

en su *Cortesano* (1561) y reflejado también en las obras de Fernández de Heredia. Las canciones copiadas de fuentes anteriores se vivifican en ese animado diálogo, y los elementos tomados de la poesía popular, lo mismo que el lenguaje llano y familiar, salpicado de sabrosos giros y refranes, aumentan la impresión de realidad. ¡Qué lejos estamos de la tiesa y ceremoniosa actitud que adoptaban los poetas cortesanos de los lustros anteriores! El amor, todavía lleno de fórmulas y convenciones, se nos presenta aquí más humano, más cerca de nosotros.

La *Flor de enamorados* es, sin duda, uno de los mejores cancioneros del siglo XVI. Valdría la pena publicarlo en una edición destinada a más amplia divulgación, tarea nada difícil ahora que contamos con la excelente edición<sup>5</sup> de Rodríguez-Moñino y Daniel Devoto.

MARGIT FRENK ALATORRE

El Colegio de México.

ÁNGEL VALBUENA PRAT, *Historia del teatro español*. Editorial Noguer, Barcelona, 1956; 703 pp., ilustr.

Difícil será encontrar una obra académica escrita en un tono más personal; su lectura nos trae a la memoria el vivo recuerdo del hombre que la escribió; parece que lo vemos charlando de sobremesa, o en una tertulia, o en una conferencia —desde luego, sobre algún aspecto del teatro. Repetidas veces, al leer el libro, nos hemos imaginado a don Ángel frente a su atril, con sus cuartillas delante y los textos de comedias a los lados, leyendo su conferencia, y mientras tanto, como un prestidigitador, cambiando de gafas; luego, a la media hora, abandonando atril, cuartillas, textos, gafas, todo, para acercarse al público e improvisar magníficamente, con aquel fervor que cautivó la atención de los hispanistas e hispanófilos norteamericanos.

Esa dinámica personalidad del autor es la principal virtud de su libro, rico en cautivadoras reflexiones sobre el importante género literario español al cual se ha dedicado asiduamente durante un cuarto de

<sup>5</sup> Hecha con el mismo criterio que la de la *Silva*. En un Apéndice se incluyen dos poesías añadidas en ediciones posteriores. — Se han deslizado varias erratas; en la Introducción: *tambión* (p. xix, nota 19), *traición oral* (p. xxi), *folio 62 vº*, por “64 vº” (p. xxvii), *cielo bretón* (p. xxx); en el Índice: *Anar sem vol*, *El principio...* 121 (por “101”), *Hala* (por *Halaha*), *pues por besarte Minguilla* (en vez de *Minguillo*), *Señora, desque...* (léase *Señores...*). Tales erratas hacen suponer que también lo sean ciertas formas anómalas no marcadas con *sic* en el texto del cancionero: *namarat* (2 rº, lín. 18, *contiúo* (26 rº, últ. lín.), *sauidad* (37 rº, últ. lín.), *pientre* (46 vº, lín. 24), *han dando* (67 vº, lín. 5), *hard*, por *haría* (78 vº, lín. 20), *cansys* (80 rº, lín. 13), *mo cor* (104 rº, lín. 26), *sert*, por *sort* (104 vº, lín. 9), *nuetaus* (*ibid.*, lín. 10), *dezir qualquier*, por *dezir a...* (*ibid.*, lín. 23), *sia* y *quiesieres* (122 vº, lín. 21), *te*, por *de* (123 rº, lín. 2), *pasto*, por *pastor* (124 vº, lín. 9), *despierte* y *habia*, por *despierta* y *habla* (127 rº, lín. 8), *laoble* (131 vº, lín. 12), *ser*, por *será* (132 vº, lín. 2), *Calataua* (137 rº, lín. 2). Aunque sin duda son originales otras formas que no llevan *sic*, como *lamar* ‘llamar’ (34 vº, lín. 9), *ja* y *jo* ‘ya’, ‘yo’, *major*, etc., y varios versos de medida irregular. No parece necesario el *sic* en *quesido* (6 rº, 14 rº), *cadaldia* (28 rº), *dime de sí* (30 rº), *ayantado* (57 rº); — *mia se* (129 rº, penúlt. lín.) debe ser error de lectura por *mia fe*; — en el fol. 99 vº ¿no es “Enemiga le soy, madre, / ad aquel...”?; y *encarado*, fol. 63 vº, lín. 11, ¿no es *enarcado*?

