

época temprana, que tuvieron sus poetas "populares", más o menos expertos, más o menos influidos por la poesía latina contemporánea, admitiremos también la posibilidad de que aquella escuela poético-musical o "tradizione melica" (p. 25) de cuya existencia dan fe las jarchyas —no importa que sean o no auténticas y antiguas— surgiera mucho antes del siglo xi. Si los "procedimientos reconstructivos aplicados por Menéndez Pidal" han mostrado su eficacia (p. 15), ¿no es éste precisamente el terreno más apropiado para revalorarlos?

MARGIT FRENK ALATORRE

El Colegio de México.

GUIDO MANCINI, *Gli "entremeses" nell'arte di Quevedo*. Facoltà di Magistero dell'Università di Roma [Libreria Goliardica Editrice, Pisa], 1955. 116 pp. (*Studi di letteratura spagnola*, quaderno 3).

Llevado por el deseo de dar a los entremeses de Quevedo la importancia que tienen dentro de su obra, Mancini presenta este excelente estudio que, pese a sus modestas dimensiones, no sólo logra plenamente su propósito, sino que formula una fina apreciación de toda la personalidad literaria del gran moralista y proyecta nueva luz sobre el entremés en general.

La obra entremesil de Quevedo, injustamente relegada a segundo plano, tiene interés porque, amén de su valor artístico, demuestra "l'estremo sviluppo di una forma, la quale, gradualmente arricchitasi di esperienze dotte, era andata via via rinunciando al suo primitivo e caratteristico popolarismo" (Introducción, p. 11). Con objeto de destacar la originalidad de Quevedo, Mancini empieza por caracterizar, en forma breve pero certera, las contribuciones hechas al género por Lope de Rueda, Cervantes y Quiñones de Benavente. Examina luego rápidamente el resto de la producción dramática de Quevedo, recordándonos que los entremeses no son la única manifestación de su interés por el teatro —aunque sí la más feliz—, y afirmando que los prefirió a las comedias por las posibilidades de sátira que ofrecían (p. 22). Con esto pasamos al cuerpo del libro, dividido en tres capítulos: "Motivi innovatori", "Elementi barocchi e moralismo" y "Realismo satirico e comicità".

El autor analiza cada uno de los entremeses atribuidos a Quevedo por Astrana Marín, de cuya edición se sirve. En el primer capítulo, en particular, compara juiciosamente ciertas piezas de Quevedo con sus refundiciones y con obras ajenas de tema análogo, poniendo así de relieve su individual concepción del género. Mediante la confrontación de obras como *El médico*, *Los refranes del viejo celoso* y *El ospital de los mal casados* con piezas semejantes de Rueda y de Cervantes, concreta las generalizaciones hechas antes. Con el mismo procedimiento que le sirve para destacar las modificaciones temáticas, precisa los cambios practicados por Quevedo en la presentación de las figuras típicas del *bobo* y del *sacristán*. El objeto de los otros dos capítulos es mostrar cómo los

entremeses de Quevedo expresan en forma jocosa la misma ideología constante en toda su obra, así sería como festiva. "Tra i due tipi di opere è possibile stabilire un perfetto parallelismo: gli stessi vizi sono rimproverati nelle une e nelle altre e con analoga violenza: la sola diversità è che, mentre gli scritti religiosi suggeriscono il modo di evitarli, i satirici li riproducono come in uno specchio convesso che ne aumenta l'orribile deformazione" (pp. 64-65). Junto al análisis de entremeses donde se manifiesta, acentuada, su conocida actitud satírica hacia la mujer y el amor, hacia hombres débiles y carentes de virtudes cristianas, ofrece Mancini citas bien escogidas, escuetamente presentadas, de pasajes paralelos de muy diversas obras quevedianas: los sonetos amorios, *La cuna y la sepultura*, *La vida devota*, *La hora de todos*, *La constancia y paciencia del santo Job*, los *Grandes anales* y los *Sueños*. Si Quevedo inserta conceptos elevados (aunque sea en forma inversa, en "espejo convexo") dentro de un género esencialmente popular, es, nos dice Mancini, por el desdén con que veía el humanismo puramente laico. En su esfuerzo por aclarar lo esencial del realismo barroco, el autor se ve precisado a tomar en cuenta los motivos didácticos presentes en casi todos los autores realistas de la época. Porque, aunque a primera vista parezca paradójico, también los entremeses son didácticos (pp. 83-84): no sólo recogen las actitudes predominantes, sino que además, en el caso de Quevedo, la técnica descriptiva consiste en representar una realidad deformada donde se mezclan tachas morales y defectos físicos. El libro termina con algunas consideraciones sobre la forma en que los recursos cómicos de los entremeses difieren de los empleados en otras obras festivas de Quevedo.

