

EBERHARD MÜLLER-BOCHAT, *Lope de Vega und die italienische Dichtung*, Akademie der Wissenschaften und der Literatur, Mainz, 1956; 158 pp. (*Abhandlungen der Geistes- und Sozialwissenschaftlichen Klasse*, Jahrgang 1956, Nr. 12, S. [1019]-1176).

Dando por sentado que las fuentes italianas de Lope son ya conocidas en lo principal, y partiendo de la sana premisa de que "la imitación no representa ningún peligro para la originalidad literaria", Eberhard Müller-Bochat nos declara que ha sido su propósito determinar "la naturaleza, la intensidad y los límites de la influencia que los poetas italianos ejercieron sobre Lope". Aunque nos advierte que no ha pretendido agotar el tema, su estudio abarca sin duda lo más importante de la obra de Lope (con excepción de la lírica): la comedia, las epopeyas italianizantes, la *Arcadia* y la novela corta. La índole de su investigación lo lleva repetidamente a remontar la corriente humanística más allá de los autores italianos y, especialmente, a ocuparse tanto de la teoría literaria italiana —y antigua— como de la producción poética de Italia, de modo que el título de su estudio no nos parece muy adecuado. En cambio, por ello mismo gana en profundidad esta obra nutrida y valiosa que abunda en observaciones nuevas e inteligentes. El estudio de las influencias, tal como Müller-Bochat lo entiende, obliga a ver una fuente determinada en relación con otras y con la totalidad de una obra; el valor de tal estudio estriba precisamente en que, más que aislar, orienta.

En el primer capítulo, preliminar al estudio de Lope, se nos ofrece un cuadro de conjunto de las formas y el material cultural italiano ya asimilado a la tradición literaria española cuando Lope entró en la escena, para tratar en los capítulos restantes la tentativa lopesca de decir en cada sector "una última y definitiva palabra". Ante todo, se dedica el autor a precisar la actitud española, deslindándola de la italiana, frente a "las tres cuestiones cardinales de la filología italiana del Renacimiento: lengua, formas y géneros", las cuales asocia él, respectivamente, con tres olas de influencia italiana.

Con la tercera, los españoles siguen la tentativa de adaptar los géneros antiguos a la producción literaria moderna y además imitan los géneros italianos nuevos. Dice el autor que se quedan atrás solamente en la recreación de las formas dramáticas antiguas; sin embargo, habrían podido citarse aquí, además de Mal Lara, las figuras de Jerónimo Bermúdez, Cervantes y el Lope de la *Dorotea*. Müller-Bochat se ocupa aquí sobre todo de cuestiones teóricas y, aunque no lo dice claramente, su misma exposición demuestra que los autores españoles se empeñaban menos que los italianos en justificar su obra según el patrón antiguo. Aun en el caso de las *Soledades* de Góngora, respecto de cuya índole bucólica o épica hace observaciones ingeniosas, no nos parece que su documentación justifique la conclusión de que "al menos en su pretensión, Góngora es un poeta épico-heroico" (p. 19).

En el segundo capítulo, que tiene poco que ver directamente con la literatura italiana, el autor emprende el estudio de la comedia lopesca a través de la tradición dramática antigua del "mimo". De este teatro mixto y popular, caracterizado precisamente, frente a la comedia y la

tragedia antiguas, por el hecho de barajar ambientes, estilos y personajes, nos dice que debió perdurar bajo varios disfraces y sin categoría literaria, pero inalterado en lo fundamental, a través de la Edad Media, y que luego fue redescubierto por el humanismo italiano¹. Gracias especialmente al influjo de la *commedia dell'arte*, nos dice Müller-Bochat, está en la base de la comedia española, sobre todo la lopesca. Lope sería así el "heredero del mimo" y su teatro reproduciría casi todos sus rasgos, reintegrándolos a la literatura propiamente dicha. La improvisación, típica del mimo y la *commedia dell'arte*, deja de ser función de los actores para serlo del autor en la comedia lopesca, que viene así a ocupar un puesto intermedio entre la *commedia improvvisata* y la *premeditata* de los italianos.

