia: orgullo.

El estado patémico de los sujetos se manifiesta asimismo por su modo de sentir, cromático o aspectual: el dolor: traje negro; la lascivia: rojizo; esperanza: verde; penitencia: pieles y en el plano discursivo puede expresarse bajo los signos del Zodíaco: Piscis: melancólico; Géminis: franco; Sagitario: vergonzoso; Leo: altivo, honrado; Libra: buena crianza, amistad. "En resumen —concluye Cantalapiedra— la semiótica de las pasiones propuesta por Greimas y Fontanille abre buenas e inmensas perspectivas metodológicas en el análisis del teatro del Siglo de Oro español".

En "El análisis figurativo de los actores", teniendo en cuenta conceptos de Ripa (*Iconología*) se estudian las diferentes clases de figuras según su valor semántico y se destaca que en el teatro áureo junto a la humana (obviamente la más frecuente) aparece la animal y el actor admite su figuración escénica por elementos inanimados. Júpiter —en *La fábula de Perseo* de Lope de Vega— se presenta en escena como lluvia de oro. Además se emplean con profusión las figuras icónicas: estatuas, retratos, sombras, imágenes reflejadas sobre el agua o en el espejo, etc.

Se agregan finalmente consideraciones sobre el 'Grupo μ ' y la 'Escuela Semiótica de París' con sus conocidas distinciones de formemas, cromemas y texturemas, por una parte, y la clasificación, por otra, de las categorías constitucionales y no constitucionales. Los dos últimos capítulos se dedican respectivamente a las "figuras alegóricas en el teatro cervantino" (también con el referente de Cesare Ripa) especialmente en *El Cerco de Numancia*, y al "espacio teatral". Es indudable que podría resultar útil la aplicación a la literatura de la Edad de Oro de las propuestas teóricas sobre el espacio enunciativo, el espacio enuncivo y el espacio paratópico, "lugar donde el sujeto adquiere su competencia" y el utópico, "lugar en el cual el sujeto realiza la prueba narrativa de la transformación". Del mismo modo, las observaciones sobre los distintos soportes de localización (escénico, paraescénico y heteroescénico) podrían profundizar futuros análisis del teatro áureo.

Varios cuadros sistematizan los conceptos vertidos y diversos

índices (de términos semióticos, de comedias citadas, etc.) cierran el volumen. Podría desconcertar al lector que en la Bibliografía se adjudiquen a Andrés de Claramonte textos que siempre se atribuyeron a Tirso de Molina (vg. *El burlador de Sevilla*, *Tan largo me lo fiais*, *La estrella de Sevilla*), ya que, como es sabido, las polémicas en torno a la autoría tirsiana —en especial de *El burlador de Sevilla*— todavía no han terminado. Según es costumbre de las ediciones de Reichenberger, la obra se presenta en impecable impresión.

Nidia Bustamante

ANÓNIMO, *El hijo de la Cuna de Sevilla. Comedia inédita de finales del siglo XVI*. Edición crítica por María del Valle Ojeda Calvo. Kassel, Universidad de Sevilla-Edition Reichenberger, 1996, 338 pp.

Prologada por Mercedes de los Reyes Peña de la Universidad de Sevilla, la investigadora María del Valle Ojeda Calvo nos presenta la edición crítica de una comedia inédita de finales del siglo XVI. Inicia su pormenorizado estudio desde la doble perspectiva que ofrece a la crítica moderna una obra dramática: el aspecto literario y el de espectáculo. Comienza con un estudio textual que incluye la descripción del manuscrito, su procedencia, usos gráficos del copista, *res metrica*, rasgos lingüísticos relevantes, separación de palabras y puntuación. Luego analiza los problemas de versificación que se ponen de manifiesto, continúa con el estudio de la técnica teatral de la comedia y finalmente, la autora se enfrenta con la edición crítica y opta por mostrar "un texto depurado y accesible al lector de hoy", con las limitaciones que impone el hecho de no desvirtuar las características fonológicas de un texto de esa época. Es

importante destacar que en lo que se refiere a las correcciones, Ojeda Calvo ha recurrido al uso de notas que permiten apreciar la lectura exacta del manuscrito y con relación a los problemas filológicos, además de aclarar casos oscuros, ofrece la comedia en su contexto al incluir ejemplos semejantes de otras obras coetáneas.

Con relación al "estudio textual" proporciona una detallada descripción del manuscrito que es el único testimonio hasta ahora conocido, conservado en la Biblioteca de Palacio de Madrid. Posteriormente investiga su procedencia y aclara que la citada copia aparece sin enmiendas ni tachaduras, por lo cual se supone que se destinó a la lectura privada. Con respecto a los usos gráficos del copista la ortografía manifiesta un sistema arbitrario característico del Siglo de Oro, pero además, existen usos peculiares que se aprecian al estudiar las grafías de esta comedia, a saber: vocalismo, consonantismo, grupos consonánticos, mayúsculas, separación de palabras y puntuación. En cuanto a la *res metrica* señala las medidas fundamentales: no se produce sinalefa entre una palabra terminada en vocal y otra que comienza por h; hay un número considerable de versos hipométricos, también aparecen versos hipométricos y por último, se encuentran algunos cuya hipometría o hipermetría no es explicable. En lo que se refiere al aspecto lingüístico, la obra presenta una situación compleja, pues "a los rasgos comunes a la lengua castellana del Siglo de Oro se suman otros de apariencia foránea". Finalmente aborda el tratamiento del texto y los criterios editoriales. Aclara que se presenta un lenguaje depurado que tiene por objetivo ser accesible a los lectores de hoy y por esa razón puntualiza una serie de pautas tales como: modernización de las grafías "siempre que no conlleven un valor fonológico", mantenimiento de grupos consonánticos cultistas y sus irregularidades inherentes a la época, regularización de la acentuación y adición de signos de interrogación y de exclamación, modernización del uso de mayúsculas, etc.

