

*Revista de Literatura*, 2009, julio-diciembre, vol. LXXI, n.º 142,  
págs. 639-674, ISSN: 0034-849

PRAT FERRER, Juan José. *Bajo el árbol del paraíso. Historia de los estudios sobre el folclore y sus paradigmas*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2008, 471 pp. Colección «De acá y de allá. Fuentes etnográficas».

Ya se hacía más que necesario escribir un libro como el que Prat Ferrer ha legado a la comunidad científica, y no era una tarea nada fácil. Era preciso abordarla acometiendo una investigación autorizada, documentada, sistemática, actualizada y puesta en razón sobre una arquitectura conceptual tan plural y compleja como la que sustenta el ámbito de la folclorística, y el autor era, sin la menor duda y por muchas razones, la persona idónea para ello.

Conviene decir, para empezar, que la actividad de Juan José Prat Ferrer como folclorólogo está acreditada por la experiencia, la erudición y la difusión. De la experiencia da cuenta su amplio trabajo de campo en la investigación del folclore, emprendido con la ventaja que concede disponer de un oído siempre atento a los constantes estímulos que depara la vida cotidiana, reservados sólo para quienes, como él, saben interpretar lo que a otros les resulta inapreciable o insignificante. De la erudición responde el conocimiento de dimensiones enciclopédicas que, como demuestra este libro, atesora Prat Ferrer sobre su especialidad, fecundada con una incansable lectura que le lleva a conocer con detalle las más recientes aportaciones bibliográficas sin que le hayan arretrado ni la pluralidad idiomática de las fuentes consultadas ni la diversidad de las pers-

pectivas metodológicas que sostienen sus autores. De su incansable labor de difusión, por fin, se hacen eco los muchos artículos que viene publicando en las revistas más prestigiosas, pero también su trabajo como responsable del Aula de Folclore de IE Universidad desde hace años.

Por todo ello, no es exagerado afirmar que el libro que el lector tiene hoy a su disposición es una obra de referencia definida por la riqueza de los contenidos, el rigor sistemático que preside el análisis, la calidad y originalidad de las reflexiones y el compromiso que ha contraído su autor con su disciplina al marcar con preclaro vigor el camino de una línea de investigación singular y fecunda además de necesaria. Está muy claro que los investigadores podrán recorrerlo a partir de ahora con mayor facilidad gracias, entre otros muchos recursos útiles que atesora su investigación, a la completísima bibliografía de la que da cuenta Prat Ferrer al final de su libro y a esas secciones que contienen lo que él denomina en la introducción «inventario razonado de recolecciones y estudios folclóricos» (p. 17b).

A lo largo de sus cuatro densos capítulos —«Los precursores de la folclorística»; «Los iniciadores de la folclorística»; «La folclorística durante la primera mitad del siglo XX» y «Hacia nuevas fronteras»— conocemos que ya algunos escritores griegos venían mostrando desde el siglo IV a. C. un interés por los mitos y las leyendas y que precisamente en la antigüedad clásica nacen algunas de las líneas que alumbrarán el posterior desarrollo del quehacer folclorístico. El cristianismo orienta el interés por la cultura popular hacia la transformación espiritual

y la evangelización, y a partir del Renacimiento y de la Reforma luterana puede seguirse la evolución de la búsqueda de materiales populares tan susceptibles de ser reformados como de ser preservados. Se trata de un momento histórico en el que se pretende la validación del presente con un pasado venerable y se vuelven los ojos hacia Oriente considerándolo como origen de las tradiciones.

La llegada del nacionalismo posnapoleónico europeo trae consigo el nacimiento de la folclorística en tanto disciplina, representada por figuras tan representativas como Herder, los hermanos Grimm o el mismo Goethe, así como el inicio de los trabajos de campo y la constitución de la primera escuela folclorística, la histórico-reconstruccional. A medida que avanza el siglo XIX, la disciplina avanza desde la búsqueda de los orígenes históricos o psicológicos hasta el afianzamiento de la folclorística nórdica, especialmente la finlandesa, pasando por la constitución de asociaciones, la fundación de revistas especializadas y una progresiva internacionalización especialmente impulsada por los primeros congresos internacionales convocados en torno a su estudio.

A lo largo del siglo XX, inicialmente influido por el psicoanálisis y la sociología, desfilan las escuelas folclorísticas ideológicamente condicionadas por los totalitarismos de uno y otro signo, surgen el funcionalismo y el estructuralismo, y se desarrolla la escuela oral-formularia que alumbró una nueva orientación de la disciplina hacia el arte verbal y la actuación. En el primero de estos dos intereses, la irrupción de la folclorística en África y el Tercer Mundo propicia una nueva concepción de la oratura y una comprensión del folclore como patrimonio intangible. Las certezas perseguidas por todas estas corrientes son cuestionadas por el posmodernismo, que trae de su mano una perspectiva relativista y estimula la ampliación de los horizontes de investigación hacia me-

dios de comunicación que, como los cibernéticos, trascienden la frontera de lo tradicional. De ahí se pasa a considerar la pertinencia del punto de vista de la mujer y de los países económicamente menos favorecidos, cuya aportación conceptual choca con las convenciones occidentales. La apertura de las miras folclorísticas da un paso especialmente significativo cuando pasan a centrarse también en los diferentes mentifactos verbalmente expresados, desde los chistes hasta las leyendas urbanas, que Prat prefiere denominar leyendas contemporáneas. En este sentido, nos parece particularmente destacable el lugar que ocupan estas expresiones tan singulares de nuestra cultura actual, al lado de las indagaciones del autor sobre las interrelaciones entre feminismo y folclorística o entre ésta y la cibernética, todo ello dentro de las nuevas fronteras que van delimitando el desarrollo de la disciplina.

Los presupuestos metodológicos con los que Prat Ferrer acomete su investigación están muy sólidamente fundamentados, desde el momento en que, por una parte, combina las dimensiones histórica y conceptual de la disciplina asentando su estudio en los pilares de la transversalidad y relacionando con su naturaleza y evolución todas las circunstancias que la determinan, y por otra analiza con claridad y detalle los valores de la autoridad individual (expertos) y grupal (corrientes, modelos y escuelas) que avala a quienes la cultivan, poniendo en valor conceptos tan pertinentes como los ya citados oratura o mentifacto, por poner dos ejemplos representativos.

Para cumplir su objetivo con mayor rigor, y tal como hace notar Luis Díaz Viana en su magnífico prólogo, Prat Ferrer se libra de dos lastres que podrían condicionar su perspectiva: «la tendencia arcaizante y de especialización en lo pintoresco» y «el fardo ponzoñoso de una historia reciente que [liga el folclore] a los localismos nostálgicos y los movimientos

de reivindicación nacionalista» (p. 12a). El resultado de su mirada independiente y de la concurrencia de los criterios anteriormente reseñados lleva al autor a acuñar una completa definición de folclore, entendido como patrimonio intangible, en tanto «conjunto de elementos, actos y procesos culturales expresivos que se transmiten en variantes en los grupos humanos, según las reglas de creación, transformación y transmisión propias de la comunidad a la que pertenecen, y que forman parte de su identidad y patrimonio» (p. 424b). Con esta aportación, el autor se convierte en el penúltimo ejemplo autorizado de las constantes redefiniciones del término que, junto con el permanente cuestionamiento de las premisas que sustentan las diferentes teorías que se desarrollan en el tiempo, definen para él una de las principales características de una disciplina cuyos estudiosos tienen ahora en *El árbol del paraíso* una obra de la que no podrán prescindir.

SANTIAGO LÓPEZ NAVIA

FERNÁNDEZ MOSQUERA, Santiago.

*La tormenta en el Siglo de Oro (Variaciones funcionales de un tópico)*. Madrid-Frankfurt am Main: Universidad de Navarra, Iberoamericana-Veruert, 2006, 191 pp.

No pocas veces muchos de los que leen estas líneas habrán escuchado el lamento de algún joven que desea comenzar su andadura en la investigación de la literatura española del Siglo de Oro y acude a su profesor, tras haber estado buscando algún objeto de estudio, diciendo «¡si es que está todo ya estudiado y visto. No hay forma de encontrar un tema original y a la vez atrayente!». Después, probablemente, de hacerle ver que un camino puede estar en la tarea de editar con rigor y

eficacia los textos áureos, después de darle una lista de asuntos merecedores de ser investigados, el o la joven se marchan no muy reconfortados y seguramente con la duda todavía rondando por sus cerebros. Todo esto viene a cuento porque no deja de ser sorprendente que un motivo literario —el de la tormenta marítima o terrestre con o sin sus evidentes valores simbólicos— que ya en el siglo XVII era sentido por los escritores españoles como algo «usado» y «fastidioso», hoy en día diríamos que «altamente lexicalizado», no haya contado hasta ahora con una monografía que examinara y analizara la presencia de dicho motivo en la literatura española aurisecular. Más admirable resulta aún si se piensa que el *topos* no sólo figura ya en la épica homérica, sino que también es recurrente en las Sagradas Escrituras, y que ha tenido una felicísima fortuna en un buen número de literaturas extranjeras. En fin, el encargado de abrir el camino, que esperamos que sea transitado por otros, ha sido Santiago Fernández Mosquera, estudioso e investigador sobradamente conocido y respetado en el mundo de la filología hispánica fundamentalmente por sus excelentes trabajos sobre Quevedo y Calderón.

El libro se vertebra en cinco capítulos que tienen una extensión variada: desde las cerca de 50 páginas del dedicado a Calderón hasta las 18 del de Quevedo. Esto ya nos da una primera idea de uno de los propósitos del trabajo y que tiene que ver no con el deseo de ofrecer un estudio exhaustivo y pormenorizado del motivo de la tormenta en las letras áureas, sino el de presentar al lector el resultado de una serie de calas que Fernández Mosquera ha hecho en aquellos lugares que él considera de particular importancia para hacerse una idea cabal del funcionamiento del tópico de la tormenta en el Siglo de Oro. Y esto es así porque, como el propio autor reconoce, el rastrear el motivo desde sus orígenes hasta el siglo XVII no tendrá

mayor interés habida cuenta de que «una de sus características es su permanencia a través de los años, de las diferentes lenguas y de las diferentes tradiciones literarias (p. 22).

El título del primer capítulo («El tópico de la tormenta. Introducción general», pp. 17-42) anuncia ya claramente su contenido. El profesor de la Universidad de Santiago de Compostela no sólo lleva a cabo una útil indagación terminológica en torno a «tempestad», «tormenta» y «borrasca», «fortuna», vocablos prácticamente sinónimos, sino que también ofrece interesantes reflexiones en torno a los valores simbólicos del motivo, encontrables ya en la antigüedad, que irían desde la expresión de las contradicciones del ser humano en una atmósfera de caos hasta la manifestación de la ira de Dios (hierofanía). El último epígrafe de este primer capítulo avanza no pocas cuestiones que se verán más adelante. En él plantea ya el importante punto de la presencia del tópico de la tormenta en el teatro, es decir, la relación entre el texto literario y el texto espectacular. Pero de ello se hablará más adelante.

«Las tormentas en las crónicas de Indias» (pp. 43-72), el segundo capítulo del ensayo, ofrece al lector una sorprendente conclusión: el motivo de la tempestad está ausente donde cabría esperarlo «más hermosamente coloreado» (p. 72). Lo esperable, ciertamente, es que en las crónicas de Indias quepa hallar sustanciosos, entretenidos, novelescos y épicos episodios en los que se nos cuenten por lo menudo las borrascas, las tempestades y los naufragios sufridos por los conquistadores. No hay tal. Fernández Mosquera aventura una explicación que nos parece muy plausible: los narradores de las crónicas perseguían ser tomados en serio, en otras palabras, manejaban la retórica de la llaneza y se alejaban de un estilo elevado y literario a favor de su pretensión de veracidad. Así explicado, se entiende mejor, por ejemplo, que obras como la *Historia general y*

*natural de las Indias* de Gonzalo Fernández de Oviedo sea el más claro ejemplo de la ausencia de tormentas con descripción épica en el ámbito de las crónicas o relatos de Indias.

De nuevo el título de un capítulo —en este caso el tercero, «Lope y la tormenta: estrategias literarias para la variación de un tópico» (pp. 73-108)— es ya toda una promesa y un anuncio de lo que el lector se va a encontrar. El autor del libro parte de una constatación: la abundancia de escenas marítimas, muchas de ellas tormentosas, en la obra lopesca; circunstancia que le lleva consecuentemente a realizar unos breves y acertados comentarios a propósito del tan controvertido punto de lo literario y lo autobiográfico en la obra artística del Fénix, cuya conclusión es la siguiente: «Por lo visto, no parece que la experiencia biográfica de Lope pueda explicar exclusivamente su querencia hacia las tormentas y su sabiduría náutica; tampoco es posible afirmar con rotundidad que se trata de conocimientos ciertos o simplemente de un recurso del poeta basado en la hábil acumulación de términos y escenas. Todo apunta a que, como siempre, estamos ante una combinación de ambos, pero con un predominio del sustrato literario» (p. 107). En cualquier caso, lo que interesa destacar es que en este epígrafe se muestra bien a las claras que Lope se sirve de dos recursos o estrategias para vigorizar un motivo que ya es sentido como algo gastado: la amplificación y el extrañamiento o descontextualización genérica. El primer recurso se observa paradójicamente más en su poesía épica, es decir, «allí donde se supone que debería seguir más fielmente los modelos clásicos» (p. 107); mientras que en el teatro —donde la materia se comprime más— Lope echa mano de los motivos tradicionales, los que aparecen una y otra vez en la épica, y los hace aparecer tanto en el texto literario como en el espectacular: ruido de truenos, gritos de la marinería, la nave estrellada

entre las rocas, un específico léxico marinerero, las olas que llegan hasta el cielo, etc.

No poca relación tiene este capítulo tercero con el siguiente: «La tempestad en Calderón: del texto a las tablas» (pp. 109-157). A nuestro modo de ver es el más ambicioso y central de todo el libro, no porque sea el más extenso, evidentemente, sino porque plantea y trata de explicar una serie de cuestiones medulares en el estudio del tema de la tormenta —tanto la dramatizada como la relatada— lo que le llevará a entrar en otros aspectos bien enjundiosos. Así, por ejemplo, arranca este cuarto capítulo señalando algo muy interesante: por extraño que nos resulte, Calderón sigue apegado en sus autos sacramentales y comedias al origen literario del motivo más que al tratamiento espectacular del mismo, aspecto que deja en manos de los escenógrafos y tramoyistas. Lo que le lleva a señalar a Fernández Mosquera, que conoce y ha estudiado muy bien este punto, que esta circunstancia es una prueba más del carácter literario del teatro calderoniano, carácter que, en opinión del crítico gallego, no se ha tenido muy en cuenta en los últimos tiempos. Claro está que estas afirmaciones tienen su justificación a través de los ejemplos que se van poniendo, ejemplos que enseñan una y otra vez el poco detenimiento que el poeta madrileño guarda en la composición de las tramoyas al apenas aparecer indicaciones escénicas concretas y ser estas del siguiente tenor: «suena terremoto» o «la tempestad».

Uno de los aspectos más ricos, a nuestro modo de ver, de este cuarto capítulo tiene que ver con las referencias que se hacen a la importante cuestión del estudio de la tradición textual de las acotaciones. Es sabido que, por ejemplo, dentro de la tradición impresa y manuscrita una acotación puede variar sustancialmente según el testimonio textual que se maneje. En el caso de Calderón, y en contra de lo que era esperable, las versiones impresas tie-

nen unas acotaciones más parcas en lo relativo a los medios escenográficos que las versiones manuscritas, sean autógrafas o no. En otras palabras, la tradición impresa calderoniana regulariza —en lo que se refiere al motivo de la tormenta— las acotaciones tanto por necesidades de espacio como por «costumbre de editor dramático que juega con las habituales claves de interpretación por parte de los lectores, no del público ni del autor de comedias que trabajaba con el texto» (p. 125). De este modo se puede entender mejor el hecho de que en las comedias escritas por Calderón para palacio —sobre todo las de tema mitológico y las de asunto épico—, es decir, las que contienen las tempestades escenificadas más espectaculares, las acotaciones sean lacónicas y apenas haya indicaciones específicas.

