

a España y se imitó más éste que el drama litúrgico. La lectura del libro de Donovan me ha llevado a pensar que quizá estudios como el suyo contribuirán a que se replantee e investigue nuevamente la relación e influencias mutuas de ambas formas de teatro religioso, puesto que los tropos dramatizados, con el estatismo propio de trozos de liturgia, subsisten hasta el siglo xv y aun el xvi, mientras a su lado se desarrolla, como forma paralela, no sucesiva en el tiempo ni en el gusto de los fieles, un teatro de temas religiosos cada vez más rico de elementos profanos.

Además de la Bibliografía ya mencionada de textos litúrgicos, otra de "libros y artículos", un índice de nombres propios y temático y un mapa de España con los lugares de interés para el tema completan el material de referencia de este excelente trabajo.

FRIDA WEBER DE KURLAT

Universidad de Buenos Aires.

WERNER KRAUSS, *Studien und Aufsätze*. Rütten & Loening, Berlin, 1959; 213 pp. (*Neue Beiträge zur Literaturwissenschaft* herausgegeben von Prof. Dr. Werner Krauss und Prof. Dr. Hans Meyer, Band 8).

De los ocho estudios incluidos en este volumen, cuatro se refieren a la literatura o a la cultura españolas. Uno de ellos, "García Lorca und die spanische Dichtung" (pp. 155-178), y partes de otro, "Cervantes und der spanische Weg der Novelle" (pp. 93-138), estaban inéditos; los dos restantes, "Die Welt im spanischen Sprichwort" (pp. 73-91) y "Calderón, Dichter des spanischen Volkes" (pp. 139-154), se habían publicado en 1946 y en 1950, respectivamente, aquél como epílogo a una traducción de 300 refranes españoles, y éste en la revista *Sinn und Form*. Son, casi todos, trabajos de divulgación, destinados a un público culto pero no especializado, ni conocedor del español. El único trabajo de investigación ceñida, documentada y especializada —el único, por otra parte, que data de la pre-guerra— es una sección del artículo sobre Cervantes ("Para la historia de la significación del esp. *novela*"), reimpresión de un artículo publicado en 1939 en la *ZRPh*.

A poco que se interne el lector en estos estudios (excepción hecha del que acabamos de citar), se da cuenta de que el autor tiene una postura crítica claramente determinada: la marxista. Lo que Werner Krauss ve en la literatura es, sobre todo, una dinámica fuerza social orientada hacia un presente, o convertida, con el pasar de los años, en testimonio de la experiencia histórica de una sociedad en evolución. "Si el destino social del hombre es su naturaleza, entonces de los actos pasados, que constituyen un testimonio propio literario, tiene que surgir un cuadro completo de los conflictos vividos históricamente. De hecho, la literatura posee el mayor poder de iluminación para el recuerdo de los motivos que han estructurado la sociedad". Los más altos valores literarios se realizan cuando el creador se erige en portavoz de las masas, rebasando las estrechas categorías sociales; cuando se ocupa en representar la común humanidad ejemplificada sobre todo en el hombre del proletariado. Consecuencia típica de estas premisas es que Krauss considere a la novela, ese producto de la sociedad burguesa, destinada a sufrir con ella una deca-

dencia inevitable —a no ser que “el realismo heroico de la literatura soviética ayude a la novela a alcanzar una nueva cualidad: la irrupción de la amplitud épica”<sup>1</sup>. Una cita oportuna de Marx asegura que la preferencia por la solidaridad social no representa ninguna amenaza para la libertad individual.

Conviene, pues, tener en cuenta que la crítica de Krauss, a menudo penetrante e inteligente, se mueve dentro de márgenes estrechos y arbitrarios. Al negar toda autonomía a la creación literaria, y al acentuar sólo los rasgos que permiten encasillarla en un esquema de valores pre-determinados, se expone no sólo a representar mal el carácter y la cualidad de una obra, sino también a falsear no pocos aspectos concretos por una interpretación arbitraria. Ocasión tendremos de ver ambas cosas.