Con respecto a la "versificación", la autora sostiene que el estudio de la métrica de *El hijo de la Cuna de Sevilla* requiere un análisis comparativo con otras comedias para ubicar su fecha aproximada de composición. En base a un minucioso estudio de la estructura métrica (quintillas, redondillas, tercetos y liras) confecciona tres cuadros que ofrecen datos valiosos para los estudiosos del tema.

Seguidamente analiza la "técnica teatral". Hace hincapié en la importancia de las investigaciones semiológicas modernas que captaron el

concepto de *teatralidad* que encierran los textos dramáticos, poniendo especial énfasis en la teatralidad barroca: escenografía, actuación, utilización del espacio teatral, acotaciones. Ojeda Calvo analiza la construcción dramática de la obra y el proyecto de espectáculo, que incluye diferentes aspectos, entre otros, acotaciones, entradas, apartes, atrezzo, la palabra, etc. Esta operación le permite, en primer lugar, datar con aproximación la comedia y ubicarla en el momento en que se va conformando la teatralidad barroca que hace posible la profesionalización del teatro. En segundo lugar, la autora logra recrear la representación "mediante el estudio del proyecto de espectáculo" y finalmente, por la calidad y número de acotaciones, puede aportar nuevos elementos para dilucidar la procedencia del manuscrito.

Más adelante, aborda la cuestión del género. Comienza analizando el valor semántico que tenía en el Siglo de Oro español el término "comedia" aclarando que abarcaba "toda producción dramática con una considerable extensión, dejando, pues, fuera los llamados géneros menores o breves". Se tenía en cuenta, fundamentalmente, el criterio temático. Pero los críticos actuales están de acuerdo en afirmar que el mencionado enfoque tiene poca validez y han elaborado otras propuestas, tal el caso de B. W. Wardropper, F. Weber, J. Oleza, S. Arata y por último M. Vitse, quien llega a la conclusión de que es necesario elaborar una categorización genérica teniendo en cuenta la estructura interna y la tonalidad dominante de cada una de las obras. Explica que tanto Weber como Wardropper, Oleza y Arata se han fijado, fundamentalmente, en los personajes y en el marco escénico y sólo Vitse tiene presente, además, la tonalidad dominante en la obra lo que le permitirá discernir entre la comedia seria y la cómica, aspecto primordial —según Ojeda Calvo— que hace posible diferenciar la comedia palaciega de la palatina. Pero la autora —que clasifica la obra como comedia palaciega— se pregunta si es pertinente esta distinción ya que con sólo separarlas se explican las diferencias entre el tono muy cercano a la tragedia de las primeras (comedia seria) y el matiz más lúdico de las segundas (comedias cómicas), aunque haya comedias intermedias. De todas formas hay una disparidad de tono entre las comedias palaciegas y las palatinas que influye en otros niveles, incluso en las "dramatis personae", ya que si la comicidad se acentúa, el ámbito de los criados cobra mayor importancia, pues el gracioso se erige en el principal elemento cómico.

Con respecto a las características definitorias, Ojeda Calvo estudia las peripecias de Rolando, el marco escénico, los personajes, la comicidad y la recreación del ámbito de la corte. Dentro del marco de los personajes, se hace un análisis que abarca varios aspectos: características especiales, actitudes que desarrollan, relaciones interpersonales, mundos que articulan a través de sus progresivas acciones, las trayectorias amorosas, etc.

Por último, bajo la crítica y atenta mirada de la investigadora vemos desfilar otros temas como el de la comicidad y la recreación del ambiente de la corte. En cuanto a la primera, la autora sostiene que es nula pero que hay en la obra una atmósfera de evasión; con relación a la segunda, sostiene que "los fastos y en general la práctica escénica cortesana contribuyeron a la gestación de la comedia barroca además de la práctica populista y la raigambre literaria". Manifiesta que en la comedia barroca está presente la herencia de los fastos cortesanos a través de dos vertientes: la que evoluciona desde el fasto a un género específico de comedia como es la caballeresca y la que se desarrolla sin llegar a conformar un género en especial. De esta manera y centrándose en un tipo concreto de fasto, el torneo o justa, la autora explica —siguiendo a T. Ferrer— que el torneo medieval evoluciona y toma matices dramáticos cuando el combate comienza a ser fingido y la espectacularidad adquiere un papel primordial pues va acompañada de un gran despliegue de recursos escenográficos y de vestuario. Por medio de esta evolución se va conformando el drama barroco de tema caballeresco. La segunda línea de influencia de los fastos cortesanos comienza con Tárrega y otros dramaturgos valencianos. Así, el fasto —torneo— será tanto un elemento estructurante como, en ocasiones, un factor espectacular rentable para concluir la comedia. Se insertará como un recurso más del ambiente cortesano de gran provecho teatral pues servirá no sólo para finalizar actos sino también para brindar a la obra gran espectacularidad. J. L. Sirera reflexiona sobre la repercusión que tuvo la espectacularidad cortesana en la historia del teatro. Esta segunda línea —según Ojeda Calvo— no está muy alejada de la primera, pues a veces se imbrican, ya que algunos de los personajes de las comedias tienen una gran similitud con los héroes caballerescos. *El hijo de la Cuna de Sevilla* es un buen ejemplo de esta superposición porque "hay elementos caballerescos que se van desplazando hacia lo cortesano con todo lo que ello conlleva".

