

Revista de Literatura, 2014, enero-junio, vol. LXXVI, n.º 152,
págs. 625-664, ISSN: 0034-849X

LAFARGA, Francisco y Luis PEGENAUTE (eds.). *Diccionario histórico de la traducción en Hispanoamérica*. Madrid: Iberoamericana; Frankfurt am Main: Vervuert, 2013, 514 pp.

Cuatro años después de la aparición del *Diccionario histórico de la traducción en España* (Madrid, 2009) se ha publicado este nuevo trabajo coordinado por los profesores Francisco Lafarga y Luis Pegenaute donde, continuando la perspectiva histórica, se desarrollan en pequeñas monografías los aspectos y las personalidades más relevantes referidos a la traducción en Hispanoamérica desde el siglo XVI a nuestros días. Ya los propios coordinadores-editores de esta obra habían dado sobradas muestras de su interés hacia la traducción en el ámbito hispanoamericano en otras publicaciones previas, entre las que destacan los dos volúmenes de actas del congreso «Historia de la traducción en Hispanoamérica: mediación lingüística y contactos culturales» (2011) que fueron publicados en 2012 bajo los títulos *Aspectos de la historia de la traducción en Hispanoamérica: autores, traducciones y traductores* y *Lengua, cultura y política en la historia de la traducción en Hispanoamérica*— y la página electrónica «Biblioteca de traducciones hispanoamericanas» alojada en el portal de la Biblioteca Virtual «Miguel de Cervantes», donde se estudian algunas traducciones concretas de obras literarias, filosóficas y políticas.

Para realizar un proyecto tan considerable como este diccionario, sin embargo, ha sido necesaria la colaboración de otros muchos participantes, hasta un total de ciento catorce incluyéndose a ellos mismos, procedentes de prestigiosas universidades o cen-

tros de investigación españoles y americanos. La presencia entre estos de nombres como José Francisco Ruiz Casanova, autor de la excelente *Aproximación a una historia de la traducción en España* (2000), o de Georges L. Bastin, redactor jefe de la prestigiosa revista *Meta*, así como de otros muchos investigadores, se explica por la concesión de un proyecto interuniversitario titulado «Hacia una historia de la traducción en Hispanoamérica», de la que este libro de más de quinientas páginas es solo uno de sus resultados. Aunque algunos de estos mismos colaboradores ya habían realizado estudios sobre obras o autores particulares, la intención de este diccionario persigue proporcionar una visión de conjunto de la que aún se carecía. Ya sintetizando los trabajos previos que existían de forma dispersa, ya creando entradas *ex profeso*, se han reunido un total de doscientas catorce entradas ordenadas alfabéticamente bajo la forma de un diccionario enciclopédico.

Muestra de este carácter sintético son determinadas entradas monográficas dedicadas a cada uno de los países latinoamericanos (aunque no han podido hallarse colaboradores para redactar las pertenecientes a Bolivia, El Salvador, Guatemala, Honduras y Nicaragua) donde se exponen las iniciativas editoriales más relevantes y sus traductores principales. Esto es algo destacable, pues basta con leer las entradas referidas a «Argentina», «Chile» o «México», por ejemplo, para conocer el desarrollo general de la traducción en ese ámbito geopolítico a lo largo de los siglos, las obras traducidas más significativas o los autores más importantes (a cuyas entradas respectivas podremos dirigirnos si sus nombres van acompañados de un asterisco). El propósito

de estas entradas monográficas —a las que se suman otras relativas a la traducción en la época del Virreinato, a la revista argentina *Sur*, a la poesía quechua y a la labor de los exiliados republicanos españoles— es documentar no solo la presencia de las literaturas extranjeras en un determinado país, sino también contextualizarlas con los cambios ideológicos de cada época. A este respecto es particularmente interesante las noticias sobre ciertas editoriales y revistas literarias y la creación de premios, ayudas y colecciones —como la «Biblioteca *La Nación*» de 872 títulos que lanzó el periódico argentino del mismo nombre entre 1901 y 1920 (49)—, porque la historia del libro y la importación de traducciones son factores que testimonian el desarrollo cultural de un país. De hecho, más allá del *Index Translationum*, los catálogos de editores, junto con los estudios contemporáneos y algún otro anterior trabajo (como la *Biblioteca chilena de traductores, 1820-1924* del bibliógrafo José T. Medina, citada en la página 121) son algunas de las pocas fuentes con las que rastrear la historia de la traducción anterior a nuestros días: aunque el siglo XIX fue proclive a crear catálogos bibliográficos, prestó poca atención a los traductores, cuyo nombre en muchas ocasiones siquiera menciona, porque el contenido era lo relevante y las traducciones eran vistas como el medio necesario con que verterlo de una lengua a otra sin importar su literalidad o fidelidad, lo que permitía adaptaciones y reducciones muy alejadas de lo aceptable en nuestros días.

Esto nos lleva a una cuestión relevante en esta obra: ¿está alguna época más representada por sus autores o países, y alguna otra menos analizada? ¿Ha recibido algún país más atención en este *Diccionario*, frente a otro u otros que hayan recibido menos? La participación de un gran número de colaboradores y la delimitación del contenido demuestra la minuciosidad y buen hacer de los editores. Sin embargo, la labor editorial y traductora es indiscutiblemente ma-

yor en unos países que en otros, y también puede haber una mayor escasez de documentación para unos periodos y sobreabundancia para otros, lo que podría justificar un cierto desequilibrio. Basta un simple recuento para comprobar que en las entradas que integran las letras A, B y C, por ejemplo, las relativas a traductores/autores del siglo XX (treinta y tres) triplican las dedicadas al siglo XIX (once), y estas a su vez son el triple con respecto a las del siglo XVIII (tres) o las del siglo XVI-XVII (cuatro) (lo cual, en parte, queda subsanado en este último punto porque se da una entrada monográfica de veinte páginas al «Virreinato», 467-487). Es evidente, pues, aunque esta solo sea una muestra parcial, que el siglo XX cobra un protagonismo mayor en el *Diccionario*, y del mismo modo se puede decir con las entradas referidas a Argentina, México, Perú y Venezuela, que son más numerosas que las dedicadas al resto de países latinoamericanos.

Como obra colectiva es inevitable la presencia de ciertas repeticiones, pero, bien mirado, estas pasan a ser explicaciones complementarias como consecuencia de haber sido redactadas unas y otras por investigadores diferentes (como ocurre, por ejemplo, en lo referido a la traducción en «Argentina» y a la labor traductora de «Borges» y «Cortázar», que cuentan con entradas propias).

La microestructura es homogénea a lo largo del diccionario y gracias a esta sistematicidad es posible conocer los datos biográficos de cada traductor, luego sus obras publicadas (si, además de traductor, se trata de un escritor reconocido, como ocurre en los casos de Borges o Cortázar, o de Octavio Paz, José Gaos, Sergio Pitol o José Emilio Pacheco) y finalmente los aspectos tocantes a su labor como traductor. Se recogen también observaciones metatraductoras propias y comentarios que la crítica ha considerado de sus traducciones. Finalmente se incluye una bibliografía fundamental donde se citan los estudios sobre su perso-

na. Los capítulos monográficos sobre un país o tema también cuentan con su bibliografía pertinente.

La visión comparativa entre España-Hispanoamérica trata también de establecerse, aunque no siempre está lo suficientemente destacada porque, como se señala en el prólogo, no se ha desarrollado tampoco en estudios anteriores, así que disponer de este *Diccionario* y del anterior sobre la traducción en España puede verse como un primer paso en este empeño. Es evidente que podría haberse dado un mayor resalte a la función de puente que existe entre las traducciones de ambos lados del Atlántico al tratarse de una misma lengua, pero hablar de la preponderancia de las traducciones al español realizadas desde Hispanoamérica durante la posguerra española y la labor actual de los grandes grupos editoriales supondría «otra historia», como se señala en la página 186 sobre los libros exiliados y el vínculo idiomático, pues estaría trazando una historia de la traducción en Hispanoamérica en forma de ensayo, y no de diccionario.

Queremos cerrar esta reseña destacando otros aspectos especialmente positivos, de los que esta obra posee en abundancia: entre ellos está el enfocar la traducción desde un punto de vista plurinacional, realizando una historia de la traducción que sobrepasa «los límites territoriales de la nación» (el hecho de que sea una misma lengua en varias naciones contribuye sin duda a esto); del mismo modo, su esfuerzo por mostrar una historia de la traducción de gran amplitud cronológica y plurilingüe, superando los estudios de carácter bilingüe, necesariamente reducidos, centrados en la recepción de obras de tal autor de una lengua en otra en un determinado lugar y momento histórico. Asimismo destacamos que, aunque el *Diccionario* se basa fundamentalmente en la traducción literaria, se supera esta barrera al darse también cierta presencia a la traducción de obras de pensamiento, jurídicas y de libro científico-técnico.

Dedicamos unas últimas palabras a los aspectos físicos de la obra: se trata de una buena edición, con una encuadernación manejable en tapa dura y unos márgenes generosos, en una tipografía con tamaño adecuado que facilita la lectura. El índice de autores traducidos permite además localizar las menciones realizadas en diferentes entradas y es muy útil para trazar la recepción en territorios distintos, pero este trabajo queda fuera de los propósitos del *Diccionario*, como se ha indicado. Al resaltar la labor traductora de muchos autores-escritores, el *Diccionario* supone también el descubrimiento de una faceta inesperada en algunos casos, como me ha ocurrido al leer que algunas obras de Machado de Assis fueron traducidas por Antonio Alatorre, director de la *Nueva Revista de Filología Hispánica*, o ayudará al lector a desentrañar qué nombre real escondía a cierto traductor que usó cierto pseudónimo... Ya por estos y otros aspectos útiles, este *Diccionario histórico de la traducción en Hispanoamérica* cumple su labor de una forma destacable.

LUIS PABLO-NÚÑEZ

BAQUERO ESCUDERO, Ana L. *El cuento en la historia literaria: la difícil autonomía de un género*. Vigo: Editorial Academia del Hispanismo, 2011, 140 pp.

La brevedad de este estudio pudiera llevar al lector de forma equívoca a pensar que en sus páginas no ha de encontrar una visión panorámica del género cuento que pone de manifiesto la supervivencia y vicisitudes de un género acostumbrado a cambiar y ser modificado para adaptarse al contexto en la tradición literaria española. De forma equívoca digo, porque su autora es capaz en menos de ciento diez páginas de recorrer las muy diversas formas de engarce del cuento y de su mantenimiento como forma independiente o dependiente de otras formas narra-

tivas o del medio en el que se circunscriben. Sin duda alguna enfrentarse a un estudio del cuento en la historia literaria —prolijo género, aprendemos, en sus distintas formas— es ya de por sí una obra de gran enjundia. Si a esto hay que añadirle la concreción y precisión expositiva del mismo, es menester decir que este libro aúna un doble mérito.

