

canzó gran éxito *El loco de la guardilla*, zarzuela con libreto del notable escritor Narciso Serra y música de Fernández Caballero (“Cervantes en escena: *El loco de la guardilla*, de Narciso Serra”, 665-76).

Shakespeare es personaje de *Un drama nuevo*, de Tamayo y Baus, que se aleja de la alta comedia y del drama histórico al uso para construir una tragedia, injustamente olvidada, que gira sobre el mundo del teatro, las relaciones humanas entre actores, el poder de la ficción para revelar la verdad... (“*Un drama nuevo*, de Manuel Tamayo y Baus: las paradojas del comediante y del juego dramático”, 677-90).

Emilio Peral Vega analiza *Amor de don Perlimplín con Belisa en su jardín*, quizá la menos estudiada y representada pieza de Lorca: como los simbolistas franceses revelaban, en *commedia dell'arte*, la cara amarga del amor siempre inalcanzable para Pierrot –personaje insistente en el mundo lorquiano–, Lorca descubre la dignidad y la tragedia del vejete cornudo de los entremeses del Siglo de Oro (“Morir y matar amando: *Amor de don Perlimplín con Belisa en su jardín*”, 677-90).

Eva Galar Irurre
Universidad de Navarra

GUERRERO, Manuel Vicente. *El negro valiente en Flandes*. Ed. Moses E. Panford, Jr. Boulder (Colorado): Society of Spanish and Spanish-American Studies, 2003. 176 pp. (ISBN: 0-89295-107-9)

Animado por el éxito de *El valiente negro en Flandes*, de Andrés de Claramonte, Manuel Vicente Guerrero se decidió a escribir una continuación de dicha comedia: *El negro valiente en Flandes*, obra de limitado valor dramático. El profesor Panford rechaza una fecha de composición temprana, en torno a 1612, por razones obvias: Guerrero vivió desde finales del XVII hasta 1761. Aunque afirma que la datación de la obra “resulta un enigma” (61), podemos situarla en la primera mitad del XVIII (la primera edición que se conoce de la obra data de 1751).

En el estudio preliminar Moses E. Panford afirma: “La obra tiene la estructura tradicional que había fijado la Comedia nueva: una acción principal (AP) y otra secundaria (AS), que en este caso se bifurca en dos (AS1 y AS2). AP trata las guerras de Flandes y las legendarias hazañas militares que nutren la fama del protagonista. AS1 se trata de la venganza frustrada de unos bandoleros contra el protagonista. Pretende ser el desenlace de un conflicto creado en *El valiente negro* de Claramonte. AS2 tiene que ver con el honor conyugal del protagonista, y es una complicación totalmente aportada por Guerrero, como un tema atractivo, tanto para dar debida cuenta del matrimonio de don Juan y doña Juana, como para satisfacer la curiosidad del público y mantener su interés” (42). Matiza que “las encadenadas acciones secundarias eclipsan la principal, con AS2 ocupando la mayor parte de la obra”. En consecuencia, el tema de los celos y la venganza de don Juan podría considerarse la acción principal y el verdadero motor de la obra. La acción en Flandes (vv. 1-417 y

1929-2274) y la venganza de los bandoleros (vv. 418-585) son referencias intertextuales a la obra de Claramonte que no llegan a integrarse entre sí ni con la acción principal. En sustancia, esta es una mera comedia de celos y honor, que intentó servir de los sucesos de Flandes como marco general para la obra y como medio de representar la valentía del protagonista. En ella, todos los sucesos se relacionan directamente con don Juan (su honor, su valor, sus acciones, etc.).

Por otro lado, en esta comedia la comicidad se basa principalmente en recursos escatológicos. Así, el negro Antonillo, el gracioso, cuando aparece en escena (vv. 446-59) lo hace quejándose de problemas intestinales que le producen ventosidades y “ahora lo Negro/ sudo por los cansonsillos” (vv. 458-59). Desde ese momento, cada vez que se vea en una situación de riesgo afirmará reiteradamente que se ha hecho sus necesidades encima (vv. 505, 521, 570-71, 1195). Las situaciones risibles se basan en este humor tosco, pero probablemente efectivo para buena parte del público.

