

pueblo, estilizado ya en Encina bajo la forma de los pastores— frente a la tendencia clasicizante que miraba al pasado, entonces latino o griego” (p. 39). No es que la comedia española haya nacido de lo popular [...] sino todo lo contrario, como una reacción del sentido interno del teatro para acomodarse a su nuevo público, y como una reacción frente a los temas clásicos, a los que ingiere, reduciéndolos al nivel de la comedia popular” (pp. 290-291).

Otro aspecto interesante que estudia Arróniz es el de la transformación que tiene lugar en la historia del teatro al pasar éste de los salones de la corte y de los palacios a la plaza, para desenvolverse, a partir de entonces, en esos dos ambientes. Este cambio se debe, según nuestro crítico, a “autores” como Ganassa, quienes sin abandonar el apoyo de la nobleza dejaron de consagrarse a ella: “Su tarea se halló dedicada fundamentalmente a realizar un teatro abierto a todo el mundo, a todo aquel, naturalmente, que pudiese pagar el alto precio que pedían a la entrada del espectáculo” (p. 213).

El nuevo público (zapateros, carniceros, artesanos, pequeños comerciantes) impone su gusto a los autores, y hacia el año 1580 “cambia la actitud del poeta y siente a partir de entonces que es de buen tono ver desde lo alto el patio de los «mosqueteros» e insultarlos con desprecio. Todo cambia. La obra ya no es arte, ni sigue reglas, ni tiene medidas ni tradiciones. Es un simple placer rebajado a la categoría de pitanza para un monstruoso ente indiferenciado y hambriento de novedades llamado público” (p. 235). Arróniz insiste en que estos dos tipos de teatro, el de los palacios y el de los *corrales* no deben ser confundidos: “Se trata de dos campos colindantes [...] pero independientes y cuyo desarrollo es diferente. El confundirlo todo no ha hecho sino embrollar un fenómeno histórico de líneas suficientemente definidas...” (p. 258).

Tratar de aclarar este embrollo es precisamente lo que hace Arróniz, y aunque no siempre esté de acuerdo el lector con atribuciones hechas por el crítico (por ejemplo la genealogía del gracioso en las páginas 286 a 290), no cabe duda de que este libro es una valiosa contribución al estudio del teatro español del Siglo de Oro en su desarrollo, desde el momento en que era un “producto inicialmente creado por una persona, dirigido por ella y actuado por la misma (era el caso de Lope de Rueda y sus inmediatos seguidores) [...] hasta convertirse [...] en un conjunto múltiple de esfuerzos convergentes, venidos de especialidades tan extrañas aparentemente como la pintura, la danza, la música y la ingeniería” (p. 272).

RAQUEL KERSTEN

University of Wisconsin, Green Bay.

EVERETT W. HESSE, *Análisis e interpretación de la comedia*. Editorial Castalia, Madrid, 1968; 115 pp.

En este pequeño tomo se reeditan seis estudios sobre igual número de comedias del Siglo de Oro. El profesor Hesse, que tantos estudios

ha dedicado al teatro clásico español, ofrece un capítulo introductorio que explica su método de descifrar el significado de una comedia, y luego pasa al estudio de las seis obras: *El caballero de Olmedo* y *El villano en su rincón*, de Lope de Vega; *Don Gil de las calzas verdes* y *La venganza de Tamar*, de Tirso de Molina; *Eco y Narciso* y *La vida es sueño*, de Pedro Calderón de la Barca. Termina el libro con una bibliografía escogida, que no incluye todas las fuentes citadas en las notas al texto.

