

Añade Galoppe dos útiles apéndices: los resúmenes de las comedias (pp. 224-254) y un glosario aproximativo —“la razón de la sinrazón que de tal manera la razón enflaquece”—, de los términos esenciales de Jacques Lacan (pp. 255-268).

“La dramaturgia de Tirso... nos confronta con el espejo de nuestra existencia, nuestra subjetividad y el reflejo distorsionado de nuestro propio recóndito ser” (p. 227); así reza el panegírico de Galoppe dirigido a su autor. Lo aclama como el Shakespeare español, citando, aunque sea un tópico renacentista de los más repetidos, versos de *Deleytar aprovechando* para compararlos con “Todo el mundo es teatro”, del Melancholy Jaques (p. 67). Tiende, sin embargo, a disminuir el prestigio de Tirso haciendo de su dramaturgia una efímera “arma de crítica mordaz contra los grupos de poder”, contra “la opresión del oficialismo” (p. 222). Como estudio del mercedario, el de Galoppe no convencerá acaso a muchos tirsistas, pero a todos los ha de interesar y hasta entusiasmar.

ALAN SOONS

Massachusetts Center for Renaissance Studies
Amherst

Agv 524337

AGUSTÍN DE SALAZAR Y TORRES, *Elegir al enemigo*. Ed. Thomas Austin O'Connor. Global Publications-Binghamton University, New York, 2002; 143 pp.

Elegir al enemigo, comedia palaciega representada en noviembre de 1664 para celebrar el tercer natalicio de Carlos II, es una buena muestra del arte dramático de Agustín de Salazar y Torres (1636-1675). En la aprobación de la *Cýthara de Apolo* (1681), edición póstuma de sus obras líricas y dramáticas al cuidado de Juan de Vera Tasis, el anciano Calderón de la Barca alaba no sin énfasis “lo grave de sus heroicos metros, lo dulce de los líricos, lo apacible de los jocosos”, y sobre todo “lo ingenioso de sus invenciones”. Seguramente lo veía como el mejor sucesor suyo en ese género de comedia que no era ya tanto “de capa y espada” cuanto “de intriga e ingenio”. (Lástima que la vida de Salazar y Torres haya sido tan corta.)

La primera edición de *Elegir al enemigo* es una suelta sin fecha y sin preliminares, pero impresa, a todas luces, en el propio año de 1664, en ocasión del “festejo” (loa y comedia) del cumpleaños. La comedia debió de ser muy gustada, pues inmediatamente tuvo acogida en la Parte XXII de *Comedias nuevas*, de 1665. Y su vida fue larga: entre 1664 y 1772 se imprimió por lo menos quince veces, ocho de ellas en “seltas”. (La edición de O'Connor es la primera que se hace desde 1859: *BAE*, t. 49, ed. de Mesonero Romanos.)

La comedia es interesante, si no por su argumento —el mar de confusiones, el ovillo que se va enredando más y más hasta que al final se desenreda—, sí por ciertas peculiaridades de su hechura. Observa O'Connor que el primer galán, Aristeo, no tiene ningún parlamento largo, mientras que la primera dama expresa su "interioridad" en varias "relaciones", y que por lo tanto Aristeo no puede llamarse "protagonista" (p. xvi). A lo cual se puede contestar que Salazar y Torres no creyó necesario darle a Aristeo un parlamento largo, sino que prefirió hacerlo expresar su "interioridad" mediante muchos parlamentos chicos, de principio a fin. También observa O'Connor que el único parlamento largo de un personaje masculino es el del gracioso, Escaparate, en el primer acto. Pero no presta atención al hecho de que una de las peculiaridades de *Elegir al enemigo* es la prominencia del elemento cómico. Escaparate y su *pendant* femenino, Estela, protagonizan una verdadera intriga secundaria, una especie de sainete cuyos episodios van distribuidos en los tres actos. (Sumados los parlamentos de ambos, hacen un 20% de la comedia.)

Tampoco dice nada O'Connor sobre la importancia de la música, no sólo en la loa —donde es, por supuesto, de rigor—, sino también en el curso de la comedia, unas veces como paréntesis lírico, pero otras veces ingeniosamente trabada con la acción misma. (Hay letras cantadas en los tres actos, sobre todo en el segundo.)