El último capítulo, titulado «La transformación de la épica en el motivo de la tormenta quevediano» (pp. 159-177), es toda un lección de aguda interpretación filológica, campo en el que Fernández Mosquera se desenvuelve con especial perspicacia. Una vez más el autor del libro se empeña en mostrar cómo un escritor, en este caso Quevedo, trata de revitalizar un motivo —el de la tormenta— que considera ajado. Quevedo buscará la originalidad por dos caminos: en primer lugar, abandonará la tradición épica (Homero y Virgilio) para acogerse a la Biblia, a la poesía latina elegíaca y al petrarquismo. Eso significa que voluntariamente abandona la línea puramente descriptiva para dotar el tópico de valores simbólicos. Todo conocedor de su poesía recuerda sin dificultad varios poemas en los que el madrileño se sirve de la ecuación simbólica vida=navegación («¡Qué bien me parecéis, jarcias y entenas...!»), o en los que ésta es vista como símbolo de codicia y temeridad («Creces, y con desprecio disfrazada» y «¡Malhaya aquel humano que primero...!»).

Por otra parte, Quevedo empleará sus

recursos preferidos, los de índole estilística, para revigorar el gastado motivo de la tormenta. De manera que los caminos, según se ha visto, seguidos por Lope y por Calderón serán distintos a los del autor del *Buscón*. Fernández Mosquera ejemplifica su aserto sirviéndose del soneto «Tuvo enojado el alto mar de España», en donde se recoge un elemento esencial del tópico: el agua del mar llega hasta el cielo y deja ver las arenas de su fondo. La hipérbole está ya en Virgilio y en la Biblia, pero lo interesante es que se ver reforzada por Quevedo a través de un salto catacrético, lo que es lo mismo, a través de una hipérbole hiperbolizada al decirnos en el poema que las olas no sólo llegan hasta el cielo y las estrellas, sino que hacen la intención de sobrepasar ese cielo que se había convertido en orilla superior del mar embravecido.

En fin, tras todo lo visto aquí, parece que se puede decir abiertamente que esta nueva monografía de Santiago Fernández Mosquera supone una valiosa y útil aportación al estudio del desarrollo literario del motivo de la tormenta en el Siglo de Oro. En ella se examinan no sólo algunos de los diferentes autores y de los distintos géneros que han tratado el tópico, sino que también, en virtud de la importancia del motivo y de los autores estudiados, el autor del libro ilumina inteligentemente otras interesantes zonas de nuestras letras áureas.

FRANCISCO FLORIT DURÁN

VV. AA. *De Moretiana Fortuna: estudios sobre el teatro de Agustín Moreto*. *Bulletin of Spanish Studies* (Glasgow), 2008, nº 7-8, noviembre-diciembre, 278 pp.

El teatro de Agustín Moreto está de enhorabuena y, por eso, *Bulletin Spanish*

*Studies* dedica un monográfico al dramaturgo madrileño bajo el título: *De Moretiana Fortuna: estudios sobre el teatro de Agustín Moreto*.

En noviembre del 2006 se celebró en la Universidad de Burgos un congreso internacional dedicado a la figura de Moreto bajo el título: «Estrategias dramáticas y práctica teatral en Agustín Moreto. Congreso Internacional de Teatro del Siglo de Oro», en el que participaron los mejores especialistas del dramaturgo y del teatro áureo. Fruto de ese encuentro surge en el año 2008 el volumen *Moretina. Adversa y próspera fortuna de Agustín Moreto* coordinado por María Luisa Lobato y Juan A. Martínez Berbel, publicado en Iberoamericana/ Vervuert. Y, se publica, también, a raíz de dicho congreso el presente volumen en el que se añaden algunos artículos más para ofrecer, así, al lector, una amplia gama de conocimientos e intertextualidades dentro de la dramaturgia moretiana.

Once artículos divididos en cinco apartados temáticos son los que dividen el presente monográfico coordinado por María Luisa Lobato y Ann L. Mackenzie. El primero de ellos y bajo el epígrafe *Propuesta de análisis de dos comedias moretianas*, lo conforman dos artículos; uno, realizado por la estudiosa Mackenzie con el título «Moreto's Historical Tragedy, *El hijo obediente*: Its Date, Performance History and Dramatic Quality» en el que se centra en una tragedia histórica olvidada hasta el momento por parte de la crítica: *El hijo obediente* que mantiene una intensa relación con la comedia de Lope de Vega *El piadoso aragonés* y de la que se ocupará en su próximo libro *Estudios sobre Calderón y sus discípulos dramáticos*. El segundo trabajo se centra en las «Notas críticas a la comedia *El Caballero* de Agustín Moreto» en el que Héctor Brioso demuestra cómo Moreto crea una comedia de enredo atendiendo magistralmente a su estructura y a los gustos del público, en

la que cuida de forma delicada los diálogos, los espacios, las escenas que se van desarrollando durante toda la comedia y que, por lo tanto, permitía el perfecto funcionamiento dramático.

El segundo apartado titulado *Entre el deseo y la responsabilidad social: la figura del rey en Moreto*, lo conforman dos artículos más, centrados en la comedia *Primero es la honra*. El primero, escrito por uno de los estudiosos que más ha centrado sus investigaciones en el dramaturgo, Frank P. Casa, con el título «El tratamiento del personaje autoritario en Moreto» en el que muestra cómo el dramaturgo madrileño, a la hora de crear al personaje autoritario, el rey, antepone la pasión y el poder ante la razón y el deber y, a diferencia de otros dramaturgos como Lope de Vega en *El mejor alcalde, el rey*, *Fuenteovejuna* o *La Estrella de Sevilla*, los monarcas de las obras de Moreto se desatienden del personaje tipo y empiezan a cobrar cierta individualidad. Reyes, los de *Primero es la honra* y *El defensor de su agravio*, que responden al recurso caballeresco, centrándose en el conflicto interior del personaje y, por lo tanto, mostrando la disputa individual entre el deseo y la responsabilidad social, gracias, en gran medida, a la fortaleza y capacidad de sacrificio de las mujeres, en palabras de Frank P. Casa. Catalina Buezo en su artículo «En los límites del decoro: la comedia moretiana: *Primero es la honra*», tras analizar el término decoro y sus diferentes acepciones —siendo el *honor* en el que impera en esta comedia— demuestra cómo el rey de la comedia estudiada pertenece al tipo *judex negligem* o *rex inutilis* por llevar los límites del decoro, que debieran caracterizar a este personaje según las reglas de la Comedia Nueva, hasta el extremo, poniendo en entredicho el decoro moral del monarca y dando un giro al final de la obra hacia la racionalidad y el prototipo de *rex (judex) iustus*.

El tercer bloque: *La subversión del*

*honor en la dramaturgia moretiana* lo conforman dos ensayos dedicados a *La fuerza de la ley*. El primero de ellos titulado «Visiones del honor en dos dramas de Moreto: *La fuerza de la ley* y *Antíoco y Seleuco*» en el que Pedro Luis Críez a partir del análisis de ambas obras centradas en la figura del rey Seleuco, demuestra cómo Moreto empleando dos propuestas diferentes, se manifiesta disconforme con el código del honor que imperaba en la sociedad del siglo XVII. M<sup>a</sup> Teresa Julio, por su parte, en «Agustín Moreto y el drama de honor conyugal: *La fuerza de la ley*» analiza la comedia desde la ortodoxia, primero, para mostrar, después, la perspectiva heterodoxa de la comedia respecto al canon del honor. Un drama de honor conyugal que destaca por el soliloquio de Irene, la criada de Aurora, la cual pone en tela de juicio la inutilidad del honor: «Pues, honor pataratero/ ¿de qué sirves o has servido/ si no me das lo que pido/ y me quitas lo que quiero?».

*Técnicas constructivas en la comedia de Moreto* es el cuarto apartado del monográfico. Enrique Rull analiza los «Procedimientos de construcción triautorial en *La fingida Arcadia*» señalando, en primer lugar, el poco interés que ha mostrado la crítica por las comedias escritas en colaboración; después de realizar un estado de la cuestión respecto a la comedia analizada, Rull, tras el análisis de las tres jornadas a partir de los recursos formales, temáticos y estructurales, apunta a que los dos primeros actos pudieron ser escritos por Moreto con la posible colaboración de Jerónimo de Cáncer y Velasco y que el tercer acto correspondería a la pluma de Calderón de la Barca; siendo, de esta manera, una comedia planificada en su conjunto por los dramaturgos que colaboraron en ella. La nota de interdisciplinariedad nos la ofrecen Lola Josa y Mariano Lambea con su artículo ««Lisonjas ofrezca» Agustín Moreto: intertextualidades poético-musicales en algunas de sus

obras». Un ensayo que demuestra la importancia de la colaboración entre filólogos y musicólogos para poder ofrecer a la comunidad científica el carácter interdisciplinario con el que se debe trabajar, en nuestro caso, el teatro y la poesía áurea. Los estudiosos muestran cómo existen elementos poético-musicales en algunas de las obras de Moreto recogidos en los diferentes cancioneros analizados y, así, por primera vez, se abre un nuevo camino de análisis donde las notas musicales se dibujan encima del pentagrama poético dentro de la dramaturgia moretiana.

El quinto bloque se centra en la *Recepción y puesta en escena del teatro de Moreto en España y el virreinato mexicano*. Antonio Serrano fija su estudio en «Los últimos montajes de *El lindo don Diego*» desde 1955 hasta 2007 y en el que observa la escasa representación de la que ha gozado debido, seguramente, a la exigencia de un actor maduro que sepa encarnar al personaje de don Diego, destacando a los actores Francisco Portes con el montaje de 1990 y a Fernando Conde en 2007. El segundo artículo también se centra en «La recepción del teatro de Agustín Moreto en la Ciudad de México del siglo XVIII»; en él, Dalia Hernández recoge la favorable recepción del teatro moretiano durante el siglo XVIII en los principales coliseos novohispanos. Prueba de ello son el número de obras representadas durante las temporadas 1790-1792, veintiuna, de las que destacan: *El desdén, con el desdén, No puede ser guardar a una mujer* y *El valiente justiciero*. Artículo interesante porque la autora recupera datos de textos censurados a propósito de la producción moretiana, así como la edición de comedias durante el dieciocho en México.

El último apartado del monográfico responde a una valiosa bibliografía descriptiva con 383 entradas realizada por María Luisa Lobato y Ceri Byrne que permite un acercamiento fiable a los inves-

tigadores interesados en la dramaturgia moretiana.

*De Moretiana Fortuna*, por lo tanto, porque el dramaturgo madrileño empieza a resurgir de sus cenizas, como el Ave Fénix, gracias al entusiasmo y dedicación por parte de los estudiosos del teatro áureo.

SOFÍA CANTALAPIEDRA DELGADO

QUINZIANO, Franco. *España e Italia en el siglo XVIII: presencias, influjos y recepciones. Estudios de literatura comparada*. Pamplona: EUNSA, 2008, 328 pp.

En *España e Italia en el siglo XVIII: presencias, influjos y recepciones*, Franco Quinziano traza, de manera tan amena como especializada, un panorama de las relaciones entre estos dos países a lo largo del siglo ilustrado a través de tres bloques de contenido que van dirigiendo al lector de un contexto amplio a un estudio más detallado, sin perder por ello en ningún momento la minuciosidad de un trabajo caracterizado, precisamente, por su abundante caudal de datos y referencias rigurosas.

El primero de esos apartados comenta, en un tono cercano a la divulgación, las relaciones culturales entre España e Italia en la primera mitad del siglo XVIII. Como bien explica Quinziano, a lo largo de este siglo se gesta una «cultura hispanoitaliana» repleta de recepciones, asimilaciones e influjos recíprocos entre las dos penínsulas en las más diversas materias, especialmente en la producción literaria. También existen contactos reconocibles entre los dos países en el campo de la filología comparada y la traducción, contribuyendo a la ampliación del patrimonio léxico en ambas lenguas y al afianzamiento de nuevos gustos o estéticas en la cultura de la lengua traductora a través de la lengua traducida. Estas relaciones hispanoitalianas se avivan gracias a la es-

tancia de artistas y hombres de cultura en los dos países —Quinziano destaca las influencias del crítico italiano Muratori y el español Luzán— y a la presencia de prestigiosos viajeros recorriendo ambas penínsulas, además de a la existencia de una gran colonia de italianos afincados en España ya desde los primeros años del siglo. De esta manera, en la primera mitad del siglo XVIII no solo no cesaron los contactos hispano-italianos de siglos anteriores, sino que incluso se intensificaron en determinados ámbitos culturales. Se logra así una idónea situación previa a la fase de revitalización cultural y de intensas relaciones entre España e Italia que llega a su apogeo en el reinado de Carlos III —a pesar de que los prejuicios antihispánicos se mantienen hasta bien entrado el siglo XIX—.

El *Quijote* y *El Burlador de Sevilla* centran la segunda parte de este estudio sobre las relaciones entre España e Italia en el siglo XVIII. Explica Quinziano cómo la recepción de la novela de Cervantes en la Italia del *Settecento* mantiene la percepción de la obra como parodia de los libros de caballerías y se aleja de cualquier debate sobre el tema de la novela como género literario. Por otro lado, tampoco es destacable la presencia cervantina en la literatura italiana del siglo XVIII —inferior a la que se encuentra en Inglaterra, Alemania o Francia—, aunque sí sea posible rastrear las presencias y referencias al *Quijote* en la representación teatral y, de modo más acusado, en el drama musical. De esta forma, Quinziano evidencia, siempre apoyando su explicación en continuos ejemplos de autores y obras, cómo componentes germinados en la comedia italiana que enriquecieron el *Quijote* regresan luego a través de esta novela al drama italiano, en un complejo itinerario de ida y vuelta. Siguiendo con el teatro, y en relación con *El Burlador de Sevilla*, el autor comenta la temprana presencia del don Juan en Italia, personaje popular que ya era conocido en la península desde el si-

glo XVI. Sin embargo, la inobservancia en la obra de Tirso de los preceptos neoclásicos —como su falta de verosimilitud— es censurada por la crítica, que la considera inadecuada, y los juicios hacia la obra en Italia siguen ese camino, más aún al coincidir temporalmente con la polémica sobre la decadencia del gusto en la península que los intelectuales creen *contagiada* de España.

Finalmente, el último apartado de esta obra dirige la atención hacia la figura de Pedro Napoli Signorelli, dramaturgo, crítico e historiógrafo teatral que residió casi veinte años en Madrid y que mantuvo amistad, entre otros, con Nicolás Moratín y su hijo Leandro y con el círculo del café de San Sebastián. A través de su estancia en la capital española y sus relaciones personales, Quinziano analiza los lazos literarios que estrecharon Italia y España en los últimos decenios del siglo, pues Napoli Signorelli fue un mediador entre ambas culturas, erigido, además, como uno de los mayores estudiosos del teatro de su tiempo con su obra *Storia critica de' teatri antichi e moderni* (cuya edición definitiva data de 1813). También se estudia aquí la actividad traductora de Napoli Signorelli, fundamentalmente en relación con los dramas moratinianos y la obra *La comedia nueva* (que el italiano traduce en 1795), la cual responde tanto a su amistad con el escritor español como al clima de actividad traductora del siglo XVIII y a la voluntad de ambos autores de apoyar un teatro burgués europeo acorde a la mentalidad ilustrada; tanto Signorelli como Leandro Moratín concebían el teatro, y en particular la comedia, como un instrumento didáctico de reforma social y moral. En este punto, y para terminar el apartado, Quinziano hace gala de la precisión y el detallismo que caracteriza todo su estudio citando abundantes ejemplos de los cambios significativos que se producen en las diversas traducciones de Leandro Moratín realizadas por Napoli Signorelli.