No nos extraña el procedimiento que sigue Hesse para acercarse al "punto" (anglicismo que emplea a veces) de una comedia: emprende una serie de lecturas minuciosas que le permiten descubrir la estructura y, luego, apreciar el sentido de las imágenes poéticas y los simbolismos teatrales, sean textuales o escénicos. El crítico, advierte, "debe tener en cuenta los peligros de su método: interpretar mal una comedia por medio de asociaciones vagas, revelación intuitiva, irracionalidad desenfrenada, medio-verdades y meras falsificaciones [sic]" (p. 14). El segundo de estos peligros me parece imposible de evitar, pues ¿cómo hemos de entender el simbolismo representacional —"esencialmente una manera *visual* de ser o estar; o para describirlo de otro modo, [...] una representación plástica, tal vez, mejor resumida por la palabra 'estatuesca'" (p. 17) — si los estudiosos del siglo xx no empleamos alguna intuición apoyada en un amplio conocimiento de la España del seiscientos? Efectivamente, la intuición, siempre que sea certera para seguir la pauta del dramatismo temático de la obra, puede ser un valioso auxiliar del crítico.

Acierta Hesse cuando insiste en repetidas lecturas, pensadas y ponderadas, como *prima materia* de un análisis crítico: "Después de leer, estudiar y enseñar una comedia numerosas veces, la interpretamos un poco diferente a medida que profundizamos en su conocimiento en cuanto a la casi inagotable variedad de su significado" (p. 14). Su introducción es lección y guía necesarias para los que inician sus estudios en el género. Sin embargo, hay que señalar un tropiezo hacia el final del capítulo. Al tratar del arte dramático de Lope, el profesor Hesse escribe: "Recientes estudios han demostrado que sus comedias en su mayoría están bien construidas" (p. 20). La revisión de las bibliografías específicas demuestra que las obras dramáticas lopescas que han sido estudiadas a fondo forman un muy reducido porcentaje del total que hoy poseemos; la mayoría a que se refiere Hesse no es ni puede ser más que una escasa minoría, conforme a una estadística global.

El estudio sobre *El caballero de Olmedo* es razonado y está llanamente expuesto, aunque Hesse tiende a minimizar el papel que desempeña la bruja Fabia. La tercera celestinesca, tan favorecida por los dramaturgos primitivos españoles, sufrió una metamorfosis a mediados del siglo xvi. Aunque todavía desempeñaba sus oficios tradicionales de alcahueta, bruja, perfumera, etc., empezó a ser menos estimada por los galanes a quienes servía. Muchos de ellos reconocieron la ruindad que su mera intervención podría implicar, aun cuando su ayuda fuera requerida para vencer los obstáculos que la sociedad erigía entre amante y amada. La crítica de Beroe ejemplifica este cambio en la *Comedia Tideia* (1550) de Francisco de las Natas: el galán Tideo, aunque acaba



de rogar efusivamente que la tercera hable a Faustina de su parte, la maldice *in absentia*; y el criado Prudente repite la idea de que una alcahueta, como portavoz del amor "loco", puede arruinar la fama de un hombre. La Celestina prototípica, una figura diabólica, llega a ser sólo una malhechora estereotipada cuando, por fin, el concepto neoplatónico del amor reemplaza al código cortés, como fondo filosófico de la intriga amorosa. De este estereotipo, creo yo, nació la Fabia de Lope, y no hay que desestimar su papel en la degeneración del amor entre Alonso e Inés. En esta comedia, Fabia abarata el amor verdadero, haciéndolo menos "divino" cuando por su nefanda complicidad reduce la atracción neoplatónica casi al nivel de una búsqueda apetitiva. Por lo menos, creo que así lo entendería su público. Estoy seguro de que el profesor Hesse me permitirá esta opinión, pues ha escrito que "los varios críticos deben considerarse como reflectores, cada uno iluminando una faceta de su propio punto de vista" (p. 14).

