

archivos y construcción de muestras de textos, todos ellos con la posibilidad de ser aplicados a un sólo texto, a un subconjunto de textos o a todo un *corpus*. Merced a su conformación híbrida, TEXTUS permite que el investigador decida sobre la interpretación y transcripción del texto infantil así como la normalización y categorización morfosintáctica y estructural. También por su conformación y estructura, TEXTUS no sólo sirve de herramienta para el análisis cuantitativo, cualitativo y comparativo de lengua escrita en proceso de adquisición, sino para el de *corpora* de lengua escrita no normalizada. Esto amplía su poder de uso y la convierte en código común, potencial red de comunicación entre los que buscan dar cuenta de la escritura. En este sentido, TEXTUS es una gran aportación que cumple con el sueño dorado de los investigadores: el manejo asequible y riguroso de gran cantidad de datos con un instrumento confiable y fino de análisis.

Por su renovadora visión de la lengua escrita y del complejo proceso de adquisición por el que atraviesan los niños para llegar a compartir los significados que encierra en su mundo circundante, *Caperucita Roja aprende a escribir* es lectura obligada no sólo para los especialistas, sino para todos aquellos que se interesan en el hombre y la cultura aprendidos ambos en los muros de la escritura.

REBECA BARRIGA VILLANUEVA  
El Colegio de México

LUIS ASTEY V. (ed.), *Los tres dramas de Hilario y otros tres dramas temáticamente afines*. UNAM, México, 1995.

Por fortuna, la cultura hispánica ha reaccionado y, en los últimos años, ha logrado colmar una laguna especialmente llamativa y vergonzante: mientras disponíamos de buenas ediciones y estudios de la dramaturgia latina medieval a cargo de eruditos anglosajones, franceses e italianos, nada parecido se había hecho desde nuestra vertiente. Como botón de muestra, basta consultar la bibliografía adjunta al final la edición aquí reseñada, con un total de 23 referencias entre las que no hay una sola que remita a nuestro universo cultural. Ahora, por fin, contamos con el presente trabajo (que cuenta con un doble precedente, con una versión de Hrotsvitha de Gandersheim, *Los seis dramas*, México, 1990, y sus *Dramas litúrgicos del Occidente medieval*, México, 1992) y con los de Eva Castro Caridad, que ha atendido a las manifestaciones peninsulares en su reciente edición (*Teatro medieval*. T. 1: *El drama litúrgico*, Barcelona, 1997) y ha redactado un panorama de conjunto para el teatro latino medieval (*Intro-*

*ducción al teatro latino medieval*, Santiago de Compostela, 1996, con atención a las obras que nos ocupan en pp. 76-101), tras sorprendernos con su tesis doctoral (*Tropos y troparios hispánicos*, Santiago de Compostela, 1991).

Antes de nada, este *corpus* textual nos ofrece una magnífica muestra de la poesía mediolatina goliardesca, pues Hilario y los demás autores de estos *ludi* bien merecen ser llamados *goliardos* por la métrica de que se sirven y los años en que escriben (comienzos del siglo XII): tetrásticos monorrimos de octosílabos y otras medidas, pareados y trísticos con o sin verso de pie quebrado: en el conjunto, compuesto en su mayor parte en clave rítmico-acentual, alternan los versos con rima plena con otros en que sólo rige la similitud, al modo de tantos poemarios goliardescos; tampoco faltan, no obstante, los versos que se atienen a un ritmo cualitativo. A este respecto, basta recordar que la relación entre la lírica de los goliardos y el drama escolar medieval es bien conocida y que se revela en especial en un elocuente dato: el códice de los *Carmina Burana* (ms. lat. 4660 de la Biblioteca Municipal de Múnich) recoge también seis dramas latinos pertenecientes a la misma tradición que los editados por Astey.

Hay un último detalle de enorme importancia: las piezas se acompañan en los códices de continuas alusiones musicales (a las que, por lo menos en el prólogo, se debería haber prestado la debida atención) que nos remiten al patrón cortesano, en una mixtura goliárdico-trovadoresca que tampoco nos resulta desconocida; de hecho, hoy sabemos bastante de estos entrecruces y de la abundancia de préstamos en una y otra dirección (a W. L. Smoldon, que no aparece en la bibliografía, se le debe la aproximación más sólida a este respecto, con un estudio particular del *Ludus Danieli* en *The play of Daniel: A Medieval liturgical drama*, London, 1960, y su panorámico *The music of the Medieval church dramas*, Oxford, 1980). Por desgracia, el códice parisino no recoge la notación musical correspondiente.

