

Reseñas

Guillén de CASTRO. *Las Mocedades del Cid*. Edición, prólogo y notas de Stefano Arata con estudio preliminar de Aurora Egido. Barcelona, Crítica, 1996 (*Biblioteca Clásica*, 59). LXXXII-189 p.

Desde la Edad Media hasta 1618, fecha de la primera edición de la obra teatral, el camino recorrido por el mito heroico del Cid ha sido amplio y ha discurrido por senderos que parten de la historia a la leyenda. Su figura se populariza en refranes, dichos, e incluso chistes y chascarrillos. Se convierte en la personificación de todas las características del héroe, con algunas particularidades que le diferencian de otros caballeros medievales, especialmente el famoso enfrentamiento con el poder monárquico. Sobre el interés que la figura del Cid ha despertado desde la Edad Media hasta los Siglos de Oro versa el breve e incitador estudio de Aurora Egido, titulado «Postrimerías del Cid» (pp. IX-XXVII).

La necesidad de colmar todas las lagunas históricas de la vida de un héroe obligó a ir completando la leyenda del Cid con hechos de su infancia, su relación con Jimena, llegando hasta los episodios casi hagiográficos que narran sus exitosas victorias *post mortem*. Una de las más logradas reconstrucciones literarias de los primeros pasos heroicos del Cid es la obra de Guillén de Castro. El prólogo de esta edición firmado por Stefano Arata (pp. XXIX-LXXX), se abre con un preciso apartado sobre la datación del texto y sobre la biografía del autor. A este estudio le sigue un pormenorizado análisis de la evolución de la leyenda cidiana, desde piezas medievales perdidas que conocemos únicamente por referencias indirectas, hasta crónicas y romances, en una excelente actualización de los datos disponibles. Consigue el editor condensar con una claridad y exhaustividad admirables las principales teorías sobre la evolución de una de las figuras más emblemáticas de la Historia de España, tarea ardua al tratarse de uno de los héroes que más interés ha despertado en todas las épocas. El prólogo se completa con el análisis del fino hilado llevado a cabo por Guillén de Castro entre unas fuentes y otras y un enfoque sobre sus personajes en el que se pone de relieve el contraste ofrecido por el autor entre Rodrigo y Sancho, Diego Laínez y el conde Lozano. Especial atención merece Jimena, como no podía ser menos al tratarse de un estudio sobre la obra donde ésta cobra un papel relevante, bipolarizando el conflicto del personaje: «En dos balanzas he puesto / ser honrado y ser amante» (p. 32). Urraca queda eclipsada en este estudio, perdiendo terreno, en sintonía con la obra, en favor de la vengativa Jimena. Concluye Arata con el ineludible repaso de las vicisitudes editoriales del texto, hasta llegar a la notable edición que ahora nos ocupa.

En ella se ha procurado relacionar, mediante unas excelentes notas, el desarrollo dramático de la obra de Guillén de Castro con los antecedentes romancísticos conocidos. Es ésta la primera

ocasión en la que la obra del dramaturgo se analiza atendiendo con rigor y detalle a la relación entre las acciones teatrales y la tradición romancística, lo que aunque fue mencionado en su día por Ramón Menéndez Pidal no ha tenido seguidores hasta la fecha. Se ha seleccionado de cada romance aquella versión que más se aproxima a la obra de Guillén (*vid.* el Apéndice, pp. 119-142). Se ofrece además al lector la bibliografía de otras versiones contenidas en diferentes romanceros y cancioneros desde los Siglos de Oro hasta el trabajo compilador de Agustín Durán. En lo que a este aspecto se refiere sólo puede reprochársele al profesor Arata el haber omitido los pliegos sueltos, de importancia mayor para la génesis y evolución de los romances que los cancioneros mencionados, en muchas ocasiones meras copias de los pliegos volantes.