Luego analiza el autor la distinción entre el sentido aristotélico y el platónico de la *mimesis* (*genus* vs. *modus*) para afirmar que Lope, al llamar sus comedias "imitaciones", volvió al sentido platónico, que ve la esencia del drama en el mero hecho del diálogo directo representado, sin establecer distinciones de tipo social o retórico. Tal concepto corresponde a la forma dramática del mimo, cuyo principio básico es la variedad; pero la comedia lopesca "literariza" esta variedad, sacando sus elementos de la literatura y no de la vida. Müller-Bochat distingue, algo arbitrariamente a nuestro juicio, tres maneras de "literarización". En cambio, nos parece acertada la demostración de cómo, dentro de la modalidad de exornación humanística que caracteriza a todos los personajes de la comedia, se establecen graduaciones estilísticas según los distintos niveles sociales, como prescribían las retóricas tradicionales.

En seguida se detiene a considerar el *Arte nuevo* bajo el rubro "Das dichterische Selbstverständnis Lope de Vegas". En su interpretación adopta una posición individual que desecha las apreciaciones opuestas de Menéndez Pelayo y Menéndez Pidal. No hay, nos dice, ni abyección palinodia, ni declaración de independencia artística. Lope satisface, sencillamente, la curiosidad amistosa de un grupo que se interesaba por otro tipo de teatro —el popular— al lado del oficial aristotélico. Acata Lope éste, pero estima que el suyo, ya que no constituye un *genus*, no puede tener un "arte" ni compararse con la "comedia verdadera". "Su escepticismo se enderezaba contra la interpretación de la comedia como *género literario* que quebrantaba el orden sistemático de Aristóteles, no contra la comedia en sí misma" (p. 43). Su ironía apunta, no a Aristóteles, sino a los mismos académicos que han pedido lo imposible y tienen que contentarse con unas cuantas indicaciones pasajeras. Como se ve, la interpretación que nos ofrece Müller-Bochat procede lógicamente de su visión del teatro de Lope como versión moderna del mimo. Si bien sus distinciones se nos antojan excesivamente minuciosas a veces y disintimos de algunas afirmaciones —como cuando nos dice (p. 39) que "Lope no era, de ninguna manera, hombre que se granjeara el favor de posibles críticos y enemigos con reverencias hipócritas": piénsese sólo en su comportamiento con Góngora—, en conjunto su interpretación del *Arte nuevo* es de una coherencia notable.

¹ Se basa en el libro de H. REICH, *Der Mimus, ein literarentwicklungsgeschichtlicher Versuch*, 2 tomos, Berlín, 1903.

A continuación procede a la tarea difícil de formular el "arte" que no formuló Lope; lo hace mediante una "terminología diametral" de los "puntos neurálgicos" de su pensamiento: *género-naturaleza, arte-gusto, vulgo-doctos*. Aquí está en terreno bastante conocido y aprovecha ampliamente ideas de Menéndez Pidal y Américo Castro, pero va también más lejos, —demasiado lejos, diríamos, porque atribuye a Lope un propósito demasiado activo y sistemático (que quizá confunda con el suyo propio) de fundir las alternativas en un punto medio o establecer estructuras conceptuales simétricas. No nos convence, por ejemplo, cuando afirma (p. 52) que Lope "reconoció la aparente paradoja" de que la comedia naciera "sin cultura" y a la vez se escribiera "con erudición", y la "explicó y la elevó a teoría de la manera más consciente".

