

rio pensar en un origen anterior al azaroso documento del estudiante mallorquín, así como los muchos indicios que aparecen en textos muy variados.

Desde luego que en una revisión sobre los problemas que entraña el Romancero no podía faltar el comentario sobre los distintos aspectos formales, el cuartetismo, el verso octosílabo, la *e* paragógica y las distintas escuelas romancísticas (novelesca, épica y noticiera) íntimamente interrelacionadas entre sí. En todos los casos las referencias bibliográficas a distintos estudios muestran la complejidad y diversidad de enfoques que se presentan. Los problemas teóricos referentes al espacio de la narración, la oralidad (como mecanismo de transmisión, factor de composición y hecho cultural) y los recursos (fórmulas, motivos, tópicos, etc.) tienen su espacio con un tratamiento mesurado y buscando situarlos en una perspectiva básicamente operativa para la comprensión de los textos.

También señala algunos aspectos que, no por menos estudiados, son menos importantes en la comprensión del Romancero, tal es el caso de sus reflexiones sobre la construcción y presencia de personajes, sean simples o complejos, el humor, el protagonismo femenino, etcétera.

En su revisión, Di Stefano remite, como ejemplos de los aspectos que trata, a casos concretos en los textos que forman la antología. En resumen se trata de una reflexión muy madura y mesurada sobre lo que es el género, mostrando toda su complejidad ya que en él “todo es historia y novela al mismo tiempo” (p. 50), así como su vitalidad y significado durante los últimos años medievales y el siglo xvi.

El *Romancero* de Di Stefano nos enriquece bibliográficamente, nos ofrece textos bien seleccionados y mejor comentados, con un apéndice que nos muestra lo que sucede con el género hoy en día, todo ello precedido de una mesurada y aguda reflexión sobre los problemas del género. Es un libro que cumple plenamente con las expectativas de una amplia gama de posibles lectores.

AURELIO GONZÁLEZ
El Colegio de México

Teatro castellano de la Edad Media. Ed. Ronald E. Surtz. Taurus, Madrid, 1992; 203 pp. (*Clásicos castellanos*, 13).

En la Edad Media española abundaron los géneros literarios narrativo y lírico, sobre todo este último, ya que casi todo el material literario que conocemos de la época está en verso, pero hay vacíos en el teatro medieval.

Ronald E. Surtz afirma que la representación teatral, como la en-

tendemos hoy, en aquel tiempo era sólo parte de toda una gama de espectáculos. En la Edad Media española no hubo una concepción clara y definida de lo que es teatro. Surtz habla de dos posiciones de la crítica especializada respecto a la escasez de drama en Castilla: para unos se debe a una tradición dramática perdida; para otros, los escritores de aquella época no crearon obras teatrales. En cuanto al primer argumento Surtz no ahonda ni cita a las autoridades que lo avalan, por lo que tal argumento más parece un supuesto. Al referirse, en cambio, al teatro litúrgico afirma: “las investigaciones de Donovan parecen dar la razón al segundo grupo de críticos” (p. 12), puesto que al examinar los manuscritos que contienen dramas de tipo litúrgico, sólo se halló media docena de textos. Donovan, según Surtz, ofrece varias razones que explican esta situación. Una, es que los monjes encargados de la reforma litúrgica provenían de Cluny, o de los monasterios que adoptaron el espíritu de la abadía. Poco interés tenían los monjes cluniasenses en el teatro litúrgico y quizá por ello también se explique la ausencia de tropos dramatizados en manuscritos originarios de Cluny y sus dependientes.

Otra explicación del por qué no se introdujo este tipo de drama, se debió a que hacia el siglo XII coincidieron el cambio de rito con los comienzos de la poesía en lengua vulgar. En esa época comenzaban a escribirse ya dramas vernáculos; sin embargo, Surtz aclara que en otras regiones de Europa las lenguas vulgares no desplazaron necesariamente al teatro litúrgico en latín. Es, luego, una hipótesis que no se sostiene con solidez.

Una tercera razón, creo la más importante, era el control de la Iglesia católica sobre las representaciones. Surtz cita una ley de Alfonso X en la cual se prohibía a los clérigos representar obras teatrales que no estuvieran acorde con la ortodoxia. Sólo podían tratar temas como el nacimiento de Cristo, su resurrección o pasajes bíblicos como en el *Auto de los Reyes Magos*, que aparece entre las piezas de esta edición. En él se recrea la visita de los Reyes de Oriente, quienes llevaron los tres regalos simbólicos a Jesús: oro, mirra e incienso. Para la interpretación tradicional, el oro simboliza la naturaleza real de Jesús; la mirra, su naturaleza humana y el incienso su naturaleza divina. Los Magos dan esos regalos como símbolo de la triple naturaleza del Mesías. En este auto, en cambio, se otorgan para poner a prueba la divinidad del niño. Este cambio muestra, precisamente, el carácter meramente artístico de la pieza, ya que el autor se permite interpretar el Evangelio a su manera. El escepticismo de los Magos trastroca el tono de celebración que se esperaba en el drama litúrgico. De esta manera, se pierde el carácter ritual del *Auto* y, en cambio, se acerca más a una representación mimética.

