

vierte en don Quijote, en el contexto de la parodia, en existencia burlesca. El caballero anciano, casi milagrosamente, supera el obstáculo de su edad, y, a pesar de su aparente anacronismo y extravagante intención, logra hacer nueva ficción de su histórico pasado. Don Quijote no consigue ni superar sus obstáculos ni disipar su original condición de loco atrevido, atestiguada en su constante anacronismo y disparatado proceder. Su medida y prolongada ineficacia lleva a Cervantes a idear nuevas técnicas narrativas, según el propósito y la ocasión, realizando en el proceso el paso definitivo de la "parody-romance" a la novela¹⁶.

Si la revaloración e interpretación válida del sentido original del *Quijote*, según la intención declarada de Cervantes, ha de iniciarse con la remisión de la obra a sus fuentes y modelos, con la re-examinación de los libros de caballerías, creemos de importancia vital que tal tarea se efectúe, no sólo a partir de los textos más inmediatos, sino, en un contexto más amplio, en el ámbito mismo de la tradición que la inspira y que culmina. En particular, ha de tenerse presente la relación entre la deterioración y rebajamiento cómico-irónico de la tradición artúrica y la integración definitiva de lo cómico y lo creativo en la parodia cervantina¹⁷. A la luz de tal contexto, el anacrónico pero admirable caballero anciano se hace burlesca vivencia en la figura del caballero cincuentón don Quijote de la Mancha.

EDUARDO URBINA

University of California, Berkeley.

EL TEATRÓ PRELOPESCO: LINEAS DE INVESTIGACIÓN EN LOS AÑOS SETENTA

Sin lugar a dudas, la bibliografía del teatro anterior a Lope de Vega ha continuado enriqueciéndose paulatinamente en los años setenta¹, siguien-

¹⁶ Sobre lo primero véase, por ejemplo, RUTH EL SAFFAR, *Distance and control in "Don Quijote": A study in narrative technique*, Chapel Hill, 1975, (NCSRL, 147). Sobre la evolución de la novela como género realista a partir del *romance*, a través de un proceso irónico-paródico de desplazamiento, véase en particular NORTHROP FRYE, *The secular scripture: A study of the structure of Romance*, Harvard, 1976.

¹⁷ Para una muestra más amplia del enfoque aquí descrito y empleado véase mi tesis doctoral *Sancho Panza, "escudero sin par". Parodia y creación en "Don Quijote" (1605-1615)*, University of California, Berkeley, 1979 (inédita).

¹ En esta nota reseñamos los libros de: ROBERT L. HATHAWAY, *Love in the early Spanish theatre*, Playor, Madrid, 1975 (Col. *Scholar*); John Brotherton, *The "pastor-bobo" in the Spanish theatre before the time of Lope de Vega*, Tamesis Books, London, 1975; CARMEN TORROJA MENÉNDEZ y MARÍA RIVAS PALÁ, *Teatro en Toledo en el siglo xv. "Auto de la Pasión" de Alonso del Campo*, Madrid, 1977 (*BRAE*, anejo 25); conclusión, con referencias a JESÚS GUTIÉRREZ, *La "fortuna bifrons" en el teatro del Siglo de Oro*, Sociedad Menéndez y Pelayo, Santander, 1975.—No nos referiremos, salvo excepcionalmente, a artículos que, aunque muy importantes, alargarían más allá de límites razonables la presente nota. Por lo demás, todo un grupo de revistas, sobre todo las más recientes, nos resultan por ahora inaccesibles. Tampoco es posible dedicar el espacio que merecerían las nuevas ediciones, algunas hechas con excelentes conocimientos filológicos y que toman en consideración los problemas de cada autor.

do el progreso de los períodos inmediatamente anteriores, sobre todo desde el segundo decenio de este siglo. Aunque queda mucho camino por recorrer, es esencial el hecho de que ella contribuye a borrar, definitivamente, aquella afirmación (hoy sólo relegada a manuales escolares, resultado de conocimientos menos profundizados en torno a los predecesores del Siglo de Oro), según la cual nada explicaría en la historia anterior la extraordinaria aparición del teatro que Lope cultiva. Es cierto, sí, que la calidad, rápidamente alcanzada, y la popularidad del Fénix no tienen paralelos previos. En cambio, ¡cuánto rasgo ocasional, cuántas funciones, situaciones y hasta nombres de personajes pasaron de sus predecesores inmediatos y mediatos a la comedia del siglo áureo!

Conserva su validez, como exposición cronológica y ordenadora, externa y precisa, de lo que la erudición había reunido hasta ese momento (y en buena parte él mismo contribuyó a ello con su obra original y la de sus discípulos), el libro clásico de J. P. WICKERSHAM CRAWFORD, *Spanish drama before Lope de Vega* (1937, reedición con suplemento bibliográfico de W. T. McCready, Philadelphia, 1967), precedido de los estudios monográficos hasta hoy valiosos de J. Meredith (1928), W. Shaeffer Jack (1923), W. S. Hendrix (1924), etc., así como las obras de R. Williams, y especialmente de W. Shoemaker (1935, trad. esp., Barcelona, 1957) sobre la escenografía, y el fundamental artículo de S. G. Morley sobre la métrica².

De estos trabajos ya clásicos y de su propia exploración, especialmente en torno a Encina, parte, hacia fines de los años sesenta, HUMBERTO LÓPEZ MORALES, *Tradición y creación en el teatro castellano* (Madrid, 1968), que nos lleva a las vísperas de los estudios que se reseñan aquí³.

