

SECCION BIBLIOGRAFICA

José F. Montesinos.—VALERA O LA FICCION LIBRE. ENSAYO DE INTERPRETACION DE UNA ANOMALIA LITERARIA.—Biblioteca Románica Hispánica. Ed. Gredos, Madrid, 1957.

Con este libro José F. Montesinos agrega una nueva aportación de gran interés a sus anteriores estudios sobre nuestra literatura narrativa del siglo XIX, su *Pedro Antonio de Alarcón* y la *Introducción a una historia de la novela en España en el siglo XIX*. Anticipo del libro que ahora comentamos fué un artículo publicado en los recientes *Estudios dedicados a Menéndez Pidal*.

Como en todos los anteriores trabajos de Montesinos campean también en éste las admirables condiciones de rigor, penetración y expresión clara y elegante que tan características son del autor.

El libro está centrado en un intento de explicar la curiosa modalidad literaria que Valera cultiva en su siglo, y que Montesino califica de novela en libertad o novela-cuento, con mezcla de elementos reales y fantásticos.

Parte Montesinos del estudio de la antitendenciosidad de Valera, ligada a su talante de hombre con espíritu dieciochesco, de escritor que se hubiera encontrado a gusto en el siglo de Voltaire. En relación con este tan manido emparejamiento Valera-Voltaire, Montesinos hace unas interesantes y puntuales precisiones, al explicar en qué limitado sentido los cuentos —algunos cuentos— del escritor andaluz pueden ser calificados de volterianos, y cómo en ellos «el detalle lujoso, la pompa descriptiva, no proceden de Voltaire, sino de Estébanes Calderón».

El antirrealismo novelesco de Valera—que le hace emitir injustísimos juicios sobre Balsac—queda conectado con su ligera inclinación hacia ciertas modalidades románticas como la novela histórica, entendida y manejada, sin embargo, de manera no romántica. A Valera le interesaban, fundamentalmente, los que Montesinos llama «espacios imaginarios de la historia». Lo que para Valera contaba «es el interés moral que puede derivarse de un asunto supuesto sobre no importa qué fondo histórico».

El análisis de los cuentos lleva a Montesinos a estudiar las confusiones terminológicas de Valera respecto a tal género narrativo, que le resultaba apenas

definible, como puede comprobarse a través del desordenado artículo que sobre el cuento escribió para el *Diccionario enciclopédico hispano-americano* de los editores barceloneses Montaner y Simón.

A los comentarios que Montesinos dedica a este tema y a la dicha confusión de Valera —el hecho de que aplique la denominación de *cuento* a composiciones en verso como la traducción de *El paraíso y la peri* de Moore— podríamos agregar algunos otros datos reveladores de que tal confusión no era exclusiva de Valera, sino que, por decirlo así, estaba en el aire de la época. Bastantes autores románticos y post-románticos como Romero Larrañaga, José Joaquín de Mora, José Sánchez Arjona, Manuel del Palacio, etc., publicaron composiciones poéticas con el nombre de *cuentos*.

Francisco Rodríguez Zapata en una antología publicada en 1878 insertó como *cuentos*, composiciones en verso de Baltasar del Alcázar y de Quevedo.

Es también significativo el que Miguel de los Santos Alvarez considere oportuno, en 1869, subtitular sus *Tentativas literarias* como *Cuentos en prosa*, informándonos, por tanto, de la existencia, normalmente aceptada, de *cuentos en verso*.

Quizá todo pudiera explicarse si consideramos que *leyenda*, *novela* y *cuento* poseen un denominador común: la ficción, la fantasía. La confusión y mezcla de géneros tiene, así enfocada, un claro origen romántico.

Si a Valera no le preocupa deslindar los límites de la leyenda, de la novela y del cuento en verso o en prosa, es porque todos estos géneros poseen como rasgo común su carácter fictivo. Y esto, la ficción, la fantasía es lo que más importa a Valera, según señala Montesinos a lo largo de su estudio. Hay en él una aguda distinción entre dos tipos fundamentales de novela, extrovertida o introvertida, según se dé una «fabulación desenfrenada e irresponsable» o una «elaboración novelesca de la propia experiencia». Y añade: «Los novelistas serán extrovertidos o introvertidos, inventarán vertiginosamente —como Cervantes, como Walter Scott— o trabajarán poéticamente sobre los datos de su propia biografía, sus inquietudes, sus pesares o sus ensueños —como Goethe, Chateaubriand o Benjamín Constant». Para Valera «la novela objetiva a la moda no podía brindarle grandes goces, y él no le halló ni sentido siquiera. Su mundo estaba dentro de él, hecho de sus ensueños de adolescente débil, inerte en la vida; sus meditaciones, sus filosofías,...».