*España e Italia en el siglo XVIII: presencias, influjos y recepciones* es, en conclusión, un minucioso trabajo sobre las relaciones hispanoitalianas en un siglo hasta ahora poco estudiado por la crítica y la literatura comparada en el cual Franco Quinziano se instituye, una vez más, como renombrado especialista; su obra resulta una exposición cronológica copiosamente documentada que conduce al lector a través de una innumerable cantidad de datos hacia las bases de esa enriquecedora relación entre ambas penínsulas. Precisamente es este aspecto del trabajo —la generosidad de datos— el elemento más destacado y notable del texto; la abundancia de informaciones, ejemplos de autores y obras e incluso las numerosas citas de críticos que apoyan y validan sus explicaciones constituyen un entramado de referencias y relaciones en el cual el lector poco avezado corre el riesgo de perderse y que, sin embargo, agradecerá el especialista. Además, es de notar que Quinziano no solo comenta estudios de la época sino que amplía su campo de trabajo a investigaciones contemporáneas e incluso a las más recientes, opinando sobre las diferentes críticas así como reivindicando aquellos estudios todavía no realizados que, en su opinión, serían necesarios para ampliar, aún más de lo que él mismo consigue, el conocimiento sobre las relaciones hispanoitalianas dieciochescas.

MARÍA FERNÁNDEZ FERREIRO

GATELL Y CARNICER, Pedro. *El Argonauta Español. Periódico gaditano*. Cantos Casenave, Marieta y Rodríguez Sánchez de León, M<sup>a</sup> José (eds.). Sevilla: Renacimiento, 2008, 412 pp. más ilustraciones.

Dos buenas conocedoras de nuestro siglo XVIII se han unido para proporcionar-

nos una cumplida edición del periódico que Pedro Gatell publicó en Cádiz en 1790. Cada vez se conoce mejor y se amplía el panorama literario y cultural del Siglo de las Luces y, si siempre son bienvenidos nuevos textos que contribuyan a ese mejor conocimiento, tanto más lo es en un caso como el presente, por el carácter de la obra y por el cuidado que se ha puesto en el trabajo. Marieta Cantos Casenave se empezó a interesar por el personaje en los años noventa, y M<sup>a</sup> José Rodríguez Sánchez de León se familiarizaba con la prensa de la época por aquellos años. Después vino el libro de Elisabel Larriba sobre el catalán que estudió en Cádiz, viajó a La Habana, y vivió en Madrid y de nuevo en Cádiz, y ahora llega esta edición de *El Argonauta Español*, que se suma a la que en 2003 realizó Larriba.

Más que por su aventura periodística, Pedro Gatell era conocido entre los dieciochistas por sus trabajos de asunto cervantino, pues fue uno de los que a finales de siglo empleó la obra de Cervantes de forma amplia y suelta, desbordó los formatos narrativos en los que se había movido don Miguel, y contribuyó a construir la imagen de éste como emblema de nuestra cultura. No ha de ser casual que la publicación del periódico se inscriba en medio de sus publicaciones acerca de don Quijote y Sancho Panza, es decir, dentro de un objetivo común de reforma y educación de la sociedad mediante el uso de algunas figuras cervantinas y el recurso a estrategias de ficción, como el sueño y la utopía lunar.

La presente publicación completa la imagen de un escritor que se dedicó desde pronto a las letras, llevado por su curiosidad científica, pues no en vano fue cirujano de la Armada Real. Salvo las obras inspiradas en Cervantes, el resto de su producción busca el amparo de la Corona y son proyectos que no disuenan de lo que se esperaba de un hombre de letras del momento, si bien Gatell fue inca-

paz de conectar con los gustos del gobierno, ni dio con la oportunidad propicia para conseguir la ayuda del Ministro. Por lo que respecta a la ideología, *El Argonauta Español* es ejemplo de la tendencia conservadora del momento. Cuando personajes como Picornell están pensando en la revolución republicana y otros, como Jovellanos, reflexionan sobre las reformas constitucionales; cuando la Declaración de Independencia americana en 1776 ha mostrado que sí es posible otra forma de vida y de gobierno y se piensa sobre la nueva condición de los súbditos, que es la de ciudadanos, Gatell se apunta a la línea conservadora, patrocinada por Floridablanca tras los hechos revolucionarios franceses, y así sus artículos se mueven en el tradicionalismo y en los márgenes del súbdito. Sus reflexiones sobre las mujeres y sobre el hombre de bien, por ejemplo, ahí lo sitúan. Es la moral política de la Iglesia la que articula su pensamiento, de manera que un concepto tan novedoso como pudo ser el del hombre de bien, en sus manos se convierte en un instrumento para patrocinar la fe y el modelo católico.

Si esto puede parecer hasta cierto punto normal y lógico, pues otro discurso más crítico no se habría admitido entonces, más interesante es ver al personaje y a su obra colaborando en la tarea común de aquellos que construyeron desde los años ochenta el pensamiento tradicionalista español, que en algunos casos derivó hacia el reaccionarismo. Pedro Gatell, como otros de esta línea, conoce las ideas de Rousseau sobre la organización y el pacto social, pero las rechaza con el apoyo de voces como Grocio y Pufendorf, que fueron las autoridades invocadas por los europeos que querían hacer frente al pensamiento revolucionario. Como se sabe, ambos se valieron antes que el ginebrino del símil del pacto social para explicar el origen de las relaciones entre los hombres y la necesidad de mantener y apoyarse en un orden tradicional. De este modo, discute (de forma in-

directa) la noción de ciudadano. En este sentido, Gatell no está solo, ni en España ni en Europa, donde después de la Revolución Francesa, y vistas sus consecuencias, parte de los intelectuales dieron forma y consolidaron el pensamiento conservador, por oposición, entre otras cosas, al modelo del «filósofo».

La larga introducción de las editoras incluye la biografía del cirujano y un detallado estudio del periódico, del que hay que resaltar las páginas dedicadas al viaje imaginario, como recurso articulador, la relación con los modelos periodísticos de los «espectadores» y otros como el del *Semanario literario y curioso de la ciudad de Cartagena*, y la presencia de los asuntos científicos. Todo ello dirigido a corregir y a seducir a los públicos (también al femenino, al que dedica Gatell no poca atención). La introducción termina con el comentario de la lista de suscriptores y con unas interesantes páginas sobre los medios de distribución de la obra.

Desde el punto de vista de la institución literaria, esta aventura periodística fue como la de muchos que se ocuparon de las letras e intentaron medrar en la profesión, lo cual hicieron además escribiendo novelas o textos que tenían mejor salida que las obras de erudición, a las que el cirujano periodista quiso dedicarse en principio y que el Ministerio desestimó, por habérselas encomendado a otros, o por considerar que no era el momento adecuado para ellas. Las editoras nos relatan las peripecias vitales de Gatell y, en este aspecto, son ilustrativos los detalles que muestran su impericia a la hora de ganarse el favor de los gobernantes con las obras que presenta, porque en el sistema del clientelismo, propio del Antiguo Régimen, no consigue dar con la clave para lograr la aquiescencia del Ministro y poder ganarse la vida con las letras, en especial, tras tener que abandonar la milicia al no poder seguir ejerciendo como cirujano. Entre estas peripecias destaca —por lo que toca a la intrahistoria de la República Lite-

raria— un asunto que queda inconcluso: la posible participación de Gatell, como «negro» o colaborador anónimo, en la elaboración de la obra titulada: *Descripción de diferentes piezas de Historia Natural: las más del ramo marítimo representadas en setenta y cinco láminas*, aparecida en La Habana en 1787 y firmada por el portugués Antonio Parra. No fue excepcional que unos autores ayudaran a otros en la confección y redacción de sus obras; a veces como amigos, otras como anónimos a sueldo. En este caso, la cuestión es bastante oscura porque apenas hay elementos y testimonios, aunque la manera en que el propio Gatell la menciona en su periódico puede hacer pensar que sí participó: «no soy yo [el autor]» «Sí, tú eres».

Al margen cuestiones de detalle como esta, que significativamente se encuentra en el que sería último número publicado, el periódico de Pedro Gatell es un dispositivo que ofrece una idea del mundo y de la sociedad basada en la selección de asuntos que ofrece, tanto como en la perspectiva desde la que se acerca a ellos. A la corrección de costumbres se une, como indican las editoras, la voluntad de hacerlo con el tono ensayístico de Feijoo, más suelto estilísticamente, y con la presencia de un fino humor, que bascula sin llegar nunca a la sátira aunque se acerque a la burla. Así, con aparente despego, es consciente de cuál es el uso que espera a los papeles literarios (a la cultura en general): servir de envoltorio, lo cual no tiene por qué ser necesariamente malo, si ya ha ganado con su venta. Más grave es el desencanto del ideario ilustrado que transmiten sus últimas palabras, que parecen un ajuste de cuentas con las ideas que ha defendido y con las instituciones que las promovieron, pues acaba en la línea de Forner: «más virtudes, más aplicación hubieran, sí, ilustrado el siglo, mas no la presunción, el ocio y la maldad». Todo es viento que amenaza con un siglo XIX en el que se verán las nefandas consecuen-

cias de «la famosa ilustración». Las palabras de Gatell, un oscuro y culto cirujano que se dedica intensivamente a las letras al final de sus días, nos enfrentan a la realidad de una Ilustración en crisis y de la que se desconfía. Nos sitúan frente al fracaso de un modelo que pronto se reinventaría de diferentes formas, los distintos modos de sobrevivir en la modernidad.

JOAQUÍN ÁLVAREZ BARRIENTOS

GARCÍA DE ARRIETA, Agustín. *El Espíritu de Miguel de Cervantes y Saavedra*. Cuevas Cervera, Francisco (ed.). Imprenta Kadmos de Salamanca: Renacimiento, 2008, 242 pp. Colección Iluminaciones.

Agustín García de Arrieta publica esta obra dedicada a los lectores de Cervantes en el año de 1814. En ella selecciona una serie de fragmentos de las obras del ingenio y los ordena alfabéticamente para descubrir su pensamiento, siguiendo la moda de los diccionarios ilustrados de organizar los conocimientos de forma sistemática y ensayística. El objetivo de Arrieta era mostrar el carácter didáctico y moralizante que se desprendía de las obras de Cervantes. Así del *Quijote*, de *La Galatea*, de *Los Trabajos de Persiles y Segismunda*, pasando por *El Coloquio de los perros*, *El licenciado vidriero*, *La Gitanilla* e incluso *La Tía Fingida*, de unas más que de otras toma fragmentos de los que deduce un sentido moralizador sobre «armas y letras», «alma», «amor», «caballeros», «fenómenos», «fortuna», «libros», «comedia», asuntos que selecciona principalmente guiado por el *delectare et prodesse* ilustrado.

El profesor Francisco Cuevas Cervera de la Universidad de Cádiz es el responsable de la presente edición que acompaña de un sólido estudio introductorio en el que subraya los aspectos que escoge

García de Arrieta de la filosofía moral de Cervantes que han inmortalizado al *Espíritu* como el primer estudio del cervantismo. Además, incluye en el apéndice la novela de *La Tía Fingida* tal como fue publicada por Arrieta, que de igual forma el profesor Cuevas analiza y estudia con rigor.

El libro comienza con un atractivo análisis situando al *Espíritu* en sus coordenadas ideológicas y formales, exactamente, en la intersección del género enciclopédico del «espíritu» con las antologías de textos literarios dedicados a Cervantes, y nos presenta los conceptos referentes a la utilidad y a la moral que tuvo presente Agustín García de Arrieta en el momento de su producción. Asimismo, Cuevas Cervera tiene especial cuidado en señalar la deuda que el autor tiene contraída con los precedentes estudios literarios como los *Principios filosóficos de la literatura* de Charles Batteaux, al mismo tiempo que señala el carácter precursor que tiene la obra en los estudios cervantistas del ya iniciado siglo XIX.

Seguidamente el profesor centra su atención en la selección y clasificación que García de Arrieta lleva a cabo de las obras de Cervantes. Destaca la elección de los pasajes extractados que responde a la siguiente tipología: por una parte, las máximas filosóficas de carácter universal sobre las grandes pasiones o problemas metafísicos, y por otra, los textos costumbristas-satíricos. Como apunta el profesor Cuevas Cervera, Arrieta consigue configurar toda una etopeya de la sociedad española a partir de las obras de Cervantes, y ofrecer una información útil y provechosa para ser aplicada a la vida diaria. En definitiva, todos los artículos llaman a la acción para configurar un manual no exclusivamente instructivo, sino un manual de conducta para su aplicación práctica con unos códigos éticos y de vida social.

Interesante es la reflexión que a continuación el editor realiza sobre el fin últi-

mo del *Quijote*. Si Arrieta dejó constancia en la advertencia de que la enseñanza primera de esta novela era la crítica a los libros de caballería, no aparece así reflejado en la entrada «Libros de caballería». Cuevas Cervera indica que aquí la crítica no va dirigida a denigrar la forma de vida caballeresca, sino hacia una forma de hacer literatura que era totalmente anacrónica ya a principios del siglo XIX. Así pues, entre los aciertos que sobresalen del *Espíritu* se encuentra no recoger y forzar un episodio que condene o defienda la caballería, sino ofrecer una moral abstracta y universal que hablara de ilustración y utilidad.

El profesor muestra a continuación la que fue la verdadera labor de Arrieta como compilador: alguien que selecciona y modifica el texto para transformar la materia narrativa en materia ideológica en busca de una moral universal. Con recursos como la eliminación del contexto lingüístico concreto y la eliminación de toda alusión específica a la acción de la obra, Arrieta logra generalmente extraer sólo lo que de discurso abstracto ofrecen los textos. Es sistemática, por ejemplo, la supresión de los nombres propios, los vocativos y los *verba dicendi*, con la excepción de los fragmentos tomados del *Licenciado Vidriera* y la entrada de «Juicios» de Sancho, que guardan una singularidad especial como explica el editor. Igualmente la forma del diálogo se suaviza dando paso a que el diálogo se establezca con el lector y no entre los personajes cuyos nombres se hacen desaparecer, sin olvidar que se suprimen la mayor parte de las alusiones a algún momento de la narración. Como indica el profesor con acierto, Arrieta se resistía a cambiar el original, no así a recortar el texto como se puede apreciar en la lectura de las entradas y la lectura de los fragmentos originales.

Por último, Cuevas Cervera señala las características formales y de estilo que singularizan al *Espíritu de Miguel de Cervan-*

tes. Arrieta elige secuencias con características propias de la función moralizante como son los diálogos, el carácter explicativo, la ausencia de narración, el predominio de la abstracción y la descripción. En este sentido, Arrieta centró su atención especialmente en las *Novelas ejemplares* que se construyen en base al diálogo al ser una forma que favorecía la comunicación y la instrucción, como en la literatura didáctica precedente habían sido los *ejemplar*, catecismos, diálogos didácticos, etc. Igualmente evita la narración para eliminar cualquier tipo de acción y, si prestamos atención como indica Cuevas Cervera, nos damos cuenta de que Arrieta construyó el tratado en buena medida a partir de las oraciones subordinadas explicativas o causales de las obras de Cervantes.

En último lugar, el profesor realiza la edición del texto de la *Tía Fingida* con una presentación adecuada, un tratamiento textual impecable y unos precisos criterios de edición, respetando las anotaciones de García de Arrieta. El estudio que precede a la edición de la *Tía Fingida* tiene un marcado interés puesto que en él el profesor no se detiene en exponer en profundidad el problema de la autoría, sino prefiere estudiar el interés que el propio Arrieta le prestó a la novela y las consecuencias inmediatas que provocó su publicación en el *Espíritu*. En esta dirección, son muy interesantes los comentarios del profesor sobre la moral que se desprende del texto tras las correcciones que realiza sobre él Arrieta.

En definitiva, podemos decir con Francisco Cuevas Cervera que *El Espíritu de Miguel de Cervantes* puede entenderse como un estudio literario en el que aparece una nueva forma de análisis, la que consiste en observar un único aspecto temático y hacer un recorrido de él a lo largo de toda la obra. De esta manera, *El Espíritu de Miguel de Cervantes* puede ser considerado el primer monográfico sobre la obra de Cervantes y a García de Arrieta,

un iniciador de la «invención del cervantismo».