Finalmente, la estudiosa se ocupa de analizar detenidamente el torneo de comedia para afirmar que el fasto cortesano entra en el teatro y

se inserta en "el interior de otro espectáculo festivo", la comedia.

Cuidadosas notas, un apéndice, excelentes láminas y una abundante bibliografía completan esta interesante edición de Reichenberger.

La rigurosa y profunda tarea de la investigadora María del Valle Ojeda Calvo contribuye a enriquecer el panorama de los estudios centrados en el teatro áureo español. A través de su valiosa contribución no sólo hemos logrado conocer una comedia inédita del siglo XVI con un excelente aparato crítico, sino también tendremos la oportunidad, como amantes de la cultura hispánica, de difundirla.

Aída Amelia Porta

PEDRO CALDERÓN DE LA BARCA, *Las manos blancas no ofenden. Dos textos de una comedia*. Edición, estudio preliminar y notas de Angel Martínez Blasco. Kassel, Edition Reichenberger, 1995. (Teatro del Siglo de Oro, Ediciones Críticas, 60), 364 pp.

Consiste este volumen en la primera edición crítica de *Las manos blancas no ofenden*, e inclusive en la primera realizada independientemente en época moderna. La obra es un característico ejemplo de las llamadas "comedias de capa y espada", especie dramática de feliz fortuna dentro del teatro áureo español y muy especialmente dentro de la producción calderoniana.

Angel Martínez Blasco, responsable de la digna edición que comentamos, es también el encargado de brindar mediante un estudio preliminar la correspondiente aproximación literaria y textual a la comedia y a su autor. Encabezan el volumen unos "Anales breves del teatro español en tiempos de Calderón" (pp. 1-67), exhaustiva cronología de las obras y de

los hechos fundamentales de la vida del dramaturgo -basada sobre todo en los datos del ensayo biográfico de Emilio Cotarelo (*BRAE XXXIX-XLVII*, 1921-1924)- y de los acontecimientos históricos y teatrales más importantes de la época, con especial referencia a las representaciones y ediciones de obras de diversos autores.

La segunda sección del estudio preliminar, "La comedia" (pp. 69-116) consiste en una aproximación literaria a *Las manos blancas no ofenden*. Sobre su probable fecha de redacción (pp. 71-85), Martínez Blasco adhiere a la de circa 1640 propuesta por Hartzzenbusch y aceptada por la mayor parte de la crítica, a tomar en consideración que el incendio del palacio italiano de Orbitello, hecho con el que se inicia la comedia, bien puede ser una referencia indirecta al incendio del madrileño Palacio del Buen Retiro, ocurrido ese año; el palacio por lo demás, se había inaugurado muy poco tiempo antes, y contaba dentro de su estructura arquitectónica con el estupendo Coliseo de Comedias que por primera vez traía a la corte española los adelantos técnicos y escenográficos propios de la maquinaria teatral barroca italiana. El siguiente apartado de esta segunda sección (pp. 86-95) se ocupa de una definición -o, mejor, caracterización- del subgénero de las comedias de capa y espada al que pertenece nuestra obra; enumera y analiza sus elementos constitutivos en función del objetivo fundamental del enredo, los equívocos y el amor secreto, a la vez que historia brevemente la fortuna de la especie en el Siglo de Oro, signada por la divergencia entre defensores e impugnadores, guiados éstos ante todo por objeciones de índole moral. De estas objeciones se ocupa todavía el editor en el tercer apartado de la sección, dedicado al tópico de la mujer vestida de hombre (pp. 96-108), de recurrente frecuencia en las comedias de capa y espada y presente específicamente en *Las manos blancas*. Este recurso de travestismo ha sido el punto objetado por ciertas críticas moralistas de la época, ya que se veía en las ropas masculinas en torno de cuerpos femeninos una velada intencionalidad de provocación erótica. El recurso fue fecundamente utilizado por la dramaturgia áurea española, sobre todo por ese gran analista de caracteres femeninos que fue Tirso, pero reconoce antecedentes clásicos y renacentistas italianos que se encarga Martínez Blasco de reseñar. En contraste con el tópico de la mujer vestida de hombre, el caso inverso del hombre vestido de mujer, también presente en *Las manos blancas*, no ha sido tan empleado por los dramaturgos españoles ni tan criticado, en consecuencia, por la literatura moralista. Tras la consideración en otro apartado (pp.

109-114) de los motivos, recurrentes en Calderón y presentes en la comedia, de la música y la pintura -81 versos de *Las manos blancas* son cantados, y la obras se cuenta entre las únicas ocho del autor de las que se conservan partituras-, se cierra esta segunda sección con un breve cuadro sobre la versificación de la pieza, jornada por jornada y con clase y cantidad de versos por clase y en total, que revela una abrumadora preponderancia -78,4 por ciento- del romance (pp. 115-116).

