BARRY TAYLOR / EDICIONES DE LAS OBRAS DE DON JUAN MANUEL DESDE 1980

del *Conde Lucanor* en detrimento de los proverbios. (Como antídoto, no me da vergüenza citar aquí mi tesis doctoral —«Juan Manuel, *El conde Lucanor,* Parts II-IV: Edition, Stylistic Analysis, Literary Context», Universidad de Londres, 1983— y la edición de los proverbios, basada en ella, que espero publicar en los Exeter Hispanic Texts.) Pensar en don Juan Manuel esencialmente como cuentista es falaz (el *Conde Lucanor* es la única obra manuelina de carácter fuertemente narrativo), bien que comprensible, pues la distorsión parece remontar al siglo XV.

Tradicionalmente, se considera *S* el manuscrito con mayor autoridad. De los editores modernos, sólo Ayerbe discrepa de esta opinión. En su edición de 1982 eliminó lo que creía arcaísmos de *S* y ocasionalmente editó ciertos pasajes de *P* (manuscrito de la Real Academia de la Historia) equiparados a los de *S* en doble columna. *P* ofrece unas lecciones menos ornamentadas, lo que ha llevado a Ayerbe a sugerir que representa una redacción más primitiva del *Conde Lucanor*. Tal idea, sin embargo, todavía necesita una argumentación más detallada antes que pueda convencer a la comunidad de manuelistas.

En resumen, como el acuerdo en apreciar la mayor fidelidad de *S* es casi total, no es de extrañar que estas condiciones ofrezcan pocas lecturas que difieran del códice óptimo. Donde sí se diferencian es en la división del texto y en las notas.

La situación es como sigue: después de los cincuenta *exemplos,* vienen tres secciones (para emplear un término neutro) de proverbios y una sección discursiva sobre la doctrina cristiana. Las divisiones están claras en el manuscrito, pero faltan las rúbricas. El autor explica el cambio de género diciendo que mostró los *exemplos* a su gran amigo don Jaime de Jérica, quien le sugirió que escribiese en un estilo más exigente. Hasta 1982, los editores, basándose en las palabras del autor («en esta tercera parte», ed. Blecua, II, 461.12-13), presentaron el texto como una sola obra con cinco partes. Ayerbe, siguiendo una sugerencia de Germán Orduna en 1971, fue el primero en dividir el texto en dos libros: el *Libro de los exemplos* y el *Libro de los proverbios* (de tres partes y un epílogo). Para apoyar esta decisión, podría tenerse en cuenta el testimonio del MS *S,* que dedica un nuevo folio al principio de los proverbios y los adorna con una inicial de doce líneas de alto (la mayor del códice), y podría citarse el caso de los otros tres manuscritos medievales que dan a los cuentos del *Conde Lucanor* una vida independiente de la de los proverbios. Sin embargo, me parece más convincente la unidad del *Conde Lucanor* que la hipótesis expuesta: de hecho, es normal en la Edad Media llamar «libros» a las partes de un texto, y para mí los tres manuscritos que conservan sólo los cuentos derivan de un texto mutilado y no, como se piensa frecuentemente, del original. De todos modos, las únicas ediciones bipartitas son las de la familia Ayerbe. La edición de Alvar resulta un tanto ambigua: en su introducción habla de una estructura tripartita —*Libro de los exemplos, Libros de los proverbios, Tratado de la doctrina* (pp. XXIX-XXXIV)— mientras el texto editado conserva la división en cinco partes, según el cánon sentado por Blecua en 1969.

Como dada la situación de los manuscritos hay escaso margen para establecer nuevas lecciones (en casi todos los casos, las nuevas lecturas propuestas por Ayerbe resultan menos convincentes que las de Blecua), la mejor ocasión para ofrecer una imagen distinta de don Juan Manuel la proporciona la anotación exegética.

Mi conclusión es que, felizmente, todas estas ediciones son valiosas. Todas, aunque algunas vistan el humilde disfraz de la edición estudiantil, contribuyen algún tanto a mejorar nuestra comprensión de la obra manuelina. El estudioso interesado por las cuestiones textuales recurrirá siempre a la de Blecua; pero el crítico literario debe tener en cuenta todas las aportaciones singulares de tan abundante tesoro editorial.