Temas como éste eran los autorizados por la jerarquía clerical. De ahí la polémica en torno a la verdadera naturaleza de esas representa-

ciones: ¿eran realmente piezas dramáticas en el sentido artístico o eran otro tipo de espectáculos? Se sabe que durante los maitines de Navidad se llevaban a cabo lecturas de sermones del Pseudo Agustín, en los que profetas del Antiguo Testamento y la sibila pagana sirven de testimonio de la divinidad de Cristo. En ocasiones, esas lecturas originaban lo que se conoció como *Ordo propheratum*, un drama litúrgico; sin embargo, algunos de estos *Ordo* no eran más que ejercicios escolares.

Para Surtz, la aparición del teatro vernáculo en Castilla es un fenómeno del siglo xv, al contrario, pues de lo que sucedía en el resto de Europa que sí lo tuvo desde siglos antes. Esa aparición “tardía”, tal vez, tiene que ver con una cuestión histórica: la escisión de la cristianidad en dos clases: los cristianos “nuevos” y los “viejos”. Éste sería el hecho que acompañó el nacimiento del teatro de Gil Vicente, Lucas Fernández y Juan del Encina. Surtz no incluye en el libro dramas de estos autores, seguramente porque forman una obra artística completa, mientras que las piezas que integra en su edición son, más bien, pequeños dramas sueltos.

Es claro que el criterio de Surtz para integrar las piezas es temático, ya que las primeras seis, con excepción de una perteneciente a Gómez Manrique (*Un breve tratado que fizo Gómez Manrique a mandamiento de la muy ilustre señora Infanta doña Isabel, para unos momos que su excelencia fizo con los fados siguientes*) tratan asuntos bíblicos: *Auto de los Reyes Magos* (anónimo); *La representación del nascimiento de nuestro señor Jesucristo, (Coplas) Fechas para la semana santa* de Gómez Manrique; *Auto de la pasión* de Alonso del Campo y *Auto de la huida a Egipto* (anónimo). Surtz asevera que Alonso del Campo era el receptor de cuentas de la capilla de San Blas en la catedral de Toledo; esta pieza se encontró en un libro de esas cuentas. Al parecer, el *Auto* debió escribirse entre 1486 y 1499, año de la muerte de su autor. Como el título aclara, trata de la pasión de Cristo, y Surtz explica que posiblemente Alonso se inspiró en los evangelios canónicos, las tradiciones apócrifas y en los versos de dos obras de Diego de San Pedro. Para Blecua, “el texto existente es una copia confeccionada a base de diversos modelos ajenos” (p. 35), entre otros, de una hipotética Pasión toledana de finales del siglo xiii o comienzos del xiv.

El *Auto de la huida a Egipto* se halló en un manuscrito que procede del convento de clarisas de Santa María de la Bretonera en Burgos, el cual parece ser de finales del siglo xv o principios del xvi. La obra no está titulada originalmente. Justo García Morales (el primero de sus editores modernos) le ha puesto el título. Este auto yuxtapone los temas de la huida de la Sagrada Familia a Egipto y la penitencia de San Juan Bautista en el desierto, ambos pasajes del evangelio de Mateo.

Los dramas restantes, junto con el de Manrique, que se ocupan de temas profanos: *Momería concertada a seis* de Francisco Moner; *Égloga hecha por Francisco de Madrid en la cual se introducen tres pastores y Diálogo del*

viejo, el amor y la hermosa (anónimo). En el *Breve tratado* de Manrique hay siete personajes femeninos, que fingen ser las Musas, que llegan desde el Monte Helicón atraídas por la fama del príncipe Alfonso, hermano de Isabel la Católica, quien aparece como un personaje en la pieza. Surtz cree que en este drama puede hallarse un sustrato político, ya que el autor toma partido por Alfonso, quien “dos años antes había sido aclamado rey por los nobles del bando contrario al rey Enrique IV” (p. 45). El editor habla de este teatro profano como un entretenimiento de los nobles, pero hace hincapié en que esta pequeña obra de Manrique no sólo actualiza convenciones de género (el momo), en el cual generalmente se trataban asuntos cortesanos, sino que perseguía, además, apoyar un régimen.