Otro aspecto destacable del aparato crítico es el meticuloso corejo con elementos de la *Segunda parte de los hechos del Cid* y con numerosos motivos y rasgos estilísticos comunes a otras obras del autor de las que, lamentablemente, no tenemos aún edición crítica moderna. Asimismo se establece una comparación con la obra de Corneille y el tratamiento que dio a las *Mocedades* como fuente para *Le Cid*. El profundo conocimiento del teatro español por parte del autor francés se ha puesto de manifiesto en una tesis doctoral leída en 1989 en la Universidad Paris X por Liliane Picciola (*Corneille y la dramaturgie espagnole*), quien acaba de publicar el segundo tomo del teatro completo del dramaturgo francés en la colección *Classiques Garnier* (Paris, Dunod, 1996).

Lo que afirmábamos en cuanto al concienzudo estudio de la relación entre los romances y la obra es aplicable a todo el texto en su conjunto, y la pertinencia de las notas, con el sistema al que nos va acostumbrando la colección, es ejemplar. Algunas ligeras puntualizaciones se pueden hacer, pero, como comprobará quien haya manejado la edición, éstas sólo pueden ser de carácter menor habida cuenta de la alta calidad del trabajo del profesor Arata.

El personaje cidiano que se refleja en la obra de Guillén de Castro es ya un joven que comienza sus andanzas caballerescas pero de cuyo origen nada se dice. Ahora bien: del proceso ininterrumpido de mitificación del personaje cidiano, no salieron incólumes sus progenitores, y están bien documentadas las creencias de la época sobre el nacimiento ilegítimo de Rodrigo. A los numerosos ejemplos que ofrece Samuel G. Armistead en su conocido artículo («Dos tradiciones épicas sobre el nacimiento del Cid», *Nueva Revista de Filología Hispánica*, XXXVI, 1988, 1, pp. 219-248) se podría añadir uno más, medio siglo anterior a la obra que nos ocupa: «[...] don Diego Laínez padre de don Rodrigo de Buar cuya madre fue doña Teresa Núñez hija del conde don Nuño Álvarez de Anaya nieta del rey don Alfonso quinto el que teniendo cerco sobre la ciudad de Visco en Portugal fue muerto de la herida de una saeta y así yerran grauemente los que quieren que el Cid fuesse hijo de una molinera pues es claro hauer sido por parte de su madre bisnieto del dicho rey don Alfonso». Este párrafo de la obra de Juan Sedeño, *Summa de varones ilustres* de 1551 (Medina del Campo, imprenta de Diego Fernández de Córdoba; citamos cap. III, f^o CCLXXII) es un ejemplo más de la difusión de los escabrosos rumores sobre los poco honrosos orígenes del héroe legendario. El hecho de que algunas de estas teorías le presentasen como hijo de una molinera redundaba negativamente en la imagen del Cid como héroe dentro de los márgenes ortodoxos. No sólo es el hecho de situarle en un rango social bajo, lo que sin añadir otros factores resultaría imposible desde el punto de vista de los cánones comunes a otros héroes (siguiendo las teorías de Rank), sino porque la simple referencia a esta profesión despertaría inmediatamente dudas sobre la paternidad unitaria legítima, dada la fama, la mala fama, que este oficio tenía entre sus contemporáneos.

Gracias a éste y a otros documentos conservados sabemos la gran popularidad y amplia difusión que estas opiniones sobre el origen del Cid tuvieron en su época. Sorprende, por tanto, el aparente silencio que al respecto mantiene Guillén de Castro en *Las Mocedades* de Rodrigo. En cambio, determinados aspectos se constituyen como argumentos favorecedores de la nobleza del héroe, y, por lo tanto, como respuestas divergentes frente a estas teorías generalizadas. Así por

ejemplo, a la inmadurez del joven heredero a la corona, Sancho, se opone la «generosidad filial» de Rodrigo (analizada acertadamente en el prólogo, pp. LV-LVIII), quien además es el único hijo capaz de superar la prueba impuesta por su padre (vv. 429-517). La victoria de Rodrigo sobre sus hermanos y la consecución del mayorazgo al que no hubiera tenido derecho por orden de nacimiento, junto con su posterior cumplimiento de la venganza de honor, permite valorar al héroe por sus acciones, frente al hijo del rey, quien carece de méritos propios, según la obra.