La introducción no nos deja lugar a dudas sobre la tesis mantenida por su autora: rastrear «las múltiples maneras con que la especie ha enfrentado y resuelto su dificultad por preservar su existencia» (12) en su relación directa con otras formas literarias. El desplazamiento del enfoque de investigación no solo confiere a este trabajo la originalidad esperada en todo estudio académico, sino que con gran habilidad —y al evitar un estudio del cuento que principie su individualidad y autonomía— su autora es capaz de adentrarse en la explicación de conceptos teóricos como las resbaladizas diferenciaciones de género literario y en el debatido concepto del hibridismo.

Pero antes de adentrarnos en esos temas, comentar que la tripartita estructura del libro es bastante equilibrada. Si bien el último capítulo de este estudio que da cuenta de la época contemporánea es el de mayor extensión, los dos primeros capítulos —la tradición anterior al siglo XIX y el siglo XIX, respectivamente— engarzan no ya cronológicamente con aquél sino que guardan una relación semántica, pues tradiciones cuentísticas como el recurso del marco, por ejemplo, seguirán vigentes en el siglo XXI.

En el primer capítulo «Formas de engarce en la narrativa breve, en la tradición anterior al siglo XIX» la autora analiza, trayendo a colación aspectos teóricos de la crítica especializada, más de ochenta colecciones de cuentos. En él se deja claro no ya la integración del relato en estas colecciones o formando parte de otras obras en este periodo sino su utilización en toda la historia literaria (14); la imbricación entre el relato marco y los relatos enmarcados; la

subordinación que parece tener el género cuento en la época medieval y sus diversas formas de engarce; el marco del tópico del viaje, la tertulia, son partes destacadas en la narrativa medieval y áurea. Siendo la diferencia más perceptible la imbricación menos íntima en las colecciones de la narrativa áurea entre el marco y las distintas historias en él integradas, destacando la autora su carencia de autonomía estética. Con respecto al siglo XVIII, continúa la coherencia explicativa de lo hasta aquí expuesto y se analiza el cuento dentro de su soporte natural, la prensa periódica, aun no tratándose todavía de ese cuento de creación personal que aparecerá en el siglo XIX, a pesar de la autonomía que le confiere el medio. Los motivos de engarce de los cuentos siguen teniendo un peso importante en las colecciones e incluso en la prensa periódica. Existiendo además la práctica tradicional de la yuxtaposición de relatos.

El segundo capítulo, el más corto de los tres, da cuenta de la autonomía e independencia que adquiere el cuento en la prensa periódica decimonónica. No obstante, en este capítulo se explica el precio que tuvo que pagar el cuento debido a las restricciones que tal formato le imponía, en muchas ocasiones siendo víctima de la coetaneidad de lo narrado y de la función social del cuento. Su independencia, pues, queda inevitablemente limitada y ésta favorece el que haya quedado olvidada entre las páginas del vasto número de prensa periódica que a día de hoy sigue —a pesar del esfuerzo como el de la Biblioteca Nacional de Madrid— relegada al ostracismo. Esta autonomía, no obstante, no evita que sigan en algunos casos utilizándose el recurso del marco y la persistencia de ciertos rasgos de la oralidad, tan característicos de la tradición anterior, aunque eso sí con una mayor unidad narrativa entre los cuentos.

El tercer y último capítulo es el más complejo de los aquí presentados. La cambiante fisonomía del relato corto, la imbricación de formas de la tradición literaria y

sus múltiples variaciones, así como la flexibilidad que va adoptando el relato corto permite a su autora analizar cuentos, colecciones de cuentos y formas narrativas que lindan entre distintos géneros literarios o conforman nuevos géneros por su consustancial versatilidad. El fragmentarismo, el hibridismo, los subgéneros, las colecciones de cuentos *a priori* y *a posteriori* de un mismo autor, colecciones de distintos autores, así como la utilización de elementos tradicionales en los relatos cortos, serán características que se vayan amoldando a las necesidades particulares de cada visión estética. La autora analiza, entre otras, estas formas desde una periodización tripartita: las grandes innovaciones en la especie narrativa; de la postguerra a los años 70; y, finalmente, la narrativa actual.

En la conclusión la autora se pregunta con astucia si detrás de las distintas formas de autonomía e independencia que la prensa periódica le otorgó, y de las diversas modificaciones y especificaciones que el cuento ha sufrido en el siglo XX, no estaremos asistiendo a la desaparición del cuento como obra aislada y autónoma. Tal pregunta no puede ser más oportuna teniendo en cuenta lo que decíamos al principio de esta reseña, esto es, lo innovador de una perspectiva crítica en el análisis y enjuiciamiento del cuento en este libro. Esta pregunta es una muestra de las muchas propuestas que se exponen en este libro y de las nuevas vías de investigación que directamente o indirectamente se presentan al lector.

Uno de los aspectos que merece la pena destacar en este estudio es que a pesar de la complejidad del tema y de la copiosa cantidad de cuentos y colecciones de cuentos analizados, así como de las fuentes críticas utilizadas tanto hispanas como de la larga tradición crítica anglosajona, el estilo de este estudio hace que su lectura sea de lo más amena. Ese *docere et delectare* —tan fácil de nombrar pero tan difícil de conseguir— es una de las mayores virtudes de este libro.

Por las razones aludidas y otras que dejo al lector que descubra, *El cuento en la historia literaria: la difícil autonomía de un género* es un trabajo que todo estudiante y profesor que intente acercarse al mundo de los cuentos ha de leer, pues su focalización novedosa y clara, sus propuestas críticas y su diáfana expresión así lo exigen.

JOSÉ MANUEL GOÑI PÉREZ

ESPINOSA SÁNCHEZ, Gabriel (coord.). *Pruebas de imprenta. Estudios sobre la cultura editorial del libro en la España moderna y contemporánea*. Madrid, Frankfurt am Main: Iberoamericana, Vervuert, 2013, 284 pp.

Estos *Estudios sobre la cultura editorial del libro en la España moderna y contemporánea* serán uno de los referentes principales en el estado de los ensayos recientes sobre bibliografía material —o *Analytical bibliography*— en el mundo hispánico. Los ha coordinado Gabriel Sánchez Espinosa muy conscientemente: los ha reunido y ordenado, ha dispuesto una bibliografía única al final y ha escrito las bio-bibliografías de sus autores, nueve, incluyéndole: Trevor J. Dadson, el editor de Gabriel Bocángel; Nigel Dennis, el malogrado editor —fallecido en abril de 2013— de Bergamín y de Ramón Gaya; Andrew Ginger, autor de *Liberalismo y Romanticismo: la reconstrucción del sujeto histórico* (2012); Julio Neira, especialista en la literatura del 27, y reciente Premio Antonio Domínguez Ortiz de biografías por su estudio *Memorial de disidencias. Vida y obra de José Manuel Caballero Bonald* (Fundación José Manuel Lara, 2014); Carmen Peraita, de Vilanova University, conocida por sus investigaciones sobre Quevedo; Fermín de los Reyes Gómez, bibliógrafo principal e historiador del libro; Barry Taylor, bibliotecario en la British Library; Elvira Villena, historiadora del arte y especialista en grabados; y el

propio Gabriel Sánchez Espinosa, que es profesor en la Queen's University de Belfast, autor de varias obras sobre la figura del ilustrado José Nicolás de Azara, y otros trabajos dedicados a otros asuntos como el mundo del libro durante el siglo XVIII o la literatura autobiográfica española del siglo XX. Sánchez Espinosa fue, además, el organizador de unas «Jornadas sobre la cultura editorial del libro en la España Moderna y Contemporánea» celebradas en su universidad en noviembre de 2010 bajo el título principal que ahora se ha llevado a la cubierta de este volumen, *Pruebas de imprenta*, y de las que provienen como ponencias los trabajos incluidos. Salvo en el caso del editor mencionado, la lista anterior obedece al orden alfabético que guardan en la noticia «Sobre los autores»; pero, naturalmente, el libro nos ofrece una ordenación cronológica por la época del objeto de estudio, desde la segunda mitad del siglo XVI hasta la década de los ochenta del siglo XX.

Después de la «Introducción» de Sánchez Espinosa, que explica el propósito general de la obra y adelanta sintéticamente el contenido de cada uno de los trabajos, abre el volumen Trevor J. Dadson —Queen Mary, University of London— con un estudio de título muy elocuente —«What the Preliminaries of Early Modern Spanish Books Can Tell Us»— sobre los preliminares o paratextos de los libros del Siglo de Oro. Porque sí que estos elementos —legales como privilegios, aprobaciones o tasas; literarios como dedicatorias, poemas o prólogos— pueden decirnos mucho sobre el proceso y la cronología de la impresión de muchas obras, y deben ser estudiados con la misma atención que el resto de las partes de un libro; algo que, como el profesor Dadson pone de manifiesto —sin ocultar su queja— no se hace en algunas ediciones modernas. El de Dadson es el primero de los tres trabajos que abordan el estudio de los libros del siglo XVII, y a él se suman los de la profesora Carmen Peraita —a quien se pudo escuchar en el IX Taller de Estudios Textuales celebrado en Cáceres en mayo de 2012, con su «Impre-

sores celestiales: ritual urbano y cultura tipográfica en la Valencia del siglo XVII»—, que trata las crónicas celebrativas en esa ciudad y en ese mismo tiempo y la información que aportan sobre el proceso de impresión, además del estímulo que supusieron para la producción de las imprentas en la edición de documentos efímeros; y el trabajo de Barry Taylor, que analiza once frontispicios que muestran cómo el autor pudo intervenir en el diseño de este elemento visual de las obras que quedaba en manos de dibujantes y grabadores.

Un segundo bloque —no diferenciado formalmente— es el que se refiere a estudios sobre la imprenta dieciochesca, que queda representada en el libro por los trabajos de Elvira Villena y Fermín de los Reyes Gómez. Son los dos trabajos más extensos y están, además, emparentados por el nombre del impresor Antonio Espinosa de los Monteros (1732-1812), que ocupa parcialmente ambas contribuciones. Más específicamente —«Los talleres de Antonio Espinosa de los Monteros, orto y ocaso de la imprenta española de la Ilustración»— en el de Fermín de los Reyes, y de manera más repartida en el de la profesora de la Queen's University de Belfast, que es también una breve historia del arte tipográfico en el siglo XVIII, y que se ocupa, además, de otros artistas grabadores: «El nacimiento de una tipografía española en el siglo XVIII: Eudald Pradell, Antonio Espinosa de los Monteros y Jerónimo Antonio Gil».

Andrew Ginger es el autor del único capítulo que trata sobre el libro en el siglo XIX. La relación tan interesante que se establece en este tiempo entre el producto de consumo y el lector hace que sepa a poco el espacio que se dedica en el volumen a esta época. Es la novela popular el objeto principal y la figura de Ayguals de Izco el referente de este ejemplo de utilización de elementos paratextuales —una especie de objetos *multimedia*— que se suman a los constituyentes del género.