Aunque el artículo sobre el refrán español no aporta novedades para el hispanista, es un buen trabajo de divulgación. Krauss, como era de esperar, se interesa sobre todo en el aporte propiamente popular al caudal del refranero, pero esto hace que el “mundo” de que habla su título sea incompleto y no coincida con el que reflejaría el refranero en su totalidad, con sus materiales de origen clásico, bíblico, etc. Krauss nota que ya en la Edad Media ese aporte popular era más nutrido en España que en ninguna otra parte, y que fue apreciado y tomado en cuenta antes, alcanzando una penetración cultural más honda. Cree, con todo, que los refranes no dejan traslucir un carácter nacional: subsiste en ellos el espíritu popular de la Edad Media, y su preponderancia en España es signo de que “el carácter nacional español no es otra cosa que el espíritu, vuelto seguro de sí, del pueblo universal de la Edad Media cristiana” (p. 76). Afirmación arriesgada, que olvida los conocidos elementos distintivos de la Edad Media española —los derivados, por ejemplo, de la convivencia de las tres culturas en la Península. Krauss da especial relieve a los refranes en que ve la perspectiva del campesino libre en actitud de recelo contra la nobleza feudal, de desconfianza frente al mundo todo y hasta de crítica a Dios. El invariable empleo del tiempo presente y la inmutabilidad lingüística demuestran, según él, una convicción popular acerca de la siempre posible actualidad de la experiencia a que apuntan. En contraste con el alemán, donde la ironía y la metáfora sólo aparecen en el estilo literario elevado, le llama la atención que el español prodigue en sus refranes esos rasgos estilísticos —señal, según él, de una gran flexibilidad e interpenetración de los niveles estilísticos (y sociales). En cambio, a diferencia de lo que ocurre en el refrán alemán, Krauss halla en el español una tendencia a rehuir la afirmación rotunda y a sustituirla por cierta vaguedad alusiva. Nosotros creemos, con él, que es muy difícil fijar un carácter nacional en los refranes; pero apreciamos el esfuerzo que él mismo ha hecho en este sentido, por lo menos en los aspectos indicados.

El estudio sobre Cervantes reúne cuatro capítulos no siempre bien ligados entre sí. El primero, sobre “La novelística italiana”, examina el carácter de las novelas cortas cervantinas frente al de sus antecedentes. La novela corta italiana —observa Krauss—, orientada hacia “las novedades”, lo actual, es género fundamentalmente popular y anti-humanístico,

<sup>1</sup> Estas dos citas proceden de un largo ensayo, “Literaturgeschichte als geschichtliche Auftrag”, incluido en el volumen que comentamos, pp. 66 y 70.

que escapa al preceptivismo estético o ético. Tiene como base —dice— una nueva conciencia del tiempo y de las tensiones que produce la vida sujeta a lo temporal, conciencia que él relaciona con el supremo valor que adquiere el tiempo para la época del capitalismo naciente. Cervantes tuvo el consciente propósito de llevar la forma italiana de la novela a su plenitud definitiva. Acatando la moralidad oficial post-tridentina, la superó gracias a su concepto personal e irónico de la moral, basado, no en leyes trascendentes, sino sencillamente en las leyes de la naturaleza humana. El calificativo de *ejemplares* tiene, pues, un sentido tanto literario como ético. No son éstas, en verdad, afirmaciones nuevas. Más interesante nos parece el enlace que (en el capítulo sobre la historia de la significación del término *novela*) establece Krauss entre las *Novelas ejemplares* y la tradición propiamente española de la narración breve. En su título mismo, Cervantes funde la forma italiana con el contenido “provechoso” de la narración hispánica breve, que arranca de don Juan Manuel (ejemplo, apólogo, anécdota, relato folklórico). Llama *ejemplares* a sus novelas porque desea quitar a *novela* el sentido extraliterario despectivo que tenía corrientemente en español (falsedad, exageración, etc.) y acercarse al sentido italiano de forma literaria reconocida. A la vez, quiere subrayar el carácter “provechoso” de la *novela* frente al carácter más bien frívolo de la *novella*.