La tercera sección del estudio preliminar, "Notas bibliográficas" (pp. 117-148), nos introduce finalmente en los aspectos textuales de la comedia. Recuerda el editor que la totalidad de las ediciones modernas de *Las manos blancas*, -desde la de Apontes de 1760 hasta la de Valbuena Briones de 1956, pasando por la de Keil de 1849, la importantísima de Hartzbusch del mismo año y la de García Remón de 1883- siguen el texto de la edición de Vera Tassis de la *Octava Parte de Comedias de Calderón*, de Madrid 1864, base asimismo de varias "seltas" de los siglos XVII y XVIII. Martínez Blasco adjudica a esta familia la denominación B (B.1 la edición de Vera Tassis de 1684). Frente a esta versión, otra familia de textos, A, toma por base la primera edición de la obra contenida en la *Parte Nona de Comedias Escogidas de los Mejores Ingenios de España*, de Madrid 1657 (BNM. T-226622), sobre esta base de la primera edición (A.1.) existe también una serie de "seltas" correspondientes a los siglos XVII y XVIII, pero ninguna edición moderna. Martínez Blasco reputa el texto de A como poco seguro, con abundantes erratas y con un faltante de doscientos versos respecto de la edición de Vera Tassis; ello lo decide a optar por B como texto base de su edición, si bien no deja de reconocer sus defectos, propios de quien, como Vera Tassis, se basó sin duda en copias corruptas de la comedia debidas a los actores, y que además modificó por su parte el texto con añadidos culteranos de su invención y gusto. Esta tercera sección del estudio preliminar se completa con una bibliografía comentada sobre los escasos estudios particulares -tres, no más- que ha motivado esta comedia, más una lista bibliográfica, más amplia, de estudios de conjunto, y una lista de abreviaturas.

La cuarta y última sección del estudio preliminar es un resumen argumental y somero análisis de las tres jornadas de la obra ("Análisis de *Las manos blancas no ofenden*", pp. 149-167).

Edita pues Martínez Blasco (pp. 169-364) la versión B de 1684, y consigna en notas críticas las variantes de A. Generalmente se limita a

consignar las discrepancias entre ambas versiones, pero en muy contadas veces emite opinión acerca de la variante, ya sea que la prefiera frente a B -"v. 88 (A) [...] lo lque parece más correcto" p. 178; "v. 1545 (A) ha de ser vuestro; a ventura [mejor lectura]" p. 249-, ya sea que la censure -"v. 926 [...] (A.2) alegaste en tus instancias [Error evidente]" p. 216; "v. 1529 (A) probó el susto, decid vos, [Error evidente]" p. 248; "v. 2939 (A) pero rendido sí [Error. Debe ser 'rendimiento]" p. 308-, ya sea que conjeture sobre su causa u origen -"v. 2107/2108 (A) interesada en tu ofensa / ni le hables, ni le digas [¿mala lectura de Ms.?"-. Además de las variantes proporcionadas por A, el editor toma en consideración en unas pocas ocasiones la *lectio* de uno de los dos manuscritos conservados de la comedia, el 15390 de la Biblioteca Nacional de Madrid (el otro es el 16467, también de la BNM): "v. 45 [...] (Ms. 15390) ningún alivio me deja. [Mejor lectura]" p. 174; "v. 46 (Ms. 15390) a vista de dolor tanto" p. 174. Por último, sienta también Martínez Blasco las correcciones que los editores modernos de la comedia han efectuado sobre B: "v. 956 inexplicablemente este verso fue corregido -ya que no mal interpretado- por Hartzenbusch [...]. La corrección fue así; y escribió, ¡muera quien no ama! lo que cambia totalmente el significado" p. 218; "v. 1016 (A) Gayas, Hartzenbusch y V. Briones lo transforman en rayas, que no parece tener sentido" p. 223; "v. 2702 Hartzenbusch y V.B.: ¿Qué es eso que habláis los dos?" p. 298.

Hay además de las notas críticas, abundantes y sustanciosas, notas de índole literaria, cuyas observaciones de carácter temático o estilístico brindan la apoyatura necesaria para una lectura analítica de la pieza.

La edición, que cuenta con bellas ilustraciones, croquis y reproducciones facsimilares, y que resulta a todas luces encomiable, se desluce no obstante por la recurrencia de algunos descuidos ortográficos muy evidentes, tanto en el estudio preliminar cuanto en el texto de la comedia, como ser la acentuación gráfica indiscriminada de todos los monosílabos -*pié, fué, fé-*, pese a la expresa aclaración por parte del editor de haber modernizado la ortografía, puntuación y acentuación (p. 128).

Javier Roberto González

TIRSO DE MOLINA, *Celos con celos se curan*. Edición crítica, estudio y notas de Blanca Oteiza. Kassel, Edition Reichenberger, 1996, 356 pp.

