

- 5) «Hildegarda de Bingen, poetisa y dramaturga» (pp. 162-199). Esta autora sorprende por lo bellísimo de sus imágenes y por su fuerte simbolismo. Dronke señala la novedad en el trazado de algunas de sus secuencias y centra su atención en la que cree es la forma dramática más lograda del siglo XII, el *Ordo virtutum*, que edita al final del estudio.

El panorama presentado por Dronke se cierra con un «Epílogo. Camino para investigaciones posteriores» (pp. 200-207), que recoge los problemas expuestos anteriormente y donde concluye: «Las obras que he analizado son en muchos aspectos únicas. Su individualidad, además, está ligada con la cuestión de su simbolismo, con sus maneras particulares de significar más de lo que dicen» (p. 204). En esa originalidad que radica en el simbolismo se establecen los cauces de futuros estudios. El apéndice está formado por una transcripción de las melodías de Pedro Abelardo y de Hildegarda (pp. 208-237).

La versión española incluye un apartado, «Bibliografía de Peter Dronke» (páginas 238-241), a cargo de Pedro M. Cátedra. En esta bibliografía se recogen ocho libros, que nos llevan desde el que aún hoy sigue siendo su *opus magnum*, los dos volúmenes de *Medieval Latin and the Rise of European Love-Lyric* hasta la bellísima edición de los *Hypnerotomachia Poliphili*, aparecida en 1981; el número de artículos señalados es de casi cincuenta, entre publicados y en prensa. Recibimos con agrado esta segunda traducción de una obra de Peter Dronke que acercará al lector español el saber y la erudición que siempre están presentes en los trabajos de este estudioso inglés.

Ángel GÓMEZ MORENO

CERQUIGLINI, Bernard: *La parole médiévale (discours, syntaxe, texte)* (París: Les Éditions de Minuit [Col. Propositions, 1981], 252 pp.

Es una realidad, cada vez más patente, que los estudios literarios medievales precisan una base semiótica o teórica para poder desarrollarse, una base en la que el centro de la actividad investigadora sea la lengua medieval¹, que debe ser concebida como un proceso del que dimana la experiencia artística convertida en escritura. Gérard Genette estableció los principios de este tipo de análisis estructural: «L'objet littéraire n'existe que par lui (...), selon qu'il est reçu (plutôt) comme spectacle ou (plutôt) comme message (...) C'est-à-dire qu'il n'y a pas à proprement parler d'objet littéraire, mais seulement une *fonction littéraire* qui peut investir ou délaissier tour à tour n'importe quel objet d'écriture»²; desde luego, el texto deja de existir como unidad cerrada, para integrarse en la evolución general de la propia lengua; hay que olvidar las clasificaciones, taxonomías, sistemas que se hayan establecido y poder así introducirse en la corriente medievalista que desde los análisis lingüísticos parten para observar el fenómeno completo de la creatividad cultural; incluso, cuando H. R. Jauss precisó su teoría de los géneros literarios medievales tuvo muy en cuenta no limitar sus perspectivas de observación: «Même la littérature médiévale romane n'est pas simple-

¹ GARRIDO GALLARDO expuso «que vale la pena correr el riesgo de comenzar con unos modelos inadecuados como son los lingüísticos para irlos sucesivamente modificando con la contrastación empírica...; ver «Sobre la semiótica (o teoría) literaria actual», en *Revista de Literatura*, 83 (1980), 5-24; cita en p. 6.

² Ver «Structuralisme et critique littéraire», en *Figures I* (París: Éditions du Seuil, 1966), pp. 145-170; cita en pp. 146-147.

ment une somme arbitraire, mais un ordre latent ou une suite d'ordres de genres littéraires»³; hay que situarse ante la posibilidad de cientifismo que supone el análisis de los signos, y, por ello, para enfocar el texto en sí, partir del lenguaje que permitió su existencia; aunque esto pueda implicar una limitación es la única realidad que el filólogo encuentra ante él, como ya precisó P. Zumthor: «Une analyse fondée sur le signe entraîne, en effet, bon gré mal gré, une extension, aux faits considérés, du modèle linguistique, ce qui tend à limiter, sinon à effacer, la distance qui sépare le langage de toute autre partie signifiante»⁴.