En otro de los capítulos (“La ruta española en la producción cervantina”, aparecido en 1953 como epílogo a una traducción del *Quijote*), el autor cree hallar en la obra cervantina una creciente expansión geográfica del escenario; esto constituye, para él, un “rasgo ejemplar” que presta una especie de “unidad de acción” al conjunto de las novelas cortas. En vez de la consabida casa o calle de los italianos, Cervantes nos ofrece toda la tierra de España. Sus héroes andariegos se diferencian, por lo mismo, de todos los anteriores de la novela breve, y se aproximan a los de la novela propiamente dicha. En este capítulo bosqueja Krauss un esquema cronológico de la composición de las novelas, basado en el escenario en que Cervantes coloca su acción, esquema al que vuelve con mayor detenimiento en el capítulo siguiente, “Sección transversal de las *Novelas ejemplares*”. (Una fusión de ambos capítulos le hubiera ahorrado al lector ciertas prolijidades y repeticiones). Es ésta una empresa peliaguda, cuya “vaguedad” reconoce el mismo Krauss. Se ha intentado otras veces (Schevill-Bonilla, Entwistle, etc.) poner fechas a las novelas siguiendo criterios más amplios, y los resultados han sido algo diferentes de los de Krauss. Éste concede mucha importancia a un supuesto empeño de Cervantes de evitar en su producción posterior ciertos escenarios (el andaluz sobre todo) utilizados anteriormente, y asociados después con “el dolor insoportable del recordar” (p. 104). Nota, v. gr., que Don Quijote (de quien se trata a menudo en estas páginas, no siempre con propósito muy claro) se detiene en Sierra Morena sin penetrar en Andalucía, y que sólo algunos episodios intercalados del *Quijote* se sitúan en esa “tierra de ensueños”. Pero en vista de que Andalucía figura de todos modos en la novela, la distinción resulta poco sólida. Tampoco parece dable ver en Cervantes, cuyo arte cómico trascendía a cada paso los contratiempos de su vida, semejante necesidad de limitar el ámbito de su actividad creadora por motivos de interna defensa psíquica. Hay además en Krauss

una tendencia —que no compartimos— a hallar en Cervantes un propósito casi sistemático de abarcar en el conjunto de sus obras todos los paisajes de España. (No sería casualidad, por ejemplo, que el punto de partida de Rinconete y Cortadillo sea la misma Sierra Morena donde se detiene Don Quijote)<sup>2</sup>.

Agrupar Krauss las *Novelas ejemplares* en un orden cronológico que corresponde a una orientación geográfica de Sur a Norte, “dirección que imposibilita el regreso al primitivo y sumergido mundo andaluz, tejido de instintos” (p. 124). La novela más antigua sería *El amante liberal*; después seguirían las situadas en Andalucía, la primera de ellas *Rinconete y Cortadillo*; en este mismo grupo entraría *El casamiento engañoso y Coloquio de los perros*; luego vendrían dos novelas toledanas (*La fuerza de la sangre* y *La ilustre fregona*), una salmantina (*El licenciado Vidriera*), y por fin las de Barcelona y Madrid (*Las dos doncellas*, *La gitanilla*). Clasificación ingeniosa, en suma, pero arbitraria y demasiado determinista. Krauss, por cierto, ve en la continua mudanza de escenario de la novela breve española en tiempos de Cervantes una señal de crisis económica y de derrumbamiento del orden social: perdidas sus libertades, el individuo se entregaba a un frenesí de movimiento para no sentir la falta de valor sustancial en su vida. Pero también nos dice que los paisajes están ahí para serenar, con su materialidad casi, el espíritu de los españoles: “el alma del paisaje tiene que librar a la andariega España de su desasosiego [...], proporcionar a la vida enajenada de sí misma el consuelo de ver cuadros inolvidados de la patria” (pp. 103-104)<sup>3</sup>. No es fácil conciliar ambas afirmaciones.