I. Robert L. Hathaway se ha planteado un tema y propuesto una meta, de los que deriva tanto el interés de su libro para el conocimiento del teatro anterior a Lope como sus limitaciones. Se trata, como lo indica el título, de la exploración de un determinado tema desde cierto ángulo, o sea que una vasta parte de la producción dramática de esa época queda fuera de sus estudios: naturalmente, todo el teatro religioso y las formas del amor que no resultan clasificables ni dentro del amor

Solo citaré las de Lucas Fernández, *Teatro selecto clásico de...*, ed., pról. y notas de Alfredo Hermenegildo, Escelicer, Madrid, 1972; *Farsas y églogas*, ed. de María Josefa Canellada, Madrid, 1976 (*Clás. Castalia*, 72); Lope de Rueda, *Los engañados y Medora*, est. preliminar y notas de Fernando González Ollé, Madrid, 1973. (*Clás. cast.*, 181); del dominio catalán, *Teatr biblic. Antic Testament*, ed. de Ferrán Huerta Viñas, Editorial Barcino, Barcelona, 1976.

² En cuanto a escenografía e historia externa, recoge, actualiza y propone novedades la obra de N. D. SHERGOLD, *A history of the Spanish stage from medieval times until the end of the seventeenth century*, Oxford, 1967, especialmente caps. 1-6.

³ Nos atenemos especialmente al teatro prelopesco, dejando a un lado las obras y artículos importantes que sólo toman en cuenta el período de orígenes del teatro castellano, tales como el "Prólogo" de FERNANDO LÁZARO CARRETER al *Teatro medieval* (2ª ed., Madrid, 1965); o la exploración de RICHARD DONOVAN, *The liturgical drama in medieval Spain*, Toronto, 1958; o los que desarrollan un aspecto de dicho teatro, si bien llegando al período áureo, como el estudio esencial de BRUCE WARDROPPER, *Introducción al teatro religioso del Siglo de Oro*, Madrid, 1953. Todos ellos conservan vigencia y han contribuido a las investigaciones cuyo resultado hemos conocido en esta última década.

cortés ni como derivaciones del platonismo. El erotismo, que en muchos casos las acompaña o las sustituye o el dramaturgo despliega, en la obra misma o de algún modo en conjunción con ella, es mirado despectivamente y/o de pasada por el autor como "animalidad"; no entran estas obras en el cuadro que se ha propuesto trazar, con lo cual ese complemento de los temas analizados en torno al amor cortés y al amor platónico, que tan agudamente se explaya en los introitos de tipo más o menos naharresco —pocas veces ausente de buena parte de ese teatro— no se integra en su verdadera función y significado. Hay que pensar que esa función existió, y que el primitivo teatro (sobre todo el de Encina y sus seguidores inmediatos) es una prolongación de los géneros líricos (en temas, versificación, vocabulario, estilo, etc.), en la medida en que el introito contribuía a situar al oyente, y en cierta medida daba una nota única y caracterizadora del género iniciado poco antes, tanto en las formas como en el contenido.

El resultado es que, si en algunos aspectos el libro ofrece más de lo que el título propone, ya que despliega argumentos, comenta situaciones, valora personajes, discute relaciones y posibles influencias⁴, en otro sentido se queda corto. Fundamentalmente, habría que preguntarse qué estímulos, qué gustos e intereses del público tiene en cuenta la visión erótica y el concepto tácito de las relaciones amorosas hombre-mujer en el introito, comparado con el carácter del amor en la obra que acompaña y de la que, en general, el introito incluye sin solución de continuidad el argumento que el público verá desarrollarse.

La crítica ha ahondado, sobre todo en la segunda mitad de este siglo, en la oposición tácita entre el pastor rústico y el público noble y/o cortesano al que, desde Encina hasta alguno de sus últimos seguidores, estaba destinado, inyectando en el personaje del pastor la burla de una clase social despreciada, ridícula, desvalorizada humanamente. No compartimos totalmente esa opinión sobre la que se desliza casi sin comentario el autor, quien parece haber tenido en cuenta sólo la cultura y gustos de su público, sus conceptos del amor, más bien que una totalidad intencional y un contenido semántico abarcador en cuanto al desarrollo del tema estudiado en las obras.

De las partes en que el autor ha dividido su exposición (en realidad un capítulo introductorio, cuatro de desarrollo del tema, una conclusión y un epílogo acerca de *El verdadero amante* de Lope), la más significativa e importante es el capítulo cuarto, "A decade of experiments", pp. 143-201, enriquecido con aportes más personales, y que constituye un conjunto organizado de obras de bibliografía de valor muy dispar y que

⁴ Quedan planteados, en general, otros aspectos que sólo se enuncian y que aguardan un análisis o replanteo, de los que el autor tiene conciencia, pero que lo alejarían de su tema; por ejemplo, la indudable relación del teatro prelopesco con el debate medieval (cf. pp. 54, 149, etc.); o la importancia que tuvo en el teatro secularizado, y quizá en el *happy end* de la comedia la abundancia de obras para ser representadas en fiestas de bodas entre las que nos han llegado de los siglos estudiados y que constituyen un verdadero subgénero (ya visto como tal por Crawford en 1921), cuyo análisis como tal hubiera ofrecido importantes observaciones sobre las varias posibilidades en la expresión del tema erótico.