Por otra parte, como se observa por las citas anteriores, sugerir un mínimo punto de partida para realizar una reflexión crítica implica volver los ojos a las distintas escuelas de teoría literaria francesa, que, hoy por hoy, representan una de las posibilidades más válidas y sugerentes de análisis metodológico, desde el primer estructuralismo de Barthes, Kayser, Booth, Hamon⁵, hasta llegar, por ejemplo, a la dirección por Jean Roudil, del Seminario de Estudios Medievales Hispánicos⁶.

El libro de Bernard Cerquiglini que aquí se comenta es necesario situarlo en esta encrucijada de estudios, autores y corrientes, tanto porque el individualismo es impensable en la creación científica actual, como porque él mismo parte de asimilar esas tendencias y de constituir una original visión del problema inicial: la lengua medieval, su realidad, existencia, modulación y creatividad.

Cerquiglini establece ya un interesante principio de acercamiento a la Edad Media: para él, hay que abandonar la propia lengua del observador y crear una alteridad, en la cual se sitúe la lengua medieval (en su caso, «le français ancien») lo más lejos posible de la práctica lingüística cotidiana del estudioso; a esto se debe añadir el criterio de alejarse de la concepción de la literatura como un cuerpo cerrado de producciones lingüísticas, con las que se pueda operar mecánicamente, ya que si se procede de esta manera sólo se obtienen tendencias o de una sintaxis separada del presente actual, o de un espacio cultural al que ya no se pertenece.

Por lo tanto, lo que debe marcarse como objetivo primario es una investigación sintáctica, donde se delimite un dominio a la vez estable, unido y diversificado, en la lengua de los escritores franceses de la Edad Media y en las condiciones particulares de su expresión; la escritura medieval se convierte en el único objeto de investigación que funciona con modelos que atestiguan, reemplaza y con los que juega produciendo una diversidad de códigos y uniones múltiples: la lengua medieval es una totalidad conflictiva de escrituras.

Este es el único terreno en el que Cerquiglini cree que podrá estudiar las propiedades de la lengua literaria, comparar los sistemas de escrituras particulares y examinar el fenómeno sintáctico convertido en inscripción. El punto inicial de interés es el discurso directo, de donde se deberá llegar a la lengua hablada, porque en sí constituye un ángulo de aproximación eficaz y simple, desde el que apreciar cómo la sintaxis se convierte en escritura en la lengua literaria, a través de empleos conscientes de giros sintácticos o de procedimientos estilísticos que sirven para distinguir el habla de lo que no lo es.

Se toma, por tanto, el discurso directo como problema que debe resolver el texto medieval con la ayuda de materiales lingüísticos y según reglas que le son

³ Ver HANS-ROBERT JAUSS, «Littérature médiévale et théorie des genres», en *Poétique*, 1 (1970), 79-101; cita en p. 91.

⁴ PAUL ZUMTHOR, *Langue, texte, énigme* (París: Editions du Seuil, 1975), p. 10.

⁵ Autores del volumen *Poétique du récit* (París: Editions du Seuil, 1977).

⁶ En él se publican los *Cahiers de linguistique hispanique médiévale*, sin los que ya no se puede concebir la investigación de textos medievales.

en parte impuestas, o bien él las inventa: uniones, «coacciones» entre una sintaxis y una escritura que produce la gramática de los textos.