Esta comedia palatina ocupa un lugar muy destacado dentro de la producción dramática de Tirso de Molina por su lograda versificación, sus personajes complejos y ambiguos y por el constante interés que despierta su acción dramática. Por lo tanto es muy oportuna la aparición de esta edición crítica que muy prolijamente preparó Blanca Oteiza a través del cotejo de todas las ediciones de la comedia tanto antiguas como modernas. Oteiza establece su edición a través del texto de la *Cuarta Parte de las comedias del maestro Tirso de Molina* impresa en Madrid en 1635, supestando fiscalizada por el mismo Tirso, encubierto tras su fingido sobrino don Francisco Lucas de Ávila. Pero, igualmente importantes son las versiones ofrecidas por el manuscrito no autógrafo de 1625 que se conserva en la Biblioteca Nacional de Madrid y por la edición príncipe incluida en la *Parte XXVII* de las comedias de Lope de Vega (1633) a quien *Celos con celos...* impropriamente se le atribuye. La editora establece, entonces, el *stemma*, suponiendo una fuente perdida en la que se basan la edición de la *Cuarta Parte* y el manuscrito de 1625 del cual, a su vez, deriva la edición príncipe con numerosas erratas. De la más cuidada *Cuarta Parte* se origina la edición de Teresa de Guzmán (1734), de la que provienen las ediciones posteriores de Ortega (1826-1834), Hartzenbusch (1839-42) y Blanca de los Ríos (1946-52). Por lo tanto, Oteiza fija el texto a través de la *Cuarta Parte*, anotando detallada y minuciosamente las diferencias de las demás ediciones en el exhaustivo listado de variantes. Entre estas últimas cabe mencionar la especial atracción que despiertan las acotaciones del manuscrito de Madrid, por ser copia utilizada por los actores, quienes tachan o enmiendan tiradas completas de versos presentando, de tal modo, al lector actual una idea bastante autorizada de las reales representaciones dramáticas en el período áureo.

El aparato de notas enriquece la lectura del texto a través de la interpretación de las complejas dilogías, metáforas y alusiones aportando, además, numerosos ejemplos tomados del mismo Tirso o de otros autores que aclaran el sentido específico de muchas expresiones de particular complejidad. Un índice al final del volumen se encarga de enumerarlas, facilitando su rápida consulta.

La edición crítica de esta comedia, fechada entre los años 1617-

1621, debido a la mención paródica de ciertas obras gongorinas, está precedida por un extenso estudio dramático en el que se analizan el asunto, la métrica, los rasgos que definen a *Celos...* como una comedia palatina, la lengua y las notas escénicas.

Recurriendo a los más modernos y correctos análisis de la arquitectura teatral del Siglo de Oro, Oteiza divide cada uno de los actos de la comedia en bloques temáticos en los que interviene fundamentalmente la capacidad propia de la polimetría de dividir y separar contenidos y situaciones dramáticas.

Se estudian, asimismo, la perfecta unidad de acción, el uso efectivo de las coordenadas espacio-temporales y los recursos para captar la atención del espectador.

Siguiendo los pasos de Lope de Vega en el *Arte nuevo de hacer comedias*, Tirso determina en *Celos...* un particular uso para las décimas, quintillas y octavas, mientras deja sin función específica a las redondillas y al romance, metros usados en todas las situaciones presentadas, lo que imposibilita a la comentadora establecer una regla fija que determine el uso de la variada polimetría.

En torno a la clasificación subgenérica de la comedia palatina, Oteiza establece que esta composición dramática del mercedario sigue "un tono serio" logrado a través de la ausencia del elemento cómico alternativo, protagonizado por los chistes bastante osados del gracioso, quienes se refieren no sólo a los personajes de la comedia, sino, además, a la parodia mordaz del estilo solemne y cultista de Góngora. Estas breves intervenciones matizan una intriga amorosa muy compleja que, iniciada de un modo frívolo y cortés, desemboca en un cruel torneo de afectos que impide, por lo tanto, el desarrollo de la comicidad.

El rango palaciego y aristocrático de los personajes que rodean al duque de Milán se expande hacia el lenguaje mismo estilizado y artificioso, según el riguroso decoro que caracteriza a la comedia española. La editora señala con numerosos ejemplos -en el estudio y en las notas- estos rasgos expresivos, como asimismo supone una no muy trabajada escenografía, dictada solamente por las descripciones verbales de los personajes.

Cierra este estudio preliminar la bibliografía pertinente que señala los más importantes estudios contemporáneos dedicados a Tirso y a la comedia en general.

Esta cuidada y atenta edición de *Celos con celos se curan* nos acerca

muy dignamente uno de los mejores frutos del genio tirsiano, tan poco conocido y profundizado como lo es en gran parte el magnífico aporte del teatro barroco español.

Roberto Ventades

FRANCISCO DE QUEVEDO VILLEGAS, *La caída para levantarse. El ciego para dar vista, el montante de la Iglesia en la vida de San Pablo Apóstol*. Studio, edizione, note, index locorum a cura di Valentina Nider. Pisa, Giardini Editori e Stampatori, 1994 (Collana di testi e studi ispanici, Testi Critici 7), 410 pp.

Con la calidad que caracteriza a la colección pisana, *La caída para levantarse* está ahora al alcance de los lectores de Quevedo en una edición que mejora notablemente las realizadas por Luis Astrana Marín (Madrid, 1932) y Felicidad Buendía (Madrid, 1959) para los volúmenes de *Obras Completas* de editorial Aguilar. Frente a la tendencia, común a estos eruditos, de enmendar el texto de acuerdo con variantes contenidas en diferentes ediciones (a menudo sin explicitar su origen), Valentina Nider reproduce con todo rigor la *princeps* de Madrid, 1644 (conocida como P), preparada y revisada por el autor, de la cual derivan con seguridad todas las impresiones posteriores.