Hathaway ha presentado con precisión y coherencia. Aquí, como también muchas otras veces a lo largo del libro, el autor, sin abandonar el tema básico de su investigación, ofrece análisis más completos en sus observaciones y juicios, ya apoyándose en quienes han tratado la materia con autoridad (Crawford, Sargeant, Hermenegildo, etc.), ya disintiendo de ellos. Fuera de estos aspectos incidentales, la obra ofrece una construcción casi arquetípica de este tipo de libros en torno al desarrollo de un tema dentro de un género y en los que, por lo general, queda en forma indeleble la huella de su condición inicial de tesis de doctorado. Si en el prólogo (pp. 13-14) se declara explícitamente la intención de ofrecer, no un panorama del teatro entre 1496 y 1585, sino el estudio de las obras que indican la trayectoria desde la égloga del amor cortés a la elaboración en torno a los conceptos neoplatónicos, tal como subyacen en la comedia de Lope de Vega, creemos que a continuación hubiera bastado en el primer apartado (pp. 14-46) una clara exposición de los aspectos esenciales de ambas concepciones del amor, sin rehacer la historia resumida de su desarrollo en la literatura española desde Juan Ruiz. Esas páginas de historia literaria nada agregan para el lector especializado, que es, sin duda, el destinatario del libro, e incurren en errores que no pueden pasarse por alto, tales como la identificación de don Melón con el propio Arcipreste de Hita (p. 21), o la interpretación confusa o ambigua de los poemas de Villasandino a Juana de Sosa (pp. 25, 27); falta fundamentación precisa, dada la extensión que se le dedica, de la posible representación de *El diálogo del amor y un viejo* en que sólo se repiten intuiciones y deducciones de otros críticos, sin integrar la obra con otros diálogos más o menos parateatrales. Por otra parte, si en algunos casos no hay atisbos nuevos, sino repetición de la bibliografía anterior, en otros no se han asimilado ciertos principios ya muy repetidos, como la desconfianza y el sentido crítico con que deben manejarse las ediciones facsimilares, como la de Lucas Fernández (o para el caso, Gil Vicente o Diego Sánchez de Badajoz).

El autor justifica plenamente la importancia que confiere a la poesía de cancionero en la formación del teatro profano de tema amoroso: ella constituye la amplia base sobre la que el primitivo teatro se construye (p. 33), y no se puede menos que estar de acuerdo. Pero vuelvo a insistir: por una parte, el autor estaba en excelentes condiciones para ofrecer primero un cuadro de oposiciones teóricas, amor cortés / neoplatonismo; por otra, presentar la mezcla y la confusión de ciertos conceptos, que traen aparejadas no la teoría, sino las situaciones vividas en las obras por los personajes, y las contaminaciones e influencias de autores y obras. En consecuencia, hubiera sido más interesante que insistir en aspectos de la historia literaria más conocida, espigar en el tono que adquiere la poesía amorosa en los poetas y cancioneros menores, contemporáneos de las primeras representaciones de teatro amoroso (lo cual no implica desvalorizar sistemáticamente lo que se apunta de valioso en las obras más conocidas y estudiadas).

Los distintos análisis de obras aisladas, por lo general, o bordean el simple resumen argumental o incursionan en el análisis más o menos psicológico —puntos de vista del siglo XIX, como aplicados o aplicables

al teatro de la época— sin estudiar, en general, la verdadera construcción dramática ni de Encina ni de sus seguidores en términos de la evolución o sistematización de un género que va adquiriendo sus rasgos significativos y convirtiéndose, cada obra a su manera, en un sistema semiótico cuyas condiciones es necesario ver desde dentro de cada obra y en forma coherente. Con todo, son frecuentes en forma aislada observaciones que muestran cómo el autor pudo haber enfocado diferentemente la materia que analiza: refiriéndose, por ejemplo, a la *Égloga de Plácida y Vitoriano* (p. 66) se insinúa esa posibilidad, pero sin ahondarla. Considero éste un ejemplo significativo que nos ahorra otros y otras aclaraciones: “Plácida opens the second part of the play —not a distinct act, to be sure— as she opens the first, with a long soliloquy declaiming her emotional ills”. En cambio, se cae más de una vez en lugares comunes no demasiado explícitos o necesarios. Del teatro de Encina en conjunto se dice (p. 69): “The theatre is still in a primitive state, however, for all this author’s many efforts as father of the genre in Spain”, agregándose que L. Fernández, Torres Naharro y Gil Vicente cada uno a su modo “... will each develop the model and push it along the road toward stylistic and structural completion”; y otras afirmaciones como “Lucas Fernández is noteworthy for his true *casticismo*”. O, por ejemplo, al referirse a la llamada *Representación del amor* (p. 52), en la que el Amor hiere a Pelayo, respecto de la escena que sigue entre éste y Bras, el comentario es: “The questions and answers about the wound, the boy who attacked him, etc., provide a type of comic relief which will be repeated often in the theater of the first half of the sixteenth century. . .” (el subrayado es nuestro). A ello se suman, como otro lugar común, deducciones como la posible intervención de Encina en la representación de sus obras. Y frente al rígido cuadro de las oposiciones entre las dos concepciones del amor tomadas en consideración, observaciones teñidas de psicologismo como al referirse a Fileno (p. 60): “Fileno remains the egocentric false lover who maddens himself in love sickness. . .”

Por otra parte, habría que agregar al estudio de Torres Naharro y Gil Vicente (pp. 101-141) el de Diego Sánchez de Badajoz, que aunque sólo escribió unas pocas farsas de tema profano, sin duda, tanto la de *La muerte* como la *Farsa del matrimonio* (además de la *Farsa de la ventera* que se cita de pasada), ofrecían materiales para el tema analizado. Quizá de las “obras de bodas” (cf. supra, nota 4, p. 174) se podría haber partido para entroncar las dos concepciones del amor que al autor interesan con las nuevas influencias, la existencia de corrientes de ideas en torno al matrimonio, los papeles respectivos del hombre y la mujer en la sociedad, etc. Así, si el teatro había nacido en estrechísima relación con la poesía de cancionero, y su deuda respecto del debate (género culto medieval) es visible en más de un aspecto —ya lo señala Hathaway— a medida que el siglo avanza, no se trata ya solamente de la reproducción o adaptación de unos patrones del amor clasificables en dos grupos, con sus variantes, transiciones y transgresiones, sino que el teatro va adquiriendo características propias. Y si por una parte, como tantas veces ya se ha dicho, se reconoce la influencia de *La Celestina* y la novela sentimental, en ese despegue del teatro respecto de la lírica habría que señalar contenidos