De acuerdo con su visión de la comedia como *modus* capaz de abrazar la materia temática y el estilo de los distintos géneros, el autor considera luego las obras lopescas de empeño literario y de procedencia italiana, junto con las versiones teatrales del mismo material. De hecho, según nos advierte, se trata de variedades distintas del *epos*: la epopeya, la bucólica, la novela (las secciones respectivas sobre las comedias se agregan como apéndices a éstas). La yuxtaposición original arroja nueva luz sobre los rasgos estilísticos y temáticos comunes, oscurecidos por la tradicional división de la obra de Lope en dramática y no dramática.

Al enfocar, primero, la épica propiamente dicha, Müller-Bochat se propone fijar el lugar que en el total *opus* lopesco ocupan la *Hermosura de Angélica* y la *Jerusalén conquistada*, determinar si representan un aporte original a la cuestión *epos-romanzo*, y señalar en qué sentido se apartan de sus modelos italianos. Nos muestra a un Lope todo oídos al vaivén de la enredada polémica literaria entre los partidarios de Ariosto y los de Tasso en cuanto a su respectiva fidelidad al patrón épico aristotélico. Lope, aspirando a una "universalidad ingenua", quiere probar todas las posibilidades. Así nos da sucesivamente la *Dragontea* (1598), donde sigue el precepto aristotélico con una acción (ocaso y muerte) de un solo protagonista; el *Isidro* (1599), donde sigue a Estacio, Boccaccio y Giraldu y presenta acciones múltiples de un solo protagonista; la *Hermosura de Angélica* (1602): multiplicidad de personajes y multiplicidad de acciones; la *Jerusalén conquistada* (1609): una acción, muchos personajes. Por razones de conveniencia (que no hallamos muy convincentes), Lope decide, según Müller-Bochat, imitar a Ariosto y no a Tasso en 1588, pero paga su tributo a las exigencias aristotélicas reinantes introduciendo modificaciones básicas que dan como resultado un fruto híbrido. Trata de atenuar la técnica de las "molte azioni di molti" comenzando ortodoxamente con una sola acción —el concurso de belleza— que da origen a las demás, y destacando después a la pareja Angélica-Medoro. (Por esta modificación califica Müller-Bochat la composición lopesca de "trenzado", en contraposición a la "tapicería" ariostesca). Pero la pista de Angélica conduce a Lope fuera del mundo caballeresco de Ariosto; así sacrifica la unidad sustancial que proporcionaba al *Orlando furioso* este tradicional material y también la irónica "transparencia" de tono.

Acata Lope otra exigencia de la preceptiva aristotélica al sustituir

el tono lírico e íntimo de Ariosto por el estilo heroico. Faltándole precedentes españoles, se guía por los *Discorsi dell'arte poetica* (1587) de Tasso. Lo comprueba el autor con un detallado análisis estilístico, de gran claridad, en que, sin salirse de los conceptos retóricos de la época, va señalando, con fina sensibilidad estética, la huella que estos *Discorsi* dejaron en el poema de Lope.

El estilo heroico corresponde al anhelo de escribir una epopeya nacional, pero por su contenido la *Hermosura de Angélica* desentonaba de tal propósito. Estaba destinada a realizarlo, en sustancia como en estilo, la *Jerusalén conquistada*. Según el autor, Lope no depende tanto del Tasso poeta cuanto del Tasso teórico: de los temas de los tres *Discorsi* —*inventio, dispositio, elocutio*—, señala el segundo como la clave para destacar lo distintivo de Lope frente a él. En este *Discorso* no ofrecía Tasso principios fijos para estructurar poéticamente los acontecimientos históricos en que el poema tenía que basarse, y Müller-Bochat demuestra en una serie de consideraciones de gran interés cómo Lope queda muy por debajo de Tasso por adherirse demasiado estrechamente a la historia. “El principal interés épico de Lope se enderezaba hacia un pasado histórico; el de Tasso, hacia un presente poético” (p. 103). La “una azione”, en Lope, se basa meramente en la unicidad del fondo histórico de la Cruzada; como verdad universal, ofrece la excelencia de la nación española demostrada en su participación en la Cruzada, —idealización pero no universalización de la historia. A tal punto se preocupa Lope de realidad histórica, que la obra acaba por ser crónica rimada de estructura puramente episódica.