Los trabajos que tratan aspectos y obras

cronológicamente situados en el siglo XX son tres y conforman un sustancioso final para este recorrido iniciado en el XVII. El sugestivo estudio de Nigel Dennis (1949-2013), a quien Sánchez Espinosa dedica el volumen, estudia el programa editorial de las bergaminianas Ediciones del Árbol justo antes de la Guerra Civil; y otra aventura editorial, la del cántabro Pablo Beltrán de Heredia se narra, con importantes aportes documentales, en el texto de Julio Neira, que destaca la labor de difusión dedicada a autores como Gerardo Diego, Vicente Aleixandre o Jorge Guillén —estos dos últimos ya tratados en su día por el profesor en sendos ensayos—, tanto en ediciones exentas como en otros medios como la revista *Peña Labra*. Por último, uno de los capítulos con mayores aportaciones —riguroso y bien documentado— de la obra es el de —precisamente— su coordinador, en torno a la editorial Trieste (1982-1990) de Andrés Trapiello y Valentín Zapatero (1958-1990), que no contaba con un estudio tan minuciosamente descriptivo y cuyo «rasgo más controvertido» fue el de la inclusión de algunos escritores «políticamente identificados e identificables con el fascismo o el franquismo» (254).

La edición que nos brinda Iberoamericana Editorial/Vervuert hace honor al motivo de su estudio, a la materialidad del libro, pues se trata de un objeto cuidado, desde la cubierta de Laura Sebastián que utiliza un fragmento de una página de *Richard Gans. Fundición Tipográfica* (1922), hasta el texto principal, limpio de erratas y errores, y las ilustraciones que jalonan los capítulos (un laberinto poético, parte de algún muestrario de letras del siglo XVIII, reproducción de portadas, una fotografía de Beltrán de Heredia, algunas camisas y sobrecubiertas de las ediciones de Trieste...).

Cuenta Gabriel Sánchez Espinosa al agradecer los apoyos recibidos para la organización del simposio «Pruebas de imprenta» en Belfast que en él también participaron los escritores Andrés Trapiello y

Juan Manuel Bonet, y ambos con ponencias —«Juan Ramón Jiménez, el tipógrafo de las manos limpias» la del primero; y «La tipografía española de vanguardia, del Ultraísmo a *gaceta de arte*», la del segundo—, que no están incluidas en este volumen. Lástima, pues tanto la experiencia como tipógrafo y editor moderno —objeto de estudio aquí— del autor de *Salón de pasos perdidos*, como la de Bonet como crítico e historiador de las vanguardias artísticas, habrían sido aportaciones por escrito de mucho interés a este ensayo colectivo de indudable valor para el estudio de la bibliografía material.

MIGUEL ÁNGEL LAMA

ÁLVAREZ BARRIENTOS, Joaquín. *El crimen de la escritura. Una historia de las falsificaciones literarias españolas*. Madrid: Abada Editores, 2014, 455 pp.

La mayor parte de las obras que se escriben, incluso las de carácter científico, son prescindibles, es decir, se publican, se exhiben en los escaparates de las librerías, se venden e incluso se leen, pero, pasada una temporada, desaparecen hasta de la memoria de los lectores. Muy pocos libros están llamados a perdurar y a convertirse en esenciales, a ser referentes en su género con el paso del tiempo. Este es el caso de *El crimen de la escritura. Una historia de las falsificaciones literarias españolas* de Joaquín Álvarez Barrientos, investigador del Consejo Superior de Investigaciones Científicas, uno de los más importantes especialistas en el siglo XVIII y autor de numerosos trabajos sobre este tema y otros.

Inicialmente destaca su título que muestra, ya desde el principio, un claro interés del autor por el juego. En efecto, la primera parte (*El crimen de la escritura*) invita a imaginar una aventura ficcional de carácter detectivesco propia del género negro, mientras el subtítulo (*Una historia de las falsifi-*

caciones literarias españolas) recoge su carácter ensayístico. El libro, naturalmente, es un estudio sobre las falsificaciones, pero también goza de cierto estilo —y de cierto interés— cercano al de las historias de detectives, porque en no pocas ocasiones su autor dilata la redacción de los diferentes «casos», recreándose en relatar las dificultades que encuentra el investigador y las vueltas de tuerca que da la realidad, que en ocasiones acaba convirtiéndose en algo sorprendentemente próximo a la ficción. Resulta interesante, así mismo, destacar esa cabecera —un hallazgo— que remite al guiño del autor con sus otros centros de interés intelectual, porque, según cuenta, en el siglo XVIII los escritores tenían un compromiso moral con la sociedad, de modo que no podían violar la confianza de sus lectores porque esto se vería «como un atentado contra la necesaria autenticidad, como un crimen de la escritura» (37). El *Crimen de la escritura* se refiere, pues, a la falta de decoro del falso en una determinada época, precisamente el siglo XVIII.

La obra se compone de cuatro grandes apartados, una completísima «Bibliografía» y un muy útil «Índice de nombres y de títulos» que facilita la consulta, dada la enorme cantidad de datos que se aportan, además de una «Introducción» y de un «Índice de ilustraciones». En las dos primeras partes (*Entre historia y literatura, cuestiones de autoría y Razones, prácticas y usos de lo falso*), Joaquín Álvarez se adentra en la intrincada selva de lo falso y trata de desbrozar ese bosque para delimitar su objeto de estudio. Y al hacerlo nos muestra la extraordinaria complejidad de los hechos; en primer lugar, por la cantidad y la variedad de términos que aluden al fenómeno de la falsificación, algunos de difícil delimitación: superchería, mistificación, contrahechura, fingimiento, fraude, impostura, broma, pastiche, falsario, falsificador..., por no hablar de plagio —del que no se trata en el libro—, de heteronimia, de apócrifo o de seudónimo, así como de conceptos no siempre

cómodos de abordar que tienen que ver con la simulación de la autoría: el «negro» y los autores colectivos. Pero además, esa terminología, y los conceptos que recoge, no puede desligarse de su valor histórico, que va cambiando a medida que se transforma la sociedad y con ella la idea de lo literario y su contexto. En estos primeros capítulos, Álvarez Barrientos entrega al lector las herramientas necesarias que le ayudarán a entender los diferentes casos que presentará en la parte histórica, lo que le lleva a explicar la motivación y el uso de lo falso. Por qué se falsifica es una pregunta de difícil respuesta que lleva al autor a reflexionar sobre el fenómeno en profundidad, a hablar de razones económicas, eruditas, políticas, religiosas o estéticas; la venganza, incluso, puede ser un móvil estimable. Además, trata del contexto que utilizan los falsarios para dotar de verosimilitud a la superchería, lo que acaba convirtiéndose en un cliché de género. Argucias como el hallazgo de manuscritos, cartas, documentos; la traducción de una lengua extranjera, el uso de la tradición oral, la invención de un autor desconocido, la mezcla de lo auténtico y lo falso, etc., sirven para crear la sensación de que aquello es creíble, posible, verdadero en definitiva.

La tercera parte («Diacronía de una continuidad. Fragmentos para una Historia de la literatura apócrifa») es la más amplia. En ella se da cuenta de diferentes casos que se disponen de forma cronológica con el fin de mostrar «el modo en que se mantiene constante la falsificación literaria y cuáles son sus relaciones con la producción auténtica, así como la manera en que el sentido y concepto de lo falso varía con el paso del tiempo» (121). Así mismo, el orden temporal muestra el diferente uso de las técnicas, las estrategias paratextuales de la verosimilitud y la variabilidad del interés de los falsarios según el momento histórico. Álvarez Barrientos recoge aquí decenas de ejemplos, cuidadosamente seleccionados y explicados para que el lector tome conciencia de la

complejidad que encierra cada uno de ellos. Presenta modelos de la Edad Media, muchos de carácter documental vinculados esencialmente con la fundación de monasterios, y otros más tardíos centrados en justificar la limpieza de sangre. De cualquier modo, es destacable la profunda erudición del autor, su conocimiento no solo de la literatura canónica sino también de la heterodoxa, y su interés, que redundaba en beneficio del lector, por explicar cada uno de los casos mencionados, por tratar de elucidar los motivos históricos, sociales y personales de las diferentes supercherías. Destacan los casos del *Centón epistolario*, los que surgen a la zaga del *Quijote* desde su aparición, del teatro en los siglos áureos, o el referido a la creación del heterónimo «Tomé de Burguillos» por Lope de Vega. Y despierta aún más todo lo que el autor nos cuenta sobre el siglo XVIII, época que conoce especialmente, como ya se dijo. Es destacable el caso de José Marchena y su falsificación del *Fragmentum Petronii*, un nuevo guiño de Joaquín Álvarez a su propia producción académica, con sus explicaciones eruditas y sus comentarios sobre el hecho en sí y sobre lo que este le sugiere —que es mucho— en términos de teoría sobre el falso. Y también otros relacionados con Marcelino Menéndez Pelayo, Bécquer, Unamuno, Antonio Machado, Eugenio d'Ors, Federico García Lorca o Max Aub, a los que añade uno muy cercano a su interés —el de Julio Caro Baroja— y otros más próximos en el tiempo, como el de la Escuela Goliardesca Salmantina. A pesar de los numerosos ejemplos, Álvarez Barrientos señala que otros muchos quedaron en el tintero, porque la finalidad no estaba tanto en ser exhaustivo como en crear una teoría sobre la impostura y presentar ejemplos de su continuidad en el tiempo. Y esto se consigue con creces en el libro.

En las páginas finales, que en un nuevo guiño recogen el título de la obra y cierran el círculo, Joaquín Álvarez recopila la teoría diseminada y reflexiona sobre las dimen-

siones de lo falso, sobre su exigencia de verosimilitud o de verificación por medio de lo canónico. Pero también sobre su importancia para la cultura ortodoxa, sobre la trascendencia que revela al reivindicar la figura del escritor o sobre la necesidad de reinterpretar la historia de la cultura ante la nueva perspectiva de sus creaciones, porque la falsificación es, a veces, la forma de responder a una realidad con la que no se está conforme.

ASCENSIÓN RIVAS HERNÁNDEZ

GUEREÑA, Jean-Louis et Mónica ZAPATA.
Censures et manipulations dans les mondes ibérique et latino-américain. Tours: Presses Universitaires François-Rabelais, 2013, 388 pp.