B. T.—THE BRITISH LIBRARY

IGNACIO ARELLANO / EL MUNDO DEL TEATRO ESPAÑOL EN EL SIGLO DE ORO: PANORAMA CRÍTICO

J. M. RUANO DE LA HAZA (ed.): *El mundo del teatro español en su Siglo de Oro. Ensayos dedicados a John E. Varey.* Otawa, Dovehouse Editions Canada (Colección Otawa Hispanic Studies, University of Otawa), 1989, 466 pp.

Tirso de Molina.

Este volumen, que incluye veintiséis trabajos de variada índole y enfoque sobre el teatro español del Siglo de Oro, es probablemente una de las más importantes colectáneas monográficas que el interesado estudioso podrá leer, y su contenido se halla, sin duda, al nivel del homenajeado Dr. Varey, bien conocido especialista y autor de imprescindibles investigaciones sobre el teatro áureo. Las aproximaciones al teatro aurisecular aquí publicadas recorren los distintos campos que ocupan a la crítica de nuestros días, y el conjunto constituye un panorama sumamente representativo, que va desde la arquitectura teatral y disposición de los corrales hasta la más estricta crítica textual, pasando por los datos biográficos sobre actores, la teoría dramática, problemas de fuentes y géneros, temas o análisis de aspectos específicos de comedias concretas (1). No puedo, en el espacio de esta noticia, comentar detenidamente uno por uno estos trabajos; me limitaré a dar un somero repaso a su contenido e interés.

Los primeros del volumen se ocupan de problemas atañederos a los corrales, su régimen y estructura, tema que, por fortuna, viene recibiendo cada día más atención, lo que sin duda permitirá hacerse una idea más cabal del funcionamiento *teatral* (no sólo literario) de las comedias áureas. Allen, especialista en este terreno, que ya ha investigado en otras ocasiones, examina el corral de la Cruz, planteando los problemas que todavía subsisten respecto a su plano y dependencias, estudiando la ubicación del corral en la manzana, las correlaciones entre dueños de las propiedades y los aposentos, el orden de éstos y las diferencias principales con el teatro del Príncipe; tarea análoga hace García Gómez para la Casa de Comedias de Córdoba en el siguiente artículo: trabajos interesantes que se suman a otras investigaciones recientes sobre el «mapa de los teatros españoles» (2).

Otro aspecto de la estructura del espectáculo es el relativo a unos de sus protagonistas más esenciales: los actores. El análisis que A. de la Granja hace de las relaciones del comediante Riquelme con Lope aporta numerosos datos útiles para el estudio del Fénix como escritor de autos sacramentales, con importantes sugerencias acerca de la posible autoría lopiana de piezas como *El bosque de Amor* o *El labrador de la Mancha* (pp. 65 y 68). Más detalles sobre actores y el mundillo teatral añade el artículo de Canavaggio sobre el teatro en Sevilla y el litigio del ex farsante Tomás Gutiérrez para lograr su admisión en la Cofradía del Santísimo Sacramento que le era negada por su antigua condición infamante de actor: muy significativa es la distinción que aparece en este proceso entre repertorio «serio» (considerado de más categoría) y «cómico» (connotado más negativamente) (p. 87).

El ensayo de Díez Borque, que inicia el grupo de los teóricos, plantea cuestiones de géneros: insiste en la necesidad de analizar las relaciones liturgia-fiesta-teatro como órbitas concéntricas de la teatralidad, si se quiere enfocar correctamente el estudio de la dramaturgia del siglo XVI (p. 101): de esta manera, lo dramático sería concebido como un *continuum* y la crítica podría recuperar una serie de manifestaciones que eran teatrales (copla, coloquio, danza...), y que usualmente se marginan de nuestros estudios. Añade, además, un esquema clasificatorio (pp. 103-104) incluyente de esta variedad de formas que reciben su explicación situándolas en el ámbito de una cultura oral y en el de la teatralidad innata de lo oral (pp. 104-105). Digno de relieve en esta sección es, igualmente, el examen de la epístola «Al Apolo de España» de Cascales y el anónimo «Discurso Apologético en aprobación de la comedia», donde M. Vitse evidencia su bien probada aptitud teórica comparando minuciosamente (cfr. pp. 120 y ss.) estos dos documentos significativos de momentos históricos y culturales distintos: mientras Cascales muestra una perspectiva filológica y personal, el anónimo expresa una visión política y colectiva, que Vitse observa en tres aspectos: el contexto histórico, la función del teatro en los procesos de educación y socialización y la función cívica.