Así como hay concesiones a Tasso en la *Hermosura de Angélica*, las hay a Ariosto, según Müller-Bochat, en la *Jerusalén conquistada*, motivadas por el deseo de congraciarse con ambos bandos². Pero aquí nos parece que la afición del autor a las esquematizaciones simétricas lo induce a hacer paralelos falsos. Al afirmar que la acción variada de la *Jerusalén conquistada* —poema de “manierismo post-barroco”— la acerca al *Orlando furioso* —poema “manierista pre-barroco”—, hace caso omiso de las diferencias mucho más significativas, por él mismo señaladas, entre la bien tejida “tapicería” que forman las variadas acciones del *Orlando furioso* y el flojo trenzado episódico que presentan las de la *Jerusalén conquistada*.

Unas cuantas páginas al final de este capítulo sobre “La comedia épica y lo épico en la comedia” ofrecen una apreciación muy original de las comedias basadas en el *Orlando furioso*, demostrando cuán bien cuadraba la fórmula “molte azioni di molti”, en todos sus matices arioscos, con la forma dramática de Lope.

La bucólica es el tema del cuarto capítulo, que contiene observaciones estilísticas atinadas y llama nuestra atención, con matices nuevos, sobre diferentes ingredientes literarios y culturales de la *Arcadia*, entre ellos los de procedencia italiana. Nos sorprende leer, eso sí, que “pese a toda su erudición, el cuadro no pierde nunca su encanto y vivacidad” (p. 126). Tampoco nos convence, por sugestiva que sea, la

² Con este razonamiento el propio autor desvirtúa lo anteriormente dicho (p. 39) sobre la recia independencia de Lope.

detallada exégesis neo-platónica del último libro, en que el autor descubre una huella clarísima de Marsilio Ficino (p. 127). Encuentra allí una ordenada representación del proceso purificador platónico, en que la erudición sirve de pábulo al amor superior. El hecho de que el saber —casi enteramente medieval— de este quinto libro proceda de la *Visión delectable* de Alfonso de la Torre (1489) no desvirtúa, para el autor, su aplicación neo-platónica. Pero, aun descartando esta dificultad, nos parece que presta a Lope una intención ética demasiado meditada, serena y honda, que no corresponde a su carácter virtuosista y a su espíritu todavía juvenil de los años de Alba de Tormes. Por lo mismo no encontramos en la *Arcadia* el indicio tan claro que halla el autor de “un cambio en la situación vital del autor” (p. 134), fruto del desengaño. Indudablemente circula por toda la obra una pequeña corriente de desengaño de tono personal —anticipo del de la *Dorotea*—, la cual no se confunde con el desengaño “oficial” y pedante del último libro. También ofrece la *Arcadia* atisbos de una estilización literaria de la vida parecida a la que informa toda la *Dorotea*. Hace bien el autor, a nuestro juicio, en acercar estas dos obras y en sugerir una versión de la *Dorotea* escrita por 1595³, pero no procede con suficiente cautela cuando halla que “los personajes de las dos obras son en principio los mismos” —es decir, que están igualmente “literarizados”, y que “el problema [desengaño] de la última parte de la *Arcadia* es el de la *Dorotea* entera” (p. 134). Y es que al ver el desengaño como “problema” común, no se fija en las distintas soluciones —o mejor, configuraciones— artísticas que le dio Lope en ambas obras, y no sólo equivoca, a nuestro juicio, la calidad del desengaño de la *Arcadia*, sino que también supone en una *Dorotea* escrita hacia 1595 una plenitud en la expresión del desengaño que no hubiera podido darle Lope en aquella época.