Como se ve, el estudio de Mancini aporta elementos nuevos a la crítica del entremés, analizando este género en el momento de su intelectualización, de su transición de popular a popularizante, y enriquece la crítica quevediana subrayando la importancia de una serie de obritas casi olvidadas. ¡Y todo esto en escasas 116 páginas! Ahora bien, para demostrar —como se demuestra— que los entremeses de Quevedo ofrecen, desde el punto de vista ideológico, una gran coherencia con los demás escritos del autor y de su época, hace falta examinar con algún detalle esa ideología. Queda poco espacio para el análisis de los entremeses en sí mismos; de hecho, estos análisis (cuya ordenación, dicho sea de paso, resulta menos clara en la práctica que en la teoría) no suelen llegar a más de dos páginas para cada entremés, y se limitan a argumentos, tipos y temas satíricos, sin tocar apenas las cuestiones de atribución, cronología y métrica.

En cuanto a las atribuciones, Mancini acepta sin vacilar el criterio de Astrana: incluye en su estudio todas las piezas que figuran en esa edición, y omite por completo las que Astrana rechaza. En el caso de las obras no fechadas por el editor de Quevedo —todas las demás son de 1623 o de 1624—, Mancini distingue entre las que le parecen mejores y más originales y otras menos logradas o más corrientes, y concluye que estas últimas deben de ser anteriores, escritas en una época en que Quevedo no dominaba aún los secretos del oficio. "Mentre i primi tre [*Pandurico*, *El zurdo alanceador* y *El médico*] appaiono più legati a una co-

mune técnica entremesista e, se anche mostrano qualche tentativo di innovazione, non arrivano mai a risultati felici come quelli presentati dal *Caballero de la tenaza*, il secondo gruppo [*El ospital de los mal casados*, *El marido fantasma*, *La ropavejera*] porta a maggior perfezione i procedimenti già impiegati negli entremeses del 1624" (p. 23). Con base en esta cronología, no apoyada en ningún dato más concreto, intenta demostrar los progresos técnicos de Quevedo. Es la parte más débil del libro que comentamos, no sólo por lo circular del argumento, sino porque algunos de los entremeses citados se resisten a entrar en semejante cronología. *El ospital de los mal casados*, por ejemplo, alude a la prohibición de los *cuellos*, que deja sin trabajo a los "abridores de cuellos"; por consiguiente, no puede ser muy posterior a la premática de principios de 1623, en que se condenó esa moda<sup>1</sup>. La mención de "calzas atacadas" en *El marido fantasma* recuerda otra premática suntuaria de septiembre de 1622<sup>2</sup>. En cambio, la anotación "Representóle Amarilis en Sevilla", puesta en el encabezamiento de *El zurdo alanceador*, indica que Amarilis tenía ya compañía propia<sup>3</sup>, y la primera mención de ella y su marido Andrés de la Vega como "autores" es de 1624, cuando representaron los autos del Corpus justamente en Sevilla<sup>4</sup>. Así, pues, el período entremesista de Quevedo parece haber sido muy breve.

Mientras Mancini no ve entre unos entremeses y otros sino una diferencia cronológica, Cotarelo Valledor siente que las piezas menos buenas son simplemente apócrifas<sup>5</sup>. Pese a la subjetividad de este criterio, hay entremeses que, notoriamente, "suenan a" Quevedo: *El niño y Peralvillo de Madrid*, *La ropavejera*, *El marido fantasma*, *La venta*, *El zurdo alanceador*, *Las sombras*<sup>6</sup> y acaso *El caballero de la tenaza*<sup>7</sup>. Un examen de su

<sup>1</sup> JOSÉ PALANCO ROMERO (ed.), *Relaciones del siglo xvii*, Granada, 1926, pp. 48-49.

<sup>2</sup> A. GONZÁLEZ PALENCIA (ed.), *Noticias de Madrid, 1621-1627*, Madrid, 1942, p. 36.

<sup>3</sup> Se solía citar en los impresos al "autor de comedias" a quien pertenecía la obra (por lo demás, en este entremés los papeles principales son masculinos).