de pensamiento en torno al tema y cabrían influencias como la de Vives y, sobre todo, de ciertos *Coloquios* de Erasmo sobre el matrimonio que se reeditaron y se tradujeron, y que contribuyeron al planteamiento de casos concretos en los que a los conceptos sobre el amor, ya incorporados como "topoi", se superponen situaciones de dramaticidad, oposiciones entre lo religioso y lo mundano, entre el monacato y el matrimonio, con exaltación muy pronunciada de la castidad dentro y fuera del matrimonio. Como resumen cabe señalar que el autor ha desarrollado con extensión un tema cuyas variaciones, motivaciones y rasgos relevantes, ya no podrán ser pasados por alto en futuros estudios del teatro anterior a Lope y su escuela. No nos parece fuera de lugar el "Epílogo" que el autor ha agregado al tema básico del libro, o sea el análisis de una comedia temprana de Lope, *El verdadero amante*, en la que, por oposición al amor cortés con que el tema se inicia en el teatro primitivo, campea la visión neoplatónica que dominará la comedia como nota de su esencia y concepción. En cambio, discrepamos del autor en su empeño por considerarla obra primera de la producción del Fénix. Aparte de que no es ésa la opinión de los críticos más autorizados (Morley-Bruerton, Morby, etc.), parece un poco frívolo contentarse con decir vagamente "... is one of Lope's very earliest plays. At least one critic believes it to have been his first".

Estamos, pues, ante un libro que constituye un aporte valioso, pese a los lunares señalados y a otras discrepancias menores que no es del caso señalar. El autor ha manejado una bibliografía bastante completa que pone a disposición del lector, subdividida, como es habitual, en "textos" y "crítica". Es lamentable, en cambio, que una obra que implica una larga tarea de documentación y organización de sus materiales se vea afeada por un cúmulo de erratas: casi no hay página sin alguna, en más de un caso se acumulan varias en pocos renglones, y en no pocos casos o el texto o las notas quedan confusos.

II. Si retomamos las observaciones hechas en último lugar, el libro de J. Brotherton publicado por Tamesis Books resulta ya gratificante para el lector y el estudioso desde su presentación e impresión cuidadas hasta en los menores detalles de conjunto, en fondo y forma. Pese a su título y a que éste responde a la médula de la investigación, ofrece una amplia puesta al día del desenvolvimiento del teatro anterior a Lope, enfocado a través del especialísimo personaje, que el autor presenta unitariamente en su condición social y humana y en su carácter de instrumento unificador de obras de tipo muy dispar a lo largo de una centuria, y en todas ellas singularizado por el uso de una jerga especial: el sayagués.

Quizá a la "bibliografía" (pp. 199-208), presentada como "List of works consulted" podrían agregarse algunos ítems, pero ello sería una pequeñez intelectual muy poco acorde con una obra de las calidades de la que reseñamos. (Las fechas más recientes de artículos y libros son de alrededor de 1970, y la investigación se ha apoyado en toda la producción crítica anterior, incluyendo los trabajos de la década de los años sesenta). El autor ha utilizado con muy buen criterio y sentido crítico la bibliografía consultada y ha presentado un panorama de su tema perfectamente analizado y organizado, en el que se aceptan, se discuten, se

delimitan, se completan puntos de vista tradicionales junto a las intuiciones y análisis originales del crítico con un conocimiento jerarquizado y pormenorizado de autores y obras que contribuye a una presentación a la vez nueva y que no desdeña lo señalado y analizado por otros.

La primera puntualización, muy efectiva, ha sido la de extraer de las múltiples variedades que ofrecía el personaje estudiado —pastor, rústico, villano, simple, bobo, inteligente, desaprensivo— una forma unitaria compuesta, como se ve en el título del libro, que es a la vez un reconocimiento de valores y una superación respecto de Wickersham Crawford y sus seguidores inmediatos, con posibilidades de variantes y matices, de crecimiento y desarrollo. A medida que las obras en las que interviene se hacen más complejas, varían sus contenidos semánticos, el tipo de situaciones en las que le toca actuar y las intenciones de los autores que escriben para ser representados. Como corresponde, dado el desarrollo del teatro del siglo XVI, partiendo, en términos amplios, del último lustro del XV, se presenta primero en celebraciones religiosas. Y aquí debemos destacar una discrepancia formal taxonómica con el autor. Habla Brotherton casi constantemente, en este aspecto, de la “conversion of the pastor-bobo” (cap. I, pp. 1-45, con repeticiones en los posteriores), y aunque en inglés la palabra puede a veces implicar tan solo ‘cambio’⁵, en el teatro religioso estamos frente a una utilización más específica, más conaturalizada con la temática de la obra, y que funciona dentro del sistema semiótico del teatro primitivo de modo particular. O sea, que entendemos que al usar “conversion”, el autor ha pensado en una situación concreta, histórica, que con el anuncio del Ángel “convierte” a los pueblos de su antigua fe (¿pagana?), equivocada, a la nueva y verdadera fe. Mi sentimiento profundo frente a la repetida aparición del Ángel a los pastores, en tantas otras obras de Navidad, lo sitúa en una condición tipológica, constituida por el paso de un desconocimiento a un conocimiento de lo verdadero, sin la menor intención de referencia concreta a lo que formaba el mundo espiritual anterior del pastor ahora iluminado por la buena nueva. Se trata de una “revelación”, de una “iluminación”, de las tinieblas en que antes vivía a la luz de la verdad, que desde ahora ilumina al mundo con el advenimiento de Jesús. El mismo Brotherton se ve en la necesidad de usar para dicha situación (cf. p. 42) la palabra “transformation” cuando se trata de una farsa en la que se analiza, a diferencia de las otras, una concreta situación histórica, puesto que uno de los personajes es “Pueblo Gentil”, y aquí hay una verdadera conversión. Y en el resumen final de ese capítulo I (como todos, admirablemente concreto y guía excepcional para la riqueza desplegada en el capítulo propiamente dicho), p. 44, se ve que el autor ha sentido la necesidad de una mayor puntualización cuando dice: “. . . in

⁵ Pese a las diferencias en las definiciones respectivas de los diccionarios ingleses y españoles comunes más autorizados, creo que al “conversion” inglés usado por Brotherton y nuestro *conversión* recubren los mismos significados: cf. *DRAE* 1. acción y efectos de convertir o convertirse; 2. Mutación de una cosa en otra; 3. Mudanza de mala vida a buena; y *The concise Oxford dictionary*, Transposition, inversion, esp. (Logic) of subject and predicate. . . ; bringing over (to an opinion, party, faith, etc.); turning of sinners to God; changing (to, into) . . .

this play the concern with conversion is more explicitly stated. The *Farsa* boldly presents the *bobo* as an infidel". Pero a pesar de ello, en conjunto, prefiere considerarla dentro del mismo grupo, dejando asentada como observación final que "This *Farsa* is the most evolved treatment of the conversion of the *pastor-bobo* that we have encountered".