Los grupos de investigación en Francia parecen capear mejor la crisis, quizá porque ella es menos intensa o quizá porque ellos disponen de más recursos, para publicar textos de interés, como ocurre con *Censures et manipulations*. Sobre la censura lleva tiempo trabajando el grupo CIREMIA («Centre interuniversitaire de recherche sur l'éducation et la culture dans le monde Ibérique et Ibéro-Américain»), ahora incluido en ICD («Interactions culturelles et discursives»), como explican los editores en la introducción, quienes también precisan las publicaciones previas. El texto de *Censures et manipulations* parte de un coloquio internacional en Tours, en junio de 2010 («Censure et déplacements: stratégies d'appropriation, d'évitement et de détournement») y del «séminaire périodique du CIREMIA consacré à la censure» (13). El resultado es un volumen compuesto por diecisiete contribuciones, cinco de ellas en español, organizado en tres apartados de una extensión muy aproximada (en torno a las cien páginas). El libro incluye además una extensa bibliografía (a la que remiten los trabajos, evitando

así el engorroso expediente de una bibliografía para cada uno de ellos, a la vez que es, en cierto modo, una bibliografía general sobre un tema cada vez mejor conocido) y un siempre útil índice onomástico.

El primer apartado, que se acoge al título «Pouvoirs et censures de l'Ancien Régime au XXe siècle», es el de mayor recorrido histórico y el que se detiene en las variedades que reviste el fenómeno de la censura: «La censure n'est pas toujours là où on l'attend» (14). Muy completos son los trabajos que se ocupan del poder real en Aragón en los siglos XVI y XVII (es el único texto que viaja tan atrás en el tiempo, firmado por Fausto Garasa) y de «Las limitaciones de la libertad de expresión del anarquismo español a finales del siglo XIX y principios del XX» (de Antonio Robles Egea). Este último se detiene en un minucioso análisis de la dialéctica entre atentados que buscan la publicidad y la represión del poder constituido, violentas ambas conductas, con una parte final sobre la autocensura en ese anarquista que fue José Martínez Ruiz, Azorín, en su juventud, un «anarquista intelectual o literario» (71-72): los textos de Azorín esconden «actitudes comunicativas como el enmascaramiento de la autoría de las publicaciones (época anarquista-federal), el uso de contenidos simbólico-alegóricos (en la dictadura de Primo de Rivera) y la misma autocensura (dictaduras de Primo de Rivera y Franco)», de acuerdo con intereses de varios tipos (73). El erotismo, que algunos llaman «pornografía», es una de las pruebas de fuego de la libertad de prensa o uno de los más claros objetivos de toda censura. Jean-Louis Guereña dedica su trabajo a indagar en las «stratégies de contournement» de un tipo de publicación erótica muy definida, las clandestinas, durante el mismo período que se ha examinado desde la persecución anarquista. Guereña incide en que «ce que préoccupait les autorités et certaines mouvements d'inspiration catholique et les poussait à agir, c'était avant tout la visibilité publique, considéré comme

excessive et donc intolérable à leurs yeux» (95). Por último, Émilie Mendoça plantea un sutil caso de autocensura historiográfica en Guatemala sobre el dictador Estrada Cabrera.

La segunda parte, bajo el rótulo general de «Les dictatures face aux productions littéraires et cinématographiques: franquisme, salazarisme, dictatures latino-américaines», tiene como denominador común la censura en las dictaduras hispano-portuguesas más recientes. De las seis contribuciones me ha interesado particularmente la valoración de las estrategias de la revista cordobesa *Cántico*, publicada en dos etapas en los años más negros de la censura franquista, los cuarenta y los cincuenta. Este segundo apartado incluye trabajos sobre la única novela, *Hombres*, de Ana Mariscal (retirada por la censura en 1943, a pesar de estar firmada por una «célèbre actrice» que tiene «sept films derrière elle, tous incrits dans le cinéma officiel du Régime», indica Laurence Karoubi, pp. 137-138; la novela está muy lejos del dominante modelo de la novela rosa: «Elle transgresse le code moral en vigueur», p. 141), el posibilismo en el cine durante la España de Franco, la película de Berlanga *Los jueves milagro* (un caso en que la censura no se limita a suprimir, sino que, con el acuerdo de la productora, añade texto e impone nuevas escenas, rodadas por otro director, con el fin de transformar radicalmente la película, como explica Kepa Sojo Gil), el teatro portugués montado fuera del país y el teatro en Uruguay y Argentina durante sus correspondientes dictaduras.

La última parte es la de título general más sucinto («Lange et littérature: autocensures, oublis, manipulations»), la que reúne más trabajos (siete) y la que escapa de los límites cronológicos o históricos para adentrarse en fenómenos más netamente literarios. Se ocupa de las gramáticas francesas del español (de los cambios que impone el intento de fijar una norma y las «manipulations de la norme», 237), de la «Censura, auto-censura y traducción en los artículos

políticos publicados por Miguel de Unamuno durante su exilio voluntario en Francia (1924-1930)» (de Stephen G. H. Roberts; incluye la participación de Unamuno en dos «hojas clandestinas»: *España con Honra y Hojas libres*), de la censura en un par de obras de Jorge Semprún (una en francés, «le roman autobiographique» *Le grand voyage*, y otra en español, *Autobiografía de Federico Sánchez*; en su caso censura «est synonyme d'exil, d'oubli, de rejet», indica Émilie Rikir, 275) y del supuesto papel de censor del propio Jorge Semprún (según su hermano Carlos —«il dénonce son frère Jorjue comme délateur et censeur pendant sa détention dans le camp de Buchenwald, et même durant son mandat de membre exécutif du PCE»— y con otros apoyos, 282), de esa aparente contradicción que es «L'oubli comme manifestation de la censure dans les «romans de la mémoire»» y de las técnicas que aplican esas novelas (como la fragmentación del relato; la generación que las escribe «n'a pas connu la guerre civile ni les années de la guérilla antifranquiste, mais qui a connu la censure du dernier franquisme, le silence de la transition démocratique, l'oubli du passé volontairement ou inconsciemment masqué —en tout cas collectivement refoulé— par des phénomènes comme celui de la *movida*», indica muy agudamente Christophe Dubois, 299), de los diferentes roles genéricos en *La casa verde* de Mario Vargas Llosa y de su compleja relación con el silencio y la transformación del mundo, del escritor cubano Leonardo Padura (que vive en la isla y publica en España) y de la teoría freudiana sobre memoria y censura en relación con *La noche de los visones*, del escritor chileno Pedro Lemebel.

El libro se ha compuesto y editado con mimo, tal y como lo muestra y demuestra la selección de las diecisiete piezas, el intento de agrupación bastante logrado en tres bloques, la inclusión de muy útiles resúmenes al comienzo de cada texto, la confección de una bibliografía única y de un detallado índice onomástico, virtudes que no

siempre aparecen en los volúmenes colectivos; también la honradez de los editores (por ejemplo cuando citan al comienzo del volumen hasta tres publicaciones de coloquios franceses con los que *Censures et manipulations* muestra «multiples lignes de convergence», 15). Esta atención para que el lector se sienta muy cómodo leyendo un texto bien pensado y bien organizado no es el menor de los méritos del libro. Pero, naturalmente, son las aportaciones con sus novedosos contenidos (en los que dominan los temas españoles) los que convierten al volumen en una herramienta indispensable para aproximarse al complejo y amplio fenómeno de la censura literaria y cinematográfica. La censura es uno de los componentes literarios que más fácilmente queda fuera de los análisis, excepto cuando se trata de dictaduras, pero el volumen deja muy claro que el fenómeno recorre la historia, que admite muchas formas distintas y que se imbrica muy bien con otras técnicas como la manipulación.

J. IGNACIO DíEZ

MOLINA, Tirso de. *El castigo del penseque. Quien calla otorga*. Miguel Zugasti (ed.). Madrid: Cátedra, 2013, 428 pp.

La edición de este díptico tirsiano, compuesto por las comedias palatinas *El castigo del penseque* y *Quien calla otorga*, se suma a las ediciones de piezas teatrales del Siglo de Oro incluidas en la colección Letras Hispánicas de la editorial Cátedra, cuyo objetivo es poner a disposición del lector contemporáneo las obras cimeras de la lengua española. Esta preocupación queda confirmada por la elección del editor, Miguel Zugasti, quien no solo es responsable de una magnífica edición de la *Trilogía de los Pizarro* (Reichenberger, 1993, 4 tomos), sino que cuenta con una reconocida trayectoria en la edición y estudio del teatro del

mercedario y de dramaturgos áureos representativos como Calderón de la Barca, Vélez de Guevara, Agustín Moreto, entre otros.

La primera parte del estudio introductorio está dedicada al contexto y fuentes de *El castigo del penseque*. Dicho estudio se inicia determinando el tipo de su protagonista, el cual, siguiendo la tipología de Serralta, corresponde al «galán suelto»: aquel que en la distribución final de matrimonios queda soltero (debido a su papel obstructor del amor o a que no consigue ganarse las simpatías del público) o, en una variante de dicho tipo, que termina casado con una dama diferente a la que pretendía. De las distintas comedias en las que aparece este tipo de galán, Zugasti repara en *La ocasión perdida* de Lope de Vega, que corresponde al período experimental de la comedia nueva y comparte con la de Tirso su final «imperfecto», ya que dejar suelto al galán supone un castigo excesivo. Sin embargo, las concomitancias entre ambas piezas no quedan aquí; por ello, el editor realiza un detallado análisis comparativo que, superando los tópicos comunes de la comedia palatina, le permite concluir que el mercedario tuvo como modelo la comedia del Fénix.

En segundo lugar, se analizan las razones para la composición de este díptico. Al respecto, si bien no se trataba de una práctica ajena a Tirso (quien escribió trilogías como la de la santa Juana o la de los hermanos Pizarro), no fue su intención original componer una bilogía. En este sentido, *Quien calla, otorga* habría sido resultado de las circunstancias y, sobre todo, del desenlace «imperfecto» de *El castigo del penseque*. El final de su protagonista (el español Rodrigo Girón, quien pierde la mano de la condesa Diana y, por ende, su oportunidad de medrar) no solo resultaba un castigo excesivo, sino que también dejaba mal parada la galantería española en tierras extranjeras. Esto habría calado en el público a tal punto que exigió una enmienda al mercedario, de lo cual da cuenta el gracioso Chin-

chilla en *Quien calla, otorga*. Así, como Zugasti apunta, la segunda parte de este díptico busca la redención de Rodrigo Girón, de modo que le propone nuevas aventuras, de las cuales esta vez sí resulta triunfante. Para ello, el dramaturgo se sirve de un golpe de efecto al reutilizar un recurso empleado en la primera comedia: si en aquella una carta fue el motivo del fracaso del galán, otra carta aquí le permite obtener la mano de su amada, la marquesa Aurora. De este modo, Rodrigo no solo consigue el ansiado éxito amoroso, sino también un medro social mayor.

La tercera parte del estudio indaga en el cumplimiento de las características de la comedia palatina. Para ello, Zugasti sigue los doce puntos que él mismo propuso para la llamada comedia palatina cómica: su carácter idealista, ilusionista o lúdico; su distancia espacial con respecto a España; la pertenencia a la alta nobleza de sus personajes; el desarrollo de la acción en el espacio palaciego; el enredo como motor de la acción; entre otros. Si bien ambas comedias no cumplen con todos estos puntos (tal es el caso de la relación con el remoto pasado medieval, puesto que la acción se realiza de forma coetánea al espectador), sí lo hacen con la mayoría; lo que confirma su naturaleza palatina. En todo caso, como Zugasti acertadamente enfatiza, en este díptico Tirso consiguió hacer suya la máxima horaciana: «deleitar aprovechando», pues conjugó con la diversión teatral una «lección de pedagogía amoroso-cortesana» sobre el arte de amar y las reglas de la galantería.