En la *Suscitatio Lazari* de Hilario (en el título de la p. 40 se presenta con errata: *Svcitatio*), el término *ludus* (*drama* en la traducción) sólo es un añadido de un copista moderno; no obstante, aparece como etiqueta en sus congéneres, lo que nos confirma la adecuación de la etiqueta. Por su parte, la voz *persone* (*personajes* en la traducción) es altamente reveladora en todos los casos, pues se usa como tecnicismo teatral, a la manera clásica (recordemos que, en origen, significaba “máscara de teatro”). Si no bastara con esto, las riquísimas didascalías que acompañan a estas piezas acabarían por abrir los ojos al más escéptico, pues no pueden tener otro sentido que no sea el puramente dramático. Dos de los opúsculos, la *Suscitatio Lazari* y el *Ludus super iconia Sancti Nicolai* de Hilario, tienen el valor añadido de rematar varias de las estrofas por medio de algunos versos en el francés (en el primer texto, a modo de endecha o de *planh*, mientras que

en el segundo persiguen seguramente un fin jocoso), lo que hubo de resultar verdaderamente placentero para el público de la época.

En el anónimo *De resuscitatione Lazari*, la calidad teatral de las didascalias resulta de especial importancia, sobre todo gracias a la clara recreación del espacio dramático en el ámbito escénico escogido; así, se indica: “Domus uero ipsius Simonis, ipso remoto, *efficiatur* quasi Betthania, et tunc aducatur Martha” (las cursivas son mías). En este texto, precisamente, se percibe uno de los pocos escollos de esta edición: la pérdida de un verso tras un simple error de numeración de versos (249, en lugar del correcto 294); en la copla que sigue, se trunca el pareado “Tu sis dolor insidiantibus” al olvidar el verso segundo, que se ha recogido no obstante en la traducción castellana correspondiente.

El *Ludus super iconia Sancti Nicolai* de Hilario y el *miraculum* anónimo que se titula *De Sancto Nicholao et de quodam iudeo* muestran un ambiente que dará en uno de los principales textos vernáculos del teatro medieval francés, a poco contemporáneo de sus congéneres latinos: el *Jeu de Saint Nicholas* (ca. 1200) de Jean Bodel, famoso por sus escenas de taberna marcadamente realistas. Hoy, nos consta que Bodel bebió en Hilario y en un relato hagiográfico de Wace; ahora bien, el de Arras fue absolutamente original al teñir la obra con el tono realista de la vida de su ciudad natal e incorporarla a una materia entre religiosa (característica de la vida de un santo) y épica (a causa del ambiente de cruzada en que se desarrolla la acción).

El tercero de los textos de Hilario es de enorme importancia, aunque sólo sea porque nos muestra la palabra-clave dentro del mismo título (atención al participio de futuro pasivo): *Historia de Daniel representada*, según se lee en el manuscrito parisino que la conserva. Al final se nos dan datos precisos sobre su representación, pues se indica que, en caso de que se haga durante los maitines, habrá de cantarse el *Te Deum laudamus*; si se hace en vísperas, el cierre ha de ponerle el *Magnificat anima mea dominum*. Más importante, como se desprende de los comentarios que siguen, resulta el magnífico y anónimo *Ludus Danielis*, sobre todo desde la óptica de un estudioso del teatro vernáculo medieval.

La leyenda de Daniel, transformada en *ludus*, refuerza la idea de que la escena en la que el rey Baltasar llama a todos sus sabios para resolver el dilema (“los adivinos, los magos y los astrólogos”, Daniel, 5, 7) prefigura la consulta de Herodes a los suyos (en Mateo, 2, 4, tan sólo les pregunta sobre el lugar en que nacerá el Mesías); es más, para ambos episodios cabe postular una relación aun más estrecha a través de la *Representación de los Reyes Magos*, pues su peculiar *amplificatio* coincide en este punto con ese pasaje del Antiguo Testamento. Creo que merece la pena incidir en este dato, que desarrollaré en otro lugar por haber escapado la atención de todos desde el trabajo de

Winifred Sturdevant (*The "Misterio de los Reyes Magos": Its position in the development of the Mediaeval legend of the Three Kings*, Baltimore, 1927), obcecado como estuvo en buscar relaciones dentro de las obras del ciclo de la Epifanía.

De hecho, de ir más lejos, hasta podríamos preguntarnos si la *Representación* toledana no es acaso resultado del influjo directo del *ludus* latino o, dada su paupérrima tradición textual y los escollos cronológicos (el *ludus* se compuso a mediados del siglo XII, aproximadamente por los mismos años en que vio la luz la obra española, aunque los problemas para la datación de ésta se revelen hoy insuperables), de alguna obra próxima. Tengamos en cuenta que sólo en ambos textos teatrales el rey manda llamar a los sabios en estilo directo, y lo hace con una enumeración harto semejante ("Uocate mathematicos,/ caldeos et ariolos;/ aruspices inquirite/ et magos introducite"); además, en ambos se entabla un diálogo (aunque mínimo en el *ludus* latino, no aparece en Daniel y resulta imposible, por su diseño, en el pasaje de Mateo) con la respuesta negativa de aquéllos.