siglo. El libro es digno de admiración porque Valbuena Prat sabe un cúmulo de cosas aprendidas directamente en sus vastas lecturas de obras teatrales y porque tiene la capacidad de dar, con su crítica, nueva vida a muchas de ellas. Lo cierto es que Valbuena es más un creador que un cronista. Su *Historia de la literatura española* no tiene paralelo en su género, desde el punto de vista de la valoración creadora de la obra literaria; pero no se trata de una "historia" en el sentido habitual de la palabra. Tampoco el libro aquí reseñado es una historia del teatro español; lo es todavía menos que su *Literatura dramática española*, en cuyo título no aparece la palabra "historia". El autor se ha dado cuenta de que su libro deja algo que desear en cuanto estudio histórico, pues advierte en la introducción que es "obra de amor, acaso aún más que de erudición". Si por "erudición" se entiende conocimientos, este libro es extraordinariamente erudito, como su autor mismo; pero si se entiende un sistema científico de presentar los hechos y las informaciones, hay que admitir su deficiencia. Quienes ya conocen ciertos datos importantes —o saben dónde encontrarlos—, sentirán profunda gratitud hacia la obra, tal como es. Sin embargo, dada la falta de un estudio general y puesto al día sobre el teatro español, hubiera sido deseable que la presente *Historia*, con todas sus cualidades, fuese más útil a los estudiantes interesados en el teatro español pero todavía inexpertos, y también al crítico e investigador del teatro en general. Y esto hubiera podido hacerse sin necesidad de convertir el libro en un manual o en un resumen histórico<sup>1</sup>.

La tesis principal que se sostiene a lo largo del libro es la de la uni-

<sup>1</sup> Sería fácil remediar, en una segunda edición, ciertos descuidos y omisiones. Escasean las fechas para la Edad Media y para los siglos xvi y xvii; no hay ni una sola en el capítulo dedicado a Cervantes. Hubieran sido útiles algunas indicaciones sobre las ediciones de obras teatrales de ese período. Una bibliografía final (hay "Índice de obras" e "Índice de autores") resultaría especialmente valiosa como suplemento a este libro en que las referencias se hacen de manera casual e improvisada. Se ofrecen completos los datos bibliográficos de los artículos, pero no los de los libros. Así, se nos dice que "Bruce W. Wardropper en un reciente libro..."; diez páginas más adelante se encuentra el título, pero no el lugar de impresión. No estaría de más dar el nombre completo de "Parker" (es Alexander A. Parker), aunque sea en una de las seis menciones que se hacen de este hispanista, tanto más cuanto que existe otro "Parker", el canadiense Jack Horace Parker, que ha publicado importantes estudios sobre el teatro del Siglo de Oro y, recientemente, una *Breve historia del teatro español*; convendría asimismo dar el título del libro de A. A. Parker (*The allegorical drama of Calderón*), al cual se alude evidentemente en cuatro casos. El nombre del hispanista norteamericano Crawford aparece una vez en el texto, sin mención del libro correspondiente, y otra vez en nota al pie, con mención de un artículo; en ningún lugar se cita su obra capital, *Spanish drama before Lope de Vega*. Los nombres de muchos estudiosos del teatro español brillan por su ausencia, lo cual es inexplicable, por ejemplo, en el caso de Joseph E. Gillet. — Se dan pocos títulos de comedias de los dramaturgos más prolíficos: no hay siquiera una lista de sus piezas más importantes; alguna vez se alude a una comedia sin dar su título. Omisiones graves: el *Prohemio* de Torres Naharro, primera preceptiva o teoría dramática que hubo en castellano, como también los "introitos" y "argumentos" a las comedias de la *Propalladia*; asimismo, los *Orígenes del teatro español* de Moratín. Hay leves descuidos, como el de incluir a Bruce W. Wardropper en la B y no en la W ("Índice de autores"), o el de poner una frase entre comillas sin decir de quién es; en el capítulo sobre Moratín se mencionan a menudo *La comedia nueva* y *El café*: un lector inexperto quizá no descubra nunca que se trata de una sola obra.