En cuanto a la caracterización del tipo cómico que constituye el núcleo de análisis hay que señalar como muy importantes y constructivos dos aspectos que hacen a los principios críticos del autor expresados con igual medida que precisión: 1) No considerar (siguiendo las pautas que el tan lamentablemente desaparecido profesor Noël Salomon señaló en su obra *Recherches sur le thème paysan dans la "comedia" au temps de Lope de Vega*, Bordeaux, 1965, y que hicieron escuela⁶) que en todas las manifestaciones del rústico en escena subyace una oposición de clase social (oposición entre los nobles o aun burgueses a quienes estaba destinada la representación y los personajes rústicos presentados como bobos o ridículos). 2) Tampoco se pliega Brotherton al "primitivismo" de estos personajes entendido como persistencia de sus orígenes lejanos y de vestigios rituales, según la original aportación de Joseph E. Gillet (*Torres Naharro and the drama of the Renaissance*, t. 4 de su ed. de la *Propalladia*, publicada póstumamente por Otis H. Green, Philadelphia, 1961). Considera Brotherton, acertadamente, que deben tomarse en cuenta las "implicaciones estéticas" que Salomón minimizó. A mi vez, agregaría más explícitamente a su señalamiento al pasar en algún caso determinado, el valor evocador que tiene la palabra *pastor* en sí y en el vocabulario eclesiástico, y el valor concreto y simbólico de la Anunciación del Ángel a los pastores, como los "inocentes" que están en condiciones de recibir la buena nueva del Nacimiento de Cristo y acogerlo de inmediato como el Salvador de naturaleza divina. Es un caso muy esclarecedor del significado, las connotaciones y el valor que adquieren ciertas palabras en un determinado contexto, en este caso las farsas religiosas, en las que la palabra, designadora de cierto personaje, se repite frecuentemente.

Otro aspecto destacado respecto del personaje y su actuación, es que, aunque el autor no ofrece discusión teórica, desecha la explicación puramente realista de las alusiones ambientales (el tiempo lluvioso de la Navidad, los juegos de los pastores, la preocupación por la comida y la bebida) y en cambio prefiere ver en ello connotaciones o alusiones simbólicas. Tampoco se detiene en relaciones cronológicas y/o de influencias, pero se atiene a un cuadro que implica aquéllas y que más bien se va elaborando en torno de lo que se conoce como "the growth of literature": por ejemplo, primero es el Ángel quien esclarece al *pastor-bobo* el carácter del nacimiento de Cristo, luego lo sustituye otro personaje, que puede ser un ermitaño o un pastor con rasgos diferentes del grupo que recibe en conjunto la buena nueva; luego el tipo del pastor mismo pasa de las obras de Navidad a otros contextos religiosos,

⁶ Para una crítica de dichos puntos de vista, que son también los de A. Maravall, véase el importante estudio de Juan Manuel Rozas, *Significado y doctrina del "Arte nuevo" de Lope de Vega*, Madrid, 1976, especialmente § 9: "Usos de la sátira: intencionalidad", pp. 153 ss.

y de éstos a los profanos; la matización y diferencias que se van estableciendo en el que fue primero un grupo unitario e indiferenciado, va produciendo luego la transformación del *pastor-bobo*, tipo psicológicamente unitario, en un personaje biangular: sin dejar de ser *pastor-bobo* toma un nombre alegórico, y con ello adquiere nueva jerarquía en la semántica de la obra (Deseo, Descuido, Ignorancia, etc.). Se va estableciendo un progresivo desarrollo, se señalan algunas influencias, pero no se insiste en éstas porque básicamente lo que interesa es el enriquecimiento multifacético del personaje, las posibilidades de cambio en torno a ciertas constantes. La denominación elegida de *pastor-bobo* recubre una multiplicidad y variación que pormenorizada e inteligentemente presenta el autor: el personaje va creciendo en una dimensión de cordura (*wisdom*) sin perder sus condiciones iniciales de necio (*fool*); puede mezclarlas o desplegarlas sucesivamente, pasar de necio a sabio y recubrirse nuevamente con la máscara de la necedad cuando así le conviene al autor. Es en este juego complejo, admirablemente analizado por Brotherton con originalidad, pero sin desperdiciar las sugerencias de los mejores críticos que lo precedieron, donde se sitúa la verdadera complejidad del personaje, no en la mera oposición y lucha de clases (auditorio noble - risa provocada por la necedad del rústico).

