

principalmente, pero también instrumentos (*gofrera*), recipientes (*cebollero*), prendas de vestir (*camperas*) o árboles frutales (*perero*), hecho que lo convierte en el morfema más utilizado por los jóvenes gallegos. Atestigua, también, la pérdida de vitalidad de *-dero*, *-dera*, con solo cuatro ejemplos en el léxico disponible. Si bien hay buena muestra de creaciones a partir de *-dor*, *-dora* para la designación de profesiones, la mayoría de ejemplos hace referencia a instrumentos y objetos, y aparece en los centros de interés ‘Objetos colocados en la mesa para la comida’, ‘La cocina y sus utensilios’ y en ‘La escuela: muebles y materiales’. Igualmente da cuenta del recurso con *-ista* para la creación de nombres de oficios. El autor lista otros sufijos presentes en los listados pero cuya relevancia es ínfima: apenas llegan a representar el 3%. En cuanto a los elementos compuestos, confirma que el esquema más común es *verbo + sustantivo* (*limpiagrasa*), con un 85%. Las principales conclusiones a las que llega García Gondar apuntan a un corpus de neologismos poco marcados diafásica y diastráticamente, considerablemente integrados en el español estándar, a juzgar por su presencia en obras lexicográficas distintas del diccionario académico y en otros léxicos disponibles de España (Aragón, por ejemplo), y tradicionales en cuanto a los mecanismos compositivos que presentan.

En resumen, el equipo gallego de

disponibilidad léxica, lejos de limitarse a realizar su aportación al conjunto del léxico disponible de España, ha continuado, como han hecho otros equipos con una tarea investigadora nada desdeñable sobre diversos aspectos del léxico disponible que presentan los jóvenes de su comunidad. Estos *Estudios...* suponen, sin duda alguna, un compendio completo de bibliografía en torno a la disponibilidad léxica y un referente para trabajos futuros enmarcados en ámbitos bilingües, pues se trata del primer monográfico centrado en estudiar los fenómenos lingüísticos motivados por el contacto de lenguas en una comunidad determinada.

Felipe Jiménez Berrio
Universidad de Navarra
fjimenezb@alumni.unav.es

López Guil, Itziar

Poesía religiosa cómico-festiva del bajo Barroco español. Estudio y antología. Berlin/New York: Peter Lang, 2011. 466 pp. (ISBN: 978-3-0343-1087-1)

Si el estudio de la poesía del bajo Barroco español goza de excelente salud desde hace unos años, en gran medida gracias al grupo PASO (Poesía Andaluza del Siglo de Oro), esta monografía de Itziar López Guil (Universität Zürich) suma otro paso adelante en este camino. En concreto, sale a la luz parte

de su tesis de habilitación centrada en el estudio del código de la Biblioteca Central de Zurich D-249, pero queda fuera una transcripción paleográfica y anotada del código, más un extenso estudio bibliográfico.

En la primera parte de la monografía, repasa el agitado contexto sociopolítico del momento y las características del ambiente religioso vigente. Junto al trazado del panorama, la autora destaca la presencia de los sucesos coetáneos en la poesía religiosa cómico-festiva y señala a la nobleza como su receptor privilegiado. También incide en los cambios derivados del Concilio de Trento, la religiosidad popular y los elementos lúdicos y festivos de las celebraciones sacras. Sigue un apartado dedicado a Madrid en el siglo XVII, toda vez que el subgénero poético estudiado posee un estatuto público y circunstancial. Asimismo, la villa y corte constituye el centro donde se dan la mano las fiestas religiosas y su máxima expresión popular: los autos sacramentales representados durante el Corpus Christi. López Guil apunta que “como resultado de la intensa participación de lo religioso en la vida cotidiana, se hace muy difícil deslindar entre fiestas de corte y fiestas religiosas” (40), pues el espacio popular y público se entrecruza constantemente con la faceta religiosa.

Al contexto literario dedica López Guil una amplia atención. Comienza

con un repaso comentado de la única clasificación de la poesía religiosa, debida a Wardropper (1985), cuyas debilidades pone de relieve: critica que clasifique la poesía religiosa como un género, pues no considera sus modos enunciativos ni su función social (distinciones tomadas de Pieter de Meijer); tampoco el criterio de la “intensidad espiritual” que le sirve de eje vertebrador es aceptable en tanto es absolutamente subjetivo. Por último, la autora censura una falta de uniformidad en las denominaciones de las siete variedades.