Esta edición se suma a las anteriores de 1814, 1827, 1885 y 1993 con la novedad, como hemos podido comprobar, de ir acompañada de un renovado análisis para el conocimiento íntegro y actual de la obra que recogió al Cervantes más moral de principios del siglo decimonónico. Agradecemos pues la esmerada edición que Francisco Cuevas Cervera nos ofrece del *Espíritu de Miguel de Cervantes y Saavedra* como de *La Tía Fingida*, al igual que la cuidada presentación realizada por la editorial Renacimiento que se ha ocupado de su publicación.

El nuevo editor puede sentirse satisfecho del trabajo realizado pues ha conseguido con ambas ediciones despertar el interés del curioso lector, así como la reflexión de los expertos sobre una obra que se publicó en forma de diccionario con el fin de ser leída como manual de comportamiento y, por otra, *La Tía fingida*, que desde que fue descubierta por Isidoro Bosarte en 1788, sigue despertando suspicacias sobre su admisión en los anales cervantinos.

MARÍA RODRÍGUEZ GUTIÉRREZ

MARTÍNEZ OLMO, María del Pilar. *La España Dramática. Colección de obras representadas con aplauso en los teatros de la corte (1849-1881)*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2008, 651 pp. Col. Anejos de la *Revista de Literatura*, 74.

En el ámbito de la historia de la edición española, y concretamente de las galerías teatrales tan frecuentes en el siglo XIX, este libro de Pilar Martínez aborda desde distintos enfoques la colección *La España Dramática* (LED a partir de ahora), publicada en Madrid por la empresa

editorial Círculo Literario Comercial (CLC) entre 1849 y 1881. El interés de la autora por la colección, tal como ella afirma, surgió a partir de la mención de Emilio Cotarelo en *Editores y galerías de obras dramáticas en Madrid en el siglo XIX* (1928). Así, el elogio en la breve descripción de Cotarelo y los pocos datos conocidos sobre la colección la animaron para escogerla como objeto de estudio de su tesis doctoral. Sus resultados depurados los presenta en este libro que se inscribe, por tanto, en la labor de recuperación de colecciones, procesos editoriales y de distribución de obras teatrales que vieron la luz en miles de ejemplares a lo largo del XIX. En este sentido hay que decir que esta contribución, en lugar de tratar aspectos parciales «el contenido de las obras, por ejemplo», se distingue porque reconstruye LED minuciosamente mediante una eficaz metodología y ofrece un modélico estudio de conjunto cuyos objetivos son, principalmente, el conocimiento de la colección desde la perspectiva bibliográfica y editorial (títulos y ediciones, actividad empresarial) y la aproximación a numerosos aspectos literarios de los textos, así como a elementos de sociología de la representación teatral.

El estudio de la colección y los datos concernientes al funcionamiento del CLC también permiten conocer de manera pormenorizada la gestión de uno de los primeros editores modernos, en virtud de cuantas características fueron perfilando su figura (desligada del librero y del impresor) hasta su consolidación en el entresiglos XIX-XX. Y es que LED, que incluye obras de destacados dramaturgos como Bretón, Hartzenbusch, Gutiérrez de Alba y los Tamayo y Baus, surge precisamente en el contexto de afianzamiento del mercado editorial en que se delimitaron las funciones del editor, a saber: la selección de obras para conformar una colección, el desarrollo del plan editorial y el control del proceso de impresión, distribución y difusión.

El libro se estructura en tres grandes bloques: estudio; repertorio; índices y apéndices. El primero, dividido en varios apartados a modo de estudios descriptivos, se abre con «La edición en España en el siglo XIX: las galerías dramáticas», en donde la autora presenta los rasgos que definen al editor, los cambios provocados por la industrialización en los procesos de impresión y la variedad tipológica derivada de las nuevas formas del libro que fueron implantándose en el transcurso del siglo. Esta manera de introducir al lector en el campo editorial es constante en el libro que nos ocupa, ya que en sus distintos apartados la autora va desgranando características generales de los aspectos tratados antes de pasar a las particularidades de LED. En este caso prosigue con las colecciones que reunían piezas teatrales, en particular las galerías dramáticas, modalidad iniciada por Manuel Delgado en 1835 que conoció un éxito extraordinario. Fue el sistema de publicación, distribución y gestión de derechos de representación más extendido por entonces, si bien ya en el siglo XX un nuevo sistema comercial modificó las vías de difusión de las obras de teatro y dichas galerías vivirían un proceso de concentración editorial, pasando así a un pequeño número de editores-propietarios. Pilar Martínez recurre a estudios sobre teatro y a otras colecciones para observar similitudes y diferencias con LED y enunciar las características propias del editor de la colección. Además, maneja contribuciones acerca del mundo editorial decimonónico, como las de Jesús A. Martínez Martín o Jean-François Botrel en torno a la edición y la distribución de impresos.

Seguidamente, este primer bloque presenta el apartado titulado «El Círculo Literario Comercial (CLC), editor de *La España Dramática*». En él se pueden seguir las pesquisas primeras del proceso reconstructivo de la galería. Al no contar con otros documentos de archivo, son las cubiertas y la mención de propiedad en los

impresos las principales fuentes en las que la autora se apoya para conocer y evaluar la actividad inicial de la empresa y de sus propietarios, una actividad que se desplegó primero en Madrid y después en Salamanca. Así, concluye la autora que hubo tres fases en el desarrollo de la editorial: crecimiento, consolidación y decadencia. Durante los primeros años debió de tratarse de una empresa editora con varios miembros; entre 1856 y 1860 sería su propietario Pablo Alonso de la Avevilla y, por último, pasó a manos de José García de Solís, quien la trasladó a Salamanca en 1862.

El siguiente apartado, «*La España Dramática*. La formación de la colección y los procesos editoriales», se divide en cuatro partes. Particularmente en las fases de crecimiento y consolidación de LED se analiza al detalle la labor intelectual del editor según las funciones antes referidas. En la primera parte se estudia la selección de obras propias de la colección, mas también se presentan otras relacionadas con el CLC. No obstante, de manera previa la colección tuvo que ordenarse, tarea problemática para la investigadora por la falta de numeración de los textos incorporados al crearse la colección, así como por la ausencia de cubiertas en obras facticias que contienen textos de LED. E incluso fijados unos criterios, hubo de modificarlos al no mantenerse siempre la numeración cuando la colección pasó a un nuevo propietario, o bien cuando ciertas obras se numeraron tras acuerdos de cesión de derechos entre autor-editor a favor del CLC. Pilar Martínez partió de las listas de títulos presentes en las cubiertas que localizó, aun cuando diferían entre sí en algunos casos. Su tarea casi detectivesca es, pues, muy loable por las dificultades apuntadas y también por la complicada accesibilidad a los ejemplares de la editorial, muchos de los cuales pueden considerarse rarezas bibliográficas (p. 17). En la segunda parte destaca el detallismo en el

estudio del denominado «cuerpo del libro», esto es, de la descripción gráfica, la forma y la estructura de los impresos, tanto de las obras nuevas como de cuantas se modificaron tras adquirirlas editadas. En la tercera parte, del proceso editorial se analizan diversos aspectos: obras, ediciones y reediciones, ya que conocer el número de las distintas ediciones de una obra y de las emisiones de una misma edición, como apunta la autora, es un dato importante para saber cuántos ejemplares estuvieron a la venta en uno u otro caso; los grabados de las portadas; los lugares de impresión (Madrid y Salamanca) y los establecimientos tipográficos con que la editorial contó —no tenía imprenta propia—. Dos tablas de resultados informan, por un lado, de imprentas que aparecen en obras compradas ya impresas (editadas por el autor u otras galerías: *El Teatro*, *El Mundo Dramático*) y en ediciones previas a su incorporación a LED. Por otro lado, se incluyen las imprentas elegidas por el CLC para obras nuevas y reeditadas. En una cuarta parte se indaga el proceso comercial: la difusión y la estrategia de distribución, que le permitió a la colección permanecer en el mercado editorial más de treinta años; la gestión de derechos, es decir, de ingresos generados por venta y representación de obras de la colección. La autora también se detiene en aspectos que muestran su meticulosidad: por ejemplo, al comentar el precio de las obras, llama la atención la búsqueda de datos y la comparación con otras fuentes para ampliarlos o subsanar diferencias con el documento original. De tal modo, con el fin de saber cuál era la disponibilidad del público lector para adquirir estas obras (pp. 86-87), recurre a otras galerías e incluso a datos sobre el precio de algunos productos de la época (pan, arroz, etc.). Esta precisión con la que se reconstruyó la galería (el análisis del tipo de papel sería otro revelador detalle) también se evidencia cuando la autora informa de las librerías madrile-

ñas que sirvieron de puntos de venta de la colección; de los comisionados o corresponsales en provincias que, a partir de la información facilitada en las cubiertas, conforman una extensa lista elaborada por provincias, ciudades y comisionados. Y las indagaciones son múltiples para obtener datos acerca de las representaciones y los derechos que devengaban, los estrenos en Madrid y en otros lugares, así como para conocer los ejemplares existentes en la geografía española y en varios países europeos y americanos.

Otro apartado de este bloque, «Estudio de las obras que componen la galería», en primer lugar, se abre con una breve introducción general antes de ocuparse específicamente de la originalidad de los textos, que se dividen en tres grupos: obras originales (242), traducciones (90) y refundiciones (9), bien del teatro clásico español, bien del mismo autor (caso de *El trovador*, de García Gutiérrez). En segundo lugar, tras un acercamiento a los géneros teatrales del siglo XIX, se analizan cuantos la galería presenta y se identifican cuarenta y dos denominaciones, entre ellas: comedia (en 157 casos, los más numerosos), drama, tragedia, juguete lírico, vodevil, zarzuela, ópera cómica española, parodia, pieza, proverbio y loa. Como señala Pilar Martínez, LED nos ofrece una nueva posibilidad de acercarnos a este tema, ya que «disponemos de dos puntos de vista distintos sobre cada una de las obras: por una parte tenemos la denominación que utiliza el autor para su obra [...] por otra, conocemos la opinión del editor, que agrupó las obras que formaban su galería dramática en tres grandes grupos: dramas, comedias y zarzuelas» (p. 112). Además, para conocer mejor el corpus se examinan otros aspectos: las dedicatorias previas al texto, que informan sobre los autores y la sociedad de su tiempo; la extensión de las obras: el número de actos (en la galería también se utilizan términos como cuadros, jornadas, partes o

épocas); los personajes, cuyos datos eran muy útiles para las compañías teatrales, ya que al elegir una obra para representarla pesaba mucho la dificultad de su puesta en escena o el número de personajes. La autora analiza incluso la proporción entre hombres y mujeres u otros grupos y aporta una tabla que clarifica su presencia en esos tres grupos citados, establecidos por el editor (p. 122). Todo ello concluye con un epígrafe que expone el equilibrio entre las obras en verso (193) y en prosa (133).

En «Elementos de la representación teatral», otro apartado del estudio, se analizan la escenografía (ambientes, decorados), los espacios teatrales en que se estrenaron obras de LED y varios elementos de sociología de la representación: fechas de estreno (todas entre 1846 y 1870), recogidas en muchas portadas; los actores de las compañías que representaron por vez primera las obras; la escritura y los estrenos en beneficio de un actor (22 casos); la censura, a la que se dedican no pocas páginas: particularmente entre 1847 y 1861, LED informa de las coacciones censorias, tan significativas porque los censores no sólo revisaron el contenido de las obras sino que sugirieron o realizaron correcciones literarias; en suma, aportan valiosa información para quienes profundicen en la censura epocal o para los filólogos que elaboren ediciones críticas de los textos.

Por último, se incorpora un breve apartado titulado «El Madrid del siglo XIX en las obras publicadas en *La España Dramática*», donde se realizan pequeñas calas en ciertas obras y se muestra cómo la colección informa acerca de acontecimientos sociales de la capital. Este primer bloque del libro se cierra con un excelente apartado de conclusiones atinadamente expuestas. Además, el texto se viste con gráficos, tablas, esquemas y hasta con un mapa que señala los puntos de venta de la colección en España. Relevante es también, en general, la rigurosidad con que se

comentan y disponen las fuentes bibliográficas, lo cual muestra un conocimiento profundo de las mismas; por ello sirva destacar que la autora es doctora en Filología con una dilatada experiencia en bibliotecas: en la actualidad, y desde su creación, dirige la Biblioteca Tomás Navarro Tomás, ubicada en el Centro de Ciencias Humanas y Sociales del CSIC.

El repertorio de las obras conforma el segundo bloque del libro: es el que mayor espacio ocupa y representa el verdadero cuerpo del trabajo (pp. 179-448). Lo integran 338 títulos numerados, propiedad del editor, más dos obras administradas que, en total, tuvieron 525 ediciones. A ellos se añaden en adenda dos partituras relacionadas con el CLC, de Rafael Hernández y Manuel Fernández. Tras la exposición de los criterios con que se establece, el repertorio reúne las descripciones bibliográficas de las obras, ordenadas cronológicamente por número de serie de la colección. Para su descripción particularizada, la autora se apoya en bibliografía crítica filológica y literaria, así como del campo de la biblioteconomía, la bibliología y la tipografía. Cada ficha catalográfica, redactada siguiendo la normativa específica, contiene tres partes: el encabezamiento principal, la descripción bibliográfica y un cuerpo de notas que recoge cuantiosos datos. Tales notas ofrecen trece informaciones diferentes, muy beneficiosas para el bibliotecario, el especialista y el lector curioso, entre ellas: personajes, actores, grabados de portada, escenas, precio, fecha de estrena, *incipit* y *explicit*.

El tercer bloque del libro lo integran diecisiete índices que constituyen diferentes puntos de acceso a los aspectos analizados, entre ellos: obras traducidas o adaptadas, autores, títulos y fechas de edición, imprentas, organismos censores, fechas de censura y nombres de los teatros. Un valor añadido lo aportan índices infrecuentes como los de actores y de músicos. Por otra parte, un acierto igualmente de este

libro son los tres apéndices con información complementaria con que este bloque se remata: el primero, dedicado a la escenografía de cada obra (pp. 529-614), descrita por acto, con título, autor, fecha y datos del estreno; el segundo, donde se reproducen los grabados utilizados en las portadas, numerados con el fin de relacionar el repertorio con este índice; y el tercero, que reproduce 31 cubiertas de apertura y de cierre, así como las caras internas del documento.

El libro de Pilar Martínez es, por lo tanto, una excelente muestra del buen hacer de la investigadora que, al valor de la reconstrucción de LED, suma el de transmitir al lector paso a paso el proceso de gestación del trabajo. Un proceso exhaustivo ya desde el rastreo de fondos de colecciones teatrales en numerosas bibliotecas y catálogos impresos y digitales. Así también, la descripción bibliográfica que presenta comporta un mejor conocimiento de la galería, y así de los ejemplares conservados en bibliotecas, impidiendo las diferentes descripciones hasta ahora existentes. Pero el corpus documental no sólo permite conocer la conformación de LED desde los puntos de vista bibliográfico, editorial y comercial, sino que también viabiliza el desarrollo de nuevas aproximaciones, ya que es posible contrastar los aspectos abordados con otros estudios y abrir caminos a partir de los datos proporcionados: preparar nuevas ediciones, indagar en autores hoy desconocidos o realizar estudios, pongamos por caso, sobre traducciones, adaptaciones de obras teatrales, actores, escenografía, censura y obras estrenadas en Madrid a mediados del siglo XIX. En efecto: los procedimientos y los resultados ofrecidos en este libro, tal como la autora sugiere al lector, invitan a indagar aspectos del campo editorial español aún pendientes de estudio.

JAVIER LLUCH-PRATS

PEÑATE RIVERO, Julio y UZCANGA MEINECKE, Francisco (eds.). *El viaje en la literatura hispánica: de Juan Valera a Sergio Pitol*. Madrid: Verbum, 2008, 254 pp.

Lo primero que salta a la vista en *El viaje en la literatura hispánica: de Juan Valera a Sergio Pitol*, volumen editado por Julio Peñate Rivero y Francisco Uzcanga Meinecke, es la inclusión, de manera indistinta, de estudios sobre obras de viaje ficcionales y factuales. Los editores, conscientes de esta situación, explican pertinentemente en la introducción que el lector «verá aquí una notable convivencia, a veces juzgada *contra natura*, entre textos de ficción y relatos de viaje reales: todos han sido estudiados bajo la óptica de su carácter literario, considerado como primordial respecto a estas dos variantes» (p. 10).