Observa O'Connor (pp. xxii-xxiii) la semejanza estructural que hay entre *Elegir al enemigo* y *Amor es más laberinto*. Se puede añadir que *Elegir al enemigo* es mucho más "teatral", y que sor Juana escribió *Amor es más laberinto* con prisas, al grado de necesitar un colaborador. También se puede observar que en *Elegir al enemigo* ha influido mucho el Calderón de *Amado y aborrecido*. (Una comparación entre las tres piezas daría materia para un bonito artículo.) Y vale la pena observar un detallito: Al final de la loa de *Elegir al enemigo* se escuchan las voces de Aristeo y Escaparate, que se disponen a iniciar la acción dramática cuando la loa aún no ha terminado, con lo cual mete Salazar y Torres una ingeniosa bisagra entre el mundo alegórico de la loa y el mundo "real" de la pieza. Pues bien, sor Juana imitó esta forma de "metateatralidad": al final de su segunda loa a los años de Carlos II se escuchan ya las voces de Focas y Cintia, personajes de la comedia de Calderón (*En esta vida todo es verdad y todo es mentira*) que iba a representarse a continuación de la loa.

La edición de O'Connor se basa, como es natural, en la suelta de 1664. Seguramente por haberse hecho de prisa (para que estuviera impresa el día del cumpleaños del pequeño rey), esta suelta abunda en erratas; muchas de ellas se corrigieron en las reediciones. Creo que O'Connor desaprovechó la oportunidad de trazar una *breve historia* del texto, o sea de sus erratas y correcciones (incluyendo las erratas que se cuelan donde no las había). No es difícil hacerla: basta

utilizar el existente y al parecer muy cuidadoso aparato de “Variantes” (pp. 124-143). La edición de 1665 (Parte XXII) corrige una que otra errata, pero en general repite el texto del año anterior; en cambio, abundan las correcciones, casi todas atinadas, en una suelta posterior (s.l.n.a.), encuadrada en un volumen facticio de *Comedias nuevas* de la Universidad de Toronto; y la *breve historia* termina brillantemente con el texto impreso por Juan de Vera Tasis (abreviaré “VT”) en su edición del teatro completo de Salazar y Torres (*Cýthara de Apolo*, 1681, t. 2, pp. 1-50): VT aprovecha la mayor parte de las enmiendas de la suelta de Toronto, pero además detecta no pocas lecciones erróneas que se habían enquistado en el texto. (VT no da señas de haber conocido la suelta original, que debe haber sido muy rara; O’Connor se sorprende de ciertas coincidencias entre el texto original y el de VT frente a las demás ediciones: vv. 163, 530, 865, 1093, 2596 y 2688; pero en todos estos casos bien pudo llegar VT al mismo resultado correcto a base de simple sentido común.)

Es verdad que VT cede a veces a la tentación de “hermosear” el texto metiendo retoques y cambios gratuitos (ejemplo: “*convendrá que te le quites*”, cambiado por “*será bien que te le quites*”, v. 246), cosa que, según parece, le ha acarreado cierto desprestigio. Pero es fácil separar la paja del trigo. En la mayoría de los casos sus enmiendas nos muestran un lector inteligente y responsable, sagaz corrector de errores no vistos antes de él. O’Connor, que siempre se esfuerza por sacar adelante las lecciones de la suelta original, no puede menos que aceptar, por absolutamente convincentes, varias de esas enmiendas de VT: 1208, 1348, 1728, 1874-1875, 1918, 1930, 1990, 2210, 2376, 2423, 2803, 2807, 2945. Y es raro que no haya aceptado estas otras, que son igualmente convincentes:

230: “la puerta / que *hay* al mar”; este *hay* es clara errata por *cay*, como se ve por el v. 628: “la puerta del jardín / que *cay* al mar” (y cf. también 1604); VT corrige bien el v. 230: “que *cae* al mar”;

286: “el contacto [del cuerpo de Rosimunda]... en el alma / voraces llamas *imprimen*”; VT corrige: *imprime*; O’Connor no sólo mantiene la errata, sino que explica, en nota, que “el sujeto gramatical de *imprimen* es *contacto*” (!);

618: “*sé* lo que tengo en vos”, verso cojo; VT “y *sé* lo que tengo en vos”.

