

cinco es, también en México, el nombre de la moneda de ese valor).— Tampoco es claro el ejemplo correspondiente a “*Unito, ta. Dimin. Uno solo*: «Estaba *unito* de gente y autos».—*Trujir* (o *trugir*) ‘traer’ debe ser reconstrucción sobre el pretérito *truje* (¿usual en infinitivo?: cf. *BDH*, t. 2, 272).

Convendría, por último, seguir un sistema coherente en la alfabetización de las expresiones hechas; ahora aparecen registradas unas veces por la letra inicial (*En dos patadas, Por el hilo corre el nudo*) otras por el verbo (*Correr: El que no corre vuela*), otras por el sustantivo (*Trago: Echar un . . .*) y otras aún más arbitrariamente (*Como para rajar con la uña: Estar. . .; De prestado: vivir. . .*).

J. M. LOPE BLANCH

Universidad Nacional de México.

“*Propalladia*” and other works of Bartolomé de Torres Naharro. Edited by JOSEPH E. GILLET. Vol. IV: *Torres Naharro and the drama of the Renaissance*. Transcribed, edited and completed by OTIS H. GREEN. University of Pennsylvania Press, Philadelphia, 1961; xi + 645 pp.

La devoción amistosa y la eficaz tarea del profesor Otis H. Green nos permiten leer en versión póstuma este estudio en el que se acumulan observaciones críticas y materiales reunidos a lo largo de muchos años de minuciosa e inteligente lectura, de trabajo crítico y erudito (en el sentido más positivo del término) en torno a la obra de Torres Naharro. Desgraciadamente, Joseph E. Gillet dejó incompleto su trabajo. Echamos de menos, sobre todo, las páginas que pudo habernos ofrecido acerca de los aspectos básicos de la técnica del autor y su época: la escenografía, el soliloquio, el aparte, la creación y mantenimiento del suspenso, páginas que habrían puesto de manifiesto la pericia técnica ya alcanzada por el teatro renacentista y su relación con la del teatro del Siglo de Oro. Teniendo en cuenta esta falta, debemos agradecer especialmente al profesor Green el haber coordinado, en un capítulo final¹, ciertas observaciones recogidas de fichas completadas con trabajos previos de Gillet, para ofrecernos en forma coherente y convincente la relación entre el teatro del siglo xvi y la comedia barroca, la posible relación circunstancial y la indudable continuidad fundamental de Torres Naharro, Juan de la Cueva, Virués y Lope de Vega, destacando sobre todo la importancia que tuvo, a fines del siglo xvi, una interpretación y exposición de las teorías aristotélicas de la calidad de la *Philosophía antigua poética* del Pinciano en el triunfo de una dramaturgia que a comienzos del siglo ya se había hecho presente, sin arraigarse, en la obra de Torres Naharro.

Torres Naharro and the drama of the Renaissance ofrece una riqueza de materiales y observaciones que rebasa el tema básico enunciado en el

¹ También pertenecen al profesor Green muchas adiciones (en notas al pie de página) que ponen al día la bibliografía, y sobre todo la coordinación de las fichas de Gillet con aportes propios que completan lagunas del texto: a esta generosa colaboración debemos la mayor parte del análisis de la *Comedia Jacinta*, todo el de las comedias *Calamita* y *Aquilana*, el *Diálogo del Nacimiento* y la *Adición*, o sea unas cuarenta páginas del texto, con sus correspondientes notas.

título, y que el índice analítico de las tres partes del libro (“El pasado”, “El Renacimiento”, “El hombre y el artista”) pone de manifiesto. Convencido de la importancia de lo primitivo en el teatro de Torres Naharro, Gillet encabeza su trabajo con la investigación de las huellas del pasado remoto —los temas y motivos que reflejan la herencia folklórica del mundo en que se movían el autor y su público—, para avanzar luego a través de los elementos de creación personal, en una verdadera marcha centrípeta que le permite analizar los rasgos comunes a toda la obra del autor, lírica y dramática, y llegar finalmente a lo distintivo de su teatro en conjunto, y al análisis de cada obra en particular.