Tras estudiar los cuentos y los primeros tanteos novelescos de Valera, va dedicando Montesinos sucesivos capítulos al análisis de *Pepita Jiménez*, *Doña Luz* y restantes novelas extensas. Hay en estas páginas de crítica ejemplar, pasajes tan certeros como el que alude al tema de la duda y de la angustia en Valera, Alas y Unamuno. Hay aspectos tan excelentemente estudiados como la agrupación de *Pepita Jiménez*, *Asclepigenia* y *Doña Luz*, para extraer una misma lección: «La del primado de la vida sobre la especulación ociosa». Creo que también cabría aquí recordar las novelas de *Clarín*, en las que se da una parecida exaltación de lo vital, a expensas de la hipócritamente intelectualizado o del falso espiritualismo.

Es asimismo muy certero lo que Montesinos dice del lenguaje andaluz en las obras de Valera, estudiado y expresado por el novelista en su *forma interna*, tal como antes hicieron Fernando de Rojas o Cervantes con el lenguaje popular de sus épocas.

Las páginas dedicadas a *Las ilusiones del Doctor Faustino* —en las que hay

una muy inteligente comparación de esta novela con *La educación sentimental* de Flaubert— y a *Juanita la Larga*, son muy interesantes. Montesinos observa cómo aunque Valera creyese que *Juanita la Larga* era casi una novela realista, la verdad es que por estar «contada y no representada» «nada tiene de común con la novela descriptiva de realidades locales entonces en boga».

Un estudio como este, unido a los anteriormente citados de Montesinos sobre nuestra novela del XIX, nos hace desear, cada vez más, la gran historia de este género que, posiblemente, sólo este gran profesor y crítico podría escribir con plenas garantías de escrupulosidad, novedad y rigor en el enjuiciamiento y explicación históricas de unos hechos literarios que, pese a su proximidad o precisamente por ella misma, aún necesitan de aclaración profunda a la vez que de liberación de rutinaria crítica.

Mariano Baquero Goyanes

Charles Moeller.—LITERATURA DEL SIGLO XX Y CRISTIANISMO.
II. LA FE EN JESUCRISTO.—Trad. de José Pérez Riesco. Ed. Gredos, Madrid, 1955.

Esperábamos con enorme interés la aparición en España de la segunda parte de la obra de Moeller, cuyo primer volumen tanto éxito alcanzó entre la crítica y los lectores.

Esta segunda parte no desmerece de la primera, si bien, posiblemente, ninguno de los autores estudiados —Sartre, Henry James, Martin du Gard, y Joseph Malégué— ha dado lugar a un estudio tan bello como el dedicado a Camus en el primer volumen, actualizado ahora por la concesión del premio Nóbel al gran escritor francés.

En *La Fe en Jesucristo* tienen una gran belleza, un profundo encanto y una suave emoción las páginas iniciales, de introducción, en las que Moeller evoca las lecturas infantiles y, entre ellas, la de Julio Verne. En esta introducción conmovedora el autor anuncia que siempre estarán presentes en su libro los golfillos de París con quienes convivió en 1935 y a los que en alguna ocasión contó *La isla misteriosa*, novela de la que Moeller viene a dar una aguda interpretación o versión *a lo divino*, que desemboca en el estudio del Misterio de la Fe.

Jean-Paul Sartre es estudiado como «un testigo, un reflejo de una parte del alma moderna» que representa «la negación de lo sobrenatural». Moeller no oculta su desagrado por la obra literaria sartreana en la que encuentra «uno de los más viscosos rimeros de fealdades de que tiene noticia la literatura». Analiza el problema de las relaciones existentes entre el comunismo y Sartre, próximo a tal doctrina por su reacción contra Camus. Como de costumbre, Moeller procede con extrema agudeza crítica así como con esa admirable ponderación y espíritu de justicia que le hace elogiar en la obra de Sartre aquello que cree elogiable, por ejemplo su «apabullante potencia dialéctica», al tiempo que no rebaja nada, maliciosamente.

La caracterización literaria de Sartre es tan precisa como la filosófica. La tradición clásica francesa se ha hecho frialdad en Sartre. Pero tal vez, podríamos añadir, lo que se salva literariamente en su obra es esa entrega a una tradición clásica francesa hecha de lucidez y de precisión.