Como cuarto punto del estudio introductorio, se encuentra el desarrollo de la acción. En esta parte, se realiza una segmentación de ambas comedias en cuadros. Al respecto, el editor sigue la propuesta de Ruano de la Haza, la cual concede primacía a los elementos espaciotemporales (el vacío del tablado, el cambio de lugar y de tiempo), mientras que posterga el cambio métrico (privilegiado por la propuesta de segmentación de Marc Vitse). El resultado es un re-

sumen de las acciones del díptico, organizadas en los cuadros resultantes, en el que se apuntan los distintos metros y estrofas empleados en cada uno de ellos.

Sigue el estudio textual. La falta de los originales tirsianos convierte a los textos de las *Doce comedias del maestro Tirso de Molina. Primera parte* (Sevilla, 1627) en los textos base para su edición crítica. La primera emisión, preparada sin las licencias legalmente exigidas, fue reproducida fielmente en la segunda (Valencia, 1631), salvo por las dos hojas del principio: la portada y los preliminares falsos. La razón para esta «perfecta operación de camuflaje y ocultamiento» habría sido evitar la prohibición de imprimir comedias en Castilla, vigente entre 1625 y 1634. En todo caso, este afán por publicar las comedias del mercedario no tuvo un correlato en la preocupación por asegurar la calidad de dichas ediciones; de ahí las clamorosas fallas en la métrica y usos métricos, a las que se suman múltiples erratas.

El cotejo de las posteriores ediciones es completo y minucioso. Considera la segunda edición, realizada por la librera Teresa de Guzmán (1734); las decimonónicas de Hartzenbusch (1840 y 1848), que no son completamente iguales; y las distintas ediciones acometidas durante el siglo pasado. Entre estas últimas, se incluyen no solo las ediciones de Blanca de los Ríos, la Biblioteca Castro o la inédita de John W. Reed, sino también las ediciones electrónicas que se encuentran en los portales de la Association for Hispanic Classical Theater (realizada por Vern Williamsen, con apoyo de David Hildner) y la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. Su notorio celo de editor lleva a Zugasti a cotejar incluso la edición publicada por la editorial Linkgua; lo que le permite afirmar, con sustento y contundencia, que en la misma se han tomado, sin declararlo, los textos de la edición electrónica de Williamsen y Hildner.

A continuación se incluye un apartado dedicado a la recepción nacional e interna-

cional. Entre las traducciones destacan la temprana traducción al inglés de *El castigo del penseque* por James Shirley (*The Opportunity*, 1634) y las traducciones-adaptaciones al italiano del díptico por Giovanni Battista Pasca. En el ámbito de las refundiciones, Zugasti da cuenta de cinco manuscritos (tres de *El castigo del penseque* y dos de *Quien calla, otorga*) de la primera mitad del siglo XIX, que se guardan en la Biblioteca Histórica Municipal de Madrid, los cuales fueron utilizados por diferentes compañías teatrales en sus representaciones. La minuciosa descripción que realiza de dichos textos incluye la lista de actores y las anotaciones de los censores. Cierra esta parte un resumen de las distintas notas que dedicó la prensa española a la exitosa representación de *El castigo de penseque* en 1902, a partir de la refundición de Francisco Fernández Villegas.

Tras la sinopsis métrica, los criterios editoriales y la respectiva bibliografía, se dispone el texto crítico y anotado de las comedias. Lo primero que debe destacarse es que se trata de un texto limpio, sin llamadas a pie de nota (para lo cual se recurre al número de verso). Asimismo, se ha realizado una modernización de las grafías sin relevancia fonética y la puntuación se ha adaptado a las normas vigentes. La limpieza y claridad conseguidas, si bien son atributos a los que debe apuntar toda edición, en una destinada a un público amplio son aun más estimables. Las notas explicativas dan cuenta del sentido de los términos, frases hechas, refranes y alusiones propias de la lengua del Siglo de Oro, las que, cuando se considera necesario, se sustentan en diccionarios y repertorios de la época o en pasajes paralelos (tomados, siempre que es posible, de otras obras de Tirso). Esta inteligente economía de la información contribuye a una ordenada disposición del texto, ya que disminuye el abultamiento de las notas, evitando que el texto cómico (en la mayoría de páginas) pierda su papel protagónico. Finalmente, se incluyen también notas ecdóticas en las que se apuntan las prin-

cipales decisiones editoriales y, tras el texto editado, un índice de las voces anotadas.

En conclusión, se trata de un trabajo bien logrado. El texto finamente fijado y anotado es acompañado por un estudio que ilumina sus principales aspectos: su modelo lopesco, las circunstancias de su conversión en díptico, sus características genéricas, su recepción; todo lo cual permite al lector (especializado o no) conocer de una forma bastante completa este díptico palatino. Es importante resaltar también que estamos frente al resultado de varios años de trabajo: por mencionar un par de ejemplos, el vínculo con *La ocasión perdida* ya había sido analizado por Zugasti en un artículo publicado en 2001 y, como arriba mencioné, las características de la comedia palatina (en sus variantes seria y cómica) fueron propuestas en otro artículo suyo de 2003; de ahí el notorio dominio del editor sobre los textos en sus distintas dimensiones. Por todo ello, no es exagerado afirmar que este trabajo está destinado a convertirse en la edición de referencia para todo acercamiento serio a esta bilogía tirsiana.

JOSÉ ELÍAS GUTIÉRREZ MEZA

DÍEZ BORQUE, José María (dir.). *Literatura, bibliotecas y derechos de autor en el Siglo de Oro (1600-1700)*. Álvaro Bustos Táuler (ed.). Madrid, Frankfurt am Main: Iberoamericana, Vervuert, 2012, 244 pp.

De la mano del grupo de investigación dirigido por José María Díez Borque en la Universidad Complutense de Madrid (GLESOC) y de sus proyectos dedicados al estudio de la literatura en el camino que va «De la biblioteca particular al canon literario en el Siglo de Oro», vuelve a aparecer en la Biblioteca Áurea Hispánica un volumen en el que se analizan aspectos tan necesarios para la historia de la literatura como la «produc-

ción, circulación, posesión, lectura» —en palabras de Jaime Moll— del libro de ficción del siglo XVII. Complementando y ampliando los datos ofrecidos en *Literatura (novela, poesía, teatro) en bibliotecas particulares del Siglo de Oro español (1600-1650)* (Iberoamericana-Vervuert, 2010) por el propio Díez Borque, se recogen aquí los trabajos de varios de los investigadores asociados a su proyecto, en los que se revisan a fondo 148 inventarios de colecciones particulares poniendo énfasis en la importancia que en ellos tiene la literatura. Para tal fin se ofrece una muestra significativa de algunos coleccionistas de diferentes estamentos y clases sociales: desde nobles hasta oficiales de profesiones liberales pasando por otro tipo de poseedores de especial interés como los mercaderes de libros y las mujeres de alcurmia.

El resultado es un libro dividido en las dos partes que se prometen en el título: «Literatura en bibliotecas» y «Derechos de autor en los Siglos de Oro». La primera de ellas se abre con una introducción en la que se examinan los problemas asociados al estudio de las bibliotecas particulares y, en especial, su relación con el canon literario. Siguiendo la línea de sus estudios precedentes, Díez Borque se detiene en estas primeras páginas a estudiar los libros literarios presentes en las bibliotecas de 1600 a 1650 y crea un marco propicio para el resto de los estudios publicados, destacando la predominancia de textos clásicos por encima de los modernos en los inventarios utilizados, su heterogeneidad y parcialidad o las «ausencias» significativas de algunos de ellos.

El segundo capítulo de esta primera parte, a diferencia de lo que ocurría con el anterior, se distribuye en diferentes ámbitos, cada uno de ellos firmado por uno de los investigadores del grupo. El primer apartado, que corre a cargo de Fermín de los Reyes Gómez, revisa las características propias de los inventarios de bibliotecas particulares de la segunda mitad del siglo. Desde una perspectiva bibliográfica y literaria por igual, Reyes Gómez ensaya una clasifi-

cación de dichas bibliotecas por el número de títulos que contienen, por el tipo de libros que se inventarían, en función de sus ausencias significativas e incluso por el tipo de poseedor de las mismas. Su artículo termina con un necesario contraste de los datos con el otro elemento fundamental de la ecuación: los inventarios de libreros como Santiago Martín Redondo y Pedro Vergés.

Los siguientes apartados —que conforman el núcleo del volumen— se ocupan de la presencia en los inventarios de los distintos géneros: prosa de ficción (M.^a Soledad Arredondo), poesía (Álvaro Bustos Táuler) y teatro (Rebeca Sanmartín Bastida y Esther Borrego Gutiérrez). Si algo salta a la vista a partir de estos tres trabajos es que en el siglo XVII la concepción de «género literario» no estaba tan claramente definida como hoy. Además, el artículo de Arredondo depara algunas sorpresas a los estudiosos pues, conforme a los datos manejados por el GLESOC, los textos en prosa son los menos frecuentes en las bibliotecas. Las conclusiones a las que llega son especialmente sugerentes de cara a futuros estudios: «[...] lo que más sorprende [...] en la segunda mitad del siglo XVII es que todavía la narrativa pugna por hacerse un hueco entre otros géneros más «nobles» o reputados, como la poesía; y que sean las bibliotecas medianas [...] las que se abren a la ficción en prosa» (98-99).

Por su parte, la poesía registrada en bibliotecas privadas, cuya estudio tanto ha cambiado desde los primeros acercamientos de Rodríguez Moñino hasta nuestros días, es el género estrella para los lectores del XVII, según se desprende del estudio de Álvaro Bustos. Su trabajo matiza la conflictiva realidad libresca de las composiciones en verso, considerando «que la relación de la lírica con la imprenta no es tan evanescente como se pensó» (102). Tras desglosar los datos en varias tablas por poseedores, autores o inventarios, ensaya un acercamiento al canon de poetas del XVII a partir «[d]el eco que la recepción de estos [*i. e.* sus poemarios] pudo reflejar en las bibliotecas de su

tiempo» (118). De gran interés para dicho canon es, sin duda, la descripción que hace Bustos Táuler del proyecto literario y editorial de Lope de Vega y de los poetas que siguieron su ejemplo.