El capítulo sobre *El villano en su rincón* descubre el amor como el motivo de conciliación entre Juan Labrador y su rey, tanto como entre las aspiraciones de los jóvenes y la realidad que se les oponía. Este tema queda bien descrito en un solo párrafo en la página 31, pero en su discusión de los conflictos de la comedia, Hesse ha oscurecido esta exposición, tan clara al principio. Creo que esto se debe a una inesperada flojedad en la expresión. Por ejemplo, aparecen estas dos declaraciones en páginas sucesivas: "La aparente humildad del rey sirve de contraste al verdadero orgullo del campesino" (p. 34); "Otro contraste básico de la comedia consta de la humildad del rey por una parte, y la soberbia del campesino por otra" (p. 35). La humildad del rey, ¿es aparente o verdadera? Si es verdadera, ¿por qué insiste Lope en la humillación del rey disfrazado durante la noche que pasa en casa de Juan Labrador? Claro que éste alecciona al rey. Si el monarca fuera tan bueno, humilde y virtuoso, no solicitaría a las tres campesinas. Además, ¿es la motivación del rey "el amor por Lisarda" (p. 34) o sólo una atracción física? Su repentino cambio de actitud cuando se entera del amor de Otón —el que la "quiere bien"— parece probar que no fue más que atracción y falta de respeto. ¿Cómo admitiremos luego que "[el] argumento implica que por bajo que sea el rey [!], todavía es digno de honor y respeto por virtud de su función divina" (p. 36)? Otra pregunta, del profesor Hesse mismo, pretende ser retórica aunque no lo es: "Juan Labrador imaginaba que la corte era confusión y caos [...] ¿Imagina también [al enfrentarse al rey en esa corte] que el rey desprecia al campesino?" (p. 38). No es necesario imaginar; lo que Juan no puede saber es que el rey ya ha aprendido la lección. En fin, la descripción del papel y el carácter del rey resulta poco clara a causa de algunas imprecisiones: humildad aparente o verdadera en los primeros actos, amor o apetito, desprecio o tiranía. Se nos deja escoger. En todo lo demás, encontramos un buen análisis temático y estructural, a pesar de escollos lingüísticos y errores tipográficos.

Las dos primeras frases del estudio de *Don Gil de las calzas verdes* son preciosas y provocarán una sonrisa comprensiva en cualquier profesor que haya tenido que explicar este "superenredo": "Hay muy pocos



que se sienten contentos de haber dominado las complejidades de *Don Gil* después de la primera lectura. Puede ser que se necesite leer varias veces solamente para averiguar lo que ocurre en la comedia" (p. 43). Las tres acciones relacionadas en la persona de Juana (debe leerse así, y no "Juan", en la penúltima línea de la página 43 y en la cuarta de la página 49), los muchos temas secundarios que acompañan al principal del amor, la ironía y el humorismo tirsistas, las invenciones súbitas, los múltiples disfraces, aun la maravillosa facilidad con que una mujer ultrajada se viste de hombre y, efectivamente, reta al mundo para que se rinda a su voluntad vengativo-amorosa, todo dificulta una rápida apreciación comprensiva. De veras "es imposible muchas veces averiguar dónde termina la verdad y empieza la falsedad" (p. 49), pero estos párrafos pueden servir de guía para todo lector.

La segunda obra de Tirso analizada por Hesse es *La venganza de Tamar*, tragedia que merecería ser asequible en edición económica. En una fina presentación, Hesse revela las imágenes guerreras y gustativas, los simbolismos y el contraste entre la imaginación y la realidad, entre los varios elementos que Tirso empleó para ilustrar la "difusión total del motivo del incesto" (p. 58). Si Amón representa el deseo sexual incestuoso, Absalón el deseo del poder. Tanto Tamar, en su pasión lícita por Joab, como el imprudente rey-padre David, crean incitantes fantasías. Esta excelente interpretación llega a su conclusión inevitable: "El tema del incesto concierne no sólo a Amón, sino también a Absalón, Tamar y David, con la significación añadida y relacionada de conducta ilícita" (p. 67). El estudio de Hesse me parece el mejor que se haya publicado sobre esta obra.