A continuación, López Guil clasifica el corpus estudiado dentro de la subcategoría temática “religiosa” debido a su contenido, mientras establece una diferencia entre la poesía religiosa cómica y la poesía religiosa burlesca: primero, porque otros poemas del código –villancicos religiosos no reproducidos en esta ocasión– hacen gala de una comicidad basada en la ridiculización de los tipos; segundo, responde a “la necesidad de establecer una distancia con respecto a los juicios emitidos por la escasa recepción de estos textos a partir del siglo XIX” (56). En este sentido, López Guil pretende evitar las manifestaciones de desprecio que explicaban esta práctica literaria como “fruto de una degeneración de la religiosidad barroca o, cuando menos, subrayando su carácter irreverente” (56). Señala que, por lo menos hasta el pri-

mer tercio del siglo XVIII, esta forma de jocosidad no se entendía como burla (en un sentido ofensivo, se entiende), lo que prueba el hecho de que varios de sus autores (Moreto, Cornejo, Sor Juana...) pertenecían al estado eclesiástico, así como que por su estatuto de poesía pública se leía en celebraciones a las que asistían las autoridades, sin que faltasen representantes de la Inquisición (58). Se trata de una apreciación muy acertada, y útil para contrarrestar algunas exageraciones en las que ha incurrido la crítica. Además, se podría haber reforzado señalando que, aunque la óptica coetánea entendía los textos como formas burlescas, consideraba este concepto como ‘cómico, chistoso o jocoso’. Esta estimable apreciación, que pretende compensar una balanza crítica excesivamente inclinada a los prejuicios y descalificaciones contra este género lírico, podría también haberse valido de las precisiones sobre la sátira y la burla que realiza Ignacio Arellano en su *Poesía satírico burlesca de Quevedo* (2003, que se cita en la bibliografía por la edición anterior de 1984). Allí se explica que la burla es ideológicamente neutral –en oposición a la sátira–. Igualmente, se indica que si entonces se usaba el rótulo “burlesco”, no es preciso cambiar las voces usadas en la época sino reconstruir su significado y verdadero alcance, que en este caso se complica por el contenido sacro que debe ser respetado.

La importancia de la oralidad y el carácter público de muchos de los poemas del cartapacio orientan hacia otra distinción: la poesía de ámbito privado, “escrita para ser leída o escuchada por uno o varios receptores en la intimidad” (65), y la poesía de ámbito público, que estaba destinada a “ser leída o escuchada a un tiempo por una colectividad en un lugar o en un acto público” (66). El último componente del marbete (“festiva”) se explica al atender a los modos enunciativos y la función social de esta especie poética, escrita principalmente para certámenes o justas poéticas y celebraciones litúrgicas, eventos presentados en sendos capítulos.

La segunda etapa del camino comprende el análisis concreto del códice D-249. Para abrir el apetito se ofrece un estudio de las formas métricas que contiene: 25 romances, 10 quintillas, 6 villancicos y 5 seguidillas –más algunos casos aislados de otras estrofas y metros–, sin olvidar sus precedentes históricos y las peculiaridades de los ejemplos recogidas en la antología en cuestión. En conjunto, se aprecia la primacía de formas históricamente ligadas a la lírica popular, si bien la autora señala que esta “es propia de un contexto aristocrático y cortesano” (77), una aparente paradoja que se relaciona con el proceso de dignificación de la poesía tradicional a lo largo del siglo XVII. Tras esta perspectiva formal, López Guil se detiene en el conceptismo: tras un breve

recorrido por sus orígenes, presenta las distinciones de agudeza que hace Gracián en base a una selección de ejemplos del corpus trabajado. En el tercer y último punto se estudia la organización textual de los poemas, estructurados según la técnica del conceptismo. En concreto, se comentan 47 poemas – 4 quedan fuera por estar incompletos – de carácter narrativo y diferencia dos niveles simultáneos de significación en el enunciado: el primero acoge el discurso religioso o sacro, determinado al menos en parte por la celebración, y se subraya la codificación de los asuntos relatados de las vidas de santos; y otro discurso profano, que fuera diverso u opuesto al sacro, de donde se deriva “el escándalo que este tipo de poesía causó en siglos posteriores” (138-39). En la unión de ambos niveles debía buscarse la correspondencia que facilitase su comprensión, no tanto alcanzar las cotas más elevadas de originalidad (138). Además, el segundo nivel puede mantenerse (homogéneo) o variar dentro de una composición (heterogéneo). En el primer caso, el segundo nivel puede estar formado por una historia paralela o por una isotopía figurativa global, mientras que el segundo puede albergar cambios estróficos o interestróficos, que a su vez pueden combinarse en un mismo poema.