El capítulo dedicado al teatro que firman Esther Borrego y Rebeca Sanmartín lidia con la difícil tarea de explicar el éxito impreso de un género que se concibió para ser representado. Lo cierto es que en los inventarios de la segunda mitad del siglo se constata un crecimiento del número de textos teatrales, donde no son extraños los clásicos grecolatinos ni los más importantes dramaturgos europeos. El teatro español vive también en el XVII un auge en las prensas que deja su huella en las bibliotecas: partes de comedias, colecciones de teatro breve y de autos sacramentales, teatro en misceláneas e incluso comedias sueltas y manuscritas tienen su lugar y permiten a las investigadoras profundizar en la «actividad mercantil» (137) que supuso la imprenta para dramaturgos pero también, y sobre todo, para impresores y libreros.

La primera parte del libro termina con una exhaustiva «Relación de inventarios (1650-1700)» donde se recogen sistematizados los datos manejados en los estudios precedentes a la par que se espigan los impresos literarios de entre los abundantísimos libros de religión, derecho, historia o ciencia. Gracias a este panorama queda suficientemente explicada la recepción de la literatura escrita en el XVII y se planta un primer mojón en el camino que puede derivar hacia distintas direcciones. El GLESOC, sin embargo, se fija dos metas: la consolidación de un canon literario (diacrónica y sincrónicamente) y la exploración de los «Derechos de autor en los Siglos de Oro», que se abordan en la segunda parte del libro. En ella, José María Díez Borque ofrece un rápido estudio de cuestiones como el concepto de «autor», el control que estos ejercen sobre sus obras, la importancia del mecenazgo y de la imprenta para obtener una rentabilidad económica del objeto literario... y avanza en su estudio hacia la le-

gislación de la propiedad intelectual desarrollada en los dos últimos siglos. Estas páginas finales funcionan, pues, como conclusión de los trabajos publicados pero también como adelanto del rumbo que están tomando las investigaciones de su grupo. No en vano se promete en el interior del volumen que «en los próximos estadios del proyecto planteamos realizar nuevas prospecciones y ampliar el objeto de estudio» (133).

En todo caso, y si algo cabe destacar sobre otras tantas virtudes que presenta el nuevo acercamiento del GLESOC a la «Literatura, bibliotecas y derechos de autor en el Siglo de Oro», es la visión de conjunto que ofrece ante un tema tratado desde perspectivas muy diferentes y por estudiosos tan diversos como —entre otros— Rodríguez Moñino, Chevalier, Moll, Martín Abad, Bouza, Cátedra, Chartier, Dadson, Infantes, Pedraza Gracia, Vega García-Luengos, Cayuela o Prieto Bernabé. Aunque no se hayan rescatado para esta ocasión inventarios y documentos inéditos que ayuden a conformar una visión más completa sobre cuestiones tan problemáticas como la historia de la lectura y el canon literario en el siglo XVII, la organización y el estudio de los datos conocidos, tomados de los inventarios de bibliotecas privadas manejados, son más que suficientes y sus resultados serán indispensables para poner en su lugar, a partir de ahora, a los escritores del siglo de Cervantes en futuras historias de la literatura.

GUILLERMO GÓMEZ SÁNCHEZ-FERRER

AMAR Y BORBÓN, Josefa. *Discorso sull'educazione fisica e morale delle donne*. Introduzione, traduzione e note a cura di Elena Carpi. Collana diretta da Rita Biancheri. Pisa: University Press, 2014, 186 pp.

Recientemente editado por Elena Carpi, profesora en la universidad de Pisa (Italia), el volumen que aquí se presenta es la pri-

mera edición en lengua italiana del *Discorso sobre la educación física y moral de las mujeres*, publicado en 1790 en Madrid por Josefa Amar y Borbón, por aquel entonces ya conocida por su actividad de traductora, pero sobre todo por su intensa actividad para reivindicar la dignidad y los derechos de la mujer, en una sociedad que, a pesar de los adelantos de la Ilustración, mucho distaba de reconocerlos. Precede a la traducción un amplio y documentado prólogo en el que Carpi ilustra no solo el contenido, la finalidad y el contexto político, cultural y social del *Discorso*, sino donde también justifica muy oportunamente las elecciones léxicas utilizadas en su versión, no sin ofrecer al lector una amplia bibliografía sobre la obra. Dando cuenta del *Discorso*, que consta de diecisiete capítulos, la traductora resalta que se destina principalmente al público femenino español, noble o adinerado, aunque no por ello culto, puesto que en muchos casos las aristócratas solo tenían una instrucción básica. Pero, como subraya, implícitamente se dirige también al público masculino, en particular ilustrado, que en 1786 había apoyado, tras un vivaz debate, la admisión de la autora aragonesa en la Sociedad Económica Matritense, hasta aquel momento reservada a los hombres.

A pesar de que está dividido en dos partes, una dedicada a la educación física y la otra a la educación moral, según Carpi, el objetivo del *Discorso* es único. En efecto, en ambos apartados Amar y Borbón se propone responsabilizar a las mujeres haciéndolas conscientes de sus derechos, pero también de sus deberes, en el ámbito de la sociedad española de su época, a partir de la firme idea de que la reivindicación de la dignidad femenina necesitaba imprescindiblemente un cambio radical en su mentalidad y en sus costumbres que solo podía obtenerse a través de la educación, medio imprescindible para llegar no solo a la felicidad pública, sino también personal, según los dictámenes de la Ilustración. Con razón, Carpi considera este hecho como una de las

novedades más significativas de la obra (26). Así, si en la primera parte doña Josefa ofrece a las mujeres concretas normas de conducta física, es decir relacionada con su salud y bienestar de acuerdo con los recientes progresos de la medicina, en la segunda continúa exponiendo sus ideas pedagógicas, basadas, en palabras de Carpi, «sulla ferma convinzione che i due sessi possiedono una eguale capacità di apprendere e che l'educazione abbia un ruolo fondamentale nella formazione del carattere» (21). En este último apartado, Amar y Borbón se centra en las diferentes etapas de la vida de la mujer, sobre todo en su rol de esposa y madre, disertado sobre el estudio de las letras, sin dejar de tratar de la educación religiosa. A pesar de ser interesante y bien argumentado, no es posible negar que el *Discurso*, comparado con otros tratados europeos coetáneos versados en el mismo tema, puede parecer menos novedoso. Así lo reconoce Carpi, puesto que si realza sus aspectos más modernos, no silencia sus límites, reconduciéndolo oportunamente a la realidad política y social de la época en que se escribió, realidad que llevó a la autora a conservar cierta prudencia, quizás censurando sus pensamientos más atrevidos. Y hay que reconocer, con Carpi, que actuando con cierto pragmatismo, de esta manera pudo «evitare polemiche con la classe dirigente dell'epoca» (22), que anularían la propagación de sus ideas.

Si para comprender bien el sentido y el objetivo de una obra hay que conocer a fondo su contexto histórico, político, social y lingüístico, el *Discurso* no constituye una excepción. Bajo este último aspecto la esmerada traducción de Elena Carpi es, una vez más, prueba cierta de su auténtico conocimiento de la cultura española del siglo XVIII, entendida en su sentido más amplio. Hecho que, sin embargo, no sorprende a los que ya conocemos algunos de sus más valiosos estudios. Si, por una parte la traductora explica que ha tenido que agilizar la sintaxis del siglo XVIII puesto que ésta

emplea frecuentemente la «construcción figurada» (37), por otra, fijándose en el léxico, ha individualizado unas palabras claves utilizadas por la ilustrada aragonesa: educación, instrucción; entendimiento, ilustración; orden y desorden; prudencia, prudente, discreción; costumbre, hábito; política, civilidad, urbanidad. Todas ellas adquieren un preciso significado en el texto, pero no siempre unívoco en sus diferentes pasajes, aunque sí relacionado con la ideología de la Ilustración para poder entenderse correctamente. Todas las elecciones hechas por la traductora se justifican apoyándose en el «Diccionario de Autoridades», en la bibliografía específica, y también en textos literarios y tratados filosóficos y pedagógicos, principalmente del dieciocho, aunque no solo.

Quiero terminar dando las gracias a la profesora Carpi por haber puesto al alcance de los lectores italianos, hispanistas, estudiosos de género, o, de cualquier manera, curiosos, una obra tan importante desde el punto de vista literario, pedagógico y social, quizás todavía poco conocida en Italia, en donde, lamentablemente, el siglo XVIII, tras su temporada «de oro», a partir de los años setenta del siglo XX, actualmente casi parece haber perdido todo interés para los investigadores.

PATRIZIA GARELLI ROSSI

Goya y su contexto. Actas del seminario internacional celebrado en la Institución «Fernando el Católico» los días 27, 28 y 29 de octubre de 2011. Zaragoza: Institución «Fernando el Católico», 2013, 454 pp.

La abundantísima producción bibliográfica dedicada a Francisco de Goya abarca los campos más variados. Por supuesto, los estudios de análisis, atribución o descatalogación de su repertorio de obras plásticas

muy relacionado con las variadas exposiciones que vienen realizándose sobre aspectos monográficos de las mismas, una producción impresa a lo que se suman biografías, ensayos hermenéuticos, textos de divulgación pedagógica y —terreno este que es el que más puede interesar en una publicación filológica— la proyección del universo galosiano en el cine y en la literatura. Solamente en fecha tan conmemorativa como el año 2008 vieron la luz monografías imprescindibles de René Andioc —*Goya. Letras y figuras*— y de Gérard Dufour —*Goya durante la Guerra de la Independencia*— además de amplios volúmenes dedicados a la estancia italiana del pintor aragonés —la traducción española de la monografía de Paolo Erasmo Mangiante, el volumen colectivo de la exposición zaragozana *Goya e Italia*— y otras recopilaciones de varios autores dedicadas a *Goya y el mundo moderno* (exposición en Zaragoza) o *Goya en tiempos de guerra* (exposición en el Museo de El Prado). Sobre varias de estas publicaciones ha planeado el mecenazgo de la Fundación «Goya en Aragón» que, desde el año 2007, promueve distintas iniciativas encaminadas a dar una amplia divulgación de la obra del genial artista en a las muchas actividades que se efectúan en torno a este «faro» de la cultura universal además de proceder a una catalogación sistemática de la misma (véase la página de la Fundación en Internet: <http://www.fundaciongoyaenaragon.es>).

El libro que reseño es una muestra de la dinámica productiva que dicha Fundación viene desarrollando, iniciativa que en este caso sumó a otra entidad aragonesa —la Institución «Fernando el Católico» adscrita al CSIC— para reunir en Zaragoza, durante los días 27 a 29 de octubre de 2011, a un grupo de especialistas y estudiosos de Goya y la cultura de su época con la finalidad de buscar los mejores fundamentos a lo que se denominó el «contexto» del pintor. El Seminario se organizó siguiendo las pautas establecidas por Gonzalo Borrás y Juan Carlos Lozano según se indica en una nota

de página 5, a la que sigue el texto «Cruzadas de Occidente hacia la Aurora» de la también profesora de la Universidad de Zaragoza María Dolores Albiac en el que se presenta el volumen como un sentido homenaje al entonces recién fallecido René Andioc. Si me he detenido mucho más de la cuenta en lo que es uso en el arranque de una reseña es para poner de manifiesto que este libro colectivo responde a una densa tradición bibliográfica y a las iniciativas de grupos de trabajo que han podido disfrutar en su haber las ayudas de instituciones públicas, *habent sua fata libelli* decían los clásicos.

