

blo, acepción o giro del español de procedencia americana. 2. Indigenismo americano”) cuya insuficiencia salta a la vista: se limita a apuntar la procedencia y nada dice de la extensión geográfica. La Academia amplía y mejora notablemente esa definición en el “Suplemento” a la última edición del *DRAE*: “. . . 5. Vocablo, giro, rasgo fonético, gramatical o semántico que pertenece a alguna lengua indígena de América o proviene de ella. 6. Vocablo, giro, rasgo fonético, gramatical o semántico peculiar o procedente del español hablado en algún país de América”. Los vocablos en sí no ofrecen mayor interés. Lo único sorprendente es que algunos de ellos, generales y conocidísimos, hayan tardado tanto en ser registrados: *abarcar*, *bife*, *desmanchar*, *guagua*, *opacar*, *recámara*, *tonada*.

La sección de “Extranjerismos” (que justamente han dejado de serlo) registra voces de procedencia francesa o inglesa que han venido usándose desde hace mucho y que por fin han adquirido carta de naturalización: notamos, entre otros, *suéter*, *líder*, *supervisión*, *avalancha*, *cabina*, *delimitar*.

En resumen, aunque el libro de Anastasi cumple con su propósito de registrar voces recién admitidas por la Academia, no es fácil justificar su necesidad, en vista de que el *DRAE* de 1970 incorpora todas esas voces, mejorando notablemente sus definiciones. Es, pues, a tres años de su publicación, una recopilación inútil y anacrónica.

GIORGIO PERISSINOTTO

State University of New York at Stony Brook.

OTHÓN ARRÓNIZ, *La influencia italiana en el nacimiento de la comedia española*. Gredos, Madrid, 1969; 339 pp.

Este libro representa un estudio de fuentes en su sentido más amplio, e incluye no solamente las reelaboraciones de comedias italianas hechas por Lope de Rueda, Timoneda y otros, sino también el ambiente cultural que sirvió de fondo a la influencia italiana en España: la estancia en Italia de dramaturgos españoles (Encina, Naharro y otros), de dignatarios de la alcurnia de Felipe II y de traductores como Alfonso de Ulloa; la influencia de impresores, casas editoriales y librerías; y los viajes a España de compañías italianas de comediantes, con sus pléyades de artistas, autores, escenógrafos, arquitectos y tramoyistas.

El período propuesto para el análisis de dichas influencias va de 1548 a 1587, aunque el autor no puede evitar sobrepassarlo e incluir las comedias de Lope de Vega basadas en las *novelle* de Boccaccio, Giraldi y Bandello (pp. 294-300) y las llamadas, ya entrado el siglo xvii, comedias de “invenciones”.

Arróniz trata de explicar el carácter de la comedia española por medio de dos conceptos: lo popular en España y lo clásico en Italia. Desde el nacimiento del teatro español, dice, hay “. . . por un lado la tendencia a incorporar lo que parecía como propiamente español —lo nacido del

pueblo, estilizado ya en Encina bajo la forma de los pastores— frente a la tendencia clasicizante que miraba al pasado, entonces latino o griego” (p. 39). No es que la comedia española haya nacido de lo popular [...] sino todo lo contrario, como una reacción del sentido interno del teatro para acomodarse a su nuevo público, y como una reacción frente a los temas clásicos, a los que ingiere, reduciéndolos al nivel de la comedia popular” (pp. 290-291).

Otro aspecto interesante que estudia Arróniz es el de la transformación que tiene lugar en la historia del teatro al pasar éste de los salones de la corte y de los palacios a la plaza, para desenvolverse, a partir de entonces, en esos dos ambientes. Este cambio se debe, según nuestro crítico, a “autores” como Ganassa, quienes sin abandonar el apoyo de la nobleza dejaron de consagrarse a ella: “Su tarea se halló dedicada fundamentalmente a realizar un teatro abierto a todo el mundo, a todo aquel, naturalmente, que pudiese pagar el alto precio que pedían a la entrada del espectáculo” (p. 213).

El nuevo público (zapateros, carniceros, artesanos, pequeños comerciantes) impone su gusto a los autores, y hacia el año 1580 “cambia la actitud del poeta y siente a partir de entonces que es de buen tono ver desde lo alto el patio de los «mosqueteros» e insultarlos con desprecio. Todo cambia. La obra ya no es arte, ni sigue reglas, ni tiene medidas ni tradiciones. Es un simple placer rebajado a la categoría de pitanza para un monstruoso ente indiferenciado y hambriento de novedades llamado público” (p. 235). Arróniz insiste en que estos dos tipos de teatro, el de los palacios y el de los *corrales* no deben ser confundidos: “Se trata de dos campos colindantes [...] pero independientes y cuyo desarrollo es diferente. El confundirlo todo no ha hecho sino embrollar un fenómeno histórico de líneas suficientemente definidas...” (p. 258).

Tratar de aclarar este embrollo es precisamente lo que hace Arróniz, y aunque no siempre esté de acuerdo el lector con atribuciones hechas por el crítico (por ejemplo la genealogía del gracioso en las páginas 286 a 290), no cabe duda de que este libro es una valiosa contribución al estudio del teatro español del Siglo de Oro en su desarrollo, desde el momento en que era un “producto inicialmente creado por una persona, dirigido por ella y actuado por la misma (era el caso de Lope de Rueda y sus inmediatos seguidores) [...] hasta convertirse [...] en un conjunto múltiple de esfuerzos convergentes, venidos de especialidades tan extrañas aparentemente como la pintura, la danza, la música y la ingeniería” (p. 272).

RAQUEL KERSTEN

University of Wisconsin, Green Bay.

EVERETT W. HESSE, *Análisis e interpretación de la comedia*. Editorial Castalia, Madrid, 1968; 115 pp.

En este pequeño tomo se reeditan seis estudios sobre igual número de comedias del Siglo de Oro. El profesor Hesse, que tantos estudios