Como se verá, Cerquiglini crea un particular método analítico que sí admite las hipótesis y deducciones; es una especie de estructuralismo (él no usa este término) que pretende partir de los datos más mínimos y seguros, como es el caso del discurso directo, concepto que, de entrada, le marca la existencia de *dos hablas*:

a) «celle de contrôle»: destaca que existe un discurso y una fuente del mismo (el locutor); el investigador tiene que acomodar el texto medieval a su propia lengua para encontrar los medios de su señalización, esto implica reunir elementos lingüísticos y organizarlos: sintaxis; esta reunión debe hacerse sobre un conjunto de textos analizados: la escritura; de aquí surge ya un principio estructurador: buscar el habla es reunir sintaxis y escritura y no disolver esa unión, ya que los puntos comunes se realizan en la diferencia; por esto, en la primera parte del libro, Cerquiglini intentará ver cómo se pasa de un tipo de escritura a otra, proponiendo el análisis de una situación crucial, la de la forma y del estatuto de la inserción del discurso en el primer texto francés puesto en prosa (siglo XIII).

b) «celle de mime»: la palabra actúa; el discurso que se lee no se reproduce, sino que se representa; los signos del habla no reenvían a una «verdad», sino a un código literario que tiene una historia: la mimesis del discurso no es separable, por tanto, de la escritura que la lleva; es una figuración del discurso, que es una de las tareas principales y más arriesgadas de la literatura medieval, por dos motivos: a) el habla en la sociedad medieval es la memoria y también la trama cotidiana de sus relaciones sociales, por lo que el texto debe procurar su imagen; b) el habla inventa sus modelos e instaura los cánones de su escritura, al provenir de una literatura que se está formando.

Estos son los dos recorridos, llenos de sugerencias y precauciones, que emprende el autor, dando a su libro la impresión de díptico, cerrado y creado en torno a la imagen de la lengua medieval.

PRIMERA PARTE: GRAMÁTICAS DE LA INSCRIPCIÓN

Hay que mostrar cómo se inscribe el discurso en los textos medievales, produciendo o utilizando así una organización lingüística; para ello, Cerquiglini escoge un método comparativo que relaciona dos estructuras de una misma obra, que contó con dos sistemas de escritura: del verso pasó a la prosa: esto permite plantear una primera hipótesis: como la métrica medieval constituye un conjunto de lazos estilísticos, la prosa se iguala a esta métrica, pudiéndose afirmar que es una forma literaria como la del verso e igual de codificada, y de aquí una segunda hipótesis: la forma prosa (siglo XIII) se constituye en una relación problemática con el habla; hay que tener en cuenta —esto es importante— que la prosa no es un recurso ni el medio de escapar a los códigos literarios; por el contrario, siempre lleva al investigador al centro de un juego regulado de formas de escritura; es decir, hay que mostrar que la prosa medieval es una elaboración consciente y rigurosa de la lengua («une forme contraignante») y, para ello, lo más plástico es comparar las formas de la prosa y del verso, poseyendo cada uno de estos códigos sus elementos mínimos y sus reglas de constitución. A tal fin, se seleccionaron textos en verso del *José de Arimatía*, de R. de Boron (fines del siglo XII), y su puesta en prosa a comienzos del siglo XIII; de este modo, se

percibirá que escribir en prosa fue, en seguida, significativa, ya que adoptó las modalidades particulares de inscripción del discurso, convirtiéndose hacia 1210 en un elemento constitutivo de la producción textual (en este caso, francesa).

A partir de aquí, Cerquiglini aplica un método inductivo a través de cuatro pasos:

1.1. *Las marcas.*

La base inmediata de la comparación, ¿bajo qué sistemas se inscribe el habla en un texto que se escribió en verso y después en prosa?; hay que procurar, en primer lugar, una exhaustividad funcional que no apunte a todos los discursos, pero que sí influya en el conjunto del sistema.