En los capítulos siguientes se analiza la evolución del personaje en su fijación definitiva de encargado por el autor de decir el introito —papel básico— y en su presencia, mucho más ocasional, en el cuerpo de la obra misma. Señalados los precedentes y los atisbos mínimos anteriores, se pasa a la importancia de Torres Naharro en la fijación de las características apuntadas, hecho que la crítica siempre ha destacado. Pero en cambio es originalidad del libro reseñado, la importancia hasta ahora pasada por alto de su utilización en las farsas de Diego Sánchez de Badajoz, que intensifica y da nuevos perfiles al personaje. Hay un aspecto que consideramos esencial. Al referirse Brotherton a la *Égloga interlocutoria* de Diego de Ávila (pp. 149 ss.), separa ciertos recursos teatrales del personaje según su uso en el teatro profano o religioso. Ávila, siguiendo la línea de Lucas Fernández, da al pastor jovialidad, y lo integra en la obra, no a modo de apéndice o accesorio cómico (p. 150). Esto debería llevarnos a reflexionar no sólo sobre la oposición o antítesis de los introitos “profanos” de Diego Sánchez y las obras didácticas o morales a las que precede, sino permitirnos observar más profundamente el hecho muy importante de que las dos ramas ya existentes del teatro —religiosa y profana— no pueden sino influirse mutuamente. El pastor presente en las farsas seculares o religiosas muy farcescas se acerca al pastor del introito de las farsas sagradas o espirituales, de tono y modalidad tan diferentes, y en el caso de farsas como las de *Tamar*, *Los doctores*, etc., su intervención en la obra se produce con toda naturalidad, por no existir disparidad entre su psicología en una y otra parte de la representación y su entronque con los pastores navideños receptores de la Anunciación. Ese deslizamiento del personaje de unas a otras variedades teatrales —otro aspecto más del *growth of literature* al que nos hemos referido— me resulta explicación más convincente que la inteligente cavilación de Brotherton acerca de la relación del pastor con los

actores que representaban la farsa, pero que es sólo explicación muy parcial del personaje que dice el introito. En éste sin duda convergían opiniones, intereses, personalidad del autor, y aun en algunos casos se ha supuesto que el propio autor de la obra representaba el introito, ya que suele presentarse no como profesional, sino como alguien a quien se ha encargado casual y ocasionalmente hacer una presentación que engarza ciertos lugares comunes inevitables, verdaderos "topoi", ya sea solos, ya acompañados del relato de situaciones y escenas originales; y luego, redondeado con el resumen de lo que se va a representar, se establece el puente entre esas dos partes bien diferenciadas de la farsa. Una de las convenciones es dar a entender que lo que dice no es un texto aprendido sino una ocurrencia suya (ya sea el autor mismo u otro). Pero, aunque Brotherton nos lleva así a una perspectiva nueva y a enfoques de diverso tenor para la relación autor-actores-texto-público, cabe preguntarse en qué medida, para el teatro peninsular, desde las primeras églogas de Encina hasta el Códice de Autos Viejos (incluyéndose muy especialmente a Diego Sánchez y excluyendo a Torres Naharro representado en Italia) existían verdaderas compañías teatrales, a las que se agregara un no-actor (el pastor del introito), o más bien un fingido no-actor; lo primero implicará una importancia y cohesión para las compañías de actores que estamos muy lejos de haber aceptado en tales términos; la importancia del introito haría que su disertante fuera elegido muy cuidadosamente desde el punto de vista artístico.

En cambio, cabe señalar al estudioso del teatro anterior a Lope —en este libro tan coherentemente organizado— los sugerentes análisis de la sustancia del contenido del "pastor-bobo", visto como "necio-inteligente". Lo que desde afuera podría aparecer como una mera paradoja, un mero juego de palabras, responde a uno de los dos caminos que se abrían ante el personaje, precisamente el de mayor éxito, en tanto que su destino de *farceur*, fuera de las obras de Diego Sánchez, y en algún otro en que aparece como exageración o casi caricatura del *wise-fool*, estará unido a la pérdida de aspectos esenciales de su naturaleza teatral: la degradación y/o desaparición de lo pastoril, con lo que queda reducido al simple (su tipo, en los pasos de Lope de Rueda) y a la pérdida de su instrumento expresivo: el uso del sayagués.

Llegamos así a un aspecto que no se puede menos de señalar. No una, sino varias veces subraya Brotherton como característica, en cuanto a la forma de la expresión en el personaje del "pastor-bobo" el uso del sayagués. Es para él premisa básica fundamental, que se enuncia y se repite, pero no se analiza. Pensamos que el autor, voluntariamente, se ha limitado a los contenidos típicos y caracterizadores del personaje y a su papel dramático, considerando como verdad demostrada y analizada lo que corresponde a su modalidad lingüística caracterizadora. Quienes hemos trabajado en distintos aspectos del sayagués, pero sobre todo si se toma en cuenta lo analizado por Joseph E. Gillet en el t. 3 de su edición de la *Propalladia* de Torres Naharro, ya citada, y los análisis de John Lihani y María Josefa Canellada de la lengua de Lucas Fernández, quizá se explique la voluntaria limitación que se impuso el autor

de este libro, desde hoy imprescindible para el estudio del teatro anterior a Lope a partir de Juan del Encina.

III. *Teatro en Toledo* de Carmen Torroja Menéndez y María Rivas Palá se une, por una parte, al *Catálogo del archivo de obra y fábrica de la Catedral de Toledo*, Toledo, 1977, de la propia Carmen Torroja en colaboración con Almudena Sánchez Palencia, al ofrecer al público, a través de dicha documentación, una masa de materiales de extraordinario valor para estudios de lengua y cultura del siglo xv⁷. De dicha documentación, las autoras mencionadas en primer término han seleccionado los materiales relacionados con la fiesta de Corpus Christi en Toledo en el siglo xv, los que, utilizados con habilidad y congruencia y completados con otras fuentes, les han permitido llenar un vacío al “modificar de manera importante las noticias con respecto a la procesión del Corpus y las representaciones dramáticas en el Oeste peninsular” (p. 71, “Conclusiones”). Hasta ahora, la de Sevilla, 1458, era considerada como la primera procesión de Corpus; se puede afirmar indudablemente que ya se realizaba con las características esenciales en Toledo en 1418 y, muy probablemente, desde años atrás. Los juegos o representaciones se prueban documentalmente desde 1476, y a finales del siglo, en 1493, “se nos descubre la costumbre ya arraigada de escenificar los autos en carros que se llevaban en la procesión, con unos escenarios y decorados a veces muy complicados”. Conocemos ahora para Toledo, además de las obras de Navidad (Pastores, Sibila) y de la Pasión y Epifanía otro “nutrido repertorio de obras dramáticas que se apartan por completo de los antiguos ciclos, acercándose por sus argumentos a los futuros autos sacramentales” (p. 72). Los autos de los que se conservan noticias concretas o algunos versos, pero no textos amplios serían, el *Auto del emperador o de San Silvestre*; el *Auto de los Santos Padres*, el *Sacrificio de Abraham*, *Santa Catalina*, *La reina Elena*, *El rey Nabuc*, *Santa Susana*, etc. (cf. lista y cuadros, pp. 45-46). Posiblemente los temas, que constituyen un precedente de los del “Códice de autos viejos” se introdujeron en Castilla desde Levante, aunque la carencia de los textos mismos no permita afirmarlo con certeza “pero sí conjeturar” fijándonos en los personajes que intervienen en ellos. Por lo demás, lo ocurrido con la compulsión de libros de cuentas del archivo catedralicio de Toledo, permite extender a otras ciudades castellanas lo que allí sucedía.