En la Parte I se ofrece un muy completo estudio que abarca, además de las imprescindibles tablas de abreviaturas y catálogos bibliográficos, ocho secciones que esclarecen aspectos relevantes de la génesis de *La caída...*, de su estructuración, fuentes y tradición textual. A lo largo de las

ciento dieciocho páginas que ocupa esta parte, y en especial en las secciones I y II (pp.9-19 y 20-8, respectivamente), la editora insiste en llamar nuestra atención sobre un concepto que considera fundamental para una correcta caracterización de la poética subyacente en las obras en prosa de Quevedo: la indisoluble relación entre la literatura y las circunstancias (personales, políticas) que rodean su producción. Lejos de quedarse con una lectura puramente biografista, Nider saca provecho de esta idea, tomándola como un factor insoslayable en el momento de explicar rasgos estructurales, temáticos y genéricos. Así, parte de las claves para una correcta consideración de *La caída...* se encontraría en el paratexto (a menudo suprimido o banalizado por los editores). La dedicatoria "Al Excelentísimo Señor don Juan Chumacero Carrillo y Sotomayor" (pp.123-27), la sección "De la espada con que degollaron a San Pablo" (pp.128-30) y la "Advertencia" (pp.131-37) dirigida al lector contienen los presupuestos para una interpretación autoapologética de la obra, pues contribuyen a establecer un paralelo entre la persecución y condena injustas de San Pablo y la propia figura del autor, que poco tiempo antes había abandonado la prisión: "en la apología del Apóstol puede leerse entre líneas un pedido de promoción personal, una tentativa de restaurar una imagen un tanto empañada después de las circunstancias de su prisión y de legar a la posteridad un retrato ideal de sí mismo" (p.21).

Sin perder de vista esta tendencia hacia lo autobiográfico en la sección III de su estudio (pp.30-43) la editora propone una estructura para *La caída...* reagrupando, en la mayoría de los casos, las divisiones que emanan de la disposición tipográfica de la *princeps* según el siguiente esquema: un primer núcleo en el cual el interés es primordialmente religioso, y que abarcaría los episodios "Vida de Saulo antes de la conversión" (pp.141-76) y "Aquí empiezan los Actos de los Apóstoles" (pp.176-203). El segundo núcleo, compuesto por "Apártanse Pablo y Bernabé" (pp.203-9) y "Diferencia entre San Pedro y San Pablo" mostraría una intensificación del elemento político presente desde el inicio de la obra. Tal componente se hace más explícito a través de precisas referencias a la historia nacional y a la situación personal del autor en la tercera sección, integrada por el relato de las acciones del santo basado en los *Hechos de los Apóstoles* 16,1 a 28,31 (pp.222-67), por la última parte de su vida (tomada de fuentes diversas entre las pp.267-86) y por la peroración final (pp.286-91).

Al estudio de las fuentes y al género se dedican las secciones IV (pp.44-59) y V (pp.60-78). Como es usual en los textos de Quevedo, interviene un nutrido repertorio de citas; es interesante la elección programática de que aquéllas transcriptas en latín vayan siempre traducidas. También en este caso Valentina Nider subraya la repetición de algunos conceptos clave tomados de las fuentes que enlazan con intereses políticos y personales: la persecución, el odio de los enemigos, la maravilla ante la providencia, elaborados a través de técnicas como la amplificación y la selección de vocablos fuertemente connotativos para traducir expresiones que, originalmente, tenían un valor neutro. De las setenta y ocho fuentes identificadas, se destacan los *Hechos de los Apóstoles* (sobre cuya traducción y glosa se basa casi la mitad de la obra), las *Cartas* de San Pablo, la *Vita Sancti Pauli* de Tommaso Massucci, los Padres de la Iglesia y algunos eruditos españoles (Gregorio López Madera, Ambrosio de Morales, Fray José de Sigüenza, Rodríguez de León). El tratamiento discursivo de las fuentes se puede caracterizar como un verdadero *collage* en el cual la narración alterna con segmentos argumentativos, cargados de consideraciones ético-políticas. Desde el punto de vista genérico, el relato hagiográfico y la biografía romanceada proporcionan el soporte para este diseño mixto, ya que se trata de modelos sensibles a los cambios en las valoraciones sociales y culturales. *La caída...* es un claro exponente de la inclinación, notoria en el seiscientos, a "utilizar la materia hagiográfica para elaborar formas eficaces de propaganda política y religiosa de acuerdo con las normas de decoro impuestas por el programa educativo contrarreformista y por la 'cultura dirigida' barroca" (p.62). Nider señala la necesidad de una confrontación entre el texto de Quevedo y otra biografía paulina pocos años anterior, *Il Saulo Convertito* de Federico Malipiero, a fin de relevar los modelos interpretativos comunes y los métodos específicos de cada autor; esta interesante propuesta de trabajo no se concreta en el Estudio, ya que la editora se limita a esbozar una comparación muy básica, sin arriesgar conclusiones.

Las tres últimas secciones de esta Parte I dan cuenta de la profusa tradición textual de *La caída para levantarse*, que incluye, junto a las ediciones impresas en forma individual o en colección, también fragmentos manuscritos que pueden aportar importantes datos acerca de la génesis del texto (podrían contribuir, por ejemplo, a dirimir la cuestión de las supuestas dos redacciones de la obra).