Por otra parte, ya se sabe que la espada es un elemento fundamental de los útiles y también de la simbología que identifica al caballero. Significativamente, la que ciñe el joven no es otra que la espada de Mudarra. El origen ilícito de este personaje, nacido de la relación entre Gonzalo Bustos y la hermana del rey Almanzor, no fue ningún obstáculo a su valentía, bien al contrario, ya que el móvil de sus acciones era vengar el honor de su padre. La espada representa, como indica el editor (p. 25), la nítida relación entre el origen ilícito de ambos héroes. El autor pone así de relieve las cualidades alcanzadas por el caballero, frente al origen del mismo, lo que supone un reflejo del cambio de mentalidad de la sociedad del siglo XVII, bien alejado ya del modelo estamental medieval. Éste es uno más entre los anacronismos de la obra de Guillén de Castro, que señala Arata, como la propia mención del mayorazgo, institución creada a finales de la Edad Media, la figura del Consejo de Guerra o de Estado (*vid.* p. 52). A ellas y a otras relativas a la vestimenta, habría que añadir los versos de Rodrigo: «[...] fuerza pura / sobra en mi brazo español» (p. 36). El adjetivo «español» no proviene de la fuente romancística, ni se corresponde con la época de la leyenda, sino con el momento histórico en que Guillén de Castro escribe la obra. Aunque pueda deberse al inconsciente del autor o a simples necesidades de rima, podría pensarse que Guillén de Castro quiso hacer de Rodrigo no ya «el sobervio castellano» sino el héroe nacional, en un Imperio que va perdiendo guerras y territorios y que, en medio de las numerosas crisis del reinado de Felipe III, tanta falta tenía de héroes aglutinadores del sentimiento nacionalista centralista frente a las diferentes luchas en la periferia. En el prólogo se indica con acierto que es «paradigma de heroísmo aristocrático» (p. XXXIII), cierto, pero de una aristocracia en decadencia en la cada vez más arruinada corte castellana.

En cuanto a la bibliografía sobre *Las Mocedades del Cid* y los romances relacionados con el tema, cabe añadir algunos títulos a la generosa lista que ofrece el editor: Louis Chalon, *L'histoire et l'épopée castillane au Moyen Âge: Le cycle du Cid, le cycle des comtes de Castille*, Paris, Champion, 1976; Dolores Clavero, *Romances viejos de temas épicos nacionales: relaciones con gestas y crónicas*, Madrid, Orto, 1994; José María Díez Borque, «Dramaturgia de Guillén de Castro», *Ínsula*, vol. 41, 1986, n° 475, pp. 18-9; Carol-Anne Evans, *The Development of the Roles of the Male Vassal and the Female Protagonist in Spanish Epic Ballads*, Ann Arbor, Dissertation Abstracts International, 1995; John Gornall, «One Way to Invent Youthful Deeds: Prefiguration in the Cid's *moçedades*», *The Modern Language Review*, vol. 84, 1989, n° 2, pp. 345-50; John Gornall, «Plus ça change...: Rodrigo's *Moçedades* and the Earlier Legend», *La Coronica*, vol. 14, 1985, n° 1, pp. 23-35; Georges Martin, «Idéologique chevauchée: approche intertextuelle de la structure idéologique d'un *romance* historique traditionnel», en *L'idéologique dans le texte*, Toulouse, Université, 1978, pp. 165-195 (sobre el romance «Cavalga Diego Laínez»); Georges Martin, «Sur la genèse, l'architecture et les fonctions du premier *Romancero* historique», en *Le Romancero Ibérique: genèse, architecture et fonctions*, Madrid, Casa de Velázquez, 1995; Colin Smith, «The Cid in Epic and Ballad», en *European Writers: The Middle Ages and the Renaissance*, New York, Scribner's, 1986, pp. 113-36; y, finalmente, el muy detallado estudio de Françoise Cazal, «Romancero y reescritura dramática: *Las Mocedades del Cid*», *Criticón*, 72, 1998, pp. 93-113. .