El estudio dedicado a Henry James —presentado como uno de los mejores novelistas de todos los tiempos, lento y denso igual que Proust— permite a Moeller hacer un examen y crítica del infierno mundano, del teísmo mundano que, con la mentira y el egoísmo, cierra el camino de la Fe.

Esta parte, para mi gusto, es, literaria, críticamente, la mejor del libro. El estudio del simbolismo jamesiano es sencillamente magistral y acredita, de nuevo, en Moeller esas admirables cualidades, por todos reconocidas, no sólo de extraordinario teólogo, sino también de primerísimo crítico literario.

Me parece muy importante lo que Moeller dice del aspecto policíaco de algunas novelas de James, como ligado al tema del pecado. Creo que es lo mismo que ocurre en bastantes relatos de Graham Greene e incluso de Faulkner. Por eso acierta plenamente Moeller al decir: «He aquí por qué las crónicas mundanas de Romain, Druon, Kessel, Béhaigine, Vialar y tantos más pasarán como las hojas de otoño; en cambio, las de Balzac, Saint-Simon, Proust, Mann y James, vivirán eternamente como testimonio de un mundo de posesión demoníaca».

A través del *Jean Barois* de Roger Martin du Gard, Moeller expone la situación de un catolicismo francés, bien localizable históricamente, caracterizado por su tono miedoso, retrógrado y de *ghetto*. *Jean Barois* «conserva, a pesar de su profunda inexactitud, su valor de advertencia. Los incrédulos juzgan a la Iglesia y al cristianismo por los cristianos».

Una réplica rica y matizada al *Jean Barois* es, según Moeller, al *Augustin* de Malègue, obra analizada con gran detalle y con enorme cariño, por cuanto permite al autor exponer la tesis del libro sobre la Fe libre, razonable y sobrenatural que tiene como centro a Jesucristo. El comienzo de *Augustin* es, para Moeller, casi una versión cristiana del de la *Recherche* de Proust. La compactación Malègue-Proust es de las más finas y certeras del libro.

Tras este cuarto capítulo, realmente emocionante, viene una última parte o *Conclusión* titulada *La Fe en Jesucristo*, en la que el autor engrana y resume todo lo expuesto a través de los testigos literarios elegidos.

Estamos ante un libro tan compacto, unitario y bien trabajado como el anterior, *El silencio de Dios*. Maravilla al lector comprobar cómo Moeller sabe ligar, merced a esa suprema capacidad sintética, intelectual, de los espíritus privilegiados, obras y autores tan disímiles como los estudiados en *La Fe en Jesucristo*.

Digamos finalmente que la versión de Pérez Riesco es ajustada en todo momento y que ha sabido conservar el tono cálido y emotivo de la eficaz prosa de Moeller. Y felicitemos de nuevo a Valentín García Yebra, propulsor en la Editorial Gredos de esta empresa ejemplar y admirable que es dar a conocer en España, a medida que van apareciendo en su versión original, los volúmenes que han de componer una de las obras maestras de la literatura cristiana de nuestro siglo.

Mariano Baquero Goyanes

TIRSO DE MOLINA. Antona García.—Edited with Introduction and Notes by **Margaret Wilson.** Manchester University Press, Manchester 1957.

La colección de *Spanish Texts* que publica la Universidad de Manchester, y dirige el docto catedrático de español de la misma, Prof. J. W. Rees, ofrece ediciones pulcras, con estudios introductorios importantes y notas precisas y eficaces. Así, de los anteriores volúmenes de esta serie —cuyo formato y presentación son tan agradables— recuerdo las ediciones, excelentes, de *No hay más fortuna que Dios*, por A. A. Parker, y de las *Poesías* de Fray Luis de León por Edwards Sarmiento.

Margaret Wilson, Profesora de Manchester, y una de las más destacadas figuras de las jóvenes promociones del hispanismo británico, ofrece una cuidada edición de *Antona García* de Tirso de Molina. Reconoce en la «Introducción» que no es una de las obras más conocida del gran dramaturgo, pero que, sin embargo puede servir para acercarse a su producción, ya que contiene las virtudes y defectos del gran dramaturgo. Muestra un tratamiento típico de la materia historial, contiene algunas sugerencias autobiográficas y deja ver la marca inconfundible del autor en la naturaleza de los aspectos amorosos, en la cualidad del diálogo y sobre todo en la dominante personalidad de la heroína misma.