En el último capítulo, cuya primera parte trata de la novela, se examina el distinto sentido del término “ejemplar” aplicado a la novela y a la *novella*: los españoles pretendían que cada novela fuera provechosa por sí misma, mientras que los italianos encontraban “ejemplar” el variado cuadro del mundo que ofrecía un conjunto de *novelle*. Como el autor ha sugerido antes (p. 24) que algunas colecciones de *novelle* no son sino versiones narradas de dramas, y que constituyen específicamente uno de los avatares del mimo, encuentra ahora en esta comunidad de origen “mimético” una afinidad natural entre *novelle* y comedias y señala los rasgos comunes que facilitaban la creación de comedias basadas en *novelle*. Hay novedad e interés en su enfoque y en algunos de los paralelos que establece.

Se añade a este capítulo, sin que veamos bien qué relación tiene con el resto, una sección en que se pretende demostrar que en la comedia Lope “usaba con toda consciencia el dualismo platónico como principio de su dialéctica entre amo y criado” (p. 148). Recuerda el autor la distinción platónica entre los sentidos superiores —el oído, la vista— y los inferiores; nota que aquéllos son aprovechados por el amo, éstos por el criado para captar el mundo —esfera espiritual y esfera corporal respectivamente—, y nos asegura que “en todo su pensar, pero también en

³ Hemos tratado este punto en detalle en *PMLA*, 71 (1956), 766-770.

su hablar —es decir, en su estilo conversacional y en el metaforismo—, los personajes de Lope se pre-determinan por este supuesto” (p. 146).

Desconfiamos de antemano de afirmaciones tan categóricas. A nuestro juicio, revelan una debilidad metodológica que también en otros casos hemos creído notar y que constituye el único defecto importante de esta obra tan llena de sugerencias: es una manera de razonar que se podría llamar *post hoc ergo propter hoc*. Sin duda las muchas aproximaciones y enfoques nuevos que trae este libro constituyen uno de sus aportes más valiosos; revelan amplias lecturas bien meditadas y una gran capacidad de síntesis. Pero el excesivo afán sistematizador trae consigo el riesgo de convertir a Lope en un artífice demasiado deliberado de su obra, de encajarlo en posiciones ideológicas o críticas demasiado rígidas. (¿No nos ha advertido Vossler que nos exponemos a errar si pretendemos reducir a este “genio de la conformidad” a una ideología fija y firme?). Donde menos inconveniente trae el método es en el capítulo sobre la épica, porque aquí Lope revela un propósito más programático y deliberado, y también porque Müller-Bochat se mueve con destreza entre las posiciones cambiantes y no muy consecuentes de Lope y sabe medir bien la fuerza de atracción que sobre él ejercían los distintos imanes italianos. Si alguna vez desearíamos ver comprobadas más explícitamente por declaraciones del propio Lope las intenciones que Müller-Bochat le presta, en general quedamos convencidos en este capítulo por la demostración derivada de la obra misma. No siempre así en otros, donde a veces parece que estuviéramos en presencia de un Lope incompleto o descarnado, por quedar demasiado fuera de cuenta el factor de su temperamento humano y artístico y sobre todo la evolución sufrida a través de los años. Lope era, como Montaigne, “ondoyant et divers”. Tenemos, sí, que tratar de sacar deducciones consecuentes de distintos pasajes de su obra, pero, si insistimos demasiado, corremos el riesgo de que, mientras nuestro razonar va por un lado, él se nos escape por otro. Es más: confesamos no estar seguros de que nuestro conocimiento o apreciación de la comedia haya ganado mucho cuando nos la encajan en un sistema platónico o cuando se nos declara: “Aunque no sabemos en qué medida participó Lope en estas intrincadas relaciones, es evidente que, al llamar «imitaciones» a sus comedias, disolvió el enlace conceptual de *modus* y *genus* y restauró el sentido platónico original de *mimesis*” (p. 33).