Sí, como hemos visto, en esta edición destaca el valor del conocimiento del romancero por Guillén de Castro, en la obra del dramaturgo puede apreciarse constantemente el juego que establece con los espectadores (más que lectores) de su obra, quienes sabían los avatares del héroe

mediante esos mismos romances, así como el sabio partido que sabe sacar de este conocimiento previo para reforzar la intriga y la caracterización de los personajes.

El exquisito uso del verso largo, tan poco abundante en el teatro del Siglo de Oro español, la brillantez de los monólogos y la vivacidad de los enfrentamientos entre bien definidos personajes, son algunas de las características que han convertido la obra de Guillén de Castro en un clásico; esta excelente edición permitirá acceder a ella, y a su época, a quien se acerque a *Las mocedades del Cid* por primera vez, y debería provocar segundas, terceras, y posteriores lecturas a quienes ya conozcan el texto y deseen profundizar en su estudio gracias a esta cuidada edición, acompañada de excelente prólogo y con un solvente aparato crítico.

Charo MORENO
(Fundación Ramón Menéndez Pidal)

»

Christoph STROSETZKI, *La literatura como profesión. En torno a la autoconcepción de la existencia erudita y literaria en el Siglo de Oro español*, Kassel, ed. Reichenberger, 1997, 447 p. (ISBN: 3-930700-92-1, *Teatro del Siglo de Oro*, «Estudios de Literatura», 39.)

Este estudio de más de cuatrocientas páginas de Christoph Strosetzki ha sido traducido del alemán. Es la versión española abreviada de una tesis doctoral («Habilitationsschrift») presentada en 1985 y publicada en Düsseldorf (editorial Droste) en 1987. Resulta casi imposible dar de este libro erudito, nutrido de referencias a autores de la Antigüedad y de los siglos xv y xvi principalmente, un compendio que presente de modo casi exhaustivo los aspectos abordados. Me contentaré pues de algunas pistas que me han parecido más destacadas.

El libro consta de tres partes: A) Posturas alternativas (pp. 1-102); B) El saber y sus representantes (pp. 103-166); y C) El libro y sus oficios (pp. 167-387). En la primera parte, el autor analiza tres de las llamadas «posturas alternativas»: «Ocio y trabajo», «La corte y el campo» y «Armas y letras». Ch. Strosetzki afirma que el erudito se sitúa, rechazando el ocio del cortesano, del lado del trabajo y que considera el campo como lugar de sosiego y de paz idóneo para su labor, aunque su autoaislamiento sea tan sólo pasajero. En cuanto a la alternativa entre armas y letras, Ch. Strosetzki piensa que ya no se consideran como opuestas sino compatibles. A dos grandes apartados dedica el autor la segunda parte de su libro, titulada «El saber y sus representantes». En el primero, presenta las siete artes liberales, tales como se enseñaban en el Trivio y el Cuadrivio en las grandes facultades, y las artes mecánicas; evoca la jerarquización de las distintas disciplinas del saber, destacando la superioridad de las artes liberales sobre las artes mecánicas. En el segundo apartado, intenta delimitar lo que caracteriza al sabio, en las dos caras profana y religiosa, como humanista o teólogo; el sabio se contraponen al vulgo y a la ignorancia en general, considerada a veces como vicio, lo cual supone para el primero una obligación de instruir a los ignorantes. En la tercera y última parte, «El libro y sus oficios», la más amplia de las tres, Ch. Strosetzki analiza en particular la nueva importancia del libro impreso, lo cual lleva a la noción de libros útiles/inútiles, buenos/peligrosos, a las relaciones entre escritor y lector, con una autovaloración de los primeros y un esfuerzo para hacer más asequibles los libros a un mayor número de lectores gracias a las traducciones y/o a la crítica textual; también insiste en las dos vertientes de la literatura, religiosa y profana, concediéndole al libro por excelencia, la Biblia, un amplio espacio de unas veinte páginas; estudia por fin de modo pormenorizado las dos figuras destacadas de eruditos, el gramático y el humanista.

Se estructura el libro en torno a las obras de los mismos eruditos. Cada apartado del libro viene pues nutrido de unas abundantísimas referencias a eruditos de la época, dedicando Ch.