Otro hecho fundamental se puede deducir del análisis de las noticias transmitidas: hacia 1500 se producen cambios, y en lugar de especificar los costos de los materiales y los gastos de salarios para los que intervenían en variados y múltiples *items*, se consignan cifras globales, y al mismo tiempo “empiezan a encargarse de algunas representaciones personas ajenas a la catedral” (p. 73), tales como agrupaciones, personas venidas de otras partes, con técnicas e ideas nuevas (Sernisel de Guadalupe o los valencianos Salazar y Rugóme, como años antes el Arcipreste de Talavera). Luego, en último término, las representaciones se van

⁷ Sirva como ejemplo de su utilidad para confirmar o completar datos biográficos el trabajo de JAIME SÁNCHEZ ROMERALO, “De los últimos años de Lope de Rueda”, *RLit*, 41 (1979), 157-168.

separando de la Iglesia al tomarlas a su cargo compañías de cómicos, ya en el siglo xvi, con lo cual se irán acentuando rasgos de profanidad, si bien todavía las escenificaciones en carros continuarían formando parte del cortejo de la procesión del Corpus y deteniéndose en diversos lugares para la representación.

Quizá el aporte más importante de esta publicación, para la historia del teatro, sea el fragmento que las autoras designan como *Auto de la Pasión*, del que consideran con buenas razones como autor, pues su nombre no figura explícitamente, a Alonso del Campo, capellán de la Catedral, el cual, de acuerdo con el *Libro de cuentas del Cabildo*, se encargaba en esos últimos años del siglo de las representaciones del Corpus. El auto debe situarse entre 1486 y 1499 (año de la muerte de A. del Campo —aunque quizá no pueda considerarse posterior a 1497). El auto no es totalmente original del, por ahora, supuesto autor, puesto que de sus 599 vs., 141 fueron tomados de la *Pasión trobada* de Diego de San Pedro (o sea, un 23.5%), adaptándolos a la escena. Nada concreto agregan las autoras acerca de la originalidad total del resto, si bien establecen relaciones de contenido con obras de diverso tipo: los Evangelios, canónicos y apócrifos; los diversos *planctus Mariae* y composiciones de autores, además de Diego de San Pedro, más o menos contemporáneos y que pudo conocer el autor: Gómez Manrique, fray Iñigo de Mendoza, etc. Además, las autoras señalan (p. 107) que las representaciones de la *Pasión* tendrían ya una tradición. Por nuestra parte, agregaríamos que no era infrecuente en el siglo xvi la utilización con levisimas modificaciones para ponerlas en boca de los personajes, de composiciones lírico-narrativas, que se transformaban así en “teatro”; y el *Auto de la Pasión*, tal como ahora lo conocemos en el libro reseñado, tiene la dramaticidad esencial de su contenido semántico y puede ser objeto de lecturas —diríamos hoy— también en forma no-teatralizante.

El anejo de *BRAE* es un aporte importante, que puede a su vez constituir un incentivo para otras investigaciones de archivo que permitan completar el cuadro parcial del teatro de la época, todavía fragmentario.

IV. *Conclusión*. La excelencia del libro de Brotherton, y la seriedad de información con que Hathaway y las editoras del *Auto de la Pasión* encararon su investigación, así como las ediciones sólo enumeradas, constituyen un aporte esencial para que el conocimiento de la temática y los personajes, y, en conjunto, la riqueza del teatro de Encina a Lope de Rueda, dejen de pasar inadvertidos para los divulgadores y hasta investigadores del teatro del Siglo de Oro.

Para que no se vea en esto un deseo repetido por los estudiosos especializados en la época a la que nos hemos referido en esta nota, no tengo otra alternativa que llamar la atención sobre otra obra de la década, que aunque implica una exploración en un subtema de cierta importancia en el teatro clásico español, y analiza o resume obras de autores poco o superficialmente estudiados (Mira de Amescua, Salucio del Poyo, Juan Grajal, Jacinco Cordero), desconoce totalmente el teatro anterior (salvo alguna tragedia senequista o auto sacramental, ya de la época de Lope) con la consiguiente superficialización de ciertas afirmaciones, referencias y líneas de pensamiento.

Me refiero al estudio de Jesús Gutiérrez, citado en la nota 1. Se trata, como en el caso del libro de Hathaway, de una investigación para tesis doctoral, que se resiente de una bibliografía muy incompleta (aunque tome en cuenta algún trabajo aparecido en el *Homenaje a W. Fichter*, Madrid, 1971), atrasada, sin la menor idea de que existe ya bastante avanzada una "crítica nueva" exploratoria de la "forma" de la comedia (Ruffinato, Pring-Mill, Forastieri, Profeti, etc.; muy a la mano, importantes trabajos del grupo de la revista *Segismundo*, de Madrid, y de su director Luciano García Lorenzo), y que no es posible ya utilizar sin valores estrictos términos como paradigmático, estructura, tema o motivo (¿y qué entiende el autor por "estructura concreta"?, p. 238)⁸.