El estudio preliminar analiza la figura del negro en el drama áureo. Según Panford, en el teatro del Siglo de Oro podemos encontrar negros guineos, que son ridiculizados, y negros etíopes, que reciben un tratamiento más digno. La nota a los versos 1281-85 resume esta teoría: “[Hay una] dicotomía denominadora que rige la diferenciación entre el negro bozal, vil e ínfimo (característico del género breve) y el negro alzado, digno de emulación (característico de la Comedia Nueva); en otras palabras, la diferenciación entre el negro de Guinea, bozal, y el de Etiopía, ladino” (122). De acuerdo con esto, la figura degradada del negro sería creación de la literatura áurea basada en la “situación socio-histórica coetánea del personaje” (14), mientras que la figura alzada procedería de la tradición clásica. A esta afirmación podrían añadirse consideraciones desde otros puntos de vista. Por ejemplo, el hecho de que la figura del “negro etíope” sea tratada con respeto y emulación también debe mucho a la conversión del eunuco etíope que se narra en *Hechos*, 8, 26-39 y que, por lo tanto, estos fuesen considerados como un pueblo cristiano, es decir, no paganos. Más relevante resulta que el entremés es un género cómico y, consecuentemente, la mayor parte de los personajes que aparecen en estas breves piezas dramáticas son viles e ínfimos, cualquiera que sea su condición. Es revelador que en *El valiente negro...* haya negros bozales y ladinos: Antonillo, el moreno gracioso, caracterizado por el habla de negros, es soez, cobarde y traidor, mientras que su amo, también negro, es valiente, caballero, defensor de su honor. La diferencia entre unos personajes y otros se encuentra en el tipo de papel que desempeña cada uno: don Juan como protagonista de la obra es todo un dechado de virtudes, mientras que su criado, el gracioso, se guía por bajas pasiones: la gula y la codicia.

Cito a continuación un párrafo del estudio preliminar que me parece muy arriesgado: “Es de notar que el reparto de *El negro valiente* asigna a mujeres los papeles de los enemigos flamencos de Mons de Vila, Mons de Lastreq, Mons de Bibambleq y Príncipe de Orange. El acostumbrado recurso del disfraz, el travestismo, recobra un importante motivo ideológico: la castración simbólica de los enemigos

del ejército español. De entrada, la vestimenta apunta hacia su inherente cobardía y las dos (vestimenta y cobardía) señalan el camino al fracaso; un fracaso militar que realza el singular valor del negro Juan de Alba” (47).

Esta interpretación ha de matizarse con algunos datos y consideraciones. En primer lugar, según el reparto que antecede al texto, el papel de Mons de Bibambleq no lo representó una dama sino el cuarto galán. En segundo lugar, si se presta atención al elenco de personajes, se advierte que, del total de diecisiete personajes de la obra, solo tres son mujeres. Teniendo en cuenta la composición de las compañías teatrales de la época —una grande se componía por regla general de cinco o seis galanes, otras tantas damas, un par de sobresalientes (hombres y mujeres), uno o dos graciosos y uno o dos barbas—, era inevitable que, una vez distribuidos los papeles a los seis galanes, al gracioso, al sobresaliente y al barba, del resto se tendrían que encargar las damas de la compañía. El hecho de que el papel de “Príncipe de Orange” se diese a la tercera dama y el de “Clavela” se diese a la cuarta dama (es decir, que a la tercera dama se le diese un papel de hombre y a la cuarta de mujer) hace pensar que la distribución de puestos más tenía que ver con la extensión de las intervenciones que con el sexo de los personajes o el grupo al que estos perteneciesen (protagonistas, antagonistas, amigos o enemigos). En definitiva, si bien el enfoque del estudio preliminar puede resultar sugerente, corre el peligro del anacronismo, con el olvido de las convenciones genéricas y la situación de las compañías teatrales de la época áurea.

El editor ha optado por mantener las grafías de la edición que transcribe, “a excepción de los acentos, signos de interrogación y demás puntuación” (63). Se pueden señalar algunos lugares en que la puntuación fijada es discutible (sirvan de ejemplo los versos 970-75: “pues nadie presumirá,/ que soy el que fui; no obstante,/ aunque el rostro no se mude,/ lo disfrace con tal arte,/ que yo, ignorándome a mí,/ sea el mismo a quien engañe” o los versos 1737-70). Por otro lado, conservar las grafías áureas sería explicable si se tratase de una edición paleográfica o si se dirigiese a estudiosos que pudiesen tener un cierto interés en las grafías de la época. Pero ¿por qué una modernización de ciertos aspectos de la escritura y no de otros? Esta modernización parcial lleva a anotaciones superfluas como “azia: hacia” (n. v. 386bis) o que la interjección “¡ay!” aparezca en ocasiones con la forma moderna (“¡ay de mí!”, v. 1543) y en otras como “¡Hay!” (v. 1486). Se percibe también una vacilación en lo que respecta a la colocación de las acotaciones (que pueden aparecer en ocasiones junto a los versos, y en otras ocasiones debajo).

También se puede señalar algún error en la escansión, que afecta a la numeración de los versos. Esta pieza comienza con una silva de pareados; su texto (omito las acotaciones) dice:

Y en ossadías tantas,
pondré oy vuestras cabezas a mis plantas;
y haré [...]

LASTREQ	Señor	
VILA	Señor	65
ORANGE	Lléveme de mi airado furor...	
LASTREQ	Nadie te teme, no faltando a la Regia Magestad con rendimientos; ni con más lealtad, que mi afecto postrado a tu obediencia.	70

Según se nos presenta el texto, el verso 67 es hipométrico (pentasílabo en lugar de heptasílabo como correspondería) y además queda suelto. En realidad, la medición correcta de los versos deja el pasaje como sigue:

	Y en osadías tantas pondré hoy vuestras cabezas a mis plantas y haré...	
LASTREQ	Señor...	
VILA	Señor...	
ORANGE	Lléveme	65
	de mi airado furor...	
LASTREQ	Nadie te teme no faltando a la Regia Magestad con rendimientos; ni con más lealtad, que mi afecto postrado a tu obediencia.	