Partiendo del verso, el relato de R. de Boron presenta un sistema de señalización del habla, a la vez complejo y variado, con un orden de elementos regulado de acuerdo a la función de transmitir una información o una situación informativa mímica, desde la que hay que invocar el habla de dos modos posibles:

a) La información puede ser aportada por una secuencia lingüística que precede al discurso, llevando un verbo declarativo y señalizador de que la proposición que sigue es del discurso (*localización proleptica*); un refuerzo de este principio es la alusión a lo apelativo, ya que lo importante es que se dé una información que no había sido creada.

b) La secuencia de la prolepsis se puede encontrar inserta en el discurso, que *localiza y señala retrospectivamente un 'analepsis'*, porque ese discurso se designa como habiendo comenzado, sin que ninguna marca lo anuncie, por lo que se obliga a la existencia de elementos —ligados a la comunicación: pronombres— funcionando como marcas.

Estas marcas se habían regularizado en el verso, mientras que el sistema de la prosa manifiesta cierta incapacidad de comprender y percibir ese orden, programado para el encadenamiento de un discurso directo a otro sin solución de continuidad; por el contrario, en la prosa, las marcas deben explicitarse si el discurso nace del relato, aunque se diversifican y se borran si el discurso está presente.

1.2. *Sistema de la prosa.*

Al comparar dos textos en verso y en prosa, se aprecia cómo ésta muestra una progresión lenta y débil en cuanto a la presentación del contenido, dominando la prolepsis («Et cil...li dist», «Et il respont...») sobre la 'analepsis' («fait cil»), aunque ambas están en relación, puesto que expresan el verbo de declaración y el locutor; es decir, la información aportada por la prosa es explícita y regular, pudiéndose hablar de *sistema* si se la concibe como la organización de una escritura que termina con la primacía de un procedimiento (el verso).

Para que se llegue a esto, en la evolución desde este verso hay dos operaciones distintas: una elimina el material relacionado con la rima, deshaciendo el verso; la obra dispone los elementos restantes, atribuyéndoles una forma (la «mise en prose»); habría un orden fijo:



1 y 2 implican una distinción absoluta, porque sucede al mismo tiempo, pero oponer estos dos términos sirve para mostrar que la prosa es una escritura, una

actividad que opera con una doble eliminación, como si poseyera una teoría acerca de la redundancia, una percepción de que la rima pudiera ser suprimida, como es lógico, cabe pensar que las eliminaciones anteriores tendrían que compensarse empleando otras marcas y es un hecho que la prosa sólo ha mantenido del verso la prolepsis, introduciendo y sistematizando el discurso directo.

Se va viendo, pues, cómo la prosa produce una clase de discurso a partir de lo que descubre en el texto en verso: se dedica a construir objetos conformes a un modelo general de discurso y a las variaciones que tolera ese modelo; se trata, desde luego, de una gramática de la prosa —Cerquiglini precisa: de «un algorithme»—, en que si un discurso es señalado por pocas marcas, o en marcas extrañas a las de la prosa, esta prosa lo percibirá con desagrado, y en general ante un habla de contornos débiles decidirá omitirla.

Todo esto lleva a mostrar cómo el prosificador tiene una voluntad de acrecentar la información a su tema (hay numerosos ejemplos en que un estilo directo del verso puede convertirse en indirecto). De este modo, el habla va pasando del discurso directo al relato y la prosa va ejerciendo así un dominio sobre ese habla; la prosa informa, pues, el discurso, relativamente libre, del verso, de ahí la elección de sus procedimientos: 'analepsis', estilo directo, prolepsis sobre todo. «La mise en prose est l'émergence minutieuse, innombrable, d'un système dont la fin est la prise en charge de la totalité du texte»⁷.

A continuación, Cerquiglini se dedica —mediante numerosos ejemplos— a analizar la primacía de la prolepsis y sus consecuencias, comprobando que estas construcciones del verso son transformadas por la prosa que las amplía, debido al deseo de ésta de precisión referencial, en concreto, por medio del elemento esencial de la prolepsis, el verbo, que es la base de creación de la forma narrativa, en parte porque el trabajo de la prosa consiste en rellenar el espacio que precede al habla: lo introduce; en realidad, consiste en ordenar ese espacio: la prosa es, así, un modelo único de escritura, ya relacione acciones o hablas, porque éstas son tratadas como acciones, revelando la misma teoría de las relaciones.