791: “que aun es *falta* en la *obediencia*”, dice Aristeo en un diálogo paralelístico con Nise; VT enmienda acertadamente esa frase ininteligible: “que aun es *falsa* en la *evidencia*” (cf. la respuesta de Nise: “si aun la evidencia es engaño”);

983: “a no *haberse quemado* / una memoria”; VT restaura el octosílabo: “a no *habérseme quemado*”;

1013-16: “*Hieren a amor*: los arpones, / porque es sobrado rigor / cuando un alma está rendida / toda *a la fuerza* de un dios”. Algo raro

sucedió en la imprenta, porque esto no puede ser; los arpones de Amor no lo hieren a él. VT corrige el disparate a base de la repetición de la letra en los vv. 1210 ss.: “*Cesen, Amor, los arpones, / porque es sobrado rigor, / cuando un alma está rendida, / toda la fuerza de un dios*”;

1687: “*me conviden al descanso*”; el subjuntivo está fuera de lugar en esta descripción de un jardín; VT “*me convidan al descanso*”.

1978 ss.: O'Connor nos ofrece este texto:

¿Por qué, si es tu enemigo declarado
el rey de Creta, y *vives* disfrazado
con nombre de *Fisberto*,
si quién eres *descubres*, no está cierto
que le convide el odio a la venganza?

cuyo sentido es muy borroso; pero leído con las sutiles enmiendas de VT es perfectamente claro:

¿Por qué, si es tu enemigo declarado
el rey de Creta, *vives* disfrazado
con nombre de *Fisberto*?
Si quién eres *descubre*, ¿no está cierto
que le convide el odio a la venganza?

2101: “*las armas que ha juntado en su defensa / vengará nuestro duelo*”; VT *vengarán*;

2368: “*favores que se remitan*”; otro subjuntivo fuera de lugar (cf. la continuación de la letra, v. 2392: “*arrepentimiento indican*”); VT “*favores que se remiten*”.

2513: “*que haga luego la violencia / lo que agora el ruego hace*”; VT “*lo que ahora el ruego no hace*”;

2777: “*¡Qué bien saben tus cautelas!*”; VT “*¡Qué bien se ven...!*”;

2889: “*Hoy mis esperanzas mueren*”; VT *mueran* (la asonancia es *é-a*):

2898: “*el alma, que es tan dudosa... / o si es respeto el cariño / o es el amor obediencia*”; VT “*el alma, que está dudosa...*”;

2959: “*la muerte esperanza*”; VT “*la muerta esperanza*”.

En dos casos hay, no sólo en la suelta de Toronto, sino en varias otras ediciones, unas enmiendas muy bien ajustadas al sentido, y que VT acoge: 1) la patria de Nise es Chipre, donde nació “*la feliz madre de Amor*” (v. 433): no, sino *infeliz*: Nise, que ha sido muy castigada por la fortuna, siente que es lógico “*que se originen los males / donde nacen los amores*”; 2) así como “*la deshecha pluma encoge*” el ave que se entrega “*al viento dócil*” (v. 520), así la nave de Nise era arrasada por la tormenta. No, no “*viento dócil*”, sino *indócil*.

He aquí otras correcciones propias sólo de VT: “*Porque yo, según entiendo, / en palacio las razones / están medidas a dedos*” (1501); VT enmienda elegantemente el anacoluto: “*Porque, según yo*

lo entiendo”, etc. Escaparate le dice a Estela que se ha enamorado de ella “de golpe”, y Estela comenta: “Amor de golpe / habrá de ser puerco y presto” (1527); “*poco y presto*”, corrige plausiblemente VT. También corrige el extraño “*te se quitará*” (2198): “*se te quitará*”.

La acentuación de O'Connor no siempre es buena. “¿Qué a un engaño / vistas tan mal?” (844) debe ser “¿*Que* a un engaño...!”; “¿Qué de veras, en fin, estás amando?” (1946) debe ser “¿*Que* de veras...!”; “¿Qué Nise tiene empleo!” (2078) debe ser “¿*Que* Nise...!” (*idem* en 2543 y 2828). También están mal “tanto, *cuánto* no es posible / decir” (683) en vez de *cuanto*, y “en *cuántas*... / vueltas ha dado el sol” (loa, v. 27) en vez de “en *cuantas*”, y “*Sí* estará Nise aguardando” (1725) en vez de “¿*Si* estará Nise aguardando?”.