La solución que propongo no deja ningún verso suelto. Se podría alegar que el verso 65 resulta largo (eneasílabo), pero si los dos interlocutores pronuncian a la vez “Señor” queda un heptasílabo. Por lo demás, Guerrero no es demasiado cuidadoso con la silva: los versos 1223-53 de la edición, que Panford califica de pareados heterométricos (59), no son sino una silva poco lograda e irregular, donde Guerrero se sirve de dos octosílabos (vv. 1223 y 1234) en lugar de heptasílabos y se deja un verso suelto (v. 1229). El editor afirma que los versos 1225 y 1228 son octosílabos, pero realizando las apropiadas sinalefas resultan heptasílabos. Otro pasaje que Panford considera pareados heterométricos y que en mi opinión es un silva son los versos 1929-2007. Es también digno de mención que se califique este tipo de pasajes en algunas ocasiones como pareados heterométricos (vv. 1223-53; 1929-2007) y en otras como pareados de endecasílabos (vv. 1-77 y vv. 1372-97), cuando las características de los versos son las mismas. Dadas las irregularidades métricas de la pieza (hay más versos irregulares además de los mencionados, como el verso 1372, el 1382, vv. 1036-1037 –donde se rompe la rima del romance, etc.) debemos concluir que Guerrero era un versificador mediocre.

La anotación resulta desigual e imprecisa. Se echa en falta una mayor presencia de pasajes paralelos, que sirvan para apoyar las explicaciones y para ilustrar los usos áureos de los diferentes términos y expresiones anotados. Cito a continuación algu-

no de los muchos ejemplos que se podrían aducir. Al lector se le escapará el sentido de la expresión “no le arriendo la ganancia” cuando en la nota al verso 680 lea: “arriendo < arrendar: ‘tomar por su cuenta el cobrar las rentas Reales o públicas, pagar un tanto cada año por su importe con las calidades que se contienen en la escritura, cuando se hace el arrendamiento’ (*Autoridades*)”. Lo propio hubiese sido explicar que esta frase hecha se utiliza “para dar a entender que alguien está en peligro o expuesto a un trabajo o castigo a que ha dado ocasión” (DRAE, s. v. ganancia) y que por lo tanto ‘no se le envidia’. Otro tanto puede decirse de su explicación de la expresión “llevar el gato al agua”: ‘hacer frente a algo’; lo mismo que “poner el cascabel al gato”; pero en realidad significa ‘salirse con la suya’. Sorprende que se anoten voces como: “amago” (v. 153), “resguardo” (v. 175), “aguardar” (v. 179), “borrón” (v. 389), “gamo” (v. 482), “firmamento” (v. 1463), “torreón” (acot. v. 2153), etc., y no otras como “barrabás” (v. 451), “brangadura” (v. 454), “bombería” (v. 1634), “cierra España” (v. 2008), “cubo” (de una muralla, acot. v. 2153)... Por otro lado, hubiese sido más apropiado relegar las variantes entre los dos testimonios coleccionados a un apartado específico al final de la obra o a un apartado distinto en el pie de la página.

En conclusión, aunque la obra de Guerrero sea una comedia mediocre, el mérito de la edición de Moses E. Panford, Jr. consiste en poner a disposición de los estudiosos un texto representativo de los géneros y las convenciones que tenían vigor y éxito en su tiempo, aunque no presente grandes valores que lo singularicen. Necesitamos conocer el nivel medio, desde el cual medir la altura de las grandes cumbres; necesitamos saber con qué se entretenía la gente común, que no estaba siempre rumiando grandes dramas de Lope y Calderón. En cuanto al estudio preliminar de esta edición, sería de desear una menor audacia interpretativa y un mayor rigor en la presentación de datos pertinentes sobre la situación socio-histórica, literaria y teatral de la época. También hay que establecer con fundamento y rigor los criterios de edición y anotación del texto.

Ignacio Pérez Ibáñez
Universidad de Rhode Island. EE.UU.

ARELLANO, Ignacio y Victoriano RONCERO, eds. *Quevedo en Manhattan*. Madrid: Visor Libros, 2004. 292 pp. (ISBN: 84-7522-871-2)

En el mes de noviembre del año 2001, GRISO y el Departamento de Español de la Universidad del Estado de Nueva York en Stony Brook organizaron un congreso internacional sobre Francisco de Quevedo cuyas actas acaban de publicarse. Se trata, de acuerdo con las palabras de Ignacio Arellano, de “proponer algo así como el estado de la cuestión [en torno a Quevedo] en el comienzo del nuevo milenio” (7). Efectivamente, los aportes que encontramos en este volumen son diversos en su orientación y temática, por lo que en conjunto representan una rica miscelánea actua-