Es y ha sido habitual ver a Goya, igual que leer a los clásicos, desde las interpretaciones establecidas que, en muchas ocasiones, son la respuesta a valores generados en circunstancias históricas determinadas. Sistematizar las que han sido las más significativas perspectivas en «la construcción de la imagen de Goya» es el objetivo que persigue Álvarez Barrientos en su documentada comunicación (17-38) que, a la zaga del estudio seminal de Nigel Glendinning, pone de manifiesto cómo en la visión del mundo de Goya y, ante la carencia de información fiable, «se trabaja, aunque quizá no se sea consciente de ello, en la elaboración de un mito, que se ajustaba a las ideas del momento en que se realizaron los diversos relatos» (18). Por ello el trabajo de Álvarez Barrientos explica meridianamente cómo la recepción crítica del pintor y su obra han estado condicionadas por incompletos o fantásticos esquemas interpretativos. Es el caso del personaje novelesco que se construye en muchos relatos biográficos, del Goya «castizo» y «madrileño» que desconocería las tendencias análogas del costumbrismo europeo coetáneo, del patriota «nacionalista» que diseñó un arquetipo del españolismo integral e incluso del «ingenio lego» que, como se había dicho de Cervantes, sólo por su genialidad creativa fue capaz de asumir técnicas, símbolos y experiencias profundas que venían de la tradición culta y llegaban a su

punto culminante en el que se ha llamado «romanticismo negro». Álvarez Barrientos persigue la diacronía de esta trayectoria interpretativa en monografías y textos literarios que tienen a Goya como asunto nuclear y llega en su indagación hasta las propuestas de intelectuales españoles tan influyentes como Ortega y Gasset y Eugenio D'Ors para contextualizarlas también en el horizonte intelectual de estos influyentes autores.

Varias comunicaciones abordan la contextualización cultural del artista y, en su mayor parte, se centran en consideraciones relativas a los años de formación del pintor, bien en la Zaragoza familiar que potencia sus amistades personales y primeras relaciones profesionales con otros artistas aragoneses. Regina Luis Rúa estudia este asunto (69-79). Bien en sus dos años en la Italia post-barroca, una etapa biográfica sobre la que vuelven Malena Manrique en su comentario del conocido *Cuaderno italiano* y Paolo Erasmo Mangiante (285-299) que, reiterando sus aportaciones previas, subraya aquí la proximidad del aragonés con el polaco Tadeus Kuntz y posiblemente Piranesi, además de adelantar la noticia de un segundo cuaderno italiano de veintiocho dibujos cuyas rasgos característicos le permiten atribuírselo a Goya.

El retrato de Floridablanca depositado en el Banco de España lo interpreta Cristóbal Belda (113-136) como un homenaje sin fisuras del pintor al estadista y Alejandro Martínez Pérez (137-153) considera las estampas de Paret y Alcázar sobre tarjes españoles acomodados al teatro como un episodio más del esforzado proyecto de los ilustrados hispanos por construir un modelo identitario de la nación española en lo que a la vestimenta teatral se refiere, un escenario en el que dicho proyecto tuvo múltiples proyecciones. Ernesto Viamonte (93-111) precisamente atiende al espacio escénico al considerar el publicitado incendio del Coliseo de Comedias de Zaragoza (1778) que se pinta en un óleo atribuido a

Goya, un ilustrativo micro-perfil que dibuja las dos posiciones dieciochescas sobre el teatro que tuvieron vigencia moral y literaria en la España de la época.

Helmut C. Jacobs (155-175), autor de una sugestiva monografía sobre el Capricho 43 («El sueño de la razón»), avanza en el libro que comento el trabajo de un equipo por él dirigido que sumará en orden y concierto los muchos epígrafes y comentarios que han suscitado los *Caprichos* goyescos. La polisemia de los ochenta grabados de esta obra maestra estimuló desde el momento de su aparición los más variados comentarios exegéticos; como es sabido, el propio pintor contribuyó al subrayado semántico de esta obra con el título que adjudicó a cada grabado y sus comentarios manuscritos a los mismos, a los que se añaden los efectuados por personas de su círculo y viajeros o aficionados posteriores. Jacobs presenta en su comunicación sobre los Caprichos 47, 49 y 80 el modelo de organización informativa que seguirá la edición de todos los grabados siguiendo un orden cronológico del conjunto de los comentarios hechos en cincuenta manuscritos que los registran. Ozvan Bottois (177-191) referido a la *Taurromaquia* y Carlos Foradada (193-209) a las *Pinturas Negras* proyectan estas creaciones sobre el medio político y social en el que Goya ejecutó estos trabajos. Concluye la primera parte del libro con el aporte de Eva Otero (211-220) en el que se vuelve a relacionar la época convulsa del primer tercio del siglo XIX y su presencia en varias filmaciones del XX dedicadas al artista aragonés.

La sección segunda del volumen reúne trabajos centrados en el estricto análisis técnico de la obra goyesca. Carrete Parrondo (239-246) plantea la posibilidad de que Goya, conocedor de la cámara oscura, estuviera familiarizado con las «fantasmagorías» con las que Robertson y Juan Mieg ilustraron a los públicos madrileños en el primer tercio del XIX. Lozano López (249-283) estudia la intervención del artista en las

pechinas de Calatayud, Muel y Remolinos. Noemí Cinelli (301-315) indaga sobre la proyección de la teoría pictórica de Mengs en los retratos hechos por Goya. Esperanza Navarrete (317-341) repasa con todo detalle la actividad de la Academia de San Fernando en los años en los que Goya fue profesor. José Luis Blanco Mozo (pp. 343-368) rescata noticias sobre Asensio Julià, el colaborador del Goya. Antonio Astorgano (pp. 369-389) exhuma al «pintoresco» jesuita expulso Vicente Requeno en su traducción del tratado sobre la encáustica. José Ignacio Calvo Ruata (391-409) y Rebeca Carretero (411-428) aportan datos sobre personalidades artísticas aragonesas coetáneas al de Fuendetodos.

También concluye esta segunda sección con dos comunicaciones que atienden a los estímulos ejercidos por la obra goyesca sobre artistas del siglo XX. Concepción Lomba (429-444) superpone la visión de los *Desastres* sobre la serie del expresionista Otto Dix, *Der Krieg*, y Juan Díaz Sánchez (445-454) repasa escritos de Antonio Saura sobre su coterráneo para concluir con una sugerente hipótesis sobre el «Perro hundido» de las *Pinturas Negras*.

No es el caso de hacer un listado de detalles discutibles del libro, como pueden ser algunas atribuciones problemáticas, olvidos bibliográficos, erratas o distorsiones conceptuales, accidentes todos que suelen darse en obras colectivas de ejecución tan laboriosa como el presente volumen. Pero sí debe subrayarse el valor de muchas contribuciones reunidas en el libro tanto para los estudiosos de la Historia del Arte como para los interesados en explicar la interrelación habida entre obras plásticas, tradiciones de crítica artística y pura creación literaria.

LEONARDO ROMERO TOBAR

DURÁN LÓPEZ, Fernando (coord.). *Obscenedad, vergüenza, tabú: contornos y re-*

tornos de lo reprimido entre los siglos XVIII y XIX. XV Encuentro de la Ilustración al Romanticismo, Cádiz, América y Europa ante la modernidad 1750-1850 (Cádiz, 18-20 de mayo de 2011). Cádiz: Universidad de Cádiz, 2012, 387 pp.

Que unos encuentros lleguen en España a la decimoquinta edición puede ser motivo más que suficiente de celebración. Que, además, tan grato evento se haya centrado en esa parcela tan descuidada como es el erotismo y en otros conceptos relacionados con la represión (entre otros, «la enfermedad y la muerte [...]»; las interioridades de las familias; la sucia materialidad del dinero; el delito y el pecado, la locura y el crimen; el subconsciente y la represión» o «los excrementos», 13) aumenta las razones de los parabienes, sobre todo porque los siglos XVIII y XIX tienden a ser vistos de una manera «adusta, o incluso mojigata», como dice con acierto Durán López (14).

Obscenedad, vergüenza, tabú es el resultado de sumar un conjunto de trabajos en torno a un tema, amplio tema como lo testimonia el largo título. El editor ha manejado dos criterios para componer un volumen «desordenadamente cronológico»: los seis primeros trabajos son generales y cubren la centuria que va de 1750 a 1850; el resto está dedicado a autores concretos, a veces anteriores y al final ligeramente posteriores a esas fechas, con «lo grande y lo pequeño mezclado, lo célebre y lo inédito, lo raro y lo arquetípico» (14).

El volumen recoge las aportaciones a un congreso, una selección de las treinta y tres comunicaciones presentadas. Esta cosecha de veinticuatro textos ofrece todo un rico caleidoscopio sobre el erotismo y la represión en dos centurias de la literatura española. «Las dos ponencias invitadas» (12) enmarcan el volumen de manera muy oportuna. La primera, de Jean-Louis Guereña («Lo invisible hecho visible. Las publicaciones eróticas en los últimos índices inquisitoriales [1790-1805]», 15-49), porque es una bibliografía

muy cuidada de las obras libertinas o licenciosas que llegaban de Francia y permite valorar multitud de detalles sobre el funcionamiento de la Inquisición (y su impagable labor de propaganda de estos escritos, muy a pesar de las intenciones inquisitoriales) así como el elevado porcentaje de textos franceses en los índices españoles (textos que constituyen «un corpus relativamente consecuente», 37). La segunda, de Pura Fernández («*La higiene del matrimonio* [1853] de Pedro Felipe Monlau y los géneros intermedios para la divulgación científica: la adaptación del Dr. P. Garnier [1879]», 368-387), no solo porque cierra con el análisis de un texto del último cuarto del siglo XIX, de manera que compone un límite temporal muy apto, sino porque propone otra metodología, la del estudio de obras específicas que se acercan al sexo desde el discurso científico. El libro de Monlau, con quince ediciones hasta 1929 (369), es convertido en Francia en un *best-seller* con la adaptación del Dr. Garnier. Monlau es una suerte de «antecedente, más académico, más adaptado a las convenciones de la moral católica y el buen gusto» (370) que Amancio Peratoner, por ejemplo.

