

dica. A esta narración pertenecen algunas de las escenas de belleza imborrable de estos textos: G. G. distingue la del amanecer previo al combate, en que Arturo viejo y lloroso contempla los ejércitos en formación y evoca a los ausentes, mientras un grupo de cuervos presencian la última pelea.

El ideal caballeresco y el amor cortés, mostrados en sus principales prototipos: Lancelot, Ginebra, Perceval, Arturo, Merlin, en sus orígenes y tradición, en sus capacidades simbólicas y en la recepción que tuvieron por parte de aquellos lectores coetáneos. Artículos y ensayos ya publicados en otros momentos, a excepción de «La última batalla» y de «Trasfondo mítico y literario del *Parsifal* de R. Wagner», pero que ahora se recogen y se ofrecen, aligerados de cuestiones eruditas, para que se sirvan a alimentar la ensoñación a la que convoco estos relatos.

Agradable aproximación a aspectos parciales, pero no gratuitos, de aquel mundo literario. Esta distendida reflexión del sabio erudito es tanto más provechosa, aun cuando no se coincida en todas sus interpretaciones. La información es ágil y sugerente. Así como la exposición obedece primariamente a la lectura y no tanto a la necesidad de investigación o de especulación. Los marcos históricos que se ofrecen proporcionan un instrumental eficaz al lector. Y la indagación por los significados posibles de estos mitos, aunque en ocasiones se quede en resultados demasiado sociológicos, advierte al lector de la necesidad de buscar esa dimensión, el *sens* (sentido) esencial en estas creaciones.

Jaume Farrés Buisán  
Universidad de Navarra

GONZÁLEZ, Gabriel, *Teología y drama en el Siglo de Oro*, Salamanca, Universidad, 1987, 95 pp.

El tema que G. González aborda en este libro es ciertamente un tema de gran interés y muy pertinente para el estudio del drama barroco, que ha sido calificado muchas veces (con unas u otras maticizaciones) de «teatro teológico». Quizá, sea dicho desde el principio, lo que más podría reclamarse a estas páginas es una mayor atención al drama como tal, que queda, a mi juicio, en un segundo plano detrás de las más abundantes observaciones sobre los aspectos teológicos.

El capítulo primero, «La nueva teología renacentista» es un comentario denso y documentado sobre las nuevas actitudes y opiniones teológicas del XVI. Señala la necesidad de revisar muchas ideas tópicas sobre la estética literaria y la teología postridentina «demasiado ligeramente etiquetada con el rótulo de contrarreformista» (13), ya que «la denominación usual de Reforma y Contrarreforma encubren demasiado simplistamente la diversidad de los elementos contrapuestos» (14). Siguiendo estudios de Márquez Villanueva, describe la actitud espiritual postridentina de muchos escritores, como una reacción desesperanzada a los deseos de un cristianismo evangélico que no ven realizarse en la práctica (cfr. 18-19), lo que desemboca a menudo en una actitud de denuncia fustigadora. La nueva actitud teológica que surge en el humanismo defiende sobre todo la necesidad de estudiar la Biblia y los padres de la Iglesia, sin entregarse de manera mecánica a las disquisiciones de los comentaristas escolásticos y a la teología de las notas y el escolio. Esta nueva orientación se define, por ejemplo, de manera decisiva en la obra de Melchor Cano *De locis theologicis libri XII*, que codifica las preocupaciones metodológicas generacionales, intentando incorporar a la teología los valores de investigación de las fuentes y cultivó de la forma literaria propugnados por los humanistas (25). Un aspecto importante de la teología de Cano es la inclusión de la Historia como uno de los diez lugares o fuentes del conocimiento teológico, lo que equivale a defender que toda la literatura e historia profana pueden investigarse con vistas a los testimonios que pueden aportar para el fortalecimiento de la doctrina de la Iglesia (28): «signo de una actitud espiritual universal y armonizadora que busca utilizar el fondo mental de la antigüedad pagana para una filosofía cristiana de la cultura» (28).

González sigue en estas páginas comentando otras corrientes y aspectos de la teología de la época (Báñez, Suárez...), resaltando como otro hito fundamental el pensamiento de Suárez en el cual aparece la «idea de creación y el sentimiento de finitud conectado con ella», idea y sentimiento que van a condicionar «muy decisivamente la producción dramática del XVII, que en gran parte se mueve dentro del mundo mental elaborado por Suárez» (37).

