

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.



de la Catedral de Toledo y está escrito en letra del siglo XVIII que copia otro texto que según el editor podría alcanzar un original escrito a fines del siglo XVI (quizás entre 1570-1580); procede de la Biblioteca del cardenal Zelada y fue donado a la Biblioteca Lorenzana. Le faltan los siete primeros folios. Hace muy bien el editor en querer ofrecernos una edición de base paleográfica, con algunas leves correcciones. Pero lo que asombra al lector es que en el prólogo J. I. Urquiza escriba: «Hemos, sistemáticamente, actualizado las grafías antiguas del texto de la comedia, según las normas convencionales del español moderno» (p. 16). Si se va al texto y se comprueba con el facsímil del manuscrito reproducido, aunque de mala manera, resulta que aparece que el autor ha querido respetar las grafías antiguas con un criterio paleográfico: *çentellas* (v. 3), *uer, passión* (v. 5), *dexémonos* (v. 9), etc. Lo que el editor hizo es quitar o poner la *h*:- (*h*) *echan* (v. 3), (*h*) *ufano* (v. 21), [*h*] *a herido* (v. 65), etc.; regularizar la *rr*- inicial: (*r*) *rendida* (v. 14), etc., y alguna otra leve propuesta de lección. Por tanto, lo indicado en el prólogo es confuso. Lo que también sí hizo fue valerse de la puntuación y acentuación académicas, pero esto de manera inconsecuente. Este es un ejemplo de entre lo que podría citar: *más* (v. 21) cuando es conjunción adversativa y no adverbio; *mi* (v. 18) cuando es pronombre; *el* (v. 21) cuando es pronombre, etc. Separa las palabras según la morfología actual, pero ¿por qué motivo imprime *porqué* interrogativo? (v. 81); y así sucesivamente.

En el prólogo menciona como abreviatura (?) «Terné por 'Tendré', Pornemos por 'Pondremos', Haurá por 'Habrá'» (p. 16).

Si bien a veces imprime los títulos de obras con cursiva, como debe ser (p. 17) y no siempre, otras lo hace «...» (p. 21) y otras sin ninguna indicación (p. 34).

El editor toma el título de la obra que publica supongo del tejuelo (p. 15); no creo que fuese éste, pues es de orden genérico y se presta a confusiones. Valdría más haber propuesto uno, específico aunque inventado, como el de *Comedia de Diana y Silvestre*.

Estos aspectos expuestos debieran haberse cuidado, así como una organización consecuenta de los datos de las citas, que habrían de haberse corregido cuidadosamente. Así en la nota 8 da el título de *La cárcel del amor* mencionando al editor pero no al autor; Noël Salomon aparece repetidamente *Nöel* (notas 1, 2, 23, etc., pero bien en el texto de la p. 47), etc. Se cita el *Libro de Alexandre* (p. 62) con minúscula y sin cursiva. Hay nombres técnicos errados: *angnórisis* (p. 43), *mistificado* (p. 54), *lungúísticos* (p. 209); algún latinismo innecesario (*processus*, página 28); llama imágenes al adjetivo epíteto o a la exposición tópica (p. 57); confunde *escritor* con *escribano* o *copista* (p. 64); menciona a Rodrigo Cota con *de* innecesaria (p. 62). ¿Qué quiso decir con *liquidez sentimental*? (p. 24). ¿Por qué escribe *Yglesia* (p. 26)?

Son descuidos achacables a inexperiencia y a una impresión poco acostumbrada al rigor que es exigible a las publicaciones eruditas. En otras ocasiones el fallo es del editor, como cuando no nos ofrece un porcentaje exacto de los versos usados en la métrica de la *Comedia*, según es uso en este aspecto en otras publicaciones semejantes.