A continuación indica cómo la obra fué escrita en el período de mayor fecundidad de Tirso, entre 1617 y 1625, siguiendo los argumentos de Ruth Kennedy quien fija el año 1620. La Srta. Wilson cree sin embargo que hay que adelantar la fecha hasta los años 1624 ó 1625 y sus argumentos parecen aceptables.

Los hechos históricos y la figura de Antona García se desarrollan en la guerra de los Reyes Católicos contra Alfonso de Portugal; la Antona García histórica es una esforzada mujer que en julio de 1476 conspira contra el conde de Marialba que en nombre del rey portugués dominaba Toro. Antona y dos compañeros más fueron descubiertos y ejecutados. Pero la versión de Tirso se aleja de la realidad histórica, cuyas versiones no conoció, sino que utiliza la tradición creada con el nombre de Antona, y sin duda el refrancete «Más valéis vos Antona—que la corte toda». Yo creo que en suma se trata de uno de estos desarrollos dramáticos en los que hay una sugerencia de la tradición; historicidad de sentido y no de datos.

El conflicto histórico, nos dice Miss Wilson aparece reducido a una tensión nacionalista. Castilla contra Portugal; y se une a otro tipo de conflicto: el de clases sociales. Sin embargo, en el primero hay una dulcificación en la caracterización de los personajes portugueses, determinado por el lusismo afectivo de Tirso. En los conflictos sociales, marca bien las diferencias, y hay cierto énfasis en el estado social de Antona, reflejado, por ejemplo, en darle como lenguaje un estilo rústico, con formas sayaguesas (en realidad no *habla* en sayagueses, para ser más exacto hay que hablar de ciertos rasgos o marcas, sin que dominen en absoluto. Cfr. Frida Weber, en *Filología*, Buenos Aires, I, 1949, 43-50), y que creo que puede crecer o decrecer en su rusticidad, según las ocasiones: menos vulgarismo en las escenas heroicas, más en aquellas escenas en que aparece Antona con una desmesura que puede incluso darle una tonalidad de donaire. Sin embargo en todo momento el lenguaje de Bartolo es mucho

más villanesco que el de ella. Pero Miss Wilson cree que esta barrera puede llegar a ser desestimada, en la que ve una diferencia de Lope en quien siempre hay una visión jerárquica de la sociedad, a la que han aludido críticos como Sánchez, y Ribbans, (y también Wilson). A mí me parece sin embargo que esa posible disminución de la barrera social aparece sólo como una manifestación exagerada del amor del Conde de Penamacor.

En la caracterización de personajes la editora indica como una de las figuras insistentes en Tirso el de la heroína llena de fortaleza; aquí ve un nuevo contraste con Lope. No es extraño pues que Tirso escogiera un tema en que hay intervención decisiva de mujeres: María Sarmiento, Antona, Reina Isabel. Hace notar la importancia de cada una de ellas en la acción, destacando la prodigiosa belleza y fuerza de Antona. Hay sin embargo gran riqueza de matices; la editora destaca cómo la reacción de Antona ante las noticias de la muerte de su marido es una pieza de excelente realismo psicológico, ya que tiene como consecuencia el crecimiento del odio contra el conde. Creo que Tirso ha matizado esa riqueza a través de la obra, y en relación muy estrecha con la estructura de las distintas escenas. Ya Miss Wilson al tomar como punto de comparación a *Fuenteovejuna* indica la nota de dominio de Antona, frente al personaje de Laurencia. Pero hay perspectivas distintas, situaciones en las que Antona revela su personalidad en contraste con los demás personajes. Y podemos observar esto en la articulación del lenguaje, en la orquestación de los diversos matices de situación en la palabra. Así en el acto primero la personalidad de Antona aparece contrastada con la de la Reina Isabel. La escena heroica con vocabulario conveniente, de lealtad de los nobles (de valor ejemplar en momentos en que la crisis de la nobleza constituía uno de los elementos de la decadencia) se cambia en la deliciosa escena de bodas. Antona hará una *loa a lo rústico* contrapuesta a la *loa heroica* de los nobles; aquí aparece como símbolo y plenitud de la lealtad de su clase y estado, con otro vocabulario. Y añadamos que ese vocabulario y estilo es creación «artística» de Tirso, no reflejo de formas laudatorias de la poesía popular, que ni entonces ni ahora, tenían ese artificio de «bodegón humilde». El contraste con el Conde de Penamacor aparece en el delicioso, vivísimo y jugoso diálogo, que creo una de las piezas maestras de Tirso. Hay juegos verbales que necesitan un comentario. En los versos 820-830 hay un juego montado sobre una locución que aun vive en el lenguaje popular español de algunas regiones. Antona dice amenazadoramente:

*Si él conociera la moza
con quien habla, a buen seguro
que él la soñara.*

«Soñar a alguien» tiene un sentido popular de 'temer'. «¡Me vas a soñar!» es una amenaza popular. Pero el Conde de Penamacor toma de esa expresión el uso no reflexivo de soñar (que aun tiene vigencia en el occidente de la península, yo mismo—extremeño—digo «me soñé con algo», en vez de «soñé con algo») y contesta:

*Yo os juro
que, según lo que el alma goza
el alma en veros, es cierto
que lleva en vos que soñar.*

Por último el tercer acto, con la escena de la venta, con el doble parto, pone de relieve, quizás excesivamente, el aspecto cómico de la figura de Antona. Su desmesura, ¿podría tener una función de rebajarla ante la figura de la reina que aparece inmediatamente después?

Vemos cómo Margaret Wilson ha tenido razones suficientes para elegir esta obra que tal excelentemente edita y comenta. Su trabajo es muy bueno, y mis observaciones quieren mostrar el interés con que lo he ido leyendo.

Manuel Muñoz Cortés

EL MAYOR MONSTRO LOS CELOS.—A critical and Annotated Edition from the Partly Holographic Manuscript of D. Pedro Calderón de la Barca. Edited by **Everett W. Hesse**. The University of Wisconsin Press Madison 1955.

No son muy numerosas las ediciones anotadas de obras de Calderón. El editor de ésta indica las principales: hay que tener en cuenta que *La Selva Confusa* ha sido restituída, por el hispanista inglés Sloman, a Calderón, y que se han publicado últimamente otras en diversos países. La presente ofrece una reproducción del texto de un manuscrito, en parte autógrafo, encontrado en la Biblioteca Nacional de Madrid. Se ha conservado la ortografía, pero no la puntuación.

Nadie más preparado que el ilustre profesor de Madison, Everett W. Hesse para una edición crítica de Calderón: sus numerosas y doctas investigaciones sobre la obra del gran dramaturgo español le capacitan especialmente para los esclarecimientos necesarios. Comienza en su estudio preliminar por la descripción del ms. ofreciendo un interesante alfabeto paleográfico de los grafismos de Calderón, que aparte de servir de comprobación de las aseveraciones del editor, pueden ser útiles, por demasía, para cualquier otra edición crítica de este autor. A continuación enumera las ediciones y copias del siglo XVIII. Resume después el contenido de cada una de las jornadas, y estudia las fuentes y el tratamiento del tema por otros dramaturgos. Cree que las bases históricas están en Flavio Josefo; pero que la inspiración fué quizás el contacto con los dramas italianos de la mitad del siglo XVI, en lo que sigue la opinión de Stuart. Da la lista de las obras españolas y no españolas basadas en el tema.

La obra ha merecido elogios y censuras. Examina Hesse las principales opiniones. Destaca la de Menéndez Pelayo («admirablemente concebido y muy desigualmente ejecutado y escrito»). En la revaluación que intenta el Prof. H. destaca cómo los anacronismos geográficos o históricos no tenían efectividad dramática negativa. En cuanto a los temas secundarios —característico y escándalo de nuestro teatro clásico— Hesse se apoya en el libro de Roaten y Sánchez Escribano sobre aplicación de los principios de Wölfflin al drama español para indicar cómo en la estructura de la obra el motivo secundario tiene una función esencial. ¿Pero puede hablarse en el caso de la obra comenta-

da de un episodio secundario? Quizás haya que revisar el concepto de segundo tema o de episodio secundario. Sloman demostró para *La Vida es Sueño* cómo el episodio de Rosaura es esencial, y complementa el de Segismundo. Hay en *El Mayor Monstruo los Celos* ciertamente dos motivos (y conviene quizás precisar una distinción entre *tema* y *motivo*), el de los celos, el del destino. Ciertamente Hesse ha visto con claridad cómo el episodio o los episodios en que interviene el puñal tienden a subrayar lo fatídico («Calderón as others have already pointed out, use the scene to emphasize the *fateful* and ominous aspect of the weapon which is to cause the death of Mariene»). Igualmente se muestra cómo el final no es débil por la muerte de la desdichada protagonista, por «equivocación». Tal final causa sorpresa (y recordemos cómo el carácter estupefaciente del drama barroco pertenece a su esencia) muestra precisamente el valor del hado.