Estorba a la lectura la coma que pone O'Connor después de un *pero* o un *mas*: “pero, es en vano”, “mas, mi padre viene”, etc. (son muchos los lugares en que esto ocurre). En “Pero, un imposible es, / más locura que cuidado” (741-742) sobran las dos comas. “*Más*, que han de cogernos” (881) debe ser “¿*Mas* que han de cogernos!”, y “¿*Ay*, tan terrible confusión!” (176) debe ser “¿*Hay* tan terrible / confusión!” (igual en el v. 2765).

“Mi padre el rey, cuya fama, / si da a la trompa su aliento, / sueña al orbe la armonía / y a la eternidad el eco. / En paz dichosa vivía...” (1068-1072). Así imprime O'Connor. Obviamente, hay que poner coma en “el eco” y comenzar “en paz...” con minúscula. Errores parecidos (malas interpretaciones de frases circunstanciales o de relativo) hay en 1156-1160, así como en la loa, 339-343. Los vv. 1801-1805 (“¿Oh, qué mal me hallo...!”) debieran llevar indicación de *aparte*.

O'Connor parece ignorar que los diptongos derivados de *ē* y *ō* latinas nunca cuentan por dos sílabas. No hay que medir “y el *Invierno* en los que andan” (loa, 514), sino “y el Invierno en los que | andan”; ni “que hoy elegir es *füerza*” (2943), sino “que | hoy elegir es fuerza”; y VT no pudo haber medido “*müera* este áspid incauto” (1671), sino “muera este | áspid incauto”. También está mal la diéresis de “cómo *hüela* al explicarse” (2345). En cambio, falta el signo de diéresis en *jüez* (356), en *envüó* (2772) y en *inflüencias* (loa, 260).

Creo que hay ciertas erratas recalcitrantes que no fueron descubiertas ni por la aguda mirada de VT. Helas aquí:

124: “*Más va*, / que en confusión tan terrible...” no tiene sentido; debe de ser “*Mas ya* / que...”;

442: Pafo, “a cuyas excelsas torres / el vasto Mediterráneo / *lindo*so término pone”; O'Connor anota: “*lindoso*, adjetivo raro que procede de *lindē*” (‘límite’, ‘término’); pero no tiene sentido que un término se califique de *lindoso*; sin duda es vulgar errata por *undoso*;

1588: aquí, y no en el v. 1590, debe iniciar Escaparate su parlamento;

1630: “cuando el eco / de sus voces te *llamasen*” (1630); no, sino “te *llamase*”;

2131-33: estos tres versos deben estar en boca de Estela, no de Escaparate;

2170: “Quedad con Dios, mi bien”, le dice Escaparate a la reacia Estela, y Estela (texto de O’Connor) replica: “¡Qué grosería! / ¿A mí «bien»? ¿Tan necio barbarismo...?”; obviamente tiene que ser “¿A mí «mi bien»?” (la omisión de uno de los dos *mi* es accidente muy explicable; y la diéresis de *bien* es absurda).

2230: “si la causa no *supiese*”; el sentido pide *supiere*.

O’Connor parece estar pensando en lectores muy inexpertos cuando explica en nota voces como *timbre*, *valonas*, *perendengue*, *recado*, *damas* y *dueñas*. Si así es, faltaría una explicación de voces menos comunes: *adusto* (“la América *adusta*”, loa, 251), y *todo* (loa, 493), *cuartel* ‘armazón de tablas’ (33), *mina* ‘túnel’ (212; cf. 1722), *equivocarse* ‘entremezclarse, confundirse’ (465), *imán* ‘brújula’ (547), “el *dueño* del desacato” (1877; y “el *dueño* del engaño”, 1890). Habría que aclarar la bisemia *yerro*/*hierro* (1425) y el juego de palabras *prima*/*tercera* (2157), y explicar que *las tocas* (2118) aluden a las dueñas (chismosas), y por qué Escaparate llama *mariposo* y *salamandro* a Aristeo (737-738), y por qué dice Aristeo “mi *alevosa* fe” (1763). Tampoco estaría de más anotar que “Sin color anda la niña” (963) es una letra cuya música consta en el *Cancionero de Sablonara*, núm. 44, y que “Armas contra la hermosura” (2252) alude a *Las armas de la hermosura*, de Calderón.