Aunque Krauss encuentra que el estudio de los “géneros” falsea la historia literaria, reconoce que, de hecho, “el nombre que se da a un género es decisivo para su formación” (por más que sólo represente una imposición del preceptivismo conservador). Emprende, pues, la investigación sistemática del término *novela* desde la Edad Media hasta el romanticismo. Destaca lo arraigado del término en la zona más popular de la lengua, y lo mucho que tardó en aplicarse a un género literario y en llenar el hueco que los derivados de *romanice* ocuparon en Francia e Italia desde la Edad Media. Su método lo lleva a atribuir un papel decisivo, en esta evolución del término, a los elementos de oposición —humanistas, autores didácticos—, cuyo desprecio incondicional por cualquier forma de relato popular ayudó, de rechazo, a englobarlos todos en una sola unidad. Su teoría es sugestiva<sup>4</sup>.

El estudio “Calderón, poeta del pueblo español”, escrito para el 350º aniversario del nacimiento del dramaturgo, revela en su título mismo el

<sup>2</sup> Tampoco nos parece acertado suponer en dos obras una misma fecha o época de composición por la coincidencia en ciertas alusiones secundarias: ataques de los turcos en el *Quijote*, II, cap. 1, y en *Las dos doncellas*, novela generalmente considerada como temprana, aun con el factor adicional de la presencia en ambas obras de bandidos catalanes. No se trata de fenómenos lo bastante circunscritos temporalmente para permitir precisar fechas.

<sup>3</sup> Se vale Krauss de un pasaje del *Persiles* (III, 8) para atribuir ese propósito a Cervantes, pero su interpretación es muy discutible.

<sup>4</sup> Evidentemente sin que Krauss se dé cuenta, su análisis roza el que, con base mucho más amplia, hace AMÉRICO CASTRO, *La realidad histórica de España*, pp. 567-572, de la honda prevención española contra “lo nuevo”.

enfoque que decide tomar el autor. No ve en Calderón un poeta culto o cortesano, ni un escritor barroco (no cree en los *Epochenstile*), y no se ocupa de sus símbolos ni de su aspecto mítico. Para él, Calderón es producto último de un arte popular, y poeta popular sigue siendo fundamentalmente. Si nos parece amanerado en su arte o en sus conceptos, no lo fue para el público de su teatro de masas, a cuya afición al arte estilizado él no hizo más que corresponder. Así —nos dice—, Calderón representa la etapa del teatro español en que, bajo el estímulo del público, el estilo natural fue convirtiéndose en estilo de arte. El realismo y populismo del teatro español se relacionan con la ya aludida movilidad social y física, que trajo la decadencia. Gracias a esa movilidad, gente de todas layas se codeaba en la persecución de sus pretensiones y en su lucha por la vida. La oposición de la estética humanista a este arte dramático sin normas pesa sobre Calderón tanto como sobre Lope. (Krauss parece aducirla como ejemplo del dogmatismo reaccionario que desasosiega indebidamente la conciencia artística de los más auténticos poetas). Pero, aparte unas pocas piezas escritas para la corte, Krauss afirma que Calderón escribe, como Lope, para dar gusto al pueblo. Si cristaliza ciertos temas ideológicos —religión, honor—, lo hace para que ello sirva de contrapeso a la decadencia social: son temas fáciles de entender para el pueblo. El libre albedrío, la voluntad (como en *El príncipe constante*) son las fuerzas heroicas que Calderón propone, oponiéndolas a la “des-humanizada” teología protestante de la gracia, que preparará el camino para el capitalismo moderno. El honor calderoniano refleja, por un lado, la casuística de los jesuitas; pero, por otro, la casuística no hace más que codificar el sentir práctico y pragmático del pueblo, para el cual, como para Calderón, el sentido de la honra se da hasta entre ladrones. El aspecto positivo de la honra —protección contra la presión de las clases altas y garantía de la igualdad social— se muestra en una pieza como *El alcalde de Zalamea*, donde el rey acata la voluntad popular aun cuando ésta no corresponde a las formas legales. Aquí, como en *La vida es sueño*, la esencia del hombre no está en su profesión sino en su calidad humana y en la autonomía que frente a su destino le confiere el libre albedrío. El arte de Calderón, en fin, es producto colectivo, fruto de la colaboración del poeta con el pueblo. El Calderón que nos presenta Krauss está cortado a la medida de los valores críticos que él preconiza; y el cuadro que resulta es, evidentemente, parcial y limitado.