La sección VI (pp.79-101) está dedicada al detalle de todas las

ediciones impresas desde la *princeps* de 1644 hasta la más moderna, realizada en 1958. De todas ellas Valentina Nider realiza una descripción minuciosa que no deja de lado ninguno de los datos importantes desde el punto de vista ecdótico; establece las filiaciones e incluye los resultados de una rigurosa *collatio*; los distintos ejemplares consultados para cada edición se enumeran en una lista aparte. También indica los catálogos bibliográficos en los que el investigador puede ampliar su información sobre el tema. La presentación de estos datos en una sección especialmente dedicada a problemas de ecdótica (y no diseminada en notas al pie) tiene la ventaja de agilizar la lectura.

Los dos manuscritos fragmentarios de *La caída...* (Bibl. Menéndez y Pelayo, ms.530 y Bibl. Nac. de Madrid, ms.1696-G.252) son analizados en la sección VII (pp.102-14). El primero, que data del siglo XVIII es, según expresa el título, "Copia de las quatro hojas primeras/ del borrador original de la vida de San/ Pablo". Nider lo transcribe respetando la ortografía, pero regularizando la puntuación y la acentuación según el uso moderno. De la comparación de este primer esbozo y la redacción definitiva emergen algunas de las directrices de la obra de reescritura, principalmente una mayor adherencia al esquema biográfico a través del uso de la *Vita Sancti Pauli* de Massucci. El segundo de los manuscritos es una compilación de cuarenta y dos fragmentos de *La caída...* que tienen como rasgo común ser máximas o comentarios, con exclusión de las citas, traducciones o partes narrativas del texto. En general, coinciden con *P*, aunque hay ciertas marcas de autobiografismo que no aparecen en la *princeps*.

La última sección del Estudio (pp.115-18) se refiere a las "Migajas", designación que se aplica en los títulos de dos manuscritos (M1, Bibl. Nac. de Madrid, 12717 y M2, Bibl. Menéndez y Pelayo, 289) a una serie de sentencias del autor que remiten parcialmente a *P* en cuanto al orden y al contenido. Existe un tercer manuscrito, propiedad de Astrana Marín, al cual la editora declara no haber tenido acceso directo. Como conclusión, queda establecido que el problema textual que plantean las "Migajas" está lejos de quedar resuelto, entre otras razones, por falta de una edición fidedigna.

El texto de *La caída...* abarca la Parte II (pp.121-292); se edita consignando la numeración de la *princeps* entre paréntesis y con líneas numeradas. Para la corrección se tiene en cuenta la "Fe de Erratas" de *P*, sin indicaciones; en caso de errores evidentes no contemplados por la misma

se señalan entre paréntesis, en todos los casos con una nota numerada al pie que muestra el texto original. Este tipo de notas no se confunde con las demás, que van precedidas por la indicación de la página y de las líneas. Como es usual, se emplean corchetes para los agregados al texto. Las citas latinas se mantienen en cursivas, tal como las presenta la primera edición, pero se regulariza el uso de comillas que las introducen. También en cuanto a la grafía se respeta la *princeps*, modernizándose la utilización de mayúsculas, puntuación y las oscilaciones gráficas (u/v, y/i, f/s y ß/ss) y etimológicas (q/c e i/j) a fin de agilizar la lectura. Si bien la división de palabras también se regulariza según el uso actual, se mantienen sin cambios algunas formas (dél, déste, etc.). El mismo criterio se mantiene para las citas latinas.

Acompaña al texto un completo aparato de notas. Las más numerosas son las que remiten a las fuentes de Quevedo, con citas de Massucci y de los *Hechos* en primer término; también desde aquí la editora dirige la atención del lector hacia el aprovechamiento político-moralizante de los materiales de los que disponía el autor. Son abundantes las notas de tipo explicativo, que contienen, además, gran cantidad de referencias bibliográficas (se echa de menos, sin embargo, la presencia de una sección que las ordene).

Se cierra la edición con un muy nutrido Index Locorum (Parte III, pp.295-410) elaborado con medios electrónicos.

En resumen, Valentina Nider ha realizado un aporte digno de mérito al poner en manos de los estudiosos de Quevedo un valioso instrumento de trabajo que contribuye al prestigio de la "Collana di testi e studi spanici".

María Cristina Balestrini
Universidad de Buenos Aires

ABREVIATURAS Y SIGLAS

AHDE:	<i>Anuario de Historia del Derecho Español</i> . Madrid.
AHLM:	Asociación Hispánica de Literatura Medieval.
A.I.H.:	Asociación Internacional de Hispanistas.
BAE:	Biblioteca de Autores Españoles. Madrid.
BBMP:	<i>Boletín de la Biblioteca Menéndez Pelayo</i> . Santander.
BH:	<i>Bulletin Hispanique</i> . Burdeos.
BHS:	<i>Bulletin of Hispanic Studies</i> . Liverpool.
BNM:	Biblioteca Nacional. Madrid.
BNP:	Biblioteca Nacional. Paris.
BRAE:	<i>Boletín de la Real Academia Española</i> . Madrid.
BRAH:	<i>Boletín de la Real Academia de la Historia</i> . Madrid.
CLHM:	<i>Cahiers de Linguistique Hispanique Médiévale</i> . Paris.
CNRS:	Centre Nationale de la Recherche Scientifique.
CSIC:	Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
CuH:	<i>Cuadernos Hispanoamericanos</i> . Madrid.
Esc./Escur.	Escorialense.
HR:	<i>Hispanic Review</i> . Philadelphia.
HSMS:	Hispanic Seminary of Medieval Studies. Madison.
JHPh:	<i>Journal of Hispanic Philology</i> . Tallahassee.
NRFH:	<i>Nueva Revista de Filología Hispánica</i> . México.
RABM:	<i>Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos</i> . Madrid.
RAE:	Real Academia Española.
RCEH:	<i>Revista Canadiense de Estudios Hispánicos</i> . Toronto.
RFE:	<i>Revista de Filología Española</i> . Madrid.
RFH:	<i>Revista de Filología Hispánica</i> . Buenos Aires.
RH	<i>Revue Hispanique</i> . Paris.
Ro:	<i>Romania</i> . Paris.
RPh:	<i>Romance Philology</i> . Berkeley.
ZRPh:	<i>Zeitschrift für romanische Philologie</i> . Tübingen.