<sup>4</sup> JOSÉ SÁNCHEZ ARJONA, *Noticias referentes a los anales del teatro en Sevilla*, Sevilla, 1898, p. 226.

<sup>5</sup> ARMANDO COTARELO VALLEDOR, "El teatro de Quevedo", *BAE*, 24 (1945), 70-86.

<sup>6</sup> Desde que Astrana Marín dio a la luz el ms. de *Los refranes del viejo celoso*, cuya segunda mitad no es sino una refundición de *Las sombras*, se suele quitar este último entremés de la lista de obras auténticas de Quevedo para endosárselo a Quiñones de Benavente. Sin embargo, bien pudiera ser al revés. El entremés de *Las sombras* parece muy de Quevedo, y se asemeja más a los *Sueños* —en que se basa—, pues la acción transcurre en el infierno (o en un lugar parecido). En *Los refranes* hay dos asuntos dispares, arbitrariamente ensamblados, sistema que emplea Quiñones, por ejemplo, al refundir el entremés cervantino del *Retablo de las maravillas*. El primer asunto —el engaño del marido viejo— se repite en varios entremeses de Quiñones; la sarta de alabanzas graciosas y comparaciones extravagantes tiene su paralelo en obras a él atribuidas, como *La muestra de los carros*, *La hechicera* y *Las alforjas*; así también, el juego de sacar la paja del ojo mientras sale el amante de la habitación, dando doble sentido a las palabras, se parece mucho a una escena de *El borracho*. Ambas piezas aluden a *calzas*, pero sólo en *Las sombras* se menciona expresamente la prohibición de esta moda.

<sup>7</sup> Digo "acaso" porque su ingeniosa versificación no se parece a la de los demás entremeses de Quevedo, y sí a la de algunos de Quiñones. Por su asunto, la pieza no sigue tan de cerca las *Cartas del caballero de la tenaza* como supone el título; Quiñones trata el asunto en muchísimos de sus entremeses, sobre todo en los dos de

versificación nos proporciona datos interesantes. Tanto estas piezas como las otras (*Pandurico*<sup>8</sup>, *El médico*, *El ospital de los mal casados* y *El marión*) empiezan con un pasaje de silvas, del tipo 2° o del 3° según la clasificación de Morley-Bruerton. Llamen la atención los porcentajes de versos rimados en estas silvas. Morley y Bruerton han señalado cómo en las silvas de Lope de Vega aumenta la proporción de la rima durante el período 1612-26, y continúa hasta el fin de su vida. En Quevedo hay, en el primer grupo, de 47% a 67.1% de rima; *Las sombras* tienen 72.7%, y los otros aún más: *Los refranes*, 91.7%; *El caballero*, 93.9%; *Pandurico*, 97.4%; *El médico* ya tiene pareados. Las cuatro últimas piezas se parecen mucho más en este particular a las de Quiñones de Benavente, el cual escribe la mayor parte de su obra unos diez o quince años después de Quevedo, y suele rimar en sus piezas auténticas de 84 a 100% de los versos (aun en sus obras dudosas no baja la rima de 60%, salvo en unas pocas piezas discutibles). Las dos partes de *El marión*, escritas enteramente en silvas con 48.1 y 51.7% de rima, no se distinguen desde este punto de vista, pero son muy incorrectos los textos y muy sospechosa su brevedad. *El ospital* tampoco se distingue por su empleo de silvas, pero sí por ser la única de las piezas atribuidas a Quevedo en que hay redondillas (19%). Para sacar todo el partido de estas cifras, habría que tener en cuenta más entremeses de distintos autores y de distintas fechas —datos que aún no poseemos—, pero aun así, creo que un análisis de la versificación constituiría un capítulo interesante en el estudio de cualquier entremesista.

Son éstos los únicos reparos que pongo al libro de Mancini, por lo demás excelente, y lleno de ideas y puntos de vista muy sugestivos, por ejemplo su teoría sobre el valor psicológico del entremés. Éste —dice Mancini— no servía de simple paréntesis cómico, de mera interrupción a la comedia con la cual se representaba, sino que tenía un papel más o menos bien definible para el efecto total de la función. “Gli entremeses in genere, e quelli di Quevedo in particolare, rientrano con tutta semplicità in quella concezione drammatica che è alla base del pensiero e della vita spagnoli della *Edad de oro*, anche se presentano qualche aspetto di una certa distensione spirituale. Inseriti nelle rappresentazioni di

*La capeadora*; que se inspiró mucho en Quevedo, creo haberlo demostrado en “Para la fecha de *Las civilidades*”, NRFH, 10 (1956), 187-193. Observemos, por último, que el entremés de *El caballero de la tenaza* se publicó en un tomo (*Flor de entremeses*, 1657) que incluye otro entremés de Quiñones atribuyéndolo falsamente a don Juan Vélez.