Hecha tal aclaración, el lector se encontrará con diecisiete estudios realizados desde distintos enfoques y sobre diversos temas, siempre tomando como eje rector el tratamiento del viaje en la literatura hispánica de finales del siglo XIX a la época contemporánea. En su origen, todos los trabajos fueron presentados en el XVI Congreso de la Asociación Alemana de Hispanistas, celebrado en Dresde en 2007.

El libro está organizado en dos grandes apartados, «Hacia un marco teórico» y «Estudios de casos», división que, a mi parecer, resulta innecesaria debido a que muchos de los textos trascienden la materia específica que tratan y se relacionan con otros, estableciendo un fructífero diálogo interno que representa uno de los grandes valores de la obra en su conjunto, y que se suele echar de menos en otros volúmenes colectivos. Por otra parte, prácticamente todos los estudios del primer apartado se basan en casos precisos y bien delimitados para plantear o ejemplificar su propuesta teórica, mientras que la mayoría de los del segundo realizan aportes teóri-

cos que van más allá de las obras o autores particulares que analizan.

Estrictamente hablando, el texto que inaugura el volumen, «El relato de viaje como género» de Kurt Spang, es el único que teoriza sobre las características definitorias de dicho género basándose exclusivamente en trabajos críticos. Spang concluye que «el rasgo definitorio más destacado es que el viaje no sólo es la base de estructuración sino a la vez el tema» y que «el modo de evocar el mundo posible en el relato de viaje oscila entre el afán autobiográfico y el de hacer historiografía» (p. 28). Su delimitación tipológica del relato de viaje deberá sumarse a las aportaciones de estudiosos de este género como Sofía Carrizo Rueda y Luis Alburquerque, para encarar futuros acercamientos a la materia.

También con el objetivo de caracterizar el relato de viaje como género literario, Geneviève Champeau, en «Tiempo y organización del relato en algunos relatos de viajes españoles contemporáneos», remarca que se ha descuidado la importancia del tratamiento del tiempo en esta clase de textos, en aras del protagonismo que se le ha brindado al espacio. A través de la lectura de cuatro relatos de viaje, Champeau se propone mostrar que «también puede el tiempo dinamizar el espacio y desempeñar un papel determinante en la organización formal y semántica de las obras, así como en su significación ideológica y su poética» (p. 89). Así, es posible hablar de relatos «seguidos», como *Caminos del Esla* de Juan Pedro Aparicio y José María Merino y *El río del olvido* de Julio Llamazares, y de relatos «discontinuos», como *Ventanas de Manhattan* de Antonio Muñoz Molina e *Iberia* de Manuel de Lope.

La relación y contraposición entre factualidad y ficcionalidad es una preocupación que comparten algunos de los autores. Tal es el caso de la mencionada Sofía Carrizo Rueda, quien en «Relatos de via-

jes y literatura comparada. Reescrituras para la identificación y la confrontación en dos ejemplos recientes de la narrativa argentina (2005-2006)» devela los mecanismos de reescritura de dos relatos de viaje canónicos, el *Diario* de Darwin y *Viaje alrededor del globo* de Antonio Pigafetta, por parte de dos escritores argentinos contemporáneos, Héctor Libertella y Gerardo Bartolomé. Carrizo Rueda, a partir de la confrontación de los textos originales con sus versiones contemporáneas, noveladas, afirma que la diferencia entre relatos de viajes y literatura de viajes radica en la prominencia de la función descriptiva de los primeros, mientras que la segunda se articula en torno a los personajes y las situaciones que viven.

Luis Alburquerque, en «El peregrino entretenido de Ciro Bayo y el relato de viaje a comienzos del siglo xx», reivindica la importancia del viajero madrileño como escritor y ve en él a un renovador del género que prefigura la obra viajera de Cela. Dicha revitalización consistió en que «Bayo, sin renunciar a los elementos esenciales del relato de viaje, los ha vestido de un ropaje estilístico más intencionado [...] y los ha acercado a las fronteras de lo novelesco, al apropiarse de algunos de sus recursos y al haber transformado en ficticios determinados elementos de la narración» (p. 159). En la misma línea que Alburquerque, María Rubio Martín en «Articulaciones del componente ficcional en el libro de viajes contemporáneo» rastrea la inserción de elementos ficcionales en relatos de autores españoles y europeos contemporáneos como Julio Llamazares, Manuel de Lope, Cees Nooteboom y José Saramago. Por su parte, María de la O Oliva Herrero encara las relaciones entre literatura de viaje, autobiografía y ficción en «Espacios viajados y espacios vividos: la evocación de Alemania en las memorias de ficción de César Antonio Molina».

Demostrando la pertinencia de las conclusiones de Carrizo Rueda, Regula

Bühlmann hace notar en «El viaje en la novelística de Emilia Pardo Bazán» la importancia que los periplos tienen en la evolución de los personajes de la escritora, en especial en *Un viaje de novios* pero también en otras obras como en *Los pazos de Ulloa*. Aunque no es el asunto principal del artículo, hubiera sido deseable, por el interés que reviste, que Bühlmann se explayara más en la comparación entre las crónicas de viaje de Pardo Bazán y su obra novelística. A similares conclusiones llega Fernando Aínsa en el recorrido erudito que efectúa por las literaturas chilena y rioplatense en «Peregrinaciones en la narrativa hispanoamericana del XIX y XX. Entre el viaje iniciático y la búsqueda de raíces» en busca de personajes que lleven a cabo la travesía entre América Latina y Europa, pues también queda al descubierto que la envergadura del viaje novelesco radica en las vicisitudes y transformaciones de dichos personajes y no en la descripción de los lugares que recorren. Esto se puede apreciar en obras de Ricardo Güiraldes, José Gálvez, Eugenio Cambaceres y Julio Cortázar, entre otros.

Dada la inclusión de estudios sobre obras ficcionales y factuales que ya se ha mencionado, el lector se ve tentado a aplicar las conclusiones de unos en los otros, y viceversa. Esto sucede, por ejemplo, con «Álvaro Mutis: la errancia como categoría discursiva en la serie de Maqroll el gaviro», en donde resultaría atractivo rastrear en relatos factuales la sugestiva noción de errancia que Julio Peñate Rivero delinea a partir de distintos elementos que identifica y vincula en *Empresas y tribulaciones de Maqroll el gaviro*. Lo mismo pasa con el trabajo de Francisco Uzcanga Meinek, «El viaje de Sergio Pitól: entre peregrinación rusa y viaje a la semilla», en el que surge la pregunta acerca de si los cinco puntos que propone sobre el horizonte de recepción del relato de viaje contemporáneo, basándose en la obra del escritor

mexicano, resultarían válidos para las obras ficcionales.

Otro aspecto en el que se centran varios de los trabajos es en la estrecha relación que existe entre la literatura de viaje y la crítica social, lo que desmiente el prejuicio —en parte superado— de que esta literatura es de carácter evasivo. Kian-Harald Karimi en «Con el navío onírico a las Indias. Fantasmagorías religiosas en una novela de fin de siglo: *Morsamor* de Juan Valera» y Francisco Manuel Mariño en «El viaje como ensayo cultural en las ‘novelas alemanas’ de R. Otero Pedrayo» plantean que los viajes narrados en las obras que analizan, lejanos en tiempo y espacio del público de sus respectivas épocas, remiten a su realidad política y social inmediata. Así, la novela de Valera puede leerse como una metáfora de una época en transición y las de Otero Pedrayo como un llamado a la recuperación de la cultura autóctona.

En este mismo tenor, «Una visión crítica de España en tiempos de censura: *Tierra de olivos* de A. Ferres» de José Rodríguez Richart, además de indagar en la correspondencia narrador-autor, hace hincapié en el retrato de la España rural de los cincuenta y sesenta, con la subsecuente crítica social que tal labor conlleva. El estudio de Rosamna Pardillas Velay en «*Estampas de ultramar* de Aníbal Núñez: la reescritura de viajes leídos como instrumento de crítica cultural», el único dedicado a un libro de poemas en el volumen, es interesante por dos motivos. Primero, porque la autora muestra que en la temática exótica y el tono aparentemente evasivo de este poemario se encuentra «la denuncia del imperialismo colonial español, la censura de la destrucción de paisajes naturales y culturas tradicionales por parte de la sociedad moderna y la crítica del consumismo generalizado en la sociedad española desde los años 60» (p. 202). Y segundo, porque de la lectura del estudio se infiere que el proceso de escritura de

Aníbal Núñez es similar al de los novelistas argentinos, descrito por Carrizo Rueda, pues el poeta salmantino emplea en su obra el recurso de reescritura de los relatos de viaje canónicos.

El trabajo de Patricia Almarcegui también puede incluirse dentro del grupo que analiza temáticas sociales relacionadas con el viaje, ya que en «La experiencia como escritura. *Del Rif al Yebala. Viaje al sueño y la pesadilla de Marruecos* de Lorenzo Silva» identifica un nuevo modo de acercamiento al *otro*, al que, gracias al ejercicio de memoria y a la responsabilidad y conocimiento del viajero, ya no se ve como una amenaza; al contrario, en ocasiones el viajero incluso logra asimilarse con la otredad.

Por último, Itz'ar López Guil en «Una nota sobre la inmigración en el relato español contemporáneo», único estudio dedicado a un cuento, cree ver una mejora en el nivel de calidad de las obras literarias que tocan el tema de la inmigración, cuya pobreza general achaca a que su escritura suele ser motivada más por razones humanitarias que literarias. Las pocas excepciones a esta regla serían algunas de las piezas incluidas en la obra colectiva *Inmenso estrecho. Cuentos sobre inmigración*, como el que se encarga de analizar, «Terciopelo robado», de Elena Pita. No deja de llamar la atención, sin embargo, que se trate de un cuento que aborda más bien el tema de la emigración, pues narra las experiencias de una campesina gallega en una fábrica suiza.

En el plano que corresponde a la historia literaria, el relato de viajes, ignorado durante mucho tiempo por la academia, ofrece un *corpus* que merece ser rescatado. Esta tarea se puede llevar a cabo recurriendo a escritores cuya obra principal esté conformada precisamente por relatos de viajes, como es el caso de Ciro Bayo, reivindicado, como ya se ha mencionado, por Albuquerque; o bien, con relatos de viajes escritos por un autor canónico y

que, por distintos motivos, entre los que se debe contar el desdén hacia el género, habían permanecido olvidados. Este último caso es el de «Impresiones y paisaje en García Lorca: el viaje interiorizado», en donde Angela Fabris concluye que la primera obra del poeta granadino es el «Primer paso, en definitiva, en dirección hacia el futuro itinerario de Federico García Lorca» (p. 172).

En suma, los trabajos incluidos satisfacen ambas vertientes a las que la crítica de la literatura de viajes se encuentra actualmente abocada: en primer lugar, la elaboración de un marco teórico que brinde las herramientas para el abordaje de este género; y, en segundo término, el estudio de casos concretos que permita, además de su conocimiento específico, la creación de un *corpus* que a su vez sirva como fuente para trabajos de índole comparatista, ya sea entre relatos factuales y ficcionales o de la misma categoría. Por ello, este volumen es una contribución importante dentro de las investigaciones actuales cuyo objeto es conocer mejor uno de los géneros más antiguos y que se han practicado ininterrumpidamente en la historia de la literatura.

FEDERICO GUZMÁN RUBIO

PICÓN, Jacinto Octavio. *Cuentos Completos*. Gutiérrez Díaz-Bernardo, Esteban (ed.). Madrid: FUE, 2008, 2 vols., 441 y 460 pp.

Según es sabido, el cuento es un género paradójico, ya que las historias de la literatura suelen señalar que si, por un lado, en el tipo folklórico o popular su antigüedad es remota, por otro, es el género que más tarda en configurarse en su vertiente moderna. También puede comprobarse en la literatura española como frente a la novela, salvo escasos momentos de gloria, se

le sitúa en una posición secundaria, lo que afecta a sus más insignes cultivadores, como ha sido el caso hasta ahora de Jacinto Octavio Picón, entre otros. E, incluso, para añadir una queja más, el gran desarrollo de la novela realista en el siglo XIX hace que autores del talento de Dickens o Galdós y sus lectores mantengan una visión peculiar: o bien es visto como una novela que hay que comprimir en unas pocas páginas o bien como un género en el que, dados sus antecedentes, el escritor da rienda suelta a la imaginación de manera semejante a la que emplean las narraciones orales.

Con respecto a los estudios que se han dedicado al género en nuestro siglo XIX sobresale la figura de Mariano Baquero Goyanes (y, además de los críticos que menciono más adelante, se debe añadir, entre otros, los de Leonardo Romero, Pura Fernández o Ana Baquero), y a partir de sus contribuciones podemos ver que solo unos pocos autores han merecido ediciones y estudios: Bécquer, Leopoldo Alas, Emilia Pardo Bazán, Alarcón, Galdós.... Y al intentar establecer un canon de la época realista-naturalista, no cabe duda que Jacinto Octavio Picón estaría entre los más destacables.

Hay que comenzar por señalar que Esteban Gutiérrez es una de las fuentes fundamentales en el conocimiento de Jacinto Octavio Picón desde hace ya algunos años, y esto es especialmente relevante en un caso en el que los tópicos acompañaron permanentemente la figura del escritor. Junto a los trabajos de Noël Vallis, Gonzalo Sobejano, Ángeles Ezama, y algunos otros, figuran sus aportaciones al conocimiento de la biografía y la obra, las relaciones con otros escritores como Clarín, o los entresijos de las relaciones personales en la Real Academia Española, de la que Picón formó parte, entre otros, gracias a Benito Pérez Galdós y José María de Pereda. Son varios sus trabajos (entre los que también hay señalar, porque no lo

menciona, su magnífico *El cuento español del siglo XIX*, 2003), y lo más destacable de su labor es esta edición de los *Cuentos completos*, en la que de manera intermitente ha estado ocupado durante al menos dos décadas, según puede comprobar cualquier lector que revise las referencias bibliográficas.

Al lector curioso le sorprende el cuidado y el rigor con que ha desarrollado su trabajo. Esteban Gutiérrez no solo tiene un amplio conocimiento de la narrativa del siglo XIX; además, de cuidar de manera esmerada la presentación de los textos, ha rastreado de manera infatigable los relatos perdidos de Picón, ha comparado distintas versiones de los volúmenes (de *Juan Vulgar*, 1885, a *Desencanto*, 1925) y los cuentos publicados en periódicos, revistas o antologías, y ha investigado sus referencias tanto en la prensa como en memorias, correspondencia y documentos de la época. Tengo que subrayar que esta edición es uno de los pocos casos que conozco en que el editor ha buscado y contrastado todas las versiones de los relatos de Picón de las que hay noticia, incluso en sus traducciones a otros idiomas.

Esto no solo es una señal del buen hacer filológico del editor, es un síntoma de un rigor intelectual que las prisas de estos tiempos parecen desaconsejar, y también algunos dirán que es de otra época la voluntad de salvar de las aguas del olvido las narraciones de un escritor que desde la segunda mitad del siglo XX ha sido casi un desconocido para el gran público. Pero gracias a este esfuerzo, hoy disponemos de uno de los elementos básicos en la evaluación de este escritor que, en mi opinión, es en las distancias cortas donde alcanza sus mejores logros.

La «Introducción» con que se abre el volumen primero es voluntariamente muy breve, pues en otras publicaciones Gutiérrez ha analizado de manera pormenorizada estas narraciones, y quizá debería ser

más amplia, dada su relevancia. Lo más probable es que los imperativos editoriales, dado el volumen total de la edición (441 páginas el primer volumen, y 460 el segundo), impusieran esta limitación, pero es una de las mínimas objeciones que se le pueden hacer.