Otro tema, el de la relación pintura-poesía, tan importante en el Siglo de Oro y en las teorías sobre el Barroco, atrae a Damiani, que estudia la actitud de los dramaturgos frente a las artes visuales. Quizá, pudiera Damiani completar sus observaciones añadiendo algunos detalles sobre las pinturas inspiradoras de obras literarias (3) (al igual que comenta la inspiración literaria de cuadros), y sobre todo acerca de los emblemas, género visual de enorme importancia en la literatura barroca, incluido el teatro (4). Nuevo centro de interés, todavía en el campo teórico, preocupa a J. A. Parr, quien, sobre teorías de Óscar Mandel, reflexiona acerca de la tragedia y la comedia en el XVII, caracterizando la tragedia por el sufrimiento necesario del protagonista y la demanda de aprobación del personaje por parte del público, nota positiva (insiste en la nobleza innata del héroe, p. 154) en donde ve lo más interesante de la definición de Mandel. Probablemente, habría que revisar algunas de estas apreciaciones (una tragedia puede tener varias víctimas con grados diversos de aprobación; tampoco puede desecharse totalmente la utilidad estructural del defecto trágico), pero resulta muy certera su crítica de la «justicia poética» propuesta por Parker (p. 155), aunque más discutible su visión de la comedia como confirmación del mito de la maldad femenina (p. 157) e inversión del mundo varonil de la tragedia (p.158): creo que debería ser reexaminada (parcialmente

(1) Puede ser útil para el interesado en consultar con más detalle este volumen reproducir el índice (en el resto de mi reseña me referiré abreviadamente a estos trabajos especificados en el sumario que sigue): J. J. Allen, «El Corral de la Cruz: hacia la reconstrucción del primer corral de comedias de Madrid», pp. 21-34; A. M. García Gómez, «La Casa de Comedias de Córdoba (1602-1604): aspectos arquitectónicos y administrativos de sus aposentos», pp. 35-56; A. de la Granja, «Lope de Vega, Alonso de Riquelme y las fiestas del Corpus: 1606-1616», pp. 57-59; J. Canavaggio, «Sevilla y el teatro a fines del siglo XVI: apostillas a un documento poco conocido», pp. 81-99; J. M. Díez Borque, «Teatralidad y denominación genérica en el siglo XVI: propuestas de investigación», pp. 101-118; M. Vitse, «La epístola "Al Apolo de España" de Cascales y el "Discurso Apologético en aprobación de la Comedia"», pp. 119-136; B. M. Damiani, «Los dramaturgos del Siglo de Oro frente a las artes visuales: prólogo para un estudio comparativo», pp. 137-149; J. A. Parr, «Tragedia y comedia en el siglo XVII español: antiguos y modernos», pp. 152-160; A. Hermenegildo, «Los signos de la representación: la comedia *Medora,* de Lope de Rueda», pp. 161-176; L. Fothergill-Payne, «*Los tratos de Argel, Los cautivos de Argel* y *Los baños de Argel:* tres trasuntos de un asunto», pp. 177-184; V. Dixon, «Lope de Vega no conocía el *Decamerón* de Boccaccio», pp. 185-196; T. J. Kirschner, «El velo del sueño y de la imaginación en el teatro histórico legendario de Lope de Vega», pp. 197-212; L. García Lorenzo, «Amor y locura fingida: *Los locos de Valencia,* de Lope de Vega», pp. 213-228; F. Ruiz Ramón, «El héroe americano en Lope y Tirso», pp. 229-248; H. W. Sullivan, «La misión evangélica de Tirso en el Nuevo Mundo: la Inmaculada Concepción de María y la fundación de los Mercedarios», pp. 249-266; P. W. Evans, «Sexo y cultura en *El pretendiente al revés* de Tirso de Molina», pp. 267-274; A. K. G. Paterson, «Justo Lipsio en el teatro de Calderón», pp. 275-291; D. W. Cruickshank, «El texto de *No hay burlas con el amor*», pp. 293-312; M. Mckendrick, «"Los juicios de Eusebio": el joven Calderón en busca de su propio estilo», pp. 313-326; S. Neumeister, «La comedia de capa y espada, una cárcel artificial: *Peor está que estaba* y *Mejor está que estaba,* de Calderón», pp. 327-338; E. Rull y J. C. de Torres, «*La montañesa,* auto sacramental atribuido a Calderón», 339-350; F. Meregalli, «Sobre Calderón sainetista», pp. 351-359; D. Rogers, «Dos notas sobre *Yerros de naturaleza y aciertos de la fortuna*», pp. 362-372; A. L. Mackenzie, «Una comedia casi perdida y desconocida sobre *El gran cardenal de España, don Gil de Albornoz*», pp. 373-393; D. L. Smith, «La comedia a fines del siglo XX: en busca de nuevas interpretaciones escénicas», pp. 395-408; M. Sánchez Mariana, «Documentos sobre actores y teatros en la sección de manuscritos de la Biblioteca Nacional», pp. 409-435; [J. M. Ruano de la Haza], «Bibliografía», pp. 437-461. Se abre el volumen con un prefacio del editor y un currículum de Varey, y se cierra con unas