El teatro de Francisco Moner, por su parte, se inscribiría, igualmente, dentro del género de la *momería*. Las piezas se representaban en un salón de la corte y servían, casi siempre, para reafirmar la condición de la nobleza como clase: “Al actualizar las convenciones del amor cortés... Moner crea la ilusión de que el código cortesano sigue rigiendo a la sociedad” (p. 47). En efecto, no hay que olvidar la decadencia de los nobles ya desde el siglo xiv y lo que ésta trae consigo: el derroche en una serie de entretenimientos superfluos que sirvieron para escapar de una realidad que los cortesanos no deseaban enfrentar.

Las églogas pertenecientes al género pastoril también, al parecer, poseen un carácter de evasión, sería “el género de evasión por excelencia” (p. 48) puntualiza Surtz. Dice, además, que este género en la antigüedad poseía un fuerte carácter político, que se conseguía por medio de la alegorización. Pone el ejemplo de una égloga de Virgilio donde aparece la alegoría: “se veía en el niño mencionado al comienzo de la cuarta égloga de Virgilio, niño cuyo nacimiento inauguraría una edad de oro, el hijo de Octavio o de Octavia o de Asinio Polión” (p. 48). En nota aclara que en el primer Renacimiento italiano ciertas églogas de Boccaccio “tratan de la situación política de Nápoles, mientras que otras de Petrarca critican la corte papal de Aviñón” (p. 48).

Surtz afirma que el carácter político está también presente en la égloga de Francisco de Madrid porque el hecho real que inspiró su creación fue la invasión de Italia a Castilla bajo el rey de Francia Carlos VIII. Evandro, personaje que representaría a Carlos VIII, reflexiona en torno a la posibilidad de ensanchar sus dominios mediante la guerra. Aparecen otros dos personajes alegóricos, Peligro y Afortunado, con los cuales Evandro establece un diálogo. Finalmente no lleva a cabo su plan y termina exaltando la idea de la paz.

En el *Diálogo del viejo, el amor y la hermosa* se encuentra el conocido tópico medieval del poder del amor. La obra comienza con un monólogo del viejo acerca de qué es el mundo cuando se presenta el amor y dialogan. El amor lo persuade de que aún puede amar, aún puede enamorarse y ser correspondido. El viejo cae en la trampa y confiesa a una

hermosa que la ama, pero ésta lo rechaza con desprecio. La pieza termina con un villancico a modo de moraleja, común en el teatro de Juan del Encina. El manuscrito de esta pieza contiene la refundición de un drama paralelo de Rodrigo Cota y aparece con el encabezado: *Interlocutores senex et amor mulierque pulchra forma*. Fue María Rosa Lida quien le dio título en español.

Completa la edición de Ronald E. Surtz una bibliografía amplia acerca del teatro medieval y estudios específicos sobre cada una de las piezas. Aunque por la abundancia y especialidad de las fuentes el libro parece destinado al especialista, queda por preguntar a qué grupo de la academia se dirige. El tipo de notación y el glosario, puesto generosamente al lado de versos poco inteligibles para el lego, hace pensar en el estudiante.

ROGELIO ÁVALOS ORTIZ
El Colegio de México

FRANCISCO RICO, *Texto y contextos. Estudios sobre la poesía española del siglo xv*. Crítica, Barcelona, 1990; 240 pp.

La reconstrucción de la historia literaria de un país no puede ser tarea individual y solitaria; los manuales que circulan como historias generales y que se han hecho en estas condiciones, suelen ser catálogos de obras y autores, con fechas más o menos precisas, donde inevitablemente se detectan lagunas y omisiones, a veces imperdonables. Si se repasan los textos historiográficos tradicionales de la literatura española, puede apreciarse el olvido o la marginación de algunas obras: o no se las menciona, como si no hubieran existido, o se las desdeña al intentar valorarlas bajo los mismos criterios aplicados a las obras consideradas "geniales".

El estudio de la literatura de cualquier país necesita perspectivas múltiples y constantes revisiones; bajo esta premisa cobra sentido el trabajo que emprende Francisco Rico en este libro. Sin pretender hacer una historia de la literatura española, Rico organiza materiales dispersos, establece relaciones entre ellos, busca sus ecos en la cultura, en los usos y costumbres del momento. A mi juicio, la mejor aportación es su propuesta de una nueva manera de entender el estudio literario rechazando el análisis inmanente del texto, pero sin caer en el dogmatismo sociológico de algunos trabajos sobre literatura.

Si el título del libro parece, en primera instancia, algo trillado y poco atractivo, el subtítulo precisa el objeto estudiado y en el prólogo se justifica y da sentido al trabajo: la revisión de poemas del siglo xv, algunos muy conocidos y valorados por la tradición crítica; otros, relega-