Naturalmente, el tema de los cambios de la fortuna, ejemplificado muchas veces con los casos de varones ilustres y unido a otros temas (las vanidades del mundo, el *ubi sunt*, etc.) fue uno de los favoritos del siglo xv, y al retomarse en el teatro del Siglo de Oro, especialmente en el analizado por J. Gutiérrez, hay en muchos de los "casos" de adversa y próspera fortuna una confluencia de historia y revivificación de un tema ya literarizado. Esta distinción y sus consecuencias, en los ejemplares del subgénero analizado, brilla por su ausencia, aunque se recuerde ocasionalmente a Juan de Mena, a propósito de don Alvaro de Luna.

Yo diría que en el libro hay sí, análisis de contenido y el establecimiento, aunque muy timorato, de alguna relación o influencia y valoraciones ("creo", "me atrevo a proponer", "creo encontrar", "me atrevo a afirmar", etc.), pero en general no pasa de los hechos concretos que se presentan en la comedia, de las situaciones, y muy pocas veces se eleva a relacionar lo que se expresa con el pensamiento religioso de los espa-

⁸ No es posible anunciar repetidamente que "se deja para otra ocasión", o que "no es del caso", o que "valdría la pena" tal o cual cosa sin hacerlo y repitiendo fórmulas equivalentes a éstas hasta el cansancio. En general, ya limitándonos a su tema, se sigue el argumento de las obras con observaciones "críticas" de adjetivos, no justificadas con análisis, tales como "El acto 3º es el más flojo de la obra y puede resumirse en pocas palabras" (p. 166); "No dudo de que se trata de una escena interesante y por ello la he subrayado. Con todo, me parece algo artificial, especialmente, en su articulación con el conjunto de la tercera jornada, que no creo esté bien estructurada" (p. 236); "En mi opinión, la primera parte de la bilogía está mejor construida que la segunda"; y luego, "Es muy posible que esta obra contenga alusiones y referencias a personajes conocidos de la corte española de principios del siglo xvii. Pero esta investigación excede los límites de este trabajo" (p. 169). O nota 85, p. 137, "En un análisis más detallado cabría señalar"; "No falta algún trozo poético aceptable en esta segunda comedia de Grajal, pero desde el punto de vista dramático está mal estructurada como se puede comprobar por esta breve presentación" (p. 179); "Las resonancias estoicas de esta cita y la clasificación de esas dos variedades de desdichados son demasiado conocidas para merecer comentario" (p. 192). Y para no acumular más, sólo agregamos, de entre los muchos textos que se nos ofrecen, el comienzo del análisis de *La próspera fortuna del famoso Ruy López de Avalos*, de Salustio del Poyo (p. 151): "La estructura de esta comedia nos muestra a un dramaturgo más maduro, con mayor inventiva y mejor coordinación de los episodios, a pesar de que el número excesivo de éstos debilita el impacto dramático de la obra. No hace al caso discutir aquí si esta bilogía fue compuesta antes o después de *La privanza y caída de Don Alvaro de Luna*. Creo que la bilogía es posterior, pero esto no atañe a nuestro estudio"; véase también (p. 238), acerca de *La adversa fortuna de Duarte Pacheco*.

ñoles de la época. Se menciona a Séneca, se especula si la Fortuna implica una sujeción respecto de Dios o es un arma utilizada por Dios; y luego la relación de la Fortuna con el rey en el caso de los privados. Aparte de estos aspectos, no se menciona ningún antecedente del teatro prelopesco. El autor no ha hojeado el libro de BRUCE WARDROPPER, *Introducción al teatro religioso del Siglo de Oro* (véase *supra*, nota 3), ni menciona la *Farsa de la Fortuna o hado* de Diego Sánchez, aunque la "Introducción" del libro (pp. 3-26) tenga por título "Tradición literaria y realidad histórica"; en este sentido le interesa la línea de pensamiento de Séneca y Boecio, y en el siglo xv, tres autores: J. de Mena, Santillana y fray Martín de Córdoba. Es lástima que el autor desconozca el estado intermedio y ya vulgarizado de su tema de estudio, el que pasa, precisamente, por el teatro, que felizmente a lo largo del siglo ha sido cada vez mejor conocido y valorizado. Si el camino recorrido no representa una totalidad, más significativo es que ese dominio, el del teatro anterior a Lope, permanezca desconocido, salvo por los especialistas del género y/o de la época.

FRIDA WEBER DE KURLAT

Universidad de Buenos Aires.

"LAS ACCIONES VIRTUOSAS" DEL *ARTE NUEVO*

De los 389 versos de su *Arte nuevo de hacer comedias*, Lope dedica solamente once a exponer los tipos de acción dramática que le parecían más del gusto de su público; y en esos once versos no se mencionan más que dos de tales acciones: los *casos de la honra* y las *acciones virtuosas*. Dice el pasaje en cuestión:

Los casos de la honra son mejores
 Porque mueven con fuerza a toda gente.
 Con ellos las acciones virtuosas,
 Que la virtud es dondequiera amada,
 Pues que vemos si acaso un recitante
 Hace un traidor es tan odioso a todos
 Que lo que va a comprar no se lo venden,
 Y huye el vulgo dél cuando le encuentra,
 Y si es leal le prestan y convidan
 Y hasta los principales le honran y aman,
 Le buscan, le regalan y le aclaman.¹

El pasaje resulta especialmente escaso de información en lo que se refiere a la naturaleza de las dos fuentes que recomienda para temas dramáticos. Las obras que tratan casos de la honra, asegura Lope, absorben

¹ *Arte nuevo...*, ed. Juana de José Prades, Madrid, 1971; p. 298, versos 327-337. He eliminado los corchetes y he corregido la errata "Con ellas", en el verso 329, por "Con ellos".