La Primera parte del libro se subdivide en dos grandes secciones: “Primitivismo” y “Actitudes medievales”. Bajo el rótulo de “Primitivismo” se estudian motivos que aparecen sobre todo en los introitos, y que, según Gillet, llegaron al teatro de Torres Naharro como producto de tradiciones adaptadas al género y la creación individual, trasmutadas ya en material literario: los olvidos característicos del pastor del introito, el ocasional cambio de nombre de un personaje, la exposición genealógica, los saludos, etc., que ahora carecen, sin embargo, del contenido vital que les daba sentido y validez en las sociedades primitivas. Este planteo de la Primera parte explica el nuevo enfoque del tipo del pastor, especialmente el del introito, apartado de la concepción generalmente aceptada. Si bien es verdad que Torres Naharro dio definitiva cohesión formal a los elementos preexistentes de la tradición literaria española, hay que establecer una clara diferencia entre el tipo del simple o bobo, algunas veces revestido de exterioridad pastoril, y el pastor del introito, a quien Gillet prefiere individualizar como heredero del “ritual speaker”. En otro orden de cosas, y respecto también del introito, es muy sugerente la afirmación de la indudable influencia de la *sottie* francesa, que Naharro pudo haber conocido en su viaje por tierra de España a Italia (otra hipótesis nueva) atravesando el sur de Francia y el norte de Italia, donde también pudo conocer la obra de G. G. Alione (en cuatro de cuyas farsas figuran introitos), cosa que sostiene Gillet, con buenas razones, frente a las opiniones contrarias de Crawford y Meredith.

El análisis de las “actitudes medievales” a través de puntos muy concretos (por ejemplo las oposiciones de *vivir-morir*, *ganar-perder*, manifestaciones del pesimismo, utilización burlesca de expresiones y fórmulas religiosas) le permiten llegar a la siguiente conclusión (corroborada por el estudio que en las Partes segunda y tercera se hace de algunos aspectos de técnica y contenido): Torres Naharro está en “fundamental armonía con el pasado medieval”, pero por encima de esta armonía se va esbozando el pensamiento renacentista propio de su madurez italiana, el cual se trasluce en los conceptos de *humanitas*, *homo faber*, *fortitudo*, conciencia del presente frente al pasado, sentido de la nacionalidad que emerge de la universalidad medieval. A través de motivos desarrollados o de simples alusiones, enumeraciones, comparaciones y metáforas, logra Gillet situar el pensamiento de Torres Naharro en las corrientes de ideas científicas, gustos, creencias, conceptos propios de la época. A su vez, la respuesta personal a ciertos motivos renacentistas señala su individualidad: insensibilidad a la voz del paganismo y al sentimiento imperial de

Roma, falta de percepción de la posible armonía entre la antigüedad y el cristianismo. Partiendo de expresiones idiomáticas y giros estilísticos que aun al lector atento pudieran pasar inadvertidos, Gillet no sólo aclara los contenidos del texto estudiado, sino que abre amplias perspectivas sobre el pensamiento renacentista en sí mismo. Véanse, como ejemplo, las páginas (152-159) destinadas a señalar el significado de los ojos² para el hombre del Renacimiento, y el cambio que se opera desde los ojos engañosos y mentirosos hasta los ávidos y golosos de ver el mundo, antecedente a su vez de los "hidrónicos ojos" de Segismundo, con su metáfora plenamente barroca, pero de raíz renacentista. Justamente, este tipo de análisis permite enfoques diacrónicos que a través de semejanzas y diferencias trascienden el marco renacentista, y más de una vez el estudio de motivos nos lleva desde la Edad Media hasta el Barroco, e incluso a sus transformaciones o persistencia ulterior en la literatura americana de lengua inglesa o en tradiciones que perduran modernamente en España y América³.

La Tercera parte constituye el núcleo de la obra. Con la misma técnica que he llamado centripeta, Gillet estudia primero la biografía del autor; luego, sin mayor detenimiento, su obra lírica, ya muy comentada en las partes anteriores a través de su temática, y mucho menos importante que la dramática, que es la que expone en último término. A la poco conocida biografía de Torres Naharro, el presente estudio agrega un dato importante: un documento del archivo municipal de Badajoz, fechado en 1521, se refiere a "Bartolomé Naharro" como ya muerto (así, su muerte coincidiría con la fecha señalada sin explicación alguna por Carolina Michaëlis, adelantándose considerablemente respecto a la propuesta por Menéndez Pelayo, 1530, y aun a la de 1524 fijada por el propio Gillet en 1936). Este hallazgo trastorna la cronología de las obras que, por consideraciones de crítica interna en la mayoría de los casos, había fijado previamente Gillet: la *Comedia Aquilana*, que creía escrita alrededor de 1520 y revisada o arreglada en 1523, tiene que retrotraerse a una fecha anterior, y lo mismo ocurre con la *Comedia Calamita*, considerada por razones internas como escrita en 1519, y que ahora habría que acercarla a la fecha de 1516, asignada a la *Himenea* y la *Tinellaria*, o admitir definitivamente que al publicarse la edición princeps de la *Propalladia* en Nápoles, 1517, ya estaban escritas o al menos adelantadas las dos obras y que por alguna circunstancia que ignoramos no las incluyó Naharro en aquella recopilación de sus escritos.