En las historias de la literatura, desde que lo hiciera Rubén Darío, suele señalarse en su figura la unión de los valores clásicos y las novedades de la modernidad, su interés por las artes plásticas, y como puede entenderse su figura como un modelo del escritor liberal, en el que se conjugan valores regeneracionistas, desde un punto de vista social y un cierto esteticismo. Sin embargo, también resulta insuficiente todo esto a la hora de evaluar los más de cien cuentos que nos presenta esta edición, y que van desde mediados de los años 1880 hasta 1917, en que, como puntualiza el editor, debido a la muerte de su hijo, deja de escribir y de interesarse por su suerte como autor.

Desde los primeros relatos veremos que la búsqueda de un estilo literario se conjuga con una fina observación de la realidad, y como la narración es capaz de reflejar un episodio de la vida común, con una técnica y unos objetivos muy diferentes a los del cuento folklórico o la leyenda romántica. La mayoría de ellos tienen como tema las relaciones amorosas, y en ellos se despliega una gran variedad de figuras femeninas, que constituyen uno de sus rasgos de mayor interés (entre otros muchos ejemplos, pueden citarse la protagonista de «La prueba de un alma», o, en un polo opuesto, la de «Un crimen»). En otros casos se puede encontrar cierto influjo naturalista que se reflejaría tanto en el detalle descriptivo como en los temas sociales: la injusticia, la solidaridad, la crítica del fanatismo, y en algún caso, de manera oblicua, incluso un contenido antibelicista (como, por ejemplo, en «Después de la batalla»).

Puede decirse que en su técnica narra-

tiva no hay una enorme evolución del comienzo hasta el final de su obra, y que su visión humanista y artística presenta siempre una matriz idealista a la que no renunciará. Picón en las diferentes estructuras que maneja, tanto en la tercera persona omnisciente, como en la primera o en el uso del diálogo, se desenvuelve con una maestría que tiene solo unos cuantos parangones en su siglo, y por ello, aunque hayan transcurrido unos cuantos años, estamos convencidos de que merecía una edición tan sobresaliente como la elaborada por Esteban Gutiérrez.

EPICTEO DÍAZ NAVARRO

OLMO ITURRIARTE, Almudena del y DÍAZ DE CASTRO, Francisco J. (eds.). *Antología de la poesía modernista española*. Madrid: Castalia, 2008, 581 pp. Clásicos Castalia.

Dos buenas aportaciones han enriquecido últimamente el panorama antológico del modernismo: por un lado, la edición facsimilar de su primer florilegio, *La Corte de los poetas* (1906; Sevilla, Renacimiento, 2009) a cargo de la profesora Marta Palenque, autora de una exhaustiva introducción que culmina, por el momento, sus numerosos estudios sobre el tema. Por otro lado, la *Antología de la poesía modernista española* a cargo de los profesores Almudena del Olmo Iturriarte y Francisco J. Díaz de Castro, reconocidos especialistas en la poesía española del siglo XX. Esta no solo es el más reciente y actualizado eslabón de una larga cadena —que he estudiado no hace mucho en «Las antologías del modernismo», *Ínsula* 721-722 (2007), 4-7—, sino, como voy a explicar, uno de los mejores.

De entrada, un primer acierto metodológico en una colección como «Clásicos

Castalia» es restringir la selección al ámbito español, planteamiento perfectamente legítimo que, sin obviar ni mucho menos la existencia de un modernismo hispánico (al que los editores se refieren sobradamente en la introducción, así como al catalán), permite evitar los desbordamientos habituales y aportar una nómina de poetas españoles más amplia. No han sido muchas las colecciones contemporáneas que han seguido este camino (lo más habitual ha sido recopilar el modernismo de las dos orillas, como han hecho Gimferrer, Fernández Molina, Crespo, Schulman y Gardfield, Gómez Bedate, Sabido y Esteban o Acereda en sus respectivas antologías): la presente se muestra heredera de una de las primeras, la excelente *Poesía modernista española. Antología* (Madrid, Cupsa, 1978) preparada por Ignacio Prat, que supera a otras posteriores (lastradas, además, por el planteamiento que indica su título) como *Poesía de la generación del 98* (Madrid, Taurus, 1984) de Pedro Aullón de Haro, o las más escolares y editadas al calor del centenario *Antología de la generación del 98* (Madrid, Santillana, 1997), de Agustín Muñoz Alonso, y *Poetas del 98. Un fin de siglo* (Madrid, Alaguara, 1998), a cargo de Miguel García Posada. No obstante, los antólogos demuestran haber tenido muy en cuenta (con la restricción geográfica ya comentada) un modelo que resulta inexcusable: me refiero a la insuperable *Antología de la poesía española e hispanoamericana (1882-1932)* de Federico de Onís (Madrid, Centro de Estudios Históricos, 1934; Nueva York, Las Americas Publishing, 1961).

El volumen se inicia con una introducción que tiene la virtud de ser sintética y repasar las principales características del modernismo, siguiendo tanto las aportaciones críticas más relevantes como las más actuales. Esto es especialmente importante en el caso del modernismo, «fenómeno cultural y estético de múltiples facetas» (p. 7) cuya historiografía y debate crítico es

bastante complejo y todavía está sometido a múltiples revisiones. El estudio introductorio no se olvida de reseñar la convergencia en el modernismo de la poesía con la prosa y el teatro (aunque la antología no opte por recoger poemas en prosa), la importancia de las revistas de la época, las polémicas y testimonios contemporáneos (desde la encuesta de *Gente vieja* en 1902 hasta la de *El Nuevo Mercurio* de 1907) o la importancia de las traducciones (solo Ignacio Prat se atrevió a recoger algunas —pero exclusivamente de Enrique Díez-Canedo— como textos de creación de pleno derecho).

Capítulos propios merecen los «modelos» (la génesis del movimiento) y «componentes» del modernismo, suma de estímulos que no olvida los factores sociológicos (crisis de la sociedad de la Restauración, renovación industrial, crecimiento urbano, importancia del anarquismo y del naciente proletariado), culturales, filosóficos e ideológicos (la modernidad que inicia el romanticismo y lo que Freud llamo «el malestar de la cultura»: la crítica al positivismo y al naturalismo, el *rearme* espiritualista frente al materialismo triunfante, el mito moderno de los orígenes y lo primitivo —el brillante diagnóstico de Schiller en *Sobre poesía ingenua y poesía sentimental*, ejemplarmente estudiado por Hans Robert Jauss en *Las transformaciones de lo moderno*—, la conciencia del vacío, la búsqueda de un ideal —y la sospecha de su ausencia, podríamos añadir—) y literarios (una nueva moral estética que se automargina con orgullo, que experimenta con las formas y con las tradiciones, en la que está muy presente el ejemplo de la nueva poesía francesa —decadentismo, parnasianismo (menos) y simbolismo (más)—, pero también de Rubén Darío y el modernismo hispanoamericano —que cuenta con capítulo propio—, así como de Bécquer y la renovación lírica intimista y sentimental de la segunda mitad del siglo XIX —aspecto en

el que bien incidía Ignacio Prat—). Todo ello procura a las letras españolas la integración en una modernidad estética en línea con el panorama occidental, originada tanto en una nueva mentalidad como en un cambio cultural y una nueva norma literaria. No es una antología como esta el lugar para discutir un tópico reciente en la crítica del modernismo (es citado, no obstante, en p. 7): su posible correlación con el *Modernism* anglosajón, aspecto polémico sobre el cual Nil Santiáñez presenta sensatas objeciones, que comparto plenamente, en su brillante *Investigaciones literarias. Modernidad, historia de la literatura y modernismos* (Barcelona, Crítica, 2002, especialmente pp. 116-119).

Igualmente complejo resulta establecer la cronología del modernismo. Sabemos la dificultad que supone datar cualquier fenómeno literario, que no nace ni muere de la noche a la mañana. Los autores tienen muy en cuenta la periodización establecida por Federico de Onís, y analizan la sensibilidad tardorromántica del llamado premodernismo en línea con el acertado estudio de Niemeyer, *La poesía del premodernismo español*, donde muestra que, pese a sus avances, esta es realmente incompatible con el auténtico modernismo. No obstante, siguiendo la tradición, la antología se inicia con Gil, Reina y Rueda (lo que me parece legítimo siempre que se señalen las diferencias, como se hace aquí). Del Olmo y Díaz de Castro sitúan la ruptura definitiva con la norma poética anterior y el inicio real del modernismo en 1900, fecha de publicación de *La copa del rey de Thule* de Villaespesa y de los primeros poemarios de Juan Ramón Jiménez. Entre 1902 y 1905 «se publican los libros que definen el modernismo español», triunfando la línea del «simbolismo intimista» (p. 24), lo que supone, entre otras cosas, la entrada decidida del irracionalismo en la lírica española. Más complejo es establecer una fecha de cierre, puesto que el modernismo se prolonga como poética

más o menos hegemónica hasta la llegada de las vanguardias, con las cuales se entrecruza en sus inicios. No obstante, los autores consideran 1907 un punto de inflexión y que «pocos libros importantes se escribirán desde la estética modernista a partir de entonces» (p. 27), si exceptuamos *El mal poema* de Manuel Machado o el importante ciclo simbolista del Juan Ramón Jiménez recluido en Moguer. Finalmente, los antólogos aventuran que «el modernismo en España podría fecharse como operativo entre 1900 y 1909, aproximadamente» (p. 28), pese a reconocer sus prolongaciones.

De hecho, la fecha última se rebasa en la propia antología, como se explica en la «nota previa» a la misma, que establece los criterios de edición: geográfico y cronológico (amén del gusto personal), donde se precisa que la fecha de 1910 se supera para acoger textos de publicación tardía o póstuma. Los veintinueve poetas representados se ordenan por su fecha de nacimiento, y de ellos se ofrecen diversas composiciones según su importancia, oscilando entre las dieciséis de Antonio Machado y el poema único de Marcos Rafael Blanco Belmonte y Alfredo Blanco, casos excepcionales, porque no suelen reproducirse menos de cinco textos por cada autor. La selección incluye tanto a los autores consagrados por el canon o a los que aparecen en casi todas las antologías del modernismo (aparte de los premodernistas Gil, Reina y Rueda ya citados, Unamuno, Valle-Inclán, Zayas, Manuel y Antonio Machado, Villaespesa, Enrique de Mesa, Enrique Díez-Canedo, Eduardo Marquina, Ramón Pérez de Ayala, Gregorio Martínez Sierra, Juan Ramón Jiménez, Tomás Morales, Andrés González Blanco, Rafael Lasso de la Vega y Fernando Fortún —solo podríamos echar de menos, según la tradición antológica, al «tardío» Alonso Quesada, excluido seguramente por los límites prefijados—), como a otros poetas menos frecuentados, donde los editores, haciendo gala de sus lecturas y conociemien-

tos, marcan la diferencia: José Durbán, Marcos Rafael Blanco Belmonte, José Sánchez Rodríguez, Isaac Muñoz, Emilio Carrere, Alfredo Blanco, Luis de Oteyza, Felipe Cortines Murube, José del Río Sáinz y José García-Vela. En algún caso, como el de Isaac Muñoz (y casi en el de Oteyza), es la primera vez que aparecen en una antología del modernismo español. Merece la pena destacar el acierto que supone naturalizar plenamente a Miguel de Unamuno en una selección de este tipo, con argumentos bien razonados (pp. 111-113), en línea con los aportados por Blasco y Celma en *Miguel de Unamuno, poeta*.

De cada uno de ellos se ofrece una entrada donde se analiza brevemente el desarrollo de su poética y el significado de sus aportaciones, lo que constituye uno de los máximos valores de la colección, dado lo acertado y provechoso, en general, de estos comentarios. Además, se ofrece un listado completo de los poemarios de cada autor, una relación de las ediciones actuales, una bibliografía selecta y un apartado de fuentes, indicando siempre la primera publicación del texto elegido y la edición de la que se toma (rigor que no está presente en todas las antologías). Las notas a pie de página se reservan para aclarar referencias históricas, geográficas, culturales, artísticas, literarias o léxicas de especial dificultad. La edición está profusamente ilustrada, y principalmente se reproducen manifestaciones plásticas y gráficas, tanto nacionales como foráneas, de los años entreseculares, lo que supone un valioso diálogo interartístico añadido (solo cabe señalar una *distorsión* poco afortunada, seguramente debida a la editorial: para ilustrar la «Balada triste del avión» de Juan Ramón Jiménez aparece un óleo de Sándor Boryk que representa un aeroplano, cuando el poema hace referencia al vencejo, no al ingenio mecánico). La edición se cierra con unos útiles índices de autores y poemas, alfabético de autores y de títulos y primeros versos.

En definitiva, es una antología del

modernismo español rigurosa, actualizada y oportuna. Sin duda, la mejor de las que hoy en día ofrece el mercado editorial.

RAFAEL ALARCÓN SIERRA

CELAYA CARRILLO, Beatriz. *La mujer deseante: sexualidad femenina en la cultura y novela españolas (1900-1936)*. Newark, Delaware: Juan de la Cuesta, 2006. 273 pp.

La denominada Edad de Plata de la literatura española esconde aún sorprendentes tesoros en los recovecos de su vasta amplitud. Junto a figuras cimeras de la literatura hispánica, los años que discurren desde 1902 —fecha mítica donde las halla en la historia de nuestra literatura— hasta 1936 fueron prolijos en obras mejor o peor logradas estéticamente, que hoy en día se han relegado al olvido. Junto a la sobriedad de los grandes intelectuales que haya dado la historia de España y que escribieron en el transcurso de la Edad de Plata —tales que Ortega, Unamuno, Maeztu, Castro, D'Ors, Marañón, por nombrar sólo a los más conocidos—, junto a la exaltación del paisaje y los mitos nacionales entonada por los Noventayochistas, la gran novela modernista o los grandes poemas de los del 27, estas tres décadas marcaron la edad dorada de la literatura erótica española. La desmedida boga por la novela sicaléptica de este periodo coincide con el auge del feminismo como movimiento social y de la sexología como ciencia médica, que hicieron de la mujer elemento esencial e imprescindible en las obras de un gran número de escritores. Así se explica en *La mujer deseante*: los personajes femeninos protagonizaron novelas eróticas y colmaron, además, muchas de las obras de los escritores mejor considerados por la historia de la literatura. Beatriz Celaya escruta minuciosamente la

obra de los escritores entonces motejados de pornográficos antes de prestar atención a las mujeres en algunas obras señeras de Baroja, *Azorín* y Gómez de la Serna. La autora ha estructurado su libro en cinco capítulos, a lo largo de los cuales nos va describiendo cómo el contexto social y filosófico moldeó el papel de la mujer en la novela española de ese periodo.

El primero de los capítulos lleva por título «Sexualidad femenina en la sociedad, cultura y novela españolas (1900-1936)»; en él se describe el modo en que la sexología adquirió rango de ciencia y cómo impregnó la literatura española. Explica Celaya que en la segunda mitad del siglo XIX, Richard Krafft-Ebing y Havelock Ellis iniciaron el estudio de la sexualidad femenina en el campo de la psicología, que Freud convertiría unas décadas después en prioridad científica. En líneas generales, estos dos científicos reconocieron en las mujeres un deseo sexual igual al del hombre. Como corolario de ello, surgió la concepción de la mujer como un ser igual al hombre en sus impulsos afectivos y carnales. Estas teorías cobraron fuerza en una época de cambios sociales e industriales. A partir de entonces, se desarrolló en ciertos países europeos un movimiento feminista que tendría en el sufragismo su bandera y que acometería otros temas controvertidos, como el matrimonio. Pese al retraso social y económico de España, la mujer se convirtió en un tema recurrente en la obra de intelectuales de la talla de Ortega y Gasset. También caló la sexología como ciencia, en la cual destacaron Gregorio Marañón y Santiago Ramón y Cajal como más renombrados estudiosos. Celaya repara asimismo en la preponderancia que, antes que Krafft-Ebing y Ellis, Schopenhauer y Nietzsche habían concedido a la sexualidad y sugiere que, dada la influencia que estos dos filósofos ejercieron en los intelectuales españoles de principios de entre siglos, la conducta de las mujeres en la literatura de la época

podría deberles mucho. Destaca Celaya en ese tiempo la conformación de un arquetipo femenino cruel, con mujeres indomables e insaciables. El ejemplo mejor conocido lo tenemos en la Laura barojiana de *Camino de perfección*. Culmina este primer capítulo con un repaso de la literatura erótica de las cuatro décadas anteriores a la Guerra. Celaya llama la atención sobre la inmensa popularidad de que gozó esta suerte de literatura: la primera publicación periódica de narraciones eróticas, *El Cuento Semanal*, se fundó en 1907, y las novelas se convirtieron en superventas.