El segundo capítulo se centra un poco más en los aspectos teatrales («El teatro teológico» (39-66), aunque en su mayor parte sigue analizando cuestiones de historia teológica, como la pérdida, tras el Concilio de Trento, de la unidad teológica y religiosa medieval. La

pluralidad en el plano del pensamiento y de los principios morales, los nuevos descubrimientos científicos y la pérdida de la seguridad tradicional comienzan a construir un mundo problemático para el hombre barroco, que siente que el *cosmos* medieval se ha desintegrado. Sobre este fondo, y el fondo de la nueva teología renacentista que incorpora los estudios bíblicos, los tratados patrísticos y las fuentes más originales de la tradición cristiana, cabe concebir el teatro barroco, que explora la «situación del hombre en el mundo conectada a una interpretación del mundo en sentido teológico» (44). Este teatro teológico rebasaría los límites de las piezas religiosas, o de las cuestiones teóricas de discusión entre teólogos, o de los intereses puramente españoles; sus obras más significativas serían aquellas cuyo tema general es el destino moral del individuo expuesto en situaciones variadas: como ejemplos máximos estarían las aventuras vitales de Paulo (*El condenado por desconfiado*), Don Juan (*El burlador de Sevilla*), y Segismundo (*La vida es sueño*). En estas obras, ni las circunstancias, ni los personajes ni el ambiente son necesariamente teológicos o religiosos, pero el tema y sentido del conjunto solo se comprenden sobre la mentalidad y preocupación teológicas (45). Dos grandes interrogantes marcan esta dramaturgia: el valor de las realidades mundanas y el alcance de la acción y voluntad individuales (50).

Tras algunas páginas de comentarios centrados sobre todo en los autos sacramentales de Calderón, aborda en el último capítulo «Los nuevos temas dramáticos» (67-95), donde sigue más atento a las cuestiones filosóficas que a las dramáticas. Examina el problema central que distingue en el teatro barroco (el enfrentamiento del individuo con lo que lo sobrepasa), y comenta el problema del libre albedrío en tres personajes fundamentales del Siglo de Oro: Paulo, don Juan, Segismundo, que responden de modo distinto a las solicitudes del libre albedrío, a la responsabilidad en su salvación y a la relación del individuo con los propios límites. Destaca en estas páginas el análisis de Paulo de *El condenado por desconfiado*, que me parece el más certero y completo: cosa probablemente significativa, porque sin duda esta comedia es mucho más «teológica» que las otras dos, donde la teología me parece a mi bastante discutible, en cualquiera de las acepciones y extensiones que se le dé al término. La rebeldía satánica que se advierte en don Juan, por ejemplo (88 y ss.), que es cuestión bastante debatida por la crítica, nunca ha sido, en mi opinión, demostrada satisfactoriamente.

En su conjunto el trabajo de G. González, quizá demasiado conciso en algunos puntos (se hubiera agradecido una exposición más orgánica de algunas cuestiones relativas al fondo teológico estudiado) contribuye a explicar algunos de los aspectos ideológicos nucleares que están en la base del drama barroco, y solo cabe lamentar que no haya extendido y profundizado más las observaciones que dedica específicamente a ese primer polo de su estudio, el drama del Siglo de Oro.

Ignacio Arellano  
Universidad de Navarra

HERNÁNDEZ, Patricio, *Emilio Prados: la memoria del olvido*, Zaragoza, Universidad, Prensas Universitarias, 1988, 2 vols.

Patricio Hernández, que ha sido profesor del Departamento de Filología de la Universidad de Zaragoza y, en la actualidad, enseña en la Universidad Pública de Navarra, obtiene en 1987 con esta obra el Premio Extraordinario de Investigación, concedido por la Universidad de Zaragoza y la Caja de Ahorros Municipal de Pamplona.

Estudioso y conocedor del Surrealismo, centra su trabajo en la persona y obra de Emilio Prados con el propósito de «abrir camino en el conocimiento y mejor comprensión de un poeta calificado comúnmente con el injustificado tópico de intrincado y oscuro» (I, p. 13). Hernández logra ampliamente su objetivo: gracias a su labor el tópico de «intrincado y oscuro» se desvanece y la calificación de «injustificado» se hace realidad. Suscribo, por tanto, la opinión de Hernández sobre la necesidad que había de un estudio exhaustivo de la unidad temática subyacente en la creación del poeta (I, p. 11), después de la publicación de sus poesías completas por C. Blanco Aguinaga y A. Carreira hace ya diez años<sup>1</sup>.

La argumentación de P. H. le lleva a demostrar claramente la tesis de la que parte: la totalidad de la obra de Prados «responde íntimamente a la concepción que del mundo tenía su autor» (I, p. 11). Para ello fundamenta la descripción de su poética no sólo en los textos literarios, sino acudiendo al estudio de «los restantes escritos, no-

<sup>1</sup> Emilio Prados, *Poesías Completas*, ed. Carlos Blanco Aguinaga y Antonio Carreira, México, Aguilar, vol. I: 1975, vol. II: 1976.