Al comienzo del estudio sobre García Lorca y la poesía española nos dice Krauss que “era preciso salir de la estrechez y del hermetismo de la poesía pura; sobre todo, tenían que llegar poetas que supieran avanzar seguros de sí mismos y descubrir en las vigorosas tradiciones del pueblo el verdadero origen de las formas poéticas” (p. 155). Fueron García Lorca y Alberti quienes dieron esta nueva orientación a la poesía española. Con lo cual ya anticipamos que se nos va a ofrecer otra valoración más de la poesía de García Lorca a base de un supuesto contenido de protesta social y política, y no en virtud de valores intrínsecos de su propio mundo estético<sup>5</sup>. Y así es, en efecto. A García Lorca, es verdad,

<sup>5</sup> Hace más de veinte años ÁNGEL DEL RÍO señalaba lo injustificado de tales interpretaciones tendenciosas de la obra de García Lorca: “Como él decía repetidamente,

“le fue negado lo que se concedió a Alberti: alcanzar, desde el origen andaluz, la amplitud himnica de un poeta de la revolución del proletariado” (p. 158); pero, aun así, supo Federico hallar “la vía de regreso” al pueblo. El romance, forma popular capaz de absorber las materias literarias más elevadas —Krauss la compara con el anarquismo político—, le ofreció, de por sí, un programa: “buscar para cada fenómeno el punto de vista del pueblo —hablar el lenguaje del destino ineludible de la historia colectiva” (p. 159).

En la suerte de los gitanos se refleja, para Krauss, el problema agrario de Andalucía: desprovistos de raíces firmes en tierras propias, los gitanos no pueden realizar su ser sino en el arte, que exterioriza el mundo ideal que llevan dentro, y en la acción espontánea, especie de auto-liberación anárquica. No tiene en cuenta Krauss que los gitanos de García Lorca ya son urbanos y sedentarios, y que su significado total es sobre todo mítico y simbólico, no económico-social. El *Romancero gitano* es —dice— una cumbre no superada de la poesía española porque representa en grado perfecto el cometido propio de la poesía: luchar contra la “mortal opresión” de los poderes civiles<sup>6</sup>. Pero, en resumidas cuentas, García Lorca se queda en un papel de precursor; su orientación sigue siendo anarquista. En el resto del artículo (bastante más de la mitad), Krauss prefiere ocuparse casi exclusivamente de Alberti, Neruda y la “lírica española al servicio del movimiento de libertad del proletariado”. (Pasa por alto el hecho de que tampoco cabe reducir a formulación tan estrecha la obra de estos grandes poetas). Encuentra natural y apropiada la supuesta evolución en virtud de la cual Alberti, poeta del mar (ese elemento movedizo), se transformó en poeta de masas. Ve la herencia de García Lorca en la proliferación de la “verdadera poesía popular”, o sea los romances, convertidos en armas en la guerra civil, e incluye un manojo de traducciones del *Romancero* de 1937, en que la poesía “no es sólo eco de un suceso, sino que se revela como forma de acción”. En *Poeta en Nueva York* ve un esfuerzo por alcanzar, con recursos surrealistas, una nueva percepción colectiva del mundo. El punto culminante de esa colección de poemas es, para él, la estrofa final de la oda “Grito a Roma”, en la que percibe sencillamente un grito de protesta marxista. Huelga decir cuánto se circunscribe el angustiado significado cósmico —y no programático— de esta poesía al asimilarla a una postura política predeterminada.