1.3. *La forma.*

Según los anteriores puntos de vista, el habla sólo aparece en el discurso a través de una estructura que la suscita y la rige: operación establecida por un código literario y sus registros.

En orden a apreciar estos balances, se comprueba, por ejemplo, que un 89 por 100 de los discursos de R. de Boron guardan su forma al pasar a prosa, lo que implica una tendencia conservadora, aunque selectiva, porque la prosa siempre posee sus propios mecanismos de organización del habla (demostrado respecto a «reconnaître / produire») y no relacionados con el verso; la prosa, en realidad, parece seguir un esquema 'percepción → toma de conciencia → habla', que indica una redistribución de las formas en el paso a la prosa, lo que no es más que un proceso de simplificación, aunque las reglas de la prosa pueden conducir también a una sobrefunción de la gramática (lo que se ha anotado bajo el término de 'inciso pleonástico'). «La prose est davantage sensible aux fines

⁷ B. CERQUIGLINI, p. 50. Un paso más adelante —como complementación—, sabría colocar las teorías sobre la prosa de T. TODOROV, quien señala: «Dans tout énoncé, on peut séparer provisoirement ces deux aspects: il s'agit, d'une part, d'un acte de la part du locuteur, d'un agencement linguistique; de l'autre, de l'évocation d'une certaine réalité; et celle-ci n'a dans le cas de la littérature aucune autre existence que celle conférée par l'énoncé lui-même»; ver «Langage et littérature» (1966), en *Poétique de la prose* (París: Éditions du Seuil, 1971), pp. 32-41; cita en p. 39.

variations de conteneue. Elle les reconnaît, les fait apparaître et les signalise selon une fréquence et une variété de moyens qui montrent que sa grammaire est en jeu»⁸.

En resumen, hay una tendencia en la prosa que va de la re-enunciación a una especie de sobre-enunciación del discurso, volviéndose, por ejemplo, directo el estilo indirecto, lo que puede crear una forma híbrida, «un style direct après que», es decir, lo que en verso era estilo indirecto libre, en la prosa se ha convertido en estilo directo marcado con un 'que'.

1.4. *El estatuto.*

Esta primera parte del libro de Cerquiglino finaliza con un intento de mostrar cómo se ha constituido la prosa, que no se concibe como una especie de orden natural de la escritura, sino como un conjunto regulado de prácticas estilísticas formulables, por ejemplo, ¿cuál es la posición del emisor y cuáles sus marcas de enunciación?, ¿quién habla en el texto?, son cuestiones esenciales con pretensión de identificar de dónde proviene el habla: proceso que parece constitutivo de la escritura en prosa; así, Cerquiglino recorre las categorías posibles de emisor: «le locuteur rappelé», «le locuteur relagé», «le locuteur désaisi», «l'auteur effacé», estableciendo una distinción al darse cuenta de que el texto como emisor —elemento definicional— entra en conflicto con otro emisor que es el autor, a quien no extrañará verle progresivamente eliminado; como ratificación de esto, se demuestra que el texto en verso presenta lo que se llama tradicionalmente las intervenciones del autor, que al pasar a la prosa no se conservan de forma mecánica, sino que con ellas se establece la selección siguiente: a) el *je* del autor puede encontrarse en la prosa; b) incluso si el *je* está asociado con una explicación más amplia puede reproducirse; c) una intervención explicativa del autor puede desaparecer; d) en el verso puede aparecer el nombre del autor, no en la prosa, y si aparece no es interviniendo, sino que es descrito y situado; e) si el autor, al final, data y localiza su obra tampoco aparece al final.

Como conclusión, el intento de esta primera parte ha sido «considérer la mise en prose comme una activité d'écriture continuelle [lo que] est coherent, et sans doute, vraisemblable»¹⁰.