versalidad del teatro español, desde su nacimiento en la liturgia de toda la cristiandad hasta el actual teatro de angustia de Buero Vallejo, arraigado en el existencialismo. Valbuena, excelente conocedor del teatro europeo, está bien preparado para defender esa tesis, y lo hace con vigor y entusiasmo. Desde luego, es perfectamente válido hacer notar la existencia de paralelos entre el teatro español del Siglo de Oro y el del período isabelino inglés, aunque el estudiante necesitaría saber también dónde acaban esos paralelos. Es verdad que en España y en Inglaterra una vigorosa tradición vernácula abordó irrespetuosamente a los clásicos y fundió lo medieval con lo antiguo para producir un nuevo tipo de drama y para crear los dos primeros teatros nacionales, después del de Grecia. Pero también es cierto —y esto no se nos dice— que en España fue mucho más acentuada que en Inglaterra la identificación del teatro con el gusto y con los intereses peculiares de la cultura y del temperamento nacionales en una época durante la cual se produjo un creciente aislamiento espiritual e intelectual. Así, el teatro, más que supranacional, se hizo típico y peculiar. En cierto lugar reconoce Valbuena que “la mezcla de lirismo y de objetividad, de socarronería y grandeza hace difícil —especialmente desde fuera de España— comprender el sentido del drama de Lope”. Pero ni siquiera con esta afirmación podemos estar plenamente de acuerdo, pues la causa de la dificultad no se reduce a ciertos principios estéticos. Incontables veces emplea Valbuena el nombre de Shakespeare para calificar de universal el arte de un dramaturgo español: “Lope es el Shakespeare de la extensión y Calderón el Shakespeare del intelecto”, “Tirso es casi otro Shakespeare de los caracteres”, etcétera. Por último, nos ofrece interesantes datos sobre algunas obras españolas representadas en nuestros días en el extranjero. Podría añadirse que en Francia y en Italia (al igual que en España y en México) se han hecho recientemente adaptaciones escénicas de la *Celestina*. Después de impreso el libro de Valbuena, *Le Figaro Littéraire* publicó (27 de junio de 1957) una elogiosa crítica de una representación de *Le Chevalier d'Olmedo*, adaptado y puesto en escena por Albert Camus.

El libro está ordenado en treinta y ocho capítulos, divididos a su vez en secciones. El primero estudia el teatro desde la Edad Media hasta el siglo xvi y la *Celestina*; el segundo se ocupa de los “primitivos”: Encina, Gil Vicente y Torres Naharro, “estos *dii* que sería injusto llamar *minores*, aunque también sería excesiva la categoría «Shakespeare inmaduro»”. El autor destaca el *Auto da sibila Cassandra* en apoyo de su tesis de la universalidad. Torres Naharro es a la vez “prelopista” y “precalderoniano”, “más lo último que lo primero”. Después de unas páginas dedicadas a los dramaturgos del siglo xvi, llegamos al teatro de Cervantes, juzgado como la primera figura entre los prelopistas.

El capítulo quinto, “El teatro nacional de la Edad de Oro y su proyección universal”, constituye una introducción a los catorce siguientes. Es aquí donde Valbuena se muestra especialmente obsesionado por la fama de Shakespeare: “Como indicábamos antes, no tenemos por qué asumir un complejo de inferioridad ante el drama shakespeariano. Cuando los genios llegan a una determinada altura, sobra el «cuál es un poco mayor o menor». Basta con que sean distintos”. En los catorce capítulos

que siguen al quinto, es escaso el orden histórico, aunque Valbuena comienza más o menos con Lope y termina con Calderón, cuyos nombres son los únicos que figuran en el título de sendos capítulos (el 6 y el 19). Presenta en bloque todo el teatro del período y analiza sucesivamente los temas, tópicos, personajes, estilo, géneros, influencias, relaciones, comparaciones y contrastes, mediante una formidable combinación de análisis y síntesis. De tal modo, todos los dramaturgos del Siglo de Oro aparecen aquí y allá, a lo largo de esa sección, aunque a cada uno se le examine de manera más detenida en algún capítulo (a Alarcón, por ejemplo, en el intitulado: "La comedia moral"). He aquí algunos títulos de capítulo: "Don Juan, aventura humana y símbolo barroco"; "El Cid, doña Inés y don Carlos"; "Los temas bíblicos"; "El tema de Fausto"; "El conflicto con los poderes de la tierra"; "Los dramas de honor"; "El auto sacramental". Al lector que ya conozca las obras estudiadas en esta parte, se le revelarán nuevas perspectivas del más prodigioso y sorprendente fenómeno de la historia cultural española. En verdad, nadie ha escrito con más comprensión y simpatía sobre Lope en cuanto hombre, ni con mayor sensibilidad poética sobre Lope en cuanto artista. Y hay que reconocer que en este libro rinde Valbuena pleno homenaje a su autor predilecto, Calderón, sin disminuir en un punto al Fénix de los ingenios.

El teatro del siglo XVIII y comienzos del XIX se estudia en cuatro capítulos: "El siglo XVIII: el *período de la fórmula* o el tercer momento del drama nacional", "La decadencia del último barroco y la *comedia de magia*. La ópera y el drama heroico", "El neoclasicismo: la crítica, la tragedia y el sainete", "La obra crítica y dramática de Leandro Fernández de Moratín". En los dos últimos, los materiales se presentan de manera más ordenada y "ortodoxa", y el estilo —un tanto barroco en los capítulos precedentes— se hace sencillo, limpio, claro: se ajusta al neoclasicismo. Las páginas dedicadas a este teatro poco conocido son de lo más valioso y sustancial de la *Historia*. Valbuena alaba a Cañizares y considera el *Don Juan* de Zamora superior, en determinados aspectos, al de Tirso. No estima mucho a Ramón de la Cruz; elogia a Moratín hijo por su enorme sensibilidad y talento ("como inteligencia, fue, aparte Feijóo... la figura más interesante y aguda de nuestro XVIII"), aunque lo condena severamente por "afrancesado y cobarde, incrédulo y anticatólico".