La deformación marxista del sentido de una obra poética nos parece de especial seriedad en el caso de García Lorca, poeta de hoy, sujeto inevitablemente a las tensiones políticas y sociales de nuestro tiempo. Es cierto que en los otros casos —en el de Cervantes, por ejemplo— el cuadro total resulta deformado por la insistencia en rasgos especialmente gratos

de política no entendía nada, ni le interesaba. Salvo en alguna escena accesoría de *Mariana Pineda*, es imposible encontrar en toda su obra una línea que demuestre la menor preocupación por las luchas sociales. Su liberalismo hondo existe sólo dentro de un mundo, pura y exclusivamente artístico” (*Vida y obras de Federico García Lorca*, Zaragoza, 1952, pp. 166-167). Una y otra vez ha coincidido la crítica en esta afirmación, escrita en 1939.

<sup>6</sup> Inevitablemente, ve Krauss en el asesinato de García Lorca un acto de represalia por parte de la guardia civil, motivado por el supuesto contenido político de su poesía.

a la ideología del crítico: Cervantes detesta la represiva burocracia madrileña, presenta con manifiesta parcialidad a sus héroes humildes, Rinconete y Cortadillo, etc. Puede haber su parte de verdad en todo ello, pero la inmensa simplificación de la postura artística autónoma de Cervantes, en quien los factores ideológicos distan mucho de ser los decisivos, es evidente en todo el artículo. Mucho más desconcertante, sin embargo, es el procedimiento seguido al citar la *Charla sobre teatro* de García Lorca. Pedía éste para España un teatro que recogiera "el latido social, el latido histórico, el drama de sus gentes y el color genuino de su paisaje y de su espíritu, con risa o con lágrimas" (*Obras completas*, ed. A. del Hoyo, Madrid, 1957, p. 34). De estas palabras, Krauss cita sólo "el latido social", traduciéndolo "den Peitschenschlag der Gesellschaftskämpfe" ('el latigazo de las luchas sociales'). Aun suponiendo una confusión —no sé si disculpable— entre *latido* y *látigo*, salta a la vista lo tendencioso de la versión<sup>7</sup>.

Es claro que lo que a Krauss le atrae de la literatura española es el hecho de que sus productos están a menudo más claramente arraigados en el subsuelo popular de lo que sucede en otras partes. Así, frente al desdén que suele manifestar el refrán francés por el pueblo, él señala la luz favorable en que se ve a éste en el español; nota cuán aferrada a lo popular —poesía o lenguaje— permanece la palabra *romance* en español, frente a sus equivalentes en francés e italiano, etc. Pero al destacar tan insistentemente el "popularismo", y sobre todo al enfocarlo con su criterio político-social, produce una visión francamente desequilibrada de la cultura española. Su partidarismo se hace más acentuado y más apasionado a medida que el tema es más moderno. No exigimos al crítico impasividad y fría objetividad, pero sí serenidad y amplitud de miras; por eso tenemos que discrepar decididamente de la postura crítica adoptada por Werner Krauss.

ALAN S. TRUEBLOOD

Brown University.

RICHARD L. PREDMORE, *El mundo del "Quijote"*. Ínsula, Madrid, 1958; 170 pp.

La solapa de este libro del profesor Predmore afirma, con evidente exageración, que el autor lo ha escrito "prescindiendo de anteriores estu-

<sup>7</sup> No podemos menos de observar, especialmente en los estudios cervantinos, una serie de inexactitudes desconcertantes: confusión de las dos ventas del primer *Quijote* (p. 101); el cura y el barbero iban de verdad a Sevilla cuando encontraron a Don Quijote (p. 101); el cura aplaca a los cuadrilleros acordando llevarse enjaulado al caballero andante (p. 102); la Segunda parte apareció en 1614 (p. 110); inversión de los papeles de Cipión y Berganza (p. 118); omisión del final de una cita de Manrique, que deja trunco el sentido (p. 128). Y, con miras a una nueva impresión de estos estudios, señalemos algunas erratas: p. 87, lín. 4: leer *vecinos*; p. 95, 2º verso: leer *cuando*; p. 129, lín. 11: la cita de Nebrija debiera rezar: "novelas o historias embueltas en mil mentiras i errores"; p. 130, nota: leer *Origenes*; p. 138, lín. 4: leer *descuidadamente*; p. 150, lín. 17: leer *ladrón*; p. 152, 1º verso: leer *pues*; p. 152, lín. 3 desde abajo: leer *Basilio*.