(2) Ver el estado de la cuestión al respecto que traza L. García Lorenzo en «Teatro clásico y crítica actual», *Criticón,* núm. 42, 1988, pp. 25-41, especialmente pp. 32-33.

(3) Recordaré como ejemplo al azar que para el auto de Calderón *El segundo blasón de Austria* se ha señalado como una fuente el cuadro de Rubens *Acto de devoción de Rodolfo I de Habsburgo* (ver H. L. Johnson, *Journal of Historic Philolog*

(4) Baste de nuevo como mínimo ejemplo el hecho de que, probablemente, más que al cuadro de Rubens citado en la nota anterior, haya que remitir la fuente de inspiración de Calderón (si es que la hubo) a un emblema de J. Solórzano, *Religionis Praemium,* emblema IX de sus *Emblemata.* Pero la importancia de los emblemas no requiere ponderación.

al menos) la noción, ya tópica (y peligrosa, por tanto), del protagonismo femenino de la comedida.

Las aportaciones de A. Hermenegildo, en su análisis de los signos de la representación de *Medora* de Rueda, a través de las didascalias («signos que denuncian el contexto de la comunicación»: lista de personajes, indicaciones de locutor, referencias de lugar y tiempo, vestidos y actitudes..., p. 164), o Fothergill-Payne, en su estudio de tres comedias (Cervantes y Lope) sobre el cautiverio de Argel, entran ya en el acercamiento concreto a piezas determinadas y sus mecanismos dramáticos, campo al que también pertenecen algunos otros trabajos publicados en este homenaje.

La variedad de aspectos tratados en estas páginas incluye el problema de fuentes en el artículo de Dixon, que demuestra cómo Lope no se inspiró directamente en Boccaccio, sino, con toda probabilidad, en la versión expurgada de Salviati: ciertas interpretaciones de las manipulaciones lopescas deben ser revisadas a esta luz, ya que algunas de las modificaciones pertenecen realmente a la fuente (Salviati), y reflejan, por tanto, otro tipo de intencionalidad. Sobre un problema de escenificación (la escenificación de las visiones, sueños y revelaciones en Lope) versa el de Kirschner, y al estudio de otra obra lopesca vuelve García Lorenzo en un excelente análisis, situado en el contexto de su tradición literaria y cultural, del tema y función de la locura en *Los locos de Valencia,* perfectamente adaptada por Lope al ambiente valenciano y a sus celebraciones de los Santos Inocentes.