Publicación impresa por
REPROGRAFÍAS JMA S.A.
San José 1573 - Buenos Aires - Argentina
Tel.: 304-0267 / 306-5566 - Fax: 304-9608

Incipient incluirá las siguientes secciones fijas:

ARTICULOS	(trabajos originales de investigación)
NOTAS	(trabajos breves, puesta al día sobre temas de la especialidad, <i>marginalia</i> de investigaciones en curso)
RESEÑAS	(sobre publicaciones últimas en la especialidad: problemas ecdóticos, ediciones críticas)
NOTICIAS BIBLIOGRAFICAS	

y las secciones eventuales:

MISCELANEA	(trabajos breves que no entren en otras Secciones e interesan al campo de <i>Incipient</i>)
NOTAS-RESEÑAS	(sobre ediciones y estudios)
DOCUMENTOS	(fragmentos en prosa y verso que se incluyen casualmente en códices: rúbricas, anotaciones y toda <i>marginalia</i> en los códices digna de ser destacada)
NOTICIAS	(del <i>SECRET</i> , de otros centros y de investigadores, Congresos y Simposios)

Las colaboraciones serán solicitadas por la Dirección o presentadas por miembros del Consejo Asesor. Deben enviarse en original y copia, mecanografiadas a doble espacio con un máximo de 40 págs.; las notas agrupadas al final. Los títulos de obras y de publicaciones periódicas se subrayarán; los de los artículos y colaboraciones en obras mayores se destacarán entre comillas dobles. Se podrán incluir grabados, dibujos, esquemas o reproducciones si son necesarias para el estudio. En caso de colaboraciones extensas, el Director podrá fragmentarlas para su publicación, previo consentimiento del autor. Se encarece la brevedad de las anotaciones y la debida comprobación de toda referencia y cita. Las colaboraciones rechazadas se devolverán por correo ordinario.

Las reseñas sólo se publicarán a requerimiento del Director y no llevarán notas.

Dentro de las posibilidades financieras, se entregarán 25 separatas y 1 ejemplar a los colaboradores del volumen. El director no se responsabiliza particularmente por las opiniones vertidas por los colaboradores.

Suscripción anual (un volumen) para el extranjero: US\$ 15 (individuales) y US\$ 18 (instituciones). El precio incluye gastos de franqueo vía aérea. El pago debe efectuarse mediante cheque o "money order" a la orden de Germán Orduna.

La correspondencia general, los pedidos de canje o suscripción y los pagos correspondientes a *Incipient* deben enviarse a nombre del Director, *Secret*, Riobamba 950 (5° T) - 1116 Buenos Aires - REPUBLICA ARGENTINA
Correo electrónico: secret@filol.uba.ar

Para suscripciones en Estados Unidos y Canadá, dirigirse a nuestro corresponsal: Prof. Joseph T. Snow - Romance & Classical Languages - Michigan State University - East Lansing, MI 48824-1112 (U.S.A.)

Secretario de Edición: LEONARDO R. FUNES

PUBLICACIONES

1

Germán Orduna-Lilia E.F. de Orduna, CATALOGO DESCRIPTIVO DE
LOS IMPRESOS EN ESPAÑOL DEL SIGLO XVI, EN LA BIBLIOTECA
"Jorge M. FURT" (Los Talas, Luján. Pcia de Bs. As. - Argentina)
26 ejs. desconocidos en los repertorios bibliográficos.

2

Pseudo-Aristóteles, SECRETO DE LOS SECRETOS (Ms. BNM 9428).
Edición, introducción y notas de Hugo O. Bizzarri.
Una versión castellana del Secretum Secretorum.

3

Pablo A. Cavallero, DEL SOBERANO BIEN. Romanceamiento castellano
medieval de las Sententiae de San Isidoro
Edición crítica con introducción y notas.

4

Pablo A. Cavallero, CONCORDANCIAS DE DEL SOBERANO BIEN
(c.1400)
Una investigación sobre la lengua de traducción en el medioevo.

EDICIONES CRITICAS

I

CRONICA DEL REY DON PEDRO Y DEL REY DON ENRIQUE,
SU HERMANO, HIJOS DEL REY DON ALFONSO ONCENO (vol. I)
Edición crítica y notas de Germán Orduna.
Estudio preliminar de Germán Orduna y José Luis Moure

II

CRONICA DEL REY DON PEDRO Y DEL REY DON ENRIQUE,
SU HERMANO, HIJOS DEL REY DON ALFONSO ONCENO (vol. II)
Prólogo, edición crítica, notas e índices de los vols. I y II
de Germán Orduna