Strosetzki varias páginas para cada análisis de una o varias obras de los autores escogidos, siendo los más citados, Erasmo, Pedro Meñá, Juan Luis Vives y Antonio de Guevara. Esta preeminencia dada a los escritos y escritores —del siglo XVI e incluso del siglo XV, pero relativamente pocos del siglo XVII— se confirma además en el único índice de nombres del final del estudio. Quizás un índice de materias tratadas no hubiera carecido de interés como otra posibilidad para adentrarse en tanta abundancia de datos.

La erudición de Ch. Strosetzki lleva consigo tantas ventajas como desventajas. La voluntad de abarcarlo todo en un libro compendio de «todos» los libros sobre las materias abordadas permitirá al estudioso interesado encontrar unas informaciones muy útiles sobre tal o cual de los eruditos de la época. Sin embargo, el método adoptado, que consiste en analizar una tras otra las obras de los humanistas o «sabios», impone al lector poco ducho en tales materias un gran esfuerzo mental para orientarse entre los distintos puntos de vista y la inmensa suma de datos presentados. La ausencia de introducción y de conclusión —que el resumen útil, es cierto, con el que se cierra cada parte no puede reemplazar— no facilita tampoco la labor del lector. El orden de presentación —no exenta ésta de repeticiones de un apartado a otro o de una parte a otra— no tiene nada de evidente: guiar al lector —cosa que, como Ch. Strosetzki nos explica de modo interesantísimo, hacían los eruditos de la época— no hubiera sido inútil.

Marie-Françoise DÉODAT-KESSEDJIAN
(LEMSO, Universidad de Toulouse-Le Mirail)

Pedro CALDERÓN DE LA BARCA, *Sueños hay que verdad son*. Edición de Michael McGaha. Kassel-Pamplona, Ed. Reichenberger-Universidad de Navarra, 1997, 214 p.

(ISBN: 3-931887-00-6; *Teatro del Siglo de Oro*, «Ediciones críticas», 86; vol. 15 de *Autos Sacramentales de Calderón*.)

Como el interés de una edición crítica de texto reside ante todo en la fiabilidad y legibilidad del texto editado y en la seriedad de la compilación de los distintos textos a disposición, se puede afirmar, sin vacilación alguna, que la presentación de este auto de Calderón por Michael McGaha es una obra ejemplar. Del enorme trabajo comparativo que ha llevado a cabo para integrar en su edición las variantes de diez textos de *Sueños hay que verdad son*, resultan un *Estudio textual* (pp. 61-72) y una lista de variantes (pp. 182-204) sumamente nutridos, además de una excelente edición del texto mismo del auto. Las notas adjuntas sobre el sentido de un verso o de una palabra, o las de intertextualidad, casi siempre son de mucho interés. Por lo que a las variantes se refiere, haré tan sólo una observación mínima sobre la elección por Michael McGaha de algunas pocas palabras (v. 209, 427, 438 y 445, 648), sobre todo cuando la elección se hace en contra de 8 ó 9 de los 10 textos compilados (v. 404, 451, 1804, 1806, 1808, 1810 y 1811, las cinco últimas a propósito del sayagués usado por Bato). Señalaré de paso un error de transcripción en la variante del verso 1994 (vento/vengo). En cuanto a la presentación tipográfica del texto, se observa cierta falta de rigor en la indicación de los apartes (señalados por *Aparte*, o [*Aparte*]) que varias veces se omite (v. 1336, 1722, 1958). Además, resultaría tal vez más claro indicar —como se hace en muchas ediciones de teatro áureo— por un *Alto* el paso del aparte a una enunciación dirigida a un interlocutor (v. 1404, 1561 —único ejemplo de una puesta entre paréntesis del aparte—, 1698, 1963). Por otra parte, la variante del verso 1557 merecería una explicación. Si se nos precisa, para este *Aparte* precisamente, que siete textos de diez omiten la acotación, podemos deducir que todos los demás *Apartes* indicados en el conjunto del auto van señalados en todos los textos, lo cual no carece de interés cuando se sabe que muchísimos apartes

del teatro áureo se tienen que deducir del contexto por no aparecer como acotación. Para resumir, digamos tan sólo que algunas líneas al respecto no hubieran sido inútiles.