Pero estas reservas⁴ son de mucho menos peso que nuestra admiración por las excelencias de esta obra primeriza que se distingue sobre todo por la valiosa visión de conjunto, nueva en muchos aspectos, que nos da de la obra de Lope.

Es una visión coherente, bien cimentada en lo fundamental, defectuosa sólo en los extremos. Desentendiéndose de la usual división entre la producción dramática y la otra, el autor logra ver en una nueva perspectiva la relación de las distintas porciones del *opus* lopesco entre sí y

⁴ Lamentamos que termine el estudio abruptamente, sin la conclusión o resumen que habría sido de desear. También, que se haya deslizado uno que otro error, por ejemplo en la transcripción de los títulos: léase *Gatomaquia* (p. 61), “Coro del ejemplo” (p. 132) y *El remedio en la desdicha* (p. 143). En cambio, trae una lista de las obras citadas (no pretende ser exhaustiva) y un índice.

con el todo. Puntualiza y aclara notablemente el carácter y la significación de la deuda de Lope con la literatura y la teoría literaria italiana, y señala más exactamente su lugar dentro de la tradición dramática y épica de Occidente.

ALAN S. TRUEBLOOD

Brown University.

ELSA DEHENNIN, *Passion d'absolu et tension expressive dans l'œuvre poétique de Pedro Salinas*. Gand, 1957; 208 pp. (*Romanica Gandensia*).

DIANA RAMÍREZ DE ARELLANO, *Caminos de la creación poética en Pedro Salinas*. Biblioteca Aristarco, Madrid, 1956; 205 pp.

El estudio de Elsa Dehennin es muy interesante. ¡Cuántas horas de lectura maravillada! Con qué solícito interés, con qué emoción ha vivido Elsa Dehennin la poesía de Salinas, su obra entera. No creo que un poeta, un autor cualquiera pueda aspirar a mayor recompensa.

El libro, revisión de su tesis para la licenciatura, además de un Prefacio, tiene una Introducción y dos partes, la primera de cuatro capítulos, la segunda de tres, una Conclusión y una Bibliografía. Ésta es útil, aunque no recoge las obras citadas en el curso del estudio.

La Introducción —vida, obra y lugar que ocupa el poeta en la literatura española— es muy breve, pero está bien; sin embargo, convendría puntualizar algunos datos. “Licencié en philologie romane”, o es un error o un título que se supone el equivalente del español; no creo que sea exacto escribir “El Ateneo, la célèbre bibliothèque...” En la vida de Salinas en los Estados Unidos tuvo especial importancia su enseñanza en la Escuela de Verano de Middlebury College. Ahí, durante varios veranos, contó con la admiración, simpatía y afecto de un grupo de americanos de lengua inglesa y española y de españoles. De Salinas se desprendía una humanidad que hacía que a su alrededor se formara un grupo, él creaba un espíritu de convivencia. Conocí a Salinas en Madrid, en el Centro de Estudios, hacia 1925, y desde entonces he estado en relación con el poeta; pero donde he pasado más horas y mejores con él ha sido en Middlebury. No sólo de charla y oyéndole hablar de mil proyectos, incluso pocos meses antes de su muerte, sino asistiendo a las lecturas de su teatro, siendo a veces el único oyente. En Middlebury recibió el doctorado *honoris causa*. Estos detalles que hoy pueden parecer insignificantes, el día de mañana tendrán importancia. Todos sabemos cómo las biografías van arrastrando errores que hubiera sido muy fácil subsanar en sus comienzos. De aquí que acaso conviniera aclarar que aunque profesor de la Universidad de Madrid no era catedrático de la misma, y quizás añadir que enseñó el francés en una institución madrileña durante varios años.

Acaso Mlle. Dehennin exagera un poco cuando escribe: “Les voyages, les conférences et les cours ne l'empêchent cependant pas de se recueillir, de prendre conscience des problèmes métaphysiques les plus graves...” Esto, en mi opinión da una idea falsa del poeta; en cambio la fórmula