Por si faltara algo, cabe recordar que el *ludus* se halla estrechamente vinculado a la festividad navideña, como vemos en el procesional o *conductus* de Daniel de los vv. 291-305 ("Congaudentes celebremus natalis sollemnia:/ iam de morte nos redemit Dei sapientia") y, sobre todo, en la apotesis final en que se anuncia el nacimiento de Cristo ("Nuntium uobis fero de supernis:/ Natus est Christus, dominator orbis,/ in Bethleem Iude, sic enim propheta/ dixerat ante"). Por otra parte, no se olvide que el manuscrito de Beauvais en que se conserva la obra (hoy en la British Library) gira en torno al tema de la Circuncisión del Señor, como ya señalara Karl Young (*The drama of the Medieval church*, Oxford, 1933, t. 2, p. 290).

Del mismo modo, algunos de los Evangelios Apócrifos enlazan la Epifanía con la salvación de Daniel, como se lee en el *Evangelio siríaco de la Infancia*: "Entonces tres reyes, hijos de reyes, tomaron tres libras de oro, incienso y mirra: se vistieron de sus trajes preciosos, se ciñeron la tiara y, guiados por el mismo ángel que había arrebatado a Hababuc y alimentado a Daniel en la cueva de los leones, llegan a Jerusalén" (Aurelio de Santos Otero, ed., *Los evangelios apócrifos. Edición crítica y bilingüe*, Madrid, 1963, pp. 312-313, n. 10). Como se desprende de esta muestra, ambos motivos discurren por un camino que resulta practicable desde cualquiera de las direcciones.

Creo que, a la luz de los datos que acabo de aducir, no parece disparatada una asociación como ésta, que permite arrojar luz sobre un pasaje que ha llamado reiteradamente la atención de la crítica (en particular, acúdase a David Hook y Alan Deyermond, "La terminación del *Auto de los Reyes Magos*", *AEM*, 13, 1983, p. 274, que resumen los desvelos de los estudiosos a este respecto). Lo que continúa sorprendiéndonos es el desarrollo posterior a modo de disputa entre los

rabinos, que no se ha logrado documentar en el conjunto del teatro europeo del Medioevo fuera del texto toledano. Como se deriva de las pesquisas previas, aunque sólo fuese con el propósito de arrojar luz sobre el teatro vernáculo, convendría revisar con calma la dramaturgia latina del Medioevo; ahora bien, resulta igualmente obvio que ésta merece un estudio *per se* y sin mediatizar.

Por lo que se refiere a las normas de edición, considero que la restitución de la grafía clásica es innecesaria en estos textos mediolatinos, donde encontramos continuas desviaciones de la norma; por ejemplo, en la cita que hacía del *De resuscitatione Lazari*, el editor ha recuperado “a<d>ducatur”, y así ha obrado en situaciones parecidas. Las erratas en el texto latino tienen su cima en la desaparición del verso arriba citado; en lo demás, y a falta de un contraste sistemático con las ediciones previas, parece que el texto ha salido suficientemente limpio de las prensas. En la traducción, se advierten unos cuantos gazapos, como el de la p. 41, donde un “hallan” debe ser “hayan”; en general, habría deseado un mayor cuidado con la puntuación, pues lo que una frase absoluta del latín permite, “Tam Lazaro sedente, dicat ministris”, resulta incorrecto una vez vertido al castellano: “Diga a los servidores, estando sentado ya Lázaro”. Queda claro que con esa coma, y sin otra delante de *Lázaro*, se separa sujeto de verbo; diferente es, por completo, el verso latino, pues el ablativo fuerza a que el sujeto (de nuevo *Lazaro*) sea implícito.

El prólogo (carente de epígrafes, con períodos larguísimos y un estilo poco amable) es de incómoda lectura, aunque el editor atina al señalar ciertas claves que relacionan las distintas piezas; echo en falta, no obstante, una introducción más acorde con la tradición erudita, mejor estructurada y dispuesta en varios apartados, ya que, si la lectura me ha resultado pesada en más de un momento, deduzco que podría espantar a los no iniciados. En cualquier caso, fuera de esos y otros lunares, esta edición (como antaño ocurriera con la traducción de Hrosvitha preparada por este mismo especialista) merece nuestra satisfacción y aplauso.

ÁNGEL GÓMEZ MORENO  
Universidad Complutense de Madrid

LEONARDO FUNES, *El modelo historiográfico alfonsí: una caracterización*.  
Queen Mary and Westfield College, London, 1997; 86 pp.  
(*Papers of the Medieval Hispanic Research Seminar*, 6).

Como catalizador de corrientes teóricas emparentadas que convergen en su estudio (narratología, crítica cultural, neohistoricismo), Fu-