Al analizar la tragedia calderoniana de *Eco y Narciso*, nuestro crítico trae a cuento la psicología junguiana, que ya le había permitido explicar este drama en el artículo "The 'terrible mother' image in Calderón's *Eco y Narciso*" (*RNo*, 1, 1959-60, 133-136). Lo que me pregunto es por qué no ha empleado el profesor Hesse más alusiones a *La vida es sueño* para aclarar los paralelismos y convergencias simbólicos, pues las dos comedias tienen que ver con la educación de los niños, la falible creencia en profecías paganas, y la consciente represión de la libertad humana, entre otros temas. Si a las dos notas que señalan semejanzas —las peticiones de libertad de Narciso y Segismundo, las profecías que reciben Liriope y Basilio— el autor hubiera añadido otras, habría convertido este estudio de una sola obra en análisis comparativo; sin embargo, el lector frecuentemente hace un salto mental de una comedia a la otra. La tentación es máxima en el resumen, en frases como "la profundidad temática de la comedia reside en el poderoso dominio de la madre sobre su hijo inocente y cándido y en las trágicas consecuencias de sus acciones, su creencia en la profecía y su filosofía errónea" (p. 83). Aunque *La vida es sueño* no es tragedia, el propósito del dramaturgo es parecido en ambas obras, y unas referencias más podrían facilitar la comprensión de *Eco y Narciso*.

El estudio de *La vida es sueño* —"tal vez la comedia más representativa del barroco tanto en su ideología como en su estilo" (p. 84)— es el más largo de la colección y se divide en cuatro secciones: "La

trama", "El complejo temático", "Imágenes y simbolismo", y "Caracterización", todas bastante cortas; se incluye un ensayo de catorce páginas sobre "La reeducación de Segismundo y Basilio". Por su brevedad, las cuatro secciones renuevan poco nuestra interpretación de la comedia; las notas indican las deudas eruditas del profesor Hesse y sus propios estudios ya publicados. Lo que interesa más es el ensayo que investiga "los factores que transforman a Segismundo, de un joven salvaje e ingobernable de la madre naturaleza, en un ser humano civilizado, y a Basilio, de un rey temeroso, preocupado y equivocado, en un padre amante" (p. 94). En muchos aspectos es una síntesis de lo descrito anteriormente en las cuatro secciones, con el propósito de aclarar este solo tema. Otra vez se siente la tentación de pensar en Narciso, aunque se reconocen las divergencias, cuando Hesse dice que a Calcedón "le faltó darle [a Segismundo, pero también a Narciso] experiencias vitales y no le ha preparado para distinguir entre realidad y ficción, ni entre lo efímero y lo eterno" (p. 95). El libro de Hesse tendría todo su valor si no presentara más que este ensayo: denso y provocador a la vez que claro y convincente, es otra muestra de la sagaz percepción interpretativa de este crítico, calderonista de primer rango.

Entre los muchos errores tipográficos de la primera parte del libro, los que más dificultan la comprensión —y que no se han señalado antes— son: p. 34, l. 10, "Lisarda", no "Lisardo", y l. 33, "barreras emocionales" (véase "fronteras psicológicas", p. 32, ll. 4-5), no "barreras emociones". En la página 85, nota 2, la fecha del primer tomo de *Clavileño* es 1950, y el artículo de Sciaccia debe leerse "Verdad y sueño *en...*"; la forma correcta se encuentra en la nota 11, en la página 96. En la solapa anterior de la sobrecubierta, léase "Everett", no "Everet", en el nombre de este hispanista justamente respetado por sus previos comentarios sobre el teatro del Siglo de Oro, y ahora alabado de nuevo por esta colección de investigaciones doctas.

ROBERT L. HATHAWAY

Colgate University.

MICHAEL J. RUGGERIO, *The evolution of the go-between in Spanish literature through the sixteenth century*. University of California Press, Berkeley and Los Angeles, 1966; 102 pp. (UCPMPH, 78).

A pesar de su título generalizador, esta monografía se refiere casi exclusivamente a *La Celestina*, a sus precursores y a sus continuadores e imitadores, ya que la figura de Celestina es a la vez una culminación y un modelo que otros siguieron (p. 72). Ruggerio se ha propuesto remediar las fallas de la crítica que no ha sabido coordinar adecuadamente los estudios de fuentes (Celestina como la figura tradicional de la alcahueta) con los de crítica literaria (Celestina como caracterización excepcional del personaje); y, además, ha querido corregir el error de quienes no distinguen lo que es una bruja de lo que es una hechicera.