En los tres capítulos sobre el romanticismo se examinan brevemente unas seis obras, de las más conocidas, y se estudian con gran detalle el *Don Alvaro* y el *Tenorio*, a cada uno de los cuales se consagra casi todo un capítulo. El de Zorrilla "es el mejor don Juan", "creación única e imperecedera, que puede colocarse con plena dignidad entre sus hermanas de la historia universal del teatro". Parecidos elogios para el drama de Rivas, que evoca recuerdos de Calderón y de Shakespeare; *Don Alvaro* es una obra pre-existencialista: no hay negación de la divinidad como en Sartre, "y sin embargo, de lo que más cerca está la obra es del sartrismo".

Entre los dramaturgos post-románticos (también tres capítulos), Valbuena destaca a Tamayo y a López de Ayala, a Echegaray, a Galdós y al catalán Guimerá. Su mayor entusiasmo es para Echegaray, cuya fama

universal le valió el primer premio Nobel otorgado a un escritor de lengua española; intenta revalorar su teatro y pide que se reconozca su "importancia, desdeñada por superficiales críticos españoles, o por las bromas de los que no fueron capaces de superarle".

El siglo xx comienza con un capítulo sobre Benavente, seguido de otro sobre la generación del 98. Para Valbuena, el teatro benaventino tiene más enlaces con el modernismo que con el noventayochismo. Dedicó sólo quince renglones a Martínez Sierra, a pesar del éxito universal de su *Canción de cuna*. En los siete últimos capítulos pasa revista rápidamente a gran número de dramaturgos contemporáneos, deteniéndose sobre todo en Marquina, García Lorca, Casona y Buero Vallejo.

El libro está bien presentado; la impresión y el papel son excelentes; la encuadernación es sólida, e interesantes las fotografías; son pocas las erratas tipográficas.

RAMÓN ROZZELL

Ohio State University.

*Teatro medieval*. Textos íntegros en versión de FERNANDO LÁZARO CARRETER. Editorial Castalia, Valencia, 1958. 227 pp. (Col. *Odres nuevos*).

La colección *Odres nuevos*, por su nombre y el encabezamiento que la acompaña —"Él vierta añejo vino en odres nuevos", M. Menéndez y Pelayo—, no necesita mayor presentación: su objeto es ofrecer los "clásicos medievales en castellano actual", y aunque su intención es "hacer accesible al gran público la primitiva literatura española", la pulcritud de sus versiones, los densos prólogos o las eruditas notas que acompañan a los distintos volúmenes la hacen ir mucho más allá de la mera divulgación, y la colección no sólo se hace indispensable para quien se inicia en la literatura española, sino que atrae también la atención del estudioso. No otra cosa cabría esperar de la dirección de María Brey Marriño, de la editorial Castalia (a cuyas publicaciones tanto deben los que se ocupan de la lírica de los siglos de oro) y de quienes han tomado a su cargo la modernización de los textos o la redacción de los trabajos introductorios de los distintos volúmenes. Es muy loable el que se haya incluido en la colección un volumen de *Teatro medieval*, que se presenta en versión moderna y prologado por Fernando Lázaro Carreter. La escasez de materiales hasta hoy conocidos para el estudio del teatro litúrgico<sup>1</sup>, los contados restos de sus primeras formas secularizadas y en lengua vulgar, o en lengua vulgar mezclada de latín, y el posterior florecimiento del auto a partir del siglo xvi, hacen tanto más valioso todo intento de presentación de conjunto, en el que se ofrezcan, junto a materiales de antiguo conocidos y valorados (Gómez Manrique, el *Diálogo del Amor y un viejo*), otros poco atendidos o casi desconocidos.

Con razón puede empezar Lázaro Carreter el extenso prólogo (pp.

<sup>1</sup> En la p. 15 cita Lázaro la obra de KARL YOUNG, *The drama of the medieval Church* (Oxford, reimpresión, 1951) a propósito de versos pascuales cantados en Vich, Ripoll y Gerona (t. 1, pp. 678-681, 213 y 574). Cabría añadir que Young menciona también dos textos del siglo xi, de Silos, y uno algo más tardío de Huesca, con tropos de Pascua (la *Visitatio sepulchri*) y uno del siglo xi o xn, de un tropo de Navidad, también primitivo, de Huesca (t. 1, pp. 569, 577, y t. 2, p. 427).