Hesse habla a este respecto de un posible paralelo entre el Séneca trágico y Calderón, desde el punto de vista de las ideas y las técnicas respectivas. En la obra de ambos hay una brillantez que no penetra la superficie; largos discursos interrumpen o frenan la acción, que se caracteriza con frecuencia por violencia y sensacionalismo. En ambos el fatalismo juega un papel decisivo. Insiste de nuevo Hesse en la importancia de este elemento. No entró *El Mayor Monstruo*... en el estudio de Berens, *Calderons Schicksalstragödien* (RF. 1926, XXIX, 1 y sigs. al menos de manera directa. Creo que las obras senequistas cuyo posible influjo en el teatro español se apunta muy sutilmente por Hesse siguiendo a Stuart (RRQ, I, 1910, 246-258), no pueden dejarse de tener en cuenta. Pero quizás hablar de *paralelismo* no sea exactamente lo que convenga. Más bien habría que ver de qué manera Calderón va a tener menos desmesura en el tratamiento de los temas de *honor y horror* (permitáseme esta «fórmula apofónica») que otros autores no españoles. La extensión de los temas «de demesure et d'horreur» ha sido tratado por Raymond Lebègue (1) quien muestra cómo el teatro de temas, escenas y personajes horribles aparece en otros escenarios, y por lo que se ve, con una desmesura más desmesurada que la más intensa pieza calderoniana. Ahora bien en Francia se realiza lo que Spitzer ha llamado la «klassisches Dämpfung». ¿Hay también en España una «sordina clásica»? Hay una prolongación de estos temas desmesurados pero esa sordina existe en cierto modo. Hay en estos autores del XVII español una tendencia general señalada por Luis Rosales y antes por Montemiosinos a la sustantivización de la forma. En Calderón vamos a tener una intensificación de lo lírico, con un lirismo que en muchos momentos es de gran intimismo, de ahilada hermosura; en *El Mayor Monstruo*... se manifiesta, entre otras ocasiones, en la presencia, en una de las versiones, de la cancioncilla «Ven muerte» de Escrivá, que la protagonista canta en un momento présago. El mismo arranque de la obra, con la intervención de la música (tan importante en Calderón). Por otra parte el arte de Calderón, es muy racionalizado, (y no solamente por la aparición de personajes polemizadores, sino por el uso de figuras de silogismo como el dilema, por ejemplo, en los versos 175 y sigs.) y da *símbolos* como concentradas advertencias, como cifras, en suma como emblemas. Aquí, creo que el funcionamiento semántico del símbolo del puñal, que también tiene un movimiento escénico, que *también es personaje* actúa

(1) *Le theatre de demesure et d'horreur en Europe occidentale aux XVI et XVII siècles*, en «Forschungsprobleme der Vergleichende Literaturgeschichte», Tübingen, 1951.

emblemáticamente, como un emblema en acción, modo estilístico de manejar esa realidad sustitutiva que es el símbolo que es frecuente en los autores del siglo XVII. Esto explica, mediante la función alusiva, que se elimine mucha desmesura senequista, muchas muertes en escena, y otras violencias.

