

que les poètes respectifs aien puisé, chacun d'eux indépendamment, dans un stock commun de poésie traditionnelle; il s'agit simplement d'un poète qui reprend la kharja d'un autre". Sin duda es certera esta observación. Pero posiblemente hubo casos en que un poeta adoptó una canción popular previamente acogida por otro no sólo para imitarlo, sino porque la cancioncilla gustaba en aquella época.

Parece incompleta la frase "Il doit toujours être rappelé que l'existence d'une poésie traditionnelle n'est pas un fait, mais une hypothèse" (p. xxi). ¿Se refiere a la existencia de una poesía tradicional en la alta Edad Media? En todo caso, lo hipotético no es tanto la existencia de la lírica popular —el pueblo ha cantado siempre—, sino el que las canciones sencillas e ingenuas que encontramos en ciertos tipos de poesía medieval provengan realmente de la tradición popular. Parece que en este punto Stern no está de acuerdo con investigadores como Dámaso Alonso y Menéndez Pidal, así como no acepta la tesis de una influencia de la poesía árabe sobre la provenzal¹⁵. Sin duda aclarará su posición en el ensayo que promete publicar en la *RFE*. Esperamos ese trabajo con el mismo interés que despiertan en nosotros todas las investigaciones del gran hebraísta. Si en 1948 realizó tan inesperada revolución en la filología románica, ahora nos ha dado, en *Les chansons mozarabes*, nuevos textos, nuevas interpretaciones y una presentación conjunta del "apasionante cancioncillo mozárabe".

MARGIT FRENK ALATORRE

El Colegio de México.

BRUCE W. WARDROPPER, *Introducción al teatro religioso del Siglo de Oro. (Evolución del auto sacramental, 1500-1648)*. Revista de Occidente, Madrid, 1953; 330 pp.

"El presente libro, escribe el autor (p. 17), no tiene otra pretensión que la de orientar al lector de autos sacramentales, contribuyendo de paso a la acumulación de detalles que algún día hará posible un estudio definitivo". En realidad, el libro es mucho más que eso. Es una exposición sucinta, equilibrada y sensata de la evolución del auto sacramental, y una valoración crítica de los autores y de buen número de obras.

El primer capítulo consiste en una breve historia de los juicios críticos que desde el siglo XVIII hasta la fecha se han emitido acerca del auto sacramental en cuanto género. El segundo, "Hacia una definición", hace notar la dificultad de formular una definición que abarque todos los autos, y muestra que la definición habitual —"pieza dramática en un acto referente al misterio de la Eucaristía"— no incluye las obras en un acto que se representaban durante la octava de Corpus antes de la época de Calderón; por ejemplo, dos autos de Lope no aluden a la Eucaristía, y en la temporada de Corpus Christi se representaban también autos marianos.

El cap. III, "Simbolismo en la procesión del Corpus", describe detalladamente la procesión, con su tarasca y sus gigantes; el autor concluye que

¹⁵ Véase su conferencia "Hispano-Arabic poetry", en *Atl*, 2 (1954), 84-93.

“el aspecto más importante de la procesión es la corriente de la alegoría”; ésta es “su característica inicial”. El cap. iv estudia las representaciones dramáticas que se hacían en la procesión y en las iglesias, y muestra que España, como otras naciones europeas, tenía una tradición teatral asociada con el Corpus, tradición que en Valencia y en Cataluña se acercaba más a la forma europea que en otras regiones de España, y que en Castilla y Andalucía no se desarrolló en la procesión, sino en las iglesias, de las cuales fué expulsada más tarde; su evolución, análoga al principio a los tropos medievales, se interrumpió antes de que las obras se convirtieran en “misterios”. De estas piezas proceden los autos sacramentales, cuya base esencial fué la liturgia; ese hecho los distingue del teatro religioso del resto de Europa.

Los capítulos subsiguientes describen las representaciones y su creciente complejidad, y la manera como los ayuntamientos, los actores y el público fueron regulando esas representaciones. Las páginas referentes a la alegoría y a su función peculiar en el auto encierran luminosas observaciones sobre los anacronismos de las piezas. Al estudiar “el homenaje eucarístico en los autos”, Wardropper observa que el asunto era siempre el mismo —elogio y exposición del misterio de la Eucaristía—, pero que la trama podía ser cualquier acción capaz de relacionarse con la Eucaristía. Así, los argumentos de los autos eran más variados que los de las comedias, pues éstas trataban sobre todo temas amorosos.