A pesar del considerable avance que representa el libro de Gillet en

² Por tratarse de una obra que aspira a llegar a la esencia del autor a través de los más variados enfoques, quizá hubiera sido útil agregar aquí, como material complementario, otro aspecto del motivo al que luego se vuelve (pp. 325 ss., "El amor y los ojos"): a través de los ojos el espíritu es engañado. Desde el punto de vista eucarístico, el menos engañador de los sentidos es el oído. "Visus, tactus, gustus in te fallitur, / sed auditu solo tuto creditur", dice el *rhythmus* de Santo Tomás de Aquino. En España, esta tradición va desde el teatro religioso de comienzos del siglo XVI hasta Calderón (cf. *La divina Filotea*, *El cubo de la Almudena*).

³ La riqueza y la vastedad de este material sugiere más y más temas en diversos campos: por ejemplo, la necesidad de estudiar sistemáticamente los valores ejemplares y simbólicos del mundo animal de la Edad Media, y lo diferencial renacentista: qué continúa, qué cambia, en qué consiste el nuevo enfoque.

el conocimiento y apreciación crítica del teatro del siglo xvi, tanto en sí mismo como en sus relaciones con la comedia barroca, uno de los problemas que sigue (y quizá seguirá siempre) planteando más interrogantes es el de la cronología del teatro pre-lopesco. No se trata de un simple afán de precisar detalles más o menos pertinentes, sino que implica un problema básico: el de las posibles influencias de unas obras en otras, de unos autores en otros. ¿Cuáles son las relaciones entre Torres Naharro, Gil Vicente, Juan del Encina y Lucas Fernández? No se puede decidir, por ejemplo, en qué sentido va el parentesco entre la *Soldadesca* de Torres Naharro y la *Farsa o quasi comedia del soldado* de Lucas Fernández, o entre el *Diálogo del Nacimiento* y la *Égloga o farsa del Nacimiento*. Respecto a las dos primeras mencionadas, por ejemplo, Gillet se inclina a creer anterior la de Torres Naharro, que fecha en 1510, teniendo en cuenta que la edición de las *Farsas o Églogas* de Lucas Fernández se publicó en 1514, aunque Wickersham Crawford consideraba esa *Farsa* escrita entre 1505 y 1508 (pienso que quizá más probablemente poco después del año 1506, en que Fernando el Católico pensaba, incitado por el arzobispo de Toledo, en una gran empresa reconstructora de la cristiandad, que culminaría con la reconquista de Jerusalén, empresa a la que parece aludirse con claridad en dicha *Farsa*). Quizá nadie en mejores condiciones para llevar a cabo esa difícil tarea que los hispanistas norteamericanos de Filadelfia, llamados a continuar la obra de Wickersham Crawford y la de Joseph E. Gillet. Con la publicación del cuarto volumen de la *Propalladia*, esa "escuela de Filadelfia" ha señalado un hito fundamental en los estudios del teatro anterior a Lope.

FRIDA WEBER DE KURLAT

Instituto de Literatura Española,
Universidad de Buenos Aires.

MARCEL BATAILLON, "*La Célestine*" selon Fernando de Rojas. Didier, Paris, 1961; 270 pp. (*Études de littérature étrangère et comparée*).

Este importante libro de Marcel Bataillon, fundado en investigaciones rigurosas y bien documentadas, está muy a tono con la reputación de que goza su eminente autor, y representa la culminación de un largo período de trabajos y meditaciones sobre la obra de Fernando de Rojas¹.

La tesis del libro aparece ya bien expuesta en las afirmaciones siguientes del primer capítulo: *La Celestina* no es sino una "moralité"; la crítica moderna la ha sacado de su verdadero quicio; es preciso volver al único sentido válido de la obra, o sea el que tuvo para su autor, y para los lectores y oyentes contemporáneos del autor. Las interpretaciones "erróneas", tan en boga hoy, parecen haberse iniciado con un ensayo de José Blanco White, aparecido en 1824 (*Variedades, o Mensajero de Londres*, núm. 3). Blanco, en efecto, no dio importancia a las intrigas de Celes-

¹ Algunas primicias han aparecido en diversas publicaciones, por ejemplo la reseña del libro de Stephen Gilman (*The art of "La Celestina"*) en *NRFH*, 11 (1957), 215-224, y el artículo "*La Célestine primitive*", en *SLS*, pp. 39-55. (Este último ha pasado a ser el capítulo segundo del libro que aquí comentamos).