En cuanto a la introducción, haré unas cuantas observaciones y sugerencias (respetando el orden de presentación escogido por Michael McGaha). Tras unas primeras páginas muy interesantes, el estudioso aborda la cuestión de las fuentes del auto de Calderón. Después de afirmar que «la mayoría de los investigadores que han estudiado el auto de Calderón ha insistido en que se basó por completo en el texto bíblico» (p. 12), presenta un estudio pormenorizado de los argumentos de Edward Glaser (pp. 13-15) que van en contra de la creencia general en la fuente única de la Biblia. A continuación, M. McGaha se extraña de que Glaser haya pasado por alto dos comedias: *Los trabajos de Jacob*, o *Sueños hay que verdad son* de Lope de Vega y *El más feliz cautiverio* y *Los sueños de Josef* de Mira de Amescua. Por eso dedica las páginas 16-23 y 28-48 a las dos comedias citadas, reservando algunas páginas intermediarias al auto anónimo *Los desposorios de Joseph*, confesando él mismo que ni en el tema tratado ni en el propósito tiene el auto anónimo gran cosa que ver con el de Calderón. Si nos atenemos primero al cotejo entre la comedia de Lope y el auto de Calderón, la abundancia de citas —entre ellas algunas poco convincentes— se sustituye casi por completo a un verdadero —por sucinto que sea— estudio general comparativo que hubiera podido poner de realce la estructura del texto lopesco, la elección por Calderón de los episodios dramatizados por Lope, y, por qué no, una referencia a los episodios bíblicos correspondientes. Por lo que respecta al compendio mucho más nutrido entre la comedia de Mira y el auto calderoniano, se puede notar que las citas son todavía más abundantes (totalizando unas diez páginas). Es cierto que, entre ellas, unas son de sumo interés para comprobar la reutilización que hace Calderón del texto de Mira, y analizar el fenómeno de reescritura llevado a cabo por el autor del auto. Pero, muchas de ellas (p. 35, 37-38) o partes de ellas (p. 36, hasta «y así ha de hacer mi desdén» [texto de Mira]; p. 38, antes de la acotación *Vase Faraón* y después de *Vase Asenet*; etc.) se podían quitar sin menoscabo alguno —por lo menos así nos parece— para la demostración. Por lo que se refiere al apartado 4 que corresponde al análisis del auto, éste parece muy rápido, particularmente en lo que concierne al tiempo. Se da un único ejemplo de la «asombrosa rapidez» del desarrollo de la trama cuando se podía aducir más de uno (vv. 1142-1153, 1668-1672, el parlamento de Bato pp. 162-163, etc.), incluyendo una observación que Michael McGaha hace en medio de la presentación de los cuadros (nº XIII) sobre el tiempo y los personajes alegóricos. Podemos lamentar también que no haya por lo menos un esbozo de estudio de la riqueza y variedad de los tipos de personajes. Acabaremos este conjunto de críticas y «frustraciones» por el apartado dedicado a la escenificación. Aparte de que el párrafo sobre el humor y la conclusión final no añaden nada a la demostración, echaremos otra vez de menos la ausencia de datos sobre los espacios múltiples del auto o sobre el juego de apartes en la extensa secuencia sumamente visual entre Josef y sus hermanos. En cuanto a la denominación de «vestuario», ¿no revela cierta confusión entre la indumentaria y los accesorios escénicos?

Pese a estas críticas que, repetimos, quedan muy secundarias en relación con la seriedad y calidad del trabajo realizado con vistas a proporcionar a los investigadores un texto fidedigno, no podemos sino alegrarnos de tener, para llevar a cabo en condiciones óptimas nuestra propia investigación, una nueva obra calderoniana en la excelente colección de Ignacio Arellano y Ángel L. Cilveti.

Marie-Françoise DÉODAT-KESSEDJIAN
(I.E.M.S.O., Universidad de Toulouse-Le Mirail)