En la parte crítica reconoce su autor que no se ha «propuesto realizar un estudio definitivo y agotador de la obra» (p. 16). En efecto, aun a través de los descuidos citados, la obra puede dar más de sí en el cuadro general de la literatura pastoril. Lo que nos propone J. I. Urquiza en la Introducción resulta, por una parte, muy general; la cuestión de la concepción de la literatura pastoril es muy compleja y los resúmenes siempre tienen que ser incompletos. Así ocurre con las cuestiones referentes al concepto del amor pastoril; para esto, por una parte, cita a Denis de Rougemont y, por otra, trae referencias de autores como

Walter Benjamin, Maurice Blanchot y Georges Bataille, muy lejanos al asunto. Se apunta sólo la difícil cuestión de los lectores de este género.

El autor a veces acerca, compara y mezcla grupos genéricos diversos dentro de la literatura pastoril, como son la «lirica pastoril culta», la «popular», los libros de pastores y la comedia pastoril, que debiera deslindar con más cuidado, pues suponen procedimientos expresivos de índole muy diferente. Por ejemplo, la referencia, sin más, al «Romancero castellano» (pp. 30-32) es imprecisa, pues romances los hay de muy diversas especies. Precisamente cuando plantea la peculiaridad de su *Comedia* (p. 55), se acerca a uno de estos aspectos: la *Comedia* que nos da a conocer es obra que se escribe con la experiencia de la *Diana* de Montemayor, pues ofrece la unión de un contexto cortesano (que él llama «social y realista») con el contexto pastoril estricto: hay personajes del primero que pasan al segundo y vuelven al de su identidad, y ésta es precisamente una característica que marca los libros de pastores españoles. Por otra parte, la unidad de la comedia española aparece impuesta en cuanto a la estructura dramática de la obra. Las muchas referencias al movimiento escénico que se intercalan en el texto parecen indicar que intervino en la redacción del manuscrito la circunstancia de una representación (¿libro para cómicos?). Son curiosas las menciones de un *pueblo* como público espectador (v. 560 y otros más). Por otra parte, la procedencia italiana del manuscrito hace pensar en la representación en una corte italiana, a la manera de las pastorales dramáticas que culminan en la *Aminta*, de Torquato Tasso (1573). Los problemas planteados en la interpretación lingüística no tienen clara solución, como reconoce el crítico (p. 64); sólo cabe el catálogo de formas.

En suma, J. I. Urquiza nos ha dado a conocer con limitaciones una obra más, incompleta, que él titula *Comedia pastoril española* y que hemos de reunir al acopio de materiales para el estudio del grupo genérico de la comedia pastoril; en este caso es una obra escrita amparándose en el triunfo de los libros de pastores, encabezados por la *Diana*, de Montemayor. Se trata de una versión que acaso se representaría en algún lugar de Italia ante un público español o entendido en esta lengua, en verso, que recoge la disposición lingüística de los libros de pastores y sus implicaciones conceptuales; y esto dentro del patrón de la comedia española. Por esto los estudiosos de la literatura pastoril le quedamos agradecidos; las indicaciones que he hecho sólo pretenden que el planteamiento de la obra mejore como documento crítico en futuros estudios.

Francisco LÓPEZ ESTRADA

(Universidad Complutense)

RAMOS ORTEGA, Manuel: *La prosa literaria de Luis Cernuda: el libro «Ocnos»* (Sevilla: Excma. Diputación Provincial, 1982), 202 pp.

«Los dos aspectos señalados —el del crítico honesto que aplica una metodología de análisis y el del lector sensible que sabe recoger el mensaje estético de la obra— han confluído en esta ocasión en la persona de Manuel Ramos y se han aplicado a la interpretación de un texto de la complejidad de *Ocnos*, cuyo universo poético y estructura formal quedan desde ahora mejor entendidos y más aclarados.» Creo que estas palabras de Rogelio Reyes Cano, en su prólogo al libro de Manuel Ramos Ortega que aquí reseñamos, definen la esencia, el método y el talento de este trabajo del joven profesor de la Universidad de Cádiz, que se inserta —*last but not least*— en una línea de atención que la crítica