El capítulo segundo, «La mujer que necesita amar: novela erótica española (1900-1936)», comienza explicando la dicotomía, existente en ese periodo, entre la mujer sexuada y la mujer maternal o asexuada. Este distingo traza la linde entre la literatura erótica y los otros géneros de narrativa. Presenta a continuación Celaya la figura líder de Felipe Trigo, principal autor entre los eróticos y modelo para la mayoría de estos. La tesis de este capítulo propugna que «Trigo y sus continuadores [...] reflejan un nuevo modelo de relaciones entre hombres y mujeres en la literatura y la sociedad españolas» (65). Aquí se arguye que en novelas como *Alma en los labios*, *Las ingenuas* o *El médico rural*, Trigo presenta a una mujer voluntariosa y decidida a satisfacer sus deseos. Aun así, los personajes femeninos del escritor extremeño no aciertan a liberarse por sí mismas, sino que precisan recurrir a personajes masculinos que les confieran su libertad sexual. «Por tanto la liberación propuesta no es tal» (73), advierte Celaya.

El capítulo tercero, «Acercamiento a la construcción del lesbianismo en España: ¿una perturbación sexual o de género?», halla su natural continuación en el cuarto, «El discurso médico sobre la sexualidad y su recepción por las intelectuales próximas a la izquierda». Se señala aquí la primacía nacional de Marañón como especialista en sexología. Marañón, explica Celaya porme-

norizadamente, concebía y proclamaba que la actividad sexual debía tener como único objetivo la reproducción. En caso contrario procedía diagnosticar una patología. Según Marañón, esta sed de sexo se solía observar en mujeres de físico viriloide y degeneraba de ordinario en prácticas homosexuales. El mayor interés de estos capítulos reside en el estudio de cómo las teorías abanderadas por Marañón vinieron a impregnar el pensamiento de las autoras más radicales de la época, como Carmen de Burgos, de cuya obra *La mujer moderna*, explica Celaya, «puede ofrecer serias contradicciones en su concepción feminista» (194). En Burgos colisiona el ansia de emancipación femenina con la prevalencia de la mujer asexuada sobre ningún otro modelo femenino. Esta misma concepción pseudofeminista se observa también en las cabecillas del feminismo, como Margarita Nelken, Hildegart Rodríguez Carballeira y Federica Montseny. En función de ello, Celaya denuncia lo que denomina «la más elemental de las evidencias: que la izquierda era absoluta y radicalmente misógina» (204).

El capítulo final, «Los escritores canónicos y la sexualidad femenina: *Azorín*, Baroja y Gómez de la Serna», ofrece una panorámica de la mujer en las obras de estos tres escritores. De las novelas de Baroja *Camino de perfección* y *El árbol de la ciencia* destaca Celaya el lado maternal de las protagonistas femeninas y la prevalencia de los valores tradicionales frente a los cambios sociales. Otro tanto de lo mismo ocurre en novelas de *Azorín* como *La voluntad* o *Doña Inés*.

De la excelente exposición que Celaya nos ofrece a lo largo de su estudio se desprenden varias conclusiones de importancia superlativa para el entendimiento de la Edad de Plata de nuestra literatura. En primer lugar, que no existió en España, ni en las ciencias ni en la literatura, un feminismo verdadero, esto es, un feminismo que proclamase la absoluta emancipación

de la mujer. La actitud más feminista en ese periodo no corresponde a las autoras que hoy se reconocen como pioneras del movimiento feminista en España, tales que Nelken o Montseny, sino a los escritores sicalfíticos que siguieron a la estela de Trigo. Al feminismo oficial, el de Burgos, Nelken. Rodríguez Carballeira o Montseny, cabe reprochar que se avino a los preceptos moralistas dictados por Marañón, para quien la mujer tenía por función única la procreación. Se trata de una actitud, en estas feministas españolas, muy tímida y que dista sobremanera de las reivindicaciones de otras feministas que Celaya no menciona en su estudio —v.g. las primeras feministas, de los siglos XVII y XVIII, como Mary Wollstonecraft, y las de principios del XX, como la sueca Ellen Key, cuyas obras fueron traducidas al español antes que al inglés—. *La mujer deseante* merece toda alabanza, pues en sus páginas aprenderá el lector datos valiosísimos para el correcto entendimiento de la literatura de esa época.

J. A. G. ARDILA

CORREA RAMÓN, Amelina. *Alejandro Sawa. Luces de bohemia*. Premio Antonio Domínguez Ortiz de Biografías 2008. Sevilla: Fundación José Manuel Lara, 2008, 320 pp.

Si bien Fénelon (1651-1715) llegó a usar la expresión «llevar una vida de bohemia», el concepto derivado de una fantástica asociación, y aplicado a una determinada manera de vivir de jóvenes artistas pobres y libertinos, cuajó en París con el éxito de las *Escenas de la vida bohemia* (1847) del poeta Henri Murger. En el mejor de los casos, ésta podía limitarse a un periodo dorado de automarginación presidido por un desaforado amor a la belleza y la libertad (a la manera gitana,

en tanto permanente disponibilidad física y mental para lo que se ofrezca) propio de artistas en cierne, antes de ser reconocidos oficialmente y de volver al redil en loor de multitudes para convertirse en gente de bien. Éste es el mito optimista -o la suerte de unos pocos-, siendo muy otra la realidad que nos ha llegado, transmutada hoy en actitud vital asumida por un amplio sector de la juventud, en cierta conexión con nuevas franjas de marginalidad y masificada en su versión *light*; es decir, un desenfadado *modus vivendi* previo al enojoso paso a la adultez, quiérase que no aplazado *sine die* debido a las condiciones generadas por la mercantilización masiva del ocio. La «bohemia» de nuestros días es demasiado compleja y diversa para describirse aquí, pero cabe al menos apuntar que su consigna no es ya la de epatar al burgués en su conformismo y grisura existencial pues éste se encuentra, como nadie y nunca, en situación económica y cultural de permitirse las infracciones morales que se le antojen, gozando su libertad a capricho y sin el menor atisbo de compunción.

Estamos tan hechos a esta realidad que solemos banalizar el genuino sentido de aquella bohemia cuyo espíritu se expandió de París a las demás capitales europeas, y que produjo tal ebullición cultural allá donde anidó, fundiendo dramáticamente miseria y gloria en una misma aureola. Sin duda, la bohemia ha sabido testimoniarse en memorias, retratos, autobiografías y epistolarios, un material idóneo para reconstruir un fenómeno sociocultural como éste, siguiendo aquí los pasos de uno de sus máximos oficientes. Amelina Correa, profesora de la Universidad de Granada, es una investigadora altamente cualificada para ello por su probada experiencia en el género y su conocimiento del autor y la época. Su labor de investigación biográfica y literaria está acreditada de antiguo en títulos como *Isaac Muñoz (1881-1925). Recuperación de un escritor*

*finisecular* (1996); *Literatura en Granada (1898-1998): Narrativa y literatura personal* (1999); *Melchor Almagro San Martín. Noticia de una ausencia* (2001); *Poetas andaluces en la órbita del modernismo: Diccionario y Antología* (2001 y 2004); *Plumas femeninas en la literatura de Granada (siglos VIII-XX). Diccionario-antología* (2002), así como en ediciones anotadas y numerosos artículos de investigación en revistas literarias y científicas, volúmenes colectivos y publicaciones de divulgación cultural. Y tanto más acreditada en lo relativo al escritor sevillano que inspiró el personaje valleinclanesco de Max Estrella, pues en 1993 publicó *Alejandro Sawa y el naturalismo literario*; un naturalismo en su expresión más radical, faceta clave aunque no única de esta compleja figura literaria en cuya vida, personalidad y obra la autora ha penetrado con rigor y una inequívoca simpatía, apreciable en la discreción con que elude ahondar en escabrosas situaciones existenciales del protagonista (o de algún otro personaje, y pienso ahora mismo en el penoso comportamiento de Rubén Darío en los últimos días de Sawa, tras haberlo usado como negro para seis artículos y no haberlo pagado a sabiendas de que se moría de hambre); o en una adjetivación precisa y contenida a pesar de las estridencias existenciales del mundo aquí descrito.

Un primer capítulo resultante del minucioso rastreo en hemerotecas y archivos municipales y parroquiales, se centra en los orígenes familiares, desde que dos hermanos griegos nacidos entre 1785 y 1795 dejaran su Esmirna natal a principios del XIX, en busca de nuevas oportunidades, y recalaran en Andalucía, uno en San Roque y otro en Carmona, donde se casaron con españolas, fundaron su familia y se dedicaron a los negocios. Con el tiempo, sus descendientes se afincaron sobre todo en Málaga y Sevilla, y ambas ramas prosperaron en el ámbito de los negocios pero también de las letras y hasta la polí-

tica (con un gobernador civil de Cádiz), quedando su apellido de Sabba en Sawa tras algún que otro titubeo ortográfico. Tercero de cinco hermanos, dos de los cuales también se dedicaron a las letras, Alejandro Sawa nació en la capital hispalense el 15 de marzo de 1862; pero en Málaga se crió a partir de 1870, dando una precoz muestra de inteligencia y afán cultural a pesar de no destacar como estudiante. Antes de cumplir quince años ya había fundado junto con amigos un efímero periódico, titulado *Ecos de juventud*, y ese mismo año 1877 fueron varias las revistas culturales nacidas por iniciativa suya, a la vez que hacía amistad con un joven Salvador Rueda, entre otras futuras notoriedades literarias. En 1878 publica un libro de 55 páginas, *El Pontificado y Pío IX (Apuntes históricos)*, un encendido elogio del papa fallecido aquel mismo año, fruto de sus circunstancias educacionales, donde ya despunta el temperamento exaltado y la fogosidad verbal que lo definirán, aunque muy pronto en una dirección ideológica opuesta, pues al año siguiente, con sólo 17 años, se va a vivir a Madrid en busca de una gloria literaria que ambicionará alcanzar de la mano de un naturalismo radical ya practicado por un grupo de novelistas españoles a quienes la posteridad quizá no haya hecho la debida justicia.

Su primera etapa en el galdosiano Madrid de la Restauración, regido por la medianía social y cultural, lo ve amistosamente unido a Pedro Antonio de Alarcón y a Ramón de Campoamor, y amparado en sus comienzos literarios por autores consagrados, «Gente vieja» como Zorrilla, Eugenio Sellés, José Velarde o Antonio Fernández Grilo, quienes también propician los inicios en la prensa de un joven ya lanzado en una frenética actividad literaria y asiduo de las tertulias que se constituían en los cafés y tabernas en torno a escritores y artistas. Allí acabaría contactando con las ideas nuevas, de modo que

antes del año de residir en Madrid ya se aprecia en el joven Sawa un cambio de afinidades estéticas, indisimulable en quien fuera tan poco amigo de cortapisas y censuras. Así se va el joven Sawa decantando por la conocida como «Gente nueva» —en oposición a los anquilosados modos vigentes—, esto es José Nakens, Pompeyo Gener, Rosario de Acuña, Manuel Paso, Joaquín Dicenta. Y ahí es donde empieza a manifestarse una vocación bohemia, querencia romántica donde las haya, en aparente contradicción con la orientación naturalista de tintes cientifistas, médico-sociales, que él mismo va a adoptar a la zaga del novelista madrileño Eduardo López Bago, quien encabeza un grupo formado por José Zahonero, Enrique Sánchez Seña, *Silverio Lanza* y alguno más. Entre 1885 y 1888, Alejandro Sawa escribe seis novelas de éxito desigual, imbuidas de un naturalismo zolaesco paulatinamente exacerbado con el fin de desprenderse de su espiritualismo romántico y merecerse el visto bueno del cabeza de grupo, complaciéndose en el feísmo y el morbo, en un anticlericalismo furibundo y un determinismo biológico negador de todo albedrío, ahuyentando lo bello frente a la eficacia para asignar a la novela la función prioritaria de estudiar la sociedad y denunciar sus problemas. Así pasó Sawa por el naturalismo español antes de dar el salto a París, hacia 1889, para acomodarse en una acrisolada bohemia en la que se movía como un príncipe y que le iba a insuflar ese su orgulloso aristocratismo espiritual frente a la anodina sociedad establecida y a la mercantilización del arte. Una automarginación asociada al abuso de alcoholes y drogas como vía de enajenación voluntaria —algo que ver con el rimbaudiano desarreglo razonado de todos los sentidos—, en nombre de la libertad; y una contradicción existencial en algo parecida a la falta de voluntad que aquejaba a su entusiasmo. Pero la bohemia era el ambiente donde mejor rentabilizaba su

garbosa apostura, su imponente busto tan parecido al de Alphonse Daudet —del que traduciría años después la novela *Jack* y adaptaría con éxito para el teatro *Los reyes en el destierro*—, su elocuencia y arrojo, su inteligencia y viveza mental, etc.

Así, un romanticismo incurable -encarnado por su venerado Victor Hugo, al que había conocido en un primer viaje a París— que lo permearía durante toda su vida, incluso en su etapa naturalista más radical y en su posterior evolución hacia el simbolismo-modernismo. Y una bohemia despectiva con el utilitarismo burgués, que le haría proclamar que «no somos prácticos, y nos honramos mucho en no serlo, y miramos compasivamente a los que lo son, como miraríamos compasivamente también a un caso de imbecilidad o de raquitismo», y ganarse la dimensión prototípica que le asignaron las *Luces de bohemia* valleinclanescas. Paul Verlaine era el entonces rey de la bohemia parisina, el venerado maestro que lo deslumbró con su nueva estética decadentista, y el amigo con quien Sawa congenió hasta la muerte del atormentado y subyugante genio, a primeros de 1896. Los años parisinos de Sawa fueron sin duda los más dorados de su vida. La profesora Correa los recorre con la minuciosidad que le permite una información abundante -véanse la amplia bibliografía crítica, la muy extensa y dispersa obra periodística del autor; las notas, el índice onomástico y las páginas ilustradas-, y bien trabada, por la que cobran vida nombres prestigiosos de las letras galas finiseculares —Jean Moréas, Leconte de Lisle, Gabriel Vicaire, Charles Morice, Léon Deschamps, Henry de Régnier, Pierre Louis— en cruzada amistad con Manuel Machado, Ernesto Bark, Enrique Gómez Carrillo, Rubén Darío, a quien inició en 1893 en las correrías nocturnas del Barrio Latino y presentó a Verlaine. Pero, para Sawa, algo más iba a hacer de París un espacio tocado por la gracia: el amor de su vida, la muy santa Jeanne Poirier, nueve años menor que él, con quien tuvo una hija en 1892 y que permaneció junto a él hasta

su muerte, en 1909. Varias decenas de cartas a Jeanne, escritas por Sawa en francés entre 1892 y 1898, nos permiten acceder a un ser mucho más personal, con sus indudables cualidades afectivas como padre y amante, y sus debilidades, como pudo serlo la ludopatía que afectó todavía más, durante algunos años, sus maltrechas economía, psicología y sobre todo salud física, ya por entonces bastante quebrantada por problemas de origen reumático y neurálgico.