La enunciación, por otro lado, puede ser explícita o implícita. Si el narrador es extradiegético no siempre de-

clara su identidad, pero cuando lo hace se presenta como un tipo risible (ciego, loco, poeta popular...) mediante una identificación explícita o valiéndose de determinadas interpelaciones de fácil identificación, si bien ni el narratario (nobles), la ocasión (canonizaciones, galas cortesanas, inauguraciones...) ni el escenario (colegios, conventos, universidades) responden a los patrones de una recitación popular. En unas reflexiones muy lúcidas, López Guil precisa que la construcción del discurso se realiza mediante analogías implícitas: el poeta “elabora una gran agudeza basándose en los rasgos comunes a ambas situaciones de enunciación, a saber, la presencia de un poeta que recita un poema ante un público” (168). Así, establece una correspondencia entre los dos niveles de significación del enunciado, así como entre dos situaciones de enunciación. Forma parte de las reglas del juego poético, de un esquema codificado, que el receptor coetáneo aceptaba y comprendía y que está en el fondo de las críticas posteriores.

Previo paso a dejar hablar a los textos se encuentran unas notas textuales: el texto crítico se ha fijado a partir del código D-249 y, en los casos en que se conserva, se ha cotejado con otros testimonios. Explica la estructura adoptada en las tres secciones: en la primera se ha guiado por la autoría; el segundo, de obras anónimas, respeta el orden original, al igual que la tercera

sección, con los poemas a san Francisco de Asís de la Fiesta de los Mercaderes de Madrid de 1662, de donde ha sacado uno de Moreto para ofrecer de forma unificada el único corpus conocido de su poesía no dramática. A continuación detalla las normas de redacción y anotación, dejando campo franco a la poesía.

Cada conjunto de poesías se encuentra precedido por una breve biografía de cada ingenio, que en el caso de los menos conocidos trata de recopilar toda la información posible. Ya individualmente, los poemas presentan una anotación exhaustiva que aclara los dos niveles de lectura que contienen los versos.

La bibliografía es bastante completa, pero podrían añadirse un par de referencias de interés. De inicio, cabría sumar una entrada para una faceta secundaria (mencionada en 71, n. 129): sobre la participación de Calderón en festejos poéticos debe sumarse el estudio de Blanca Oteiza, "Poesías de Calderón en la justa poética de 1622" (*Calderón 2000: homenaje a Kurt Reichenberger en su 80 cumpleaños*. Ed. I. Arellano. Vol. 1. Kassel: Reichenberger, 2002. 689-705); y un trabajo acerca de Cornejo, a cargo de Antonio Carreira: "La obra poética de Damián Cornejo: cuatro manuscritos más y uno menos", *Criticón* 103-104 (2008): 39-54.

En pocas palabras, gracias a este libro de estudio y edición se rescata

para el discreto senado un interesante corpus poético que, por azares diversos, permanecía olvidado en el desván de la lírica del Siglo de Oro. Su publicación abre interesantes y fecundos senderos por los que deambular en posteriores exploraciones críticas. Sea, pues, bienvenido.

Adrián J. Sáez
Universität Münster
asaesz@alumni.unav.es

Marino, Nancy F.

Jorge Manrique's "Coplas por la muerte de su padre": A History of the Poem and its Reception. Woodbridge: Tamesis, 2011. 214 pp. (ISBN: 978-1-85566-231-5)

La literatura castellana adquiere conciencia de sí misma durante la segunda mitad del siglo quince. La proliferación de *Cancioneros*, exhaustivamente descritos por Brian Dutton en su *Catálogo-índice de la poesía cancioneril del siglo XV* (Madison: Hispanic Seminary of Medieval Studies, 1982), documenta la aparición de un sentido de identidad literaria, íntimamente conectada con el cierre del proyecto territorial castellano e ibérico, definido ya en el siglo trece. En este contexto, la publicación, en torno al año 1483, de las *Coplas por la muerte de su padre* de Jorge Manrique (aprox. 1439-1479) coincide con la transición entre Edad Media y Re-