El teatro de Tirso de Molina es el protagonista de los tres artículos siguientes: Ruiz Ramón comenta la trilogía de los Pizarro, en donde ve la manifestación de una conciencia dividida entre el orgullo por la empresa conquistadora y el sentimiento de culpa por la destrucción de modos de vida y libertades de los indios (p. 246), lo que exigiría percibir una doble función (celebrativa y catártico-conjuradora) en estas y otras piezas de tema indiano; Sullivan ofrece un erudito trabajo sobre la influencia de la doctrina de la Inmaculada y la subsiguiente glorificación de la mujer triunfante en la visión del amor y las relaciones sexuales en la obra de Tirso; y Evans trata de recuperar a un Tirso crítico de su sociedad y de las «bases absurdas formadas por la ideología y la cultura» (p. 268), quizá no demasiado convincentemente: su insistencia, común con la de otros estudiosos, en la cercanía de lo trágico y lo cómico en obras como *La villana de la Sagra* (donde hay un asesinato, etc.) vuelve a menospreciar el valor de las convenciones genéricas (5), y esta misma minusvaloración conduce a interpretaciones erradas como la aplicada a *El melancólico* (p. 268), pieza en la que ve una madurez moral de Rogerio y un rechazo de su herencia cultural basados en el descubrimiento de una auténtica identidad, aspectos todos que difícilmente se pueden sostener en la mentada comedia.

En el último sector del volumen pasa a Calderón el centro de interés, en la mayoría de los restantes artículos: Paterson observa la influencia de Justo Lipsio manifestada, especialmente, en los motivos de la constancia y la prudencia de obras como *El príncipe constante* o *El sitio de Bredá;* los problemas textuales de *No hay burlas con el amor* son examinados con su admirable pericia habitual por Cruickshank (es básica la edición de la *Parte quarenta y dos de comedias de diferentes autores,* Zaragoza, Juan de Ybar, 1650, que contiene más de 300 versos no existentes en las otras); la reelaboración de *La devoción de la cruz* ocupa a Mckendrick; y Neumeister reflexiona sobre la comedia de capa y espada basándose en *Mejor está que estaba* y *Peor está que estaba* (obras que, a mi juicio, no representan la fórmula genuina de la tal especie dramática, lo que problematiza, por cierto, las conclusiones de Neumeister, conducentes de nuevo a la visión seria de la comedia, p. 335); E. Rull y J. C. de Torres continúan su ya larga e importante lista de trabajos acerca de los autos sacramentales con el estudio de *La montañesa* (tradición temática de la serrana, argumento, simbolismo, presencia de rasgos característicos de Calderón, como la Naturaleza Humana....) que, concluyen, podría atribuirse a don Pedro; Meregalli, en fin, realiza un estado de la cuestión de los trabajos sobre las obras «menores« calderonianas, en los que destaca la frecuencia de las investigaciones de A. de la Granja.

Cuatro aportaciones más completan este homenaje: las de Rogers (sobre Coello y Calderón), Mackenzie (sobre Enríquez Gómez, cuya comedia *El gran cardenal de España* reivindica como «uno de los dramas históricos del Siglo de Oro más dignos de la atención crítica de hoy día», p. 380), Smith (sobre la comedia del Siglo de Oro en nuestro siglo XX), y Sánchez Mariana (sobre datos de actores y teatros en los manuscritos de la Biblioteca Nacional de Madrid, con un índice de nombres y títulos de marcada utilidad).

La amplitud de asuntos tratados y la solvencia de los especialistas determina, en el conjunto de este *Mundo del teatro español,* un muy elevado nivel científico que propiciará, seguramente, la lectura de todos los interesados en la comedia áurea. Esta variedad no le hace caer en la dispersión: el carácter monográfico y la inteligente agrupación (por temas y enfoques y por sucesión cronológica) establecidos por el editor, asegura su coherencia. Aporta, además, una renovadora nómina de obras estudiadas: sin que haya que olvidar los asedios a los títulos nucleares conocidos (*La vida es sueño, Fuenteovejuna, El burlador de Sevilla...*) me parece muy saludable la atención prestada en diversos trabajos de este libro a comedias menos habituales en el repertorio crítico, pero que pueden ampliar nuestros horizontes y conceptos acerca del teatro del Siglo de Oro: *Los locos de Valencia, El pretendiente al revés, El gran cardenal de España...,* etc.

Colección, en suma, muy valiosa y recomendable, que los estudiosos sabrán, sin duda, apreciar como se merece.

I. A.—UNIVERSIDAD DE NAVARRA

(5) Cfr. las observaciones q hago al respecto en «Convenciones y rasgos genéricos en la comedia de capa y espada», *Cuadernos d teatro clásico,* núm. 1, 1988, pp. 27-49.