En estas penosas condiciones debe Sawa reinstalarse en Madrid a partir de 1896, reencontrarse con sus viejos amigos e ir malviviendo en el bullente mundo de la bohemia, colaborando sin descanso en numerosos periódicos y entablado con Valle-Inclán una amistad que iba a resultar decisiva para la perpetuación de su memoria. También en el relato de este periodo merece especial mención la recreación ambiental operada por la profesora Correa, siendo de destacar los incisos contextuales que va insertando casi inadvertidamente, como sutiles zurcidos en el tejido biográfico. Muchos nombres relevantes de las letras hispanas de aquella época -Francisco Villaespesa, Jacinto Benavente, José María de Pereda, Ramón Gómez de la Serna, Eduardo Zamacois, *Corpus Barga*, *Clarín*, Antonio Machado y sobre todo su hermano Manuel, Rubén Darío y Valle-Inclán- acaban topándose, no siempre de buenas, con Sawa a lo largo de aquellos años de decadencia progresiva. La enfermedad, agravada por la ceguera desde 1906, la pobreza, el desengaño y la ingratitud dieron al traste de forma inmisericorde con aquel arquetípico personaje, unánimemente reconocido como apóstol y emperador de la Santa Bohemia, que falleció, ya perdida la razón, el 3 de marzo de 1909, a punto de cumplir 47 años. El mismo día de su muerte, Valle-Inclán escribió a Rubén Darío a poco de salir del velatorio: «Tuvo el final de un rey de tragedia: loco, ciego y furioso». En 1910 se publicó *Iluminaciones en la sombra*, su

obra más personal y duradera, con laudatorio prólogo de Rubén Darío.

No casualmente esta biografía —a un siglo de su muerte— ha sido galardonada con el Premio Antonio Domínguez Ortiz 2008, pues nos devuelve un capítulo importante de nuestra historia literaria, manteniendo a todo trance ese equilibrio entre el rigor académico —en la descripción del personaje, en la ponderada valoración de las luces y sombras de la bohemia— y la filantropía; un equilibrio necesario para aclimatar al lector a una inmersión cultural de tamaña densidad y tenerlo arrobado hasta la última página.

WENCESLAO-CARLOS LOZANO

HORMIGÓN, Juan Antonio. *Valle-Inclán: Biografía cronológica y Epistolario*, 3 volúmenes. Madrid: Publicaciones de la Asociación de Directores de Escena de España, 2006-2007, 4 vols.

Pocas veces se puede afirmar, en una reseña, que nos encontramos ante una obra monumental y necesaria para la historia literaria española. Por eso, la afirmación, cuando es posible, debe encabezar el texto, como, a mi juicio, en este caso.

En el mundo académico de la filología española existe el mismo convencimiento que entre los profesionales del teatro sobre lo que resta por trabajar para poder comprender y asimilar la obra de Valle-Inclán. Autor muy de su tiempo, su obra es, a la vez, una propuesta de futuro que tardará mucho en agotarse y una fuente de trabajos que replanteen gran parte de lo que se ha dado por conocido y esquematizado demasiado pronto. Todavía hoy estamos necesitados de seguir replanteándonos la etapa cultural española a la que perteneció Valle y su posición en ella.

Las dificultades de comprensión de la obra de Valle-Inclán y de su situación

como escritor tienen diferentes orígenes. Algunos intrínsecos, como es el caso de sus textos teatrales, porque la dramaturgia que en ellos se propone no es fácil y suele superar, con harta frecuencia, la realidad de los montajes que se suceden todos los años sobre nuestros escenarios. Otros tienen una razón en la perspectiva académica de mucha de la bibliografía escrita sobre Valle-Inclán, y la espesa sombra legendaria que oculta su personalidad y que se cruzó durante demasiado tiempo con los estudios académicos. En muchos casos, sigue practicándose la repetición de falsedades obvias como si fueran verdades. Son conocidas las anécdotas y embustes que justifican la pérdida de su brazo, por ejemplo, incluso después de que se publicara el informe médico; también se repiten errores tan de bulto como dar por hecho lo que se dice en biografías noveladas del personaje Valle-Inclán, en entrevistas inventadas (género que se cultivó durante años en el periodismo literario español y que, incluso hoy, sigue tomándose en serio por algunos poco advertidos) o, lo que es aun más grave, en claras falsificaciones que intentaban hacer más digerible a Valle-Inclán durante los primeros años del franquismo, tanto desde la perspectiva ideológica como transformándolo en un extravagante al que no se podía tomar demasiado en serio: fórmulas, ambas, que tendían a domesticarlo y en las que colaboraron conocidos estudiosos.

En las últimas décadas, el esfuerzo por acercarse al verdadero Valle, tanto en su biografía como en su obra, ha sido notable. Como el trabajo dramaturgico por asimilarlo y realizar propuestas que lo hagan viable, en contra de la falsa imagen de un Valle-Inclán imposible de representar. Y en este sentido se está avanzando, no sólo en lo que hace referencia a las grandes obras que escribió: pero aun queda camino por andar.

Uno de los trabajos que contribuyeron a esta orientación de la bibliografía de

Valle-Inclán fue el precedente de éste que reseñamos, también obra de Juan Antonio Hormigón: *Valle-Inclán. Cronología. Escritos dispersos. Epistolario* (Madrid: Fundación Banco Exterior, 1987). De hecho, los cuatro tomos del trabajo actual (el segundo volumen está dividido en dos), se plantearon inicialmente como una reedición ampliada y mejorada del de 1987, que había sido magníficamente aceptado por la crítica y agotó en las librerías dos ediciones y convirtió, junto con otros trabajos suyos, a Juan Antonio Hormigón en una referencia inexcusable de todo trabajo sobre Valle. Como el mismo autor confiesa en la introducción general («Valle-Inclán en su laberinto»), hubo un momento en el que el trabajo había crecido tanto que ya no podía entenderse como una mera reedición del primitivo.

Juan Antonio Hormigón es una de las grandes personalidades de la investigación teatral en España desde mediados del siglo XX hasta la actualidad. Desde su cátedra de Dirección de Escena en la Real Escuela Superior de Arte Dramático ha desarrollado una labor docente elogiada. A su faceta como creador —escritor y director de escena—, se han de sumar miles de páginas escritas acerca de cuestiones profesionales en el campo de la dirección de escena, teoría sobre la dramaturgia o estudios de gran nivel filológico sobre el teatro español. A ello hay que añadir su infatigable labor como editor, la dirección de una de las mejores revistas mundiales sobre aspectos teatrales (*ADE-Teatro*) y de las Publicaciones de la Asociación de Directores de Escena de España, cuyo catálogo es un ejemplo modélico en el campo del teatro. Su labor gestora de dicha Asociación y la defensa de los intereses corporativos del Director de Escena es otra línea destacable de su currículum, que contribuye a redondear su personalidad.

*Valle-Inclán: Biografía cronológica y Epistolario* es un trabajo excelente y ge-

neroso. Se compone de tres volúmenes (el segundo, en dos tomos). Los dos primeros se dedican a la Biografía cronológica. El camino elegido por Hormigón es complejo: elaborar, fecha a fecha, la biografía de Valle-Inclán a partir de una suma de datos incontestables: documentos y referencias. La labor, minuciosa, de hallazgo y recopilación es completa. Es fácil, a partir de ahora, seguir la vida del escritor casi día a día. No habrá excusa para cometer errores en trabajos posteriores, puesto que aquí se tiene todo el arsenal de documentos que permiten corroborar cuándo sucedieron los hechos, la presencia de Valle en tal o cual lugar en un momento determinado y el trabajo de redacción de su obra, así como cualquier otro dato referido a sus acontecimientos vitales. Muchos de los documentos aquí reunidos eran de difícil acceso, otros habían sido ignorados por la crítica a pesar de su publicación y convenía recordarlos. Varios son inéditos y arrojan luz sobre muchos puntos oscuros. Todos ellos, juntos, son una copiosa información buscada de forma minuciosa y reunida con acierto para dejar pocos huecos a la biografía de Valle. La eficacia de la metodología elegida es de tal calibre que cualquier dato que aparezca en el futuro podrá situarse con facilidad en el armazón de este trabajo. Hormigón añade, como elemento necesario, comentarios cuando cree oportuno matizar, ampliar o contrastar los datos, incluso cuando piensa que deben ser sometidos a duda. Estos comentarios son, por sí mismos, pequeños artículos de una gran calidad filológica y un riguroso planteamiento que avalan la honestidad del esfuerzo.

El tercer volumen recoge el epistolario de Valle-Inclán. Se acompaña de una Introducción titulada «Lectura oblicua de un epistolario», versión de la anterior «Lectura sesgada de un epistolario». El cambio de adjetivo indica una nueva mirada. Es, por supuesto, un epistolario de gran interés para completar la perspectiva bio-

gráfica. Sin duda, aparecerán nuevas cartas en un futuro, pero es difícil que aporten grandes variaciones a lo aquí presentado en cantidad y calidad. Hormigón estudia pormenorizadamente las cartas: estos estudios y las notas a pie de página con las que las ilustra, son otro ejemplo de la labor minuciosa de estudio. Ponen en escena toda una época, los personajes que se relacionaron con Valle y su mundo personal y de relaciones amistosas y artísticas. Es un valor añadido al enorme interés que guardan los textos de Valle.

La honestidad del trabajo de Hormigón se subraya al reconocer él mismo que aún quedan puntos oscuros en la biografía del autor, pero lo que se publica en estos volúmenes es un ejemplo de cómo levantar un edificio filológico con sólidos cimientos. Cualquier investigador sobre Valle y su época deberá consultar este estudio imprescindible y necesario si no quiere caer en los errores de otros tiempos. Sin duda, un ejemplo a imitar: si todos los grandes autores de nuestra literatura contaran con trabajos así, podríamos estar en condiciones de afrontar con éxito las labores de interpretación de su posición en la historia literaria. La recopilación, selección, estudio y publicación de todos los datos disponibles es un paso imprescindible para ello.

PEDRO OJEDA ESCUDERO

LEÓN, María Teresa. *La historia de mi corazón*. Edición facsímil del original. Morelli, Gabriele (mecanografiado a cargo de). Málaga: Centro Cultural Generación del 27, Diputación, 2008.

PUCCINI, Dario y ALBERTI, Rafael. *Corrispondenza inedita (1951-1969)*. Morelli, Gabriele (a cura di). Con una testimonianza di Stefania Piccinato Puccini. Milano: Vienneperre Edizioni, 2009.

LARREA, Juan. *Poesía y revelación (Antología)*. Morelli, Gabriele (selec. y pról.). Madrid: Fundación Banco Santander, 2009, LXIV, 384 pp.

Es difícil hacer un balance en una reseña de la labor de un investigador de la talla de Gabriele Morelli, catedrático de Literatura Española en la Universidad de Bérgamo, Italia. Morelli lleva ya muchos años construyendo una obra crítica de gran calado, sus estudios se encuentran en las mejores colecciones de filología españolas, y sus investigaciones se convierten en referencias imprescindibles de los temas que trata. Pero además hay que decir que su labor va más allá de la calidad y ese método que paso a paso va mostrando un quehacer por y para la filología, ya que la cantidad de estos trabajos se descubre como la otra característica sorprendente de este conocido hispanista italiano. Calidad y cantidad que se revelan en tres ediciones recientemente aparecidas en diversas colecciones, cada una de las cuales nos muestran a un inquieto Morelli, un catedrático ya casi emérito que sin embargo no ha perdido el amor por las letras y la pasión por la investigación, quien además bien pareciera un joven investigador que tiene una carrera por delante en la que tiene que «hacer» curriculum. Y precisamente por todo lo contrario, puesto que no tiene que demostrar nada a nadie y porque cuanto publica lo hace entregando a la colectividad el fruto sazonado de sus mejores cosechas, he aquí una razón por la que debemos tener en cuenta los trabajos de un Morelli tenaz en sus entregas, un trabajo de hormiga que ha ido acumulando materiales durante muchos veranos y que ahora en el invierno se va nutriendo de ellos. Son muchos los contactos, las relaciones, los azares o las razones por las que a un eminente filólogo como Morelli se le confiere la correspondencia entre Dario Puccini y Rafael Alberti (hay que recordar que en 2005 apareció asimismo la

correspondencia inédita entre Eugenio Luraghi y el mismo Rafael Alberti, aportando valiosos materiales de la vida del gaditano en Argentina e Italia); realiza una antología de Larrea como la que presentamos; o prepara la edición de un manuscrito perdido de María Teresa León (que precisamente le fue confiado a través de la familia Luraghi).

En efecto, y comenzamos con la obra que se publicó a finales de 2008, *La historia de mi corazón*, Gabriele Morelli nos cuenta cómo llegó a sus manos el manuscrito mecanografiado de esta pieza teatral, nunca antes publicada, nunca antes conocida y perdida en la «memoria de la melancolía» de su autora, que envió precisamente a Eugenio Luraghi en 1950 desde Argentina, para que tradujera, pero que por razones que desconocemos no había visto la luz hasta nuestros días con esta edición. Y es a través del citado epistolario, publicado en 2005, como apareció una obra que, tal y como aparece ahora, posee una importancia extraordinaria. Este tipo de trabajos son los que dan más satisfacción a quienes ven la investigación como una aventura, con recompensas inesperadas.

La segunda entrega que aquí reseñamos —brevemente, pero que bien se merecería más— corresponde a una antología de Juan Larrea titulada *Poesía y revelación*, introducida por un estudio de más de cincuenta páginas en el que se desgranar las claves de uno de los poetas más singulares del primer tercio de siglo XX español, un poeta surrealista y vanguardista de pro, como demuestra la propia elección del título, el cual alude al proceso por el que los poetas surrealistas iban accediendo al flujo verbal y de conciencia que se enmarcaba en el acto del duermevela, tan característico del surrealismo, y que pretendía sacar de las zonas oscuras de la conciencia, esto es el inconsciente, todo aquel material que nos conforma y que sin embargo no actúa explícitamente en la realidad cotidiana. A través de este acto, el

cual era la base de la poesía surrealista, se *revelaba* nuestra verdadera identidad, cuando todavía se pensaba que existían verdades o identidades estables, en una vuelta de tuerca más del sujeto trascendente neokantiano. Una antología ciertamente útil y accesible, de poesías (la mayoría traducidas del francés por amigos insignes, aunque también por el mismo Larrea) y sobre todo de prosas, crítica literaria y otro tipo de textos misceláneos, actividad —recordemos— a la que se dedicó durante más tiempo que a la poesía y que nos vuelve a traer a un Larrea algo desconocido pero imprescindible. Quizás otro de los azares encadenados, gustos que van seleccionándose o dedicaciones que se decantan sea el hecho de que en 2007 el profesor Morelli se encargara de la edición de *Ilegible, hijo de flauta*, un guión cinematográfico surrealista escrito entre Buñuel y Larrea basado en un cuento original de Larrea. Y es así como se van recabando materiales.

Por último, queremos dar constancia en estas notas fugaces de la *Corrispondenza inedita (1951-1969)* entre Dario Puccini y Rafael Alberti, publicado en Italia y en la misma editorial del anteriormente citado entre el mismo Luraghi y Alberti, pero de enorme interés para los estudiosos españoles del genial gaditano. También hay, entre los textos rescatados, muchas cartas de María Teresa León que vienen a dibujar con más plenitud la figura de Alberti, y en general de la actividad de ambos

—de la pareja— en la época argentina y justo antes de la llegada a Roma. No será casual que a través de este epistolario —y el citado con Luraghi— comprendamos algunos de los mecanismos vitales y económicos que movieron a los Alberti a dejar Argentina y decantarse por la residencia en Roma durante casi tres lustros, desde 1963 hasta su regreso del exilio. Pero son mil detalles más los que ofrece un epistolario que enriquece el poliedro de una figura gigante como Alberti, lleno de proyectos y con una inusitada fuerza creadora proteica.

En general y ya para concluir habría que saludar de nuevo vivamente la aparición de estas tres obras dadas sus peculiaridades, cada una por una razón distinta. Las tres ediciones aparecen convenientemente introducidas por unos amenos prólogos, como acostumbra el profesor Morelli, que preparan al lector de manera rigurosa pero al mismo tiempo ágil, para la lectura. Y habría que destacar la capacidad comunicativa de estos prólogos: saber contar los detalles más significativos, esbozar las ideas más relevantes, sin abrumar al lector, más bien al contrario, motivándolo, no es habitual en el género. Por esta razón, a la vez que damos brevemente cuenta de estas ediciones de textos importantes, las ofrecemos unidas para llamar la atención sobre la excelente labor de su editor.

JUAN CARLOS ABRIL