SEGUNDA PARTE: MÍMESIS DEL HABLA

En esta sección del libro, el análisis se vuelve del todo inductivo, ya que Cerquiglino se ocupará de estudiar unos morfemas comunes a los textos prosísticos; el interés es evidenciar que el interés de la lengua medieval es distinta a la actual, ya que aquella contenía una mimesis teatral implícita, desarrollada a través de estos morfemas enunciativos, y que constituye la base de la lengua literaria de la Edad Media. El distanciamiento con la experiencia lingüística presente debe ser radical, en parte porque estos morfemas enunciativos (*or, car, et, si*, etc.) son muy difíciles de reducir a signos, pero participan de hecho de una sintaxis.

El proceso de estudio será también triple:

⁸ B. CERQUIGLINI, p. 89.

⁹ Cabría saber, a este respecto, qué cantidad de motivos de éstos son debidos más a la intervención creadora de un autor que a la constitución abstracta de un sistema de prosa.

¹⁰ B. CERQUIGLINI, p. 123.

2.1. *Un discurso regulado.*

El punto de partida es la misma cuestión de método: la inscripción del discurso en un relato pasa necesariamente por el centrado de un texto, el cual es su gramática en tanto que se estructura en su relación con el discurso; uno de estos elementos relacionantes es el adverbio *mal* («à la male heure») ¹¹, que se relacionará con otros morfemas de su clase (*car, si*); se puede plantear la hipótesis de que una serie de costumbres caracterizan a la lengua medieval en su conjunto y que, en este sentido, *mar* lleva de algún modo su estructura con él, por ello, recogiendo ejemplos, se aprecia en seguida que *mar* contribuye a dar fuerza trágica a la escena en que se introduce, o bien puede funcionar como elemento de parodia, o, en la poesía lírica no cortés, sería signo de la angustia y de la debilidad del amor imposible o no compartido.

A partir de aquí, las posibilidades de profundizar en la lengua medieval aumentan continuamente: por ejemplo, *mar* es uno de los signos en los que se vislumbra la existencia y presencia de un emisor; en él hay que percibir la imagen de un ser de ficción enunciador: el narrador, quien al enunciar el relato borra de sus enunciados la subjetividad propia de la lengua, mientras que hace sobrefuncionar esta subjetividad en las hablas de los personajes que representa; es, por tanto, una intervención codificada que forma un discurso metanarrativo (muy cerca del concepto *voz*, acuñado por Genette). En conclusión, *mar* permite que la voz del narrador regrese sobre la acción de un personaje, anuncie las consecuencias de esa acción o de obras y señale operaciones de control del relato, balances y anticipaciones.

2.2. *Estructura del enunciado.*

Cerquiglíni busca definir las reglas del empleo de *mar* a través de la relación predicativa y del funcionamiento de la negación; en ambos casos, se encuentra ante una operación compleja que pone en juego nociones abstractas que constituyen lo real de la actividad del lenguaje, designando el conflicto entre una situación discursiva enunciada por el sujeto hablante y la imagen que él formula.

2.3. *Semántica y sintaxis.*

En el adverbio *mar* se cruzan todos los códigos de la lengua medieval, desde la constitución del predicado a los signos del lirismo, queda —en este capítulo— por mostrar según qué reglas y qué manipulaciones el adverbio puede significar: así, *mar* se refiere siempre al sujeto, nunca influye sobre un complemento del verbo; el enunciado que lleva este adverbio es una frase que se puede convertir en cliché; si se quiere expresar que un detrimento concierne a un individuo en situación de sujeto se realiza con la ayuda de *mar*, en un proceso en el que él sea el autor y el responsable, lo que se indica con el verbo ser: «Mar + je + être».

Estos son unos pocos ejemplos de cómo la gramática de la lengua medieval escapa a las reglas y limitaciones de la actual, debiendo ser recuperada mediante un esfuerzo lingüístico, siempre que se pretenda captar la realidad de un texto.