El cap. xi examina la cuestión de si los autos surgieron como arma antiluterana. Wardropper conviene con Bataillon en que los autos fueron más bien una protesta contra el espíritu de la herejía; subraya la supervivencia del espíritu medieval en la España renacentista, ya observada por Dámaso Alonso, y concluye que si sólo en España hubo autos sacramentales, fué porque sólo allí se dió una reforma católica antes de Lutero, reforma que “llegó a purificar la vida religiosa sin recurrir al cisma”.

En cuanto a la semejanza temática entre la lírica religiosa y los autos, Wardropper concluye que, a pesar de que los poetas (siglo xv) se adelantaron a los dramaturgos (siglo xvi), “es imposible deducir... una influencia de los poetas líricos en los dramáticos. Antes parece que, empezando desde el punto de partida que es la liturgia, los dos ramos de la literatura eucarística siguieron líneas de desarrollo paralelas, aunque el drama iba a la zaga”.

Observa el autor que en España no hubo misterios ni moralidades cíclicos; no hubo tampoco un concepto claro acerca de los dos géneros, ni un intento de diferenciarlos. Habla por eso de “seudomisterios” y “seudomoralidades”. Dice que tres de los llamados autos sacramentales representados en Madrid en 1639 eran en realidad seudomisterios. Si no fuera por la ausencia de alusiones a la Eucaristía, algunas farsas de Diego Sánchez serían autos en miniatura.

El cap. xiv examina “algunos orígenes del auto sacramental en la primera mitad del siglo xvi”; hay aquí páginas muy agudas sobre Juan del Encina, Lucas Fernández, Gil Vicente y Hernán López de Yanguas; este último escribió para la fiesta de Corpus un auto en el estilo de las piezas litúrgicas relativas a la Natividad.

Los seis capítulos siguientes estudian a varios autores y se detienen en algunas de sus obras: Diego Sánchez de Badajoz; los dramas sacramentales anónimos de 1550-1600; Juan de Timoneda; Lope de Vega, José de Valdivielso; y, en un solo capítulo, Tirso de Molina, Vélez de Guevara y Mira de Amescua. Estas páginas contienen algunos juicios excelentes. Así, al hablar de los cinco autos de Tirso, Wardropper dice que *La madrina del cielo* "es una comedia divina en un acto" y "una buena sátira social, pero un mal auto sacramental". Sólo dos de los cinco autos de Tirso —*El colmenero divino* y *Los hermanos parecidos*— merecen el nombre de autos sacramentales; el primero de ellos "conmueve sin convenir"; el segundo es "el único auto tirsiano digno de ser comparado con los de Lope"; y con todo, "Tirso, en su mejor drama sacramental, es muy inferior a Valdivielso e incluso a Lope". Lope de Vega "pone la teología al servicio de la poesía, y no al revés, como Calderón". Mira de Amescua "es importante como precursor, no como creador". La mayor alabanza es para Valdivielso: "al dar con las «sendas seguras» del género, fué elaborando una fórmula dramática perfecta para expresar la significación de la Eucaristía".

Por su cuidadosa disposición de gran número de detalles significativos, por sus breves citas y resúmenes de los argumentos, por la sensatez de sus juicios, esta *Introducción al teatro religioso del Siglo de Oro* es un modelo de proporción y claridad de exposición, y su lectura es muy amena. La rica y exacta erudición que tan modestamente despliega Wardropper hace de su libro una contribución valiosa al estudio del auto sacramental.

COURTNEY BRUERTON

Cambridge, Mass.

JOAQUÍN CASALDUERO, *Forma y visión de "El diablo mundo" de Espronceda*. Insula, Madrid, 1951. 153 pp.

En este libro de Casaldüero, interesante y original como todos los suyos, la presentación de los caracteres esenciales del "alma romántica" va inseparablemente enlazada con el análisis del poema de Espronceda. La tragedia del alma romántica, nos dice Casaldüero, no radica en el conflicto entre voluntad y destino, sino en la confusión y angustia del hombre que no encuentra norte. No hay desenlace posible, como no sea en la interrogación o el suicidio. Rebeldía en medio de la sociedad, y frente a ella. Gigantismo y demonismo. Y fragmentarismo, y afán digresivo, que en la obra del poeta romántico traducen su íntima perplejidad y desorientación.

Guiado por estas ideas, va recorriendo Casaldüero *El diablo mundo*. Por lo pronto, esa *visión* (que en el título de este libro reemplaza al *sentido*, tan frecuente en otros del mismo autor) está sugerida por el propio Espronceda: "Quedóse en su profundo sueño, y luego / una visión . . ." *El diablo mundo* nos presenta visionalmente, por una parte, la vida del poeta (Introducción y Canto II) y, por otra, la del hombre