Las notas de O’Connor no siempre dan en el blanco. En “blanca y cabos negros” (29), expresión usada por Escaparate, hay una intención traviesa (compara a la dama con una yegua). La nota de 259-262, “quiero / aguardar que se retiren; / que, para *liarlas* yo, / importa que ellos *las lién*”, dice así: “*Liarlas*: antanaclasis que quiere decir obtener e irse”, lo cual no explica mucho; sin necesidad del tecnicismo *antanaclasis* (que en todo caso sería *antanáclasis*, gr.- lat. *antanaclásis*), más útil sería decir que Escaparate hace un juego de palabras: para *liar* las alhajas robadas (para juntarlas en un hatillo) tiene que esperar a que Ricardo y Lidoro *las lién* (se larguen). La palabra *caramanchón* (1567) es metátesis bien conocida de *camaranchón* (¡hasta viene en el *DRAE*!); no veo por ningún lado el “juego de palabras entre *cara* y *manchón*” que ve O’Connor. Finalmente, *azabache* (1578) podrá ser ‘pájaro de unos ocho centímetros de largo, con el lomo de color ceniciento...’, etc.; pero aquí no es sino ‘piedra de color negro’ (y por eso está junto a la *pez*, sustancia negra).

“Con la edición de *Elegir al enemigo*—dice O’Connor, p. 4—... iniciamos un proyecto cuyo objetivo es [la publicación de las *Obras completas*, dramáticas y líricas, de Salazar y Torres]”. Este proyecto me parece dignísimo de aplauso. Ya es hora de sacar del purgatorio a un

poeta muy interesante, celebrado por Calderón e imitado por sor Juana. Espero que esta reseña mía le sirva de algo a O'Connor para la tarea que tiene por delante (y piense, por ejemplo, si no debiera conceder más atención al texto publicado por Vera Tasis). Si vale la pena hacer algo, vale la pena hacerlo bien. (Además, sería aconsejable que algún amigo hispanohablante revisara las introducciones y las notas, para evitar errores como *entitulado* y *exhuberancia*, y enderezar frases como “*Se le menciona a la infanta en la loa*”).

ANTONIO ALATORRE
El Colegio de México

524338

MANUEL PRENDES, *La novela naturalista hispanoamericana. Evolución y direcciones de un proceso narrativo*. Cátedra, Madrid, 2003; 362 pp.

Andrés Amorós opina que el naturalismo es la “intensificación del realismo” y no, en rigor, un nuevo estilo que reacciona frente al inmediatamente anterior (*Introducción a la novela contemporánea*, Madrid, 1989). De manera simple, el naturalismo sería, pues, un nuevo modo, muy agudo, de escribir el realismo. La intención de Manuel Prendes, con *La novela naturalista*, no es rechazar este principio (aunque tampoco lo afirma), sino ensayar una caracterización de esta escuela desde las obras que la configuran. Se trata, a su juicio, de una época clave para la novela hispanoamericana “eclipsada durante largo tiempo en la historiografía literaria debido en parte a la decisiva influencia alcanzada por el romanticismo sobre la literatura posterior y en parte al deslumbramiento que habría de ejercer el modernismo finisecular en la poesía, el ensayo y en las formas breves de la prosa narrativa” (p. 13). Ya antes, en 2002, Prendes había dedicado su atención al tema centrando su estudio en el autor hispanoamericano naturalista por excelencia: Federico Gamboa (*La novela naturalista de Federico Gamboa*, Universidad de la Rioja, Logroño; texto que inicialmente fue su tesis doctoral). El libro que ahora me ocupa tiene un alcance mayor, como se verá.

La novela naturalista es un libro propositivo porque su enfoque lo aleja de los clásicos estudios que parcelan la novelística hispanoamericana en regiones, sin establecer vínculos o direcciones compartidas o siquiera divergentes; y de aquellos que intentan ceñir en un “conjunto rígido de normas” una obra para ubicarla en una escuela literaria específica, como si se tratara, en el caso del naturalismo, de una propuesta estética inmutable. Prendes quiere, y creo que aquí radica