¹¹ El español medieval posee esta misma forma en un uso idéntico; como ejemplo, en el *Poema de Mio Cid* se puede leer: «a los de Calataút, sabet, ma[ll] les pesava» (v. 572) o «Quando lo oyó el rrey Tamín por cuer le pesó mal» (v. 636); ver *Poema de Mio Cid*, ed. de I. Michael (Madrid: Castalia, 1976), pp. 122 y 125. Esto es una ligera muestra de cómo la mayor parte de los presupuestos que analiza CERQUIGLINI en su libro pueden encontrar su equivalencia en la literatura española.

CONCLUSIÓN

En este conflicto del texto y de su lengua, el investigador debe estar atento a los lugares en que esa lengua convertida en texto se estructure y se reescriba: el momento en que un código se enuncie y se despliegue.

Como señala Cerquiglini, «la question n'était pas de se mettre à l'écoute, afin de recueillir les bribes d'un *parlé* ancien»¹²: de esta voz sólo se oye la representación; el discurso del habla medieval es actividad codificada «d'insertion et d'indexation» del habla atribuida: inscripción, como se ha visto, llevada por el texto, hecha sintaxis y escritura.

Cerquiglini buscó el origen de la prosa, haciendo aparecer dos sistemas de marcas, dos aproximaciones de la forma del discurso; por ello cabe hacer, al final, una puntualización: aunque se haya puesto el acento en la prosa como escritura, no hay que olvidar que la lengua literaria medieval en su conjunto es una formalización del idioma vernacular; en este sentido, lo que se ha mostrado es que el discurso en los textos de la Edad Media se designa tanto por diferenciación del sistema lingüístico, como por un repliegue de la lengua en ella misma; hay una edificación con procedimiento de control y de señalización y con fenómenos de sobreanunciación.

Las propias palabras del autor de este libro sirven para cerrar esta reseña: «Cette parole monumentale [la lengua medieval] fait résonner en littérature ce qui est le lien et la mémoire de la société médiévale: la voix humaine»¹³.

Fernando GÓMEZ REDONDO

Comedia pastoril española (siglo XVI), ed. José Ignacio Urquiza González (Cáceres: Universidad de Extremadura, 1982), 216 páginas con grabados.

El dominio pastoril de la literatura española tiene aún espacios inéditos. Estuvo tan extendida la moda pastoril que no todas las obras de esta clase llegaron a la imprenta; actualmente hay estudios en curso que seguirán ampliando este dominio, sacando a la consideración de la crítica literaria estas obras marginadas en manuscritos que van saliendo del olvido. La obra de la que me ocupo en esta reseña pertenece a este grupo de libros inéditos, uno de los cuales, gracias a la diligencia de J. I. Urquiza González, incorporamos a los fondos de nuestra literatura pastoril. En un buen número de casos estas obras aportan poco al patrimonio de la literatura española en cuanto a su valor absoluto; había, pues, un buen motivo para que no alcanzaran mayor difusión que la escasísima que habían logrado. Ésta es una de ellas. Sin embargo, la erudición nos obliga a un conocimiento de estos rincones inéditos porque siempre aportan algo al estudio del género correspondiente y llenan huecos en una consideración total del mismo. Aun siendo una labor ingrata, la disciplina de la investigación requiere estos esfuerzos eruditos.

En tal caso, la labor tiene que ser lo más ajustada posible a unas normas determinadas: es una lástima que el evidente esfuerzo que el estudio de esta comedia representa adolezca de una normativa vacilante en varios aspectos que hubieran sido fácilmente subsanables.

En primer lugar tengo que referirme al texto; el manuscrito, que no es «original», de esta *Comedia pastoril española* se encuentra en la Biblioteca Capitular

¹² B. CERQUIGLINI, p. 247.

¹³ *Ibidem*, p. 248.