<sup>8</sup> Mancini ve en *El muerto* una adaptación escénica de *Pandurico* hecha por el propio Quevedo para acercarlo más al gusto del público, y esta hipótesis lo lleva a interesantes conclusiones. Pero también puede ser que no se trate en realidad de dos versiones distintas, sino de dos textos, uno de ellos (*El muerto*) “pirateado”, o sea copiado de memoria por alguien que lo había visto representar. La colección en que aparece *El muerto* (*Entremeses nuevos...*, Alcalá, 1643) incluye asimismo, con título distinto, un texto incorrecto de *El borracho*, de Quiñones, obtenido al parecer mediante ese procedimiento, y otros textos sospechosos o erróneamente atribuidos. COTARELO VALLEDOR, art. cit., p. 85, considera tan apócrifo *El muerto* como *Pandurico*. Hay otras cuatro o cinco versiones cuya filiación está por estudiarse. Una de ellas (*Verdores del Parnaso*, 1668) atribuye el entremés a don Luis de Feloaga.

maggior mole e di diverso impegno, non ne spezzano l'atmosfera, ma piuttosto l'accentuano e, in parte almeno, la completano" (p. 103). Los argumentos que aduce para sostener su teoría son de lo más original e interesante de este valioso estudio.

HANNAH E. DE BERGMAN

Hunter College.

EMMA SUSANA SPERATTI PIÑERO, *La elaboración artística en "Tirano Banderas"*. El Colegio de México, México, 1957. 206 pp. (*Publicaciones de la NRFH*, 4).

En el desarrollo de la obra de Valle-Inclán, en su seguro acercarse a la visión creadora de las "cosas humanas" que, según Ortega, brillaban por su ausencia en las *Sonatas*, *Tirano Banderas* (1926) es la novela decisiva. Ya antes de ella, y muy superadas sus primeras narraciones, Valle-Inclán se había ido adentrando en los temas del arte "humano" que se le reclamaba —y cuyas exigencias sentía sin duda él mismo— con un constante y progresivo ahondamiento del *esperpento*. Al llegar a *Luces de bohemia* (1920-1924) Valle nos da, en una obra que entonces pudo parecer cimera, no sólo la clara formulación *teórica* del *esperpento*, sino la conjunción de lo real "humano", que en un tiempo se pensó más ajeno a su temperamento, con su muy personal fantasía creadora. Pero a la visión alucinada y todavía casi puramente subjetiva de *Luces de bohemia*, a su parcial intuición de la tragedia hispana, a sus impresionantes procedimientos estilísticos, *Tirano Banderas* había de añadir aún, junto con una mayor precisión técnica, una clara conciencia histórica que, al mismo tiempo que acerca la obra de Valle a la de los noventa-yochistas, la entronca, en el plano de la universalidad imaginativa que nace de la penetración segura de lo concreto, con los nombres de Quevedo y de Goya, en cuya tradición Valle-Inclán viene a significar una revelación original de la crisis del espíritu de nuestro tiempo. Después de *Tirano Banderas*, lograda esta madurez, lo individual y lo nacional, las novelas históricas y el *esperpento* irán ya para siempre de la mano conjugándose en la creación literaria más imaginativa de las letras españolas de nuestro siglo. En esta trayectoria *Tirano Banderas* parece ser, pues, el centro de una maduración temática y estilística de la cual nace a su vez la obra última de Valle; en *Tirano Banderas* cuaja definitivamente toda su labor experimental y en las novelas que siguen, maestro ya absoluto de su medio, de su técnica y sus temas, Valle crea con esa gran libertad que, fundiendo en una sola visión lo inconsciente y lo consciente, caracteriza las grandes obras de arte. Si a esta importancia de *Tirano Banderas* añadimos el hecho de que su tema toca todavía una de las llagas vivas del público hispánico, resulta evidente por qué apasiona esta novela y por qué ima gran conocedora de la obra de Valle-Inclán como Emma Speratti ha juzgado necesario dedicarle un estudio detallado; un estudio, digámoslo desde ahora, excelente, modelo.

El libro de Emma Speratti parte de lo más concreto y, a primera