LEONARDO ROMERO / CRÓNICA FAMILIAR. OTRO EPISTOLARIO DE JUAN VALERA

Juan VALERA: *Cartas a su mujer.* Edición de Cyrus DeCoster y Matilde Galera. Córdoba, Colección de Estudios Cordobeses, Publicaciones de la Excelentísima Diputación, 1989.

Es acontecimiento editorial muy frecuente publicar los epistolarios de los escritores cuando el público ha leído sus *obras completas* y, en ocasiones, hasta sus biografías. Ocurre en todas las literaturas modernas, incluso en la española, sobre la que viene siendo hábito repetitivo el lamentar las escasas colecciones de cartas de autores —¿para cuándo dispondremos de una obra como la de Martin Seymour-Smith, *Poets through their Letters*?— que nos son accesibles y que puedan beneficiar, por lo tanto, los recónditos procesos de la escritura de las obras. Pero con Juan Valera ocurre exactamente al revés. Primero, porque el halago de los lectores comenzó a llegarle gracias a la feliz ocurrencia de su jefe administrativo en el Ministerio de Estado cuando le iba publicando en *La España* (entre diciembre de 1856 y marzo de 1857) las misivas y despachos que el joven Valera le enviaba en el curso de su memorable viaje a Rusia (1). Y, en segundo lugar, porque es acertada opinión crítica, establecida ya a principios de este siglo, el destacar la importancia biográfica, literaria e histórica que poseen las innumerables cartas escritas por el autor de *Pepita Jiménez.*

Juan Valera. Ateneo de Madrid.

De otros escritores contemporáneos como Menéndez Pelayo y Unamuno se nos han conservado también extensos e interesantísimos epistolarios. La colección de cartas del primero son asequibles gracias a los desvelos de Manuel Revuelta; los del segundo lo serán cuando Laureano Robles haya concluido la laboriosa tarea de cosecha en que está comprometido. La correspondencia de Valera cuenta con media docena de volúmenes que recogen cartas con su hermana y otros miembros de la familia y con Menéndez Pelayo, Gumersindo Laverde, Estébanez Calderón, el alcalde de Doña Mencía Francisco Moreno; también disponemos de varias docenas de trabajos monográficos en que se han editado cartas dirigidas a los más variados corresponsales, amén de los dos volúmenes de *Obras Completas* que publicaron en 1913 un conjunto muy significativo de textos epistolares.

La peculiar modalidad que adquirieron las relaciones humanas durante el XIX y las facilidades técnicas que los nuevos medios de comunicación introdujeron en la época pueden explicar la gran abundancia de epistolarios —los «locutorios de papel a los ausentes» de que hablaba Góngora en una carta a su hermana—, en los que algunos individuos egregios volcaron su personalidad con sinceridad y apasionamiento. En nuestro tiempo las cosas han cambiado radicalmente en lo que se refiere a la práctica de la comunicación epistolar. Pedro Salinas elogiaba la carta como una práctica comunicativa en trance de extinción. El mismo Valera se adelantó a denunciar con guiño irónico —como casi siempre ocurre en sus escritos— la para él inminente invasión de la comunicación telefónica; lo hizo en una piececita teatral titulada *Los telefonemas de Doña Manolita,* del año 1896.

Cyrus DeCoster y Matilde Galera son acreditados expertos en los estudios valerianos. DeCoster es autor, entre otras abundantes contribuciones, de una bibliografía (1970) y de ediciones anotadas de novelas, correspondencias y textos olvidados del escritor andaluz. Matilde Galera es autora de un extenso estudio sobre las intervenciones públicas de Valera como parlamentario y orador político y de epistolarios del escritor. Ahora ambos estudiosos sacan a luz una impresionante colección de cartas dirigidas por el escritor a su mujer Dolores Delavat durante etapas en las que las circunstancias de la vida les hizo vivir separados, etapas que cubren un arco de casi veinte años (desde el 11 de octubre de 1867 hasta el 27 de agosto de 1895). Esta edición anuncia sucesivos

(1) Una gacetilla de *La Época,* de treinta y uno de mayo de 1858, ponderaba la segunda edición de sus *Poesías* con palabras que traducen la estimativa de los lectores contemporáneos: «se distinguen por la elevación de los pensamientos a la par que por la naturalidad del lenguaje y son dignas del autor de las *Cartas de Rusia*».