

hace uso excesivo de las definiciones del *Tesoro* de Covarrubias y del *Dice. Aut.*, las cuales, aunque mantienen un tono de época acorde con el texto de Torres, acaban por imprimir un tono arcaizante algo pesado, máxime cuando Sebold —y esto ocurre a menudo— acomoda su propio estilo al de ellas. Bien es verdad que este estilo arcaizante de las notas al pie de página no es cosa nueva en la colección de *Clás. cast.* En cuanto a las alusiones a calles, edificios o plazas de Madrid, unas veces son objeto de explicaciones detalladas y otras carecen por completo de ellas; en casi todos los casos hubiese sido fácil subsanar esta poco importante deficiencia.

LUIS LÓPEZ MOLINA

ALONSO ZAMORA VICENTE, *La realidad esperpéntica. (Aproximación a "Luces de bohemia")*. Gredos, Madrid, 1969; 207 pp. (*BRH, Estudios y ensayos*, 123).

A partir de 1966, año en que se conmemoró el centenario del nacimiento de Valle-Inclán, la bibliografía valleinclanesca (si no copiosa, nunca descuidada) ha aumentado considerablemente. El entusiasmo que la crítica española y extranjera había manifestado por los demás hombres del 98, y en particular por Unamuno, se fue desplazando hacia la obra de Valle. Y los resultados de este interés no se han hecho esperar.

Importa recordar que de las dos épocas —modernista y esperpéntica— en que de manera esquemática y un tanto apresurada se ha dividido la obra de Valle (cf., v.gr., ANTONIO RISCO, *La estética de Valle-Inclán*, Madrid, 1966, pp. 9-15), la que ha recibido mayor atención es la segunda, y dentro de ella, muy concretamente, *Luces de bohemia*, quizá por haberse visto en esta obra el primer esperpento (o al menos por ser la primera que llevaba semejante marbete en la portada) y, por lo tanto, la obra clave y decisiva para la comprensión de la "segunda época". *Luces de bohemia*, en efecto, no sólo proclamaba los principios de una nueva estética, sino que los llevaba a la práctica, aunque no con el acierto y la perfección que alcanzarían en *Tirano Banderas*, en las novelas del *Ruedo ibérico* o en *Los cuernos de don Friolera*. En el "Homenaje a Valle-Inclán" de *CuH* (1966, núms. 199/200), para tomar un ejemplo, es significativo el número de estudios sobre *Luces de bohemia* y, en general, sobre el esperpento.

En ese "Homenaje" de *CuH* hay justamente un estudio de Alonso Zamora Vicente, "En torno a *Luces de bohemia*" (pp. 204-226), que más tarde constituyó su discurso de ingreso en la Academia Española y que, profusamente enriquecido con notas, ampliaciones e incluso capítulos enteros, se ha transformado en el libro que ahora reseñamos.

Zamora Vicente, que ya se había ocupado de *Las "Sonatas" de Valle-Inclán* (Buenos Aires, 1951), nos ofrece en su nuevo libro algunos exce-

este 54.2, tubas jalopianas 59.5, tolanos 69.13, gambas 72.5, celibato 73.9, salinas 82.24, almagraos 98.16, estornudos occidentales 99.10. El examen de las partes segunda y tercera arroja un número de palabras aproximadamente igual.

lentes capítulos de sociología literaria, campo escasamente cultivado por los hispanistas. Su propósito, nos dice en las primeras páginas, es “documentar la raíz vital del esperpento” y relacionar este nuevo arte con el teatro europeo de la época. Y, en efecto, lo que hace a continuación es desarrollar ampliamente la documentación vital de *Luces de bohemia* y los correlatos teatrales, que se refieren no sólo al teatro “serio”, sino también al arrabalero, popular y paródico.

Todos cuantos se han ocupado del esperpento han citado, para explicarlo, unas palabras famosas de Valle-Inclán (*Luces de bohemia*, XII): “El esperpentismo lo ha inventado Goya. Los héroes clásicos han ido a pasearse en el callejón del Gato... Los héroes clásicos reflejados en los espejos cóncavos, dan el Esperpento... Las imágenes más bellas en un espejo cóncavo, son absurdas... Mi estética actual es transformar con matemática de espejo cóncavo, las normas clásicas”. Esta explicación le parece a Zamora Vicente, aunque básica e importante, no exclusiva. Conocida es —dice— la debilidad literaria de Valle, que no vacila en aprovechar textos de otros autores —D’Annunzio, Mérimée, Espronceda, cronistas de América (Toribio Ortiguera, Francisco Vázquez), el Dr. Atl, etc.— para engarzarlos en sus obras o para estructurar un argumento, v.gr. el de *Tirano Banderas*. ¿Por qué no habíamos de encontrar un pariente análogo en el trasfondo del esperpento? Ese pariente cercano es el género chico, los sainetes, la poesía populachera, y sobre todo la literatura paródica, cuyos recursos ofrecen una notable semejanza con el arte esperpéntico. (No hay que olvidar que algunos esperpentos son en buena medida parodias de temas teatrales: el mismo Valle insinuó que *Los cuernos de don Friolera* eran parodia del honor calderoniano y de los celos de Otelo).