Por otra parte en esta obra calderoniana la fuerza del hado aparece provocada por una actitud *irracional* en la que el libre albedrío está impedido por una pasión. ¿Son los celos tal pasión? Hesse ha visto con finura cómo en el amor del Tetrarca entra el deseo de exaltar a la amada, como parte de lo que llamaríamos su «pasión de mandar». Sus celos están en función de su soberbia, aun cuando, vencido, sienta sobre todo la tortura de haber visto en Octaviano la adoración expresada a los retratos de Mariene (símbolos equívocos, con una doble incitación, un doble estímulo, de un lado la pasión amorosa suscitada en Octaviano, quien cree que es retrato de una difunta; de otro la sospecha en el Tetrarca). Aquí el juego barroco de apariencia-realidad crea la expectación, la tensión dramática. H. ha visto, con gran penetración, el carácter *obsesivo* de los celos en el Tetrarca, indicando el interés de observar estas obsesiones desde el punto de vista de la psicología actual, y refiriéndose al interesante estudio de Wardropper sobre «El pintor de su deshonra» (2). Una lucha psicológica —dice H.— sucede no solamente entre el Tetrarca y Mariene sino en el ánimo del primero. Indica también el papel de la imaginación. Ciertamente que las obsesiones no son sino producto de las imaginaciones. La creación de sospechas por imaginaciones es lo que he llamado en un ensayo sin pretensiones «el método de Yago» (3). ¿Pero no podría verse un propósito no solamente *mostrador* de las pasiones (como en Shakespeare), que operase sólo por la *catarsis*, sino también *ejemplificador* (coincidiendo con el sistema de casos de los predicadores) en quien como Calderón considera negativamente la imaginación? Ya al reseñar la Historia del Teatro Español de mi colega y maestro D. Angel Valbuena Prat, indiqué cómo, si ciertamente no puede desdenarse el uso de la moderna psicología en el análisis de las obras del barroco, también hay que utilizar la psicología de las pasiones, el estudio de las fuerzas del alma humana, y el ver los personajes barrocos como casos extremos, «hombres a prueba», (como en el neobarroquismo de un Graham Greene o un Albert Camus). Sin embargo H. ve muy acertadamente la unión del *eros* con el instinto de destrucción que caracteriza a la pasión del Tetrarca. Ahora bien, ¿cómo se liga esta pasión con el cumplimiento del hado? Y aquí creo que hay que ver esta obra no solamente una *mostración* de las pasiones, ni tampoco tan sólo una concreción en signos (4). El hado no me parece que sea una fuerza que aparezca en *El Mayor Monstruo* de una manera autónoma. Su

(2) «The Unconscious Mind in Calderón's *El Pintor de su deshonra*», HR, XVIII, 1950, 285-301.

(3) «Variaciones sobre la Palabra», *Montecagudo*, núm. 8.

(4) Mi idea de los aspectos *emblemáticos* de Calderón es independiente de lo que ha visto con gran penetración el gran poeta alemán Max Kommerell en sus *Beiträge zu einem deutschen Calderón* (capítulo *Das barocke Zeigen*): «Das Besondere an Calderón ist dass er dies Verhältnis zum Zeigen beständig und und ausdrücklich zugrunde legt. Sein Theater ist die Anstalt, das Zeigenswerte des Lebens zugleich mit dem engañ de la Pompa und mit dem desengañ der Einsicht aufzuführen. «Lo especial en Calderón es que fundamenta constante y expresivamente esta relación en el testimonio. Su teatro es el intento de representar los valores significativos de la vida junto con el engañ de las pompas, y el desengañ en la comprensión de la realidad».

cumplimiento está determinado de un lado por el eros soberbio del Tetrarca, de otro por esos «signos equívocos», por lo que constituye un *topos* esencial en Calderón y en la dramaturgia barroca: el «engaño a los ojos». El hado no es real sino producto de los errores humanos, de las pasiones, de la falta de raciocinio, de la excesiva imaginación (5).

No quiero prolongar más estos comentarios suscitados por las interesantes interpretaciones de H. El estudio preliminar termina haciendo referencias a las representaciones de la obra, y a la versificación. Las anotaciones son de dos clases: comentarios a determinados pasajes, y observaciones de orden editorial. En los versos 85-90 se da una metáfora del cielo como libro. En Calderón ha sido estudiado este «tópico» por Ingrid Schulte, *Buch- und Schriftwesen in C. Weltlichen Theater*. Bochum 1938; para la tradición de tales imágenes, vid. E. R. Curtius, *Literatura europea y Edad Media*, México, 1955, I, 422-487.

La edición en suma es excelente, bien preparada y con observaciones críticas llenas de interés; obra de un especialista tan lleno de saber, de inteligencia y de amor a nuestro teatro clásico como el Profesor Hesse.

Manuel Muñoz Cortés

Heliodoro Carpintero.—BECQUER DE PAR EN PAR.—Insula, Madrid, 1957, 182 págs.

La presente obrita de Heliodoro Carpintero representa la última aportación a los estudios becquerianos, siempre vigentes en el campo de la crítica literaria hispana.

El libro de Carpintero viene a ser una sucinta biografía del malogrado vate sevillano, concentrada en lo que el autor llama «etapa soriana» de Bécquer. Gustavo Adolfo amó a Soria en lo más profundo de su ser. Antonio Machado ha dicho que «debió amarla tanto como a su natal Sevilla, acaso más que a su amada Toledo». Carpintero, soriano de adopción, se propone revalorizar la tradicional y equivocada visión de un Bécquer triste y sombrío, «una especie de pobre e histérica damisela» según frase suya. De aquí que Heliodoro se limite a lo meramente anecdótico o biográfico, soslayando cuanto no sea «presentar el hombre de cuerpo entero—como esposo, como padre y como amigo—que fué Gustavo Adolfo».

(5) Ya en pruebas esta reseña leo la de Albert Sloman, en el *Bulletin of Hispanic Studies*, de Liverpool, XXXIII, 1956, 227-229. Cree que la tragedia no es inevitable como dice Hesse en el trabajo citado de *Estudios*, VIII, 1952, p. 114 («es una tragedia precipitada por los celos y —en la mente de Calderón—inevitable»). «But the whole point of the play»—comenta Sloman—of the play is surely that the tragedy is *not* inevitable». Sloman afirma, y en esto coincide en parte con mi punto de vista que sólo la obsesión de Mariene, la faluidad de Octaviano, y sobre todo los celos de Herodes hacen la tragedia posible. Sin embargo, y admitiendo con Sloman que no hay un triunfo de la predicción creo que la tragedia es *inevitable* ya que la crean —como dice Sloman—la conducta de las personas que intervienen. Creo que en el fondo se trata de matices, y quizás la clave sea ese propósito ejemplificador a que me refiero yo. Para la función y concepto de los horóscopos en Calderón es importante el trabajo de Peter N. Dunn *The Horoscope Motif in «La Vida es Sueño»*, Atlante I, 1953, 187-201.

La leyenda romántica respecto a la esencia de Bécquer como hombre triste y sombrío, le parece a Carpintero totalmente gratuita si tenemos presentes las palabras de Julia Bécquer, sobrina del poeta: «Gustavo—dice—era un sevillano bastante alegre; claro que tuvo penas; ¿quién no las tiene? No sabía tener mal humor ni estar a mal con nadie». Sin dejarse deslumbrar por el espejismo del «sevillano alegre», Bécquer se nos presenta como un hombre cordial y afable en sus relaciones sociales con muchas personalidades contemporáneas.

Carpintero aduce interesantes datos, muchos de ellos de procedencia oral, para ofrecernos una animada estampa de la Soria ochocentista con sus provincianas tertulias, como la que tiene por sede la librería de Don Francisco Pérez Rioja.

En pocas páginas se nos ofrece una visión de conjunto de la infancia y adolescencia del poeta. Se profundiza, por el contrario, en uno de los puntos más discutidos por los biógrafos de Bécquer: el de su matrimonio con Casta Esteban Navarro, la mujer soriana a la que el poeta se unió en mayo de 1861. En tal enlace iba a tener origen la infortunada vida sentimental de Gustavo Adolfo tras la separación de su esposa, ocurrida al nacer su tercer hijo, en 1868.

Este oscuro sector de la vida amorosa de Bécquer aparece iluminada con gran profusión de noticias y circunstancias que rayan, a veces, en lo más anecdótico y detallista. Así en las relaciones con su hermano Valeriano, con el político González Brabo (a quien debió el puesto de censor que transitoriamente ejerció) y con su amigo Manuel del Palacio.

Para Carpintero es caricatura tópica la visión de aquellos biógrafos que «nos lo presentan cabalgado en una nube y lloviendo lágrimas dulces». Bécquer, como periodista, se preocupa e inquieta por cuantos problemas se dan en su época. Respecto a lo político, glosará la hazaña del Callao y reaccionará como auténtico europeo ante la unificación alemana e italiana. En cuanto a lo cultural, aludirá al último estreno de los Goncourt, a la aparición de los libros de Renan, Guizot, etc. y, en fin, «celebrará con gozo humano toda noble conquista del espíritu humano».

En general, Carpintero no acepta los hechos narrados por biógrafos o por las «Memorias» de Julia Bécquer. Se apoya, con frecuencia, en una Rima para demostrar su aserto o detalle biográfico, lo cual nos parece bien poco sólido.

En la segunda parte de la obra esboza Carpintero un breve análisis de la producción becqueriana comenzando por las Leyendas (en las que la influencia de Soria es manifiesta, sin citar el resto de ellas), y dedicando unas páginas a las Cartas y a las Rimas.

En el apéndice nos facilita una cronología becqueriana y una breve relación bibliográfica.

Tal es el libro de Heliodoro Carpintero: una amena biografía más que un libro doctrinal y profundo, como en el título parecía indicarnos.

Juan Estremera Gómez