Sin embargo, aunque subraya las muchas semejanzas —deformación grotesca, sátira social, léxico, ironía, protesta, inconformidad, intervención de *muñecos*, *fantoches* y *peleles*, etc.—, no pretende el autor llegar a la conclusión “de que en esas obrillas del género chico claudicante encontrase Valle-Inclán la raíz —la fuente, según la vieja crítica— de su quehacer esperpéntico”, sino sólo “señalar la presencia de un arte secundario (pero arte, materia cotizable y viva) en los años de su formación y de su segunda juventud, que, forzosamente, ha de haberle dejado huellas, hábitos, siquiera el acostumar su habla y su mirada, y su contorno, a los gestos y expresiones, e incluso al ángulo visual que tales obrillas producían” (p. 54).

Pantecada la cuestión en estos términos, no tenemos ninguna objeción que hacer. Los biógrafos de Valle —cf., por ejemplo, S. MIRANDA, “Recuerdos de Valle-Inclán”, *CuH*, 62 (1966), 14-18— nos han hablado de su afición a las representaciones teatrales, y BAROJA, en sus *Memorias (Obras completas, t. 7, Madrid, 1949, pp. 677-678)*, refiriéndose al *argot* madrileño de principios de siglo y a su utilización en el teatro del género chico, afirma que “el teatro popular tenía mucha influencia entre la gente”. La influencia, como se ve, era recíproca, y Valle no tenía por qué ser la excepción. (En las pp. 23 y 128-155 estudia Zamora Vicente el *argot* como elemento común del género chico y del esperpento).

A lo largo del libro enfoca el autor la circunstancia histórico-literaria

(mejor hubiera sido decir intrahistórica) de *Luces de bohemia* con el fin de explicar sus temas y sus características. A través de citas de libros, periódicos y revistas documenta copiosamente los juicios de Valle sobre Castelar, Maura, Galdós, Echegaray, Cavestany, Joselito "el Gallo", Pastora Imperio, la Academia, etc.; pero, sobre todo, se empeña en establecer la identidad real de cada uno de los personajes. Hace, a este propósito, una conjetura que no carece de interés (ni tampoco de fundamento): que Valle-Inclán proyectó su propia personalidad —sus inquietudes, sus deseos, sus aventuras de bohemio— en el personaje de Max Estrella, mientras que los rasgos físicos de este personaje corresponden a los de Alejandro Sawa, el gran bohemio, autor de *Luces en la sombra*; y que, en cambio, el personaje de Don Latino de Híspalis es el retrato psicológico del mismo Sawa.

En los últimos capítulos del libro se registran las variantes, adiciones y supresiones que muestra el texto de *Luces de bohemia* (edición de 1924) en relación con el publicado antes, por entregas, en la revista *España*, entre el 31 de julio y el 23 de octubre de 1920.

MANUEL SOL TLACHI

El Colegio de México.

Phonétique et linguistique romanes: Mélanges offerts à M. Georges Straka.
Lyon-Strasbourg, 1970; 2 tomos: 479, 236 pp.

Tomo 1.

Apoyándose en la idea de Grammont de que "parler de la beauté d'une langue n'est pas une utopie", BOHUSLAV HÁLA estudia "Quelques problèmes de l'euphonie" (pp. 21-31), y considera que es posible medir objetivamente el grado de musicalidad, de eufonía, propio de cada lengua, advirtiendo que ciertas apreciaciones estéticas muy antiguas sobre determinadas lenguas se han mantenido hasta la actualidad, y parecen corresponder a la realidad eufónica de tales idiomas. El mayor valor musical corresponde a las vocales, especialmente a las graves —cuya aparición es tan frecuente en español—, y en segundo lugar a las líquidas y nasales, en tanto que las sibilantes y las aspiradas son menos armónicas. De ahí que lenguas como el italiano, el francés o el español parezcan "más bellas" que el checo o el alemán.

ANTONIO M. BADÍA MARGARIT presenta muy pormenorizadamente "L'alternance sourde/sonore dans la réalisation de /s/ en catalan" (pp. 32-42): considera que los frecuentes casos de sonorización del fonema sordo se deben, no a influencia del castellano —ya que, en este caso, el catalán tiene [z] donde el español [s]—, sino a una tendencia en favor de la "sonicidad" del sistema, que no puede obtenerse a través de sus elementos vocálicos, dada la acusada caducidad de las vocales átonas en catalán.

En su estudio "Sobre el funcionament de las sibilants en el català de Castelló" (pp. 43-51), explica GERMÀ COLON cómo el sistema "ideal" de 8 sibilantes (fricativas y africadas, sordas y sonoras, alveolares y palatales) se ha reducido en el habla castellanense actual a sólo 4 fonemas: alveolar fricativo sordo o sonoro, cuya vitalidad es mayor en el caso de los sordos. Por otra parte, la oposición *s/z* sigue siendo fonológica, cosa que no sucede ya en el caso de los sonidos palatales.