En la «Presentación» se traza una división entre las aproximaciones generales y las que estudian un autor o un título. Así el estudio de Guereña se completa con trabajos sobre el desnudo masculino («El hecho de que las mujeres alcancen a ver los genitales masculinos constituye, históricamente, un problema de pudor específico», afirma Carlos Reyero, 52), sobre la literatura escatológica («en realidad, sexualidad y escatología van de la mano muy a menudo», indica Albert Rossich, 75), sobre la obscenidad y sus placeres, sobre la sodomía («Esta laicidad no debe inducirnos, en ningún caso, a pensar que la Ilustración era condescendiente con la disidencia sexual», explica Francisco Molina Artaloytia, 108) y sobre el zapato erótico y la moda. Las colaboraciones no se reducen al mundo hispánico y es de agradecer. Los autores estudia-

dos son a veces muy conocidos (Torres Villarroel, Juan de Iriarte, Cadalso, Leandro Fernández de Moratín, el duque de Rivas, Gómez de Avellaneda, Bécquer) y otras no tanto (la madre Castillo, Valentín de Foronda, Santiago González Mateo, Pascual Pérez y Rodríguez). Claro que el conocimiento o la rareza son aspectos relativos, pues de una obra muy canónica pueden proponerse nuevas interpretaciones (sobre el *Don Álvaro* del duque de Rivas), o de un autor también muy canónico pueden explorarse textos mucho menos leídos (sobre Gertrudis Gómez de Avellaneda o Bécquer). Diría que gran parte de las aportaciones prefieren explorar las obras más ocultas, a veces manuscritas, lo que no impide reivindicaciones rotundas («Pascual Pérez y Rodríguez [Valencia, 1804-1868] fue, en realidad, y aunque la historia literaria, caprichosa siempre, lo haya pasado por alto, uno de aquellos grandes personajes de la primera mitad del siglo XIX», dice Miriam López Santos, 301).

La diversidad de elementos que acoge el rótulo de «lo reprimido» se corresponde con una pluralidad de intereses y métodos, más o menos aunados por la restricción cronológica. Es posible constatar cierta insistencia en obras autobiográficas, así como una cierta carencia de estudios sobre poetas y poemas: quizá la prosa da más juego. Se percibe un claro interés por la escatología, desde el poema latino de Juan de Iriarte *Merdidium Matritense* (estudiado y traducido por Bartolomé Pozuelo Calero). Muy impactante es el episodio de comer mierda en la autobiografía de Santiago González Mateo que estudia Fernando Durán López: a mí me recuerda mucho al Sade de *Saló*, aunque González Mateo no haya podido conocerlo y aunque el relato tenga ahora otros valores (pues cuida bien de resaltar que «se presentó a la mesa en un plato, el cual limpié muy bien, sin fastidio ni desagrado [interin los espectadores reventaban de asco solo en verme chupar los dedos]. Y aseguro que cualquiera que haga la expe-

riencia le sucederá lo mismo, especialmente cargándola bien de sal, porque es muy insípida y jauda», 286-287): «comer mierda es así un expediente extremo para representar la culpabilidad y el resentimiento que late en las conflictivas relaciones con su padre» (297). Creo que lo escatológico y sus funciones y valores se prestarían muy bien para un volumen exento, y no solo uno sobre los siglos XVIII y XIX: el tema da mucho juego y no parece estar muy explorado. En *Obscenidad, vergüenza y tabú* también hay espacio para los dos últimos elementos del título. Así el tabú (y el tacto) está en el centro de la revisión de las conocidas *Noches Lúgubres* de Cadalso, en un texto documentadísimo que firma José Manuel Pereiro Otero y la vergüenza es el eje de un estudio sobre Kant, debido a Jesús González Fisac. Más próximos a la historia de la sexualidad, y sus conexiones con el erotismo, son los trabajos de Sonia Muñoz Prián (sobre un caso de hermafroditismo en la Andalucía del XVIII) y de María Dolores Gimeno Puyol (sobre los epistolarios de Azara y Moratín hijo). Las conexiones de la pornografía y la filosofía o la política quedan puestas muy de relieve por Cinta Canterla en su estudio de «Sobre que todos los entendimientos son iguales», de Valentín Foronda.

Si el erotismo y sus parientes (lo lascivo, lo obsceno, lo indecente, lo reprimido, etc.) se han convertido en los últimos años en una suerte de *trending topic* es como reacción al descuido o rechazo que durante muchísimo tiempo había venido generando en el mundo académico. Es cierto que dentro de este gran tema caben aproximaciones muy diversas así como objetivos muy distintos. Sin embargo, en *Obscenidad, vergüenza y tabú* se aprecia un predominio de los acercamientos más plenamente literarios, aunque hay incursiones en la historia de la sexualidad o desde los *gender studies*, por citar solo dos ejemplos. No se puede negar que el erotismo (y sus conceptos satélites o asociados) atra-

viesa los habituales períodos literarios y constituye un fondo con una cierta cohesión temática y formal, pero también lo es que el concepto modifica sus «contornos» en función de las épocas, los países, las modas literarias y la permisividad censora, entre otros factores. Por eso *Obscenidad, vergüenza, tabú* supone una aproximación fértil a un terreno no tan estudiado, con las honrosas excepciones de rigor, en ambas centurias.

J. IGNACIO DíEZ

RIVAS, Ángel de Saavedra, Duque de. *Poesías completas*. Edición, estudio preliminar y notas por Diego Martínez Torrón. Sevilla: Alfar, 2012, 626 pp.

El catedrático de Literatura española de la Universidad de Córdoba Diego Martínez Torrón es uno de los grandes investigadores del romanticismo hispánico, como lo acreditan sus publicaciones *El alba del romanticismo español. Con inéditos recopilados de Lista, Quintana y Gallego* (1993), *Los románticos y Andalucía* (1997), *La sombra de Espronceda* (1999), *Estudios de literatura romántica española* (2000), y su más reciente antología *Poetas románticas españolas* (2008). Especializado además en la obra del Duque de Rivas, le ha dedicado los volúmenes *Doña Blanca de Castilla, tragedia inédita del Duque de Rivas* (2007) y *El universo literario del Duque de Rivas* (2009).

En realidad, los citados libros funcionan como antecedentes del que ahora en 2013 y referido a toda la poesía del Duque de Rivas presenta dividido en dos secciones. La primera parte —con un sentido muy amplio la titula «Introducción»— es un auténtico y profundo ensayo que se va desglosando en veintitrés epígrafes del que el último, «Nuestra edición», explica la peripecia investigadora que el profesor de la Universidad de

Córdoba ha tenido que llevar a cabo para editar estas *Poesías completas* «con un detenido cotejo» y atendiendo a «una sucesión cronológica más exacta» que en ediciones anteriores, aclarando en esta línea que su objetivo es ofrecer «una idea clara de la sucesión en que aparecieron editados los diversos textos, independientemente de la fecha en que fueron compuestos». El modo de trabajar del profesor Martínez Torrón ya lo conocemos, pues él mismo lo declaró —léase en *El universo literario del Duque de Rivas*— al asegurar que vinculaba sus investigaciones al eje que conforman ideología y literatura, «entendiendo por *ideología* una actitud cultural que engloba a la filosofía del momento [...], al arte, a la música, a los fundamentos políticos y sociológicos, y a todo cuanto finalmente creo tiene que ver con la actividad del pensamiento humano».

Así, con varios preámbulos sobre cuestiones culturales, educativas, de estética y crítica literaria y sobre metodología investigadora se abre este inmenso y necesario libro, que llama la atención con epígrafes tan concretos como «Sobre Rivas y su época. Entrando en materia»; «De la ideología al lirismo del Duque de Rivas»; y «Bibliografía de Rivas»; tres apartados que ya por sí mismos son una actualización y revisión de los datos que se conocen y que son imprescindibles para acercarse a su obra y particularmente a su lírica. En este sentido, Martínez Torrón aspira a valorar tal obra poética exponiendo primero —con datos, argumentos, contraargumentos o disquisiciones— lo que la crítica de época opinó sobre la poesía rivasiana, una orientación que acaba desembocando en las opiniones de dos grandes estudiosos que son E. Allison Peers y Gabriel Boussagol.

En este estudio preliminar —que llega hasta la página 120— hallamos la convicción de que la poesía de Rivas «debe leerse adaptándose al «tempo» de lectura de los románticos» y de que ella representa «lo mejor de su obra». Frente a ciertas interpre-

taciones, Martínez Torrón profundiza en lo que son los aspectos esenciales de la lírica del escritor cordobés, advirtiendo que lo primero «que debe destacarse es la importancia que para él cobra el metro romance», que además utiliza como un «tanto a la belleza del paisaje andaluz». La intencionalidad artística de estos romances, de los sonetos o de las epístolas queda explicitada al tiempo que la evolución literaria y temática del escritor, profundizando enseguida en su estética y refiriéndose en variadísimos párrafos a la aparición de sus versos amorosos, autobiográficos, atentos al paso del tiempo o de escritura circunstancial, o sea, a todo cuanto líricamente explica «tanto los modos tempranamente protorrománticos en su juventud de soldado, como los modos del romanticismo pleno, y finalmente los modos que estimo son el camino hacia «otra literatura» irónica, realista, diferente del Romanticismo» (83).

Martínez Torrón estudia y califica con precisión los *Romances históricos* (83-90), luego las *Leyendas* (91-100), insistiendo después en una serie de prolijas aunque necesarias aclaraciones que comparan, especifican y particularizan las diferentes ediciones que de la obra y de la poesía de Ángel de Saavedra se han publicado. Su línea de investigación ofrece además la posibilidad de comparar a Espronceda y Rivas, aclarando que en ellos «se dan también dos extremos que deben tenerse en cuenta: en Rivas el gusto por el lujo, en Espronceda la rebeldía ante la sociedad que ostenta ese lujo (...). Y fundamentales parecen las cuatro páginas que concretan las «Aportaciones de la poesía de Rivas», que el lector de ninguna manera puede soslayar por contener observaciones hechas a partir de la inicial generalización de que «Sobre la base de una tradición previa, nuestro autor renueva completamente todos sus elementos, edificando un complejo edificio textual de sencillez, encanto y profundidad muy andaluzes».

El conocimiento reiterado del contexto histórico-literario en que el Duque se ins-

cribía y la consulta continua de una extensa bibliografía que remite directamente al mismo convierten a Martínez Torrón en el máximo especialista actual sobre este escritor cordobés. Es el presente volumen, *Poesías completas*, el que corona todos los esfuerzos y toda la desazón que el ensayista ha mantenido para explicar, divulgar y fijar unos textos que en el caso de esta edición están expuestos con orden y propiedad a lo largo de las 626 páginas ya desde ahora de inaplazable consulta. Y es atendiendo a esas primeras ciento veinticinco, que en sí constituyen ya un ensayo atrevido, contrastado y necesario para comprender la obra lírica del Duque de Rivas, como el lector puede acceder con verdadero conocimiento de causa al conjunto poético total del vate cordobés. La segunda parte, por tanto, es la más amplia al reservarse para la recopilación, acompañada de las anotaciones que el editor ha creído oportunas u obligadas, de todas las poesías que don Ángel de Saavedra puso en circulación en vida, entre las que lógicamente encontramos lo mismo sonetos, cantos que epístolas, lo que da pie a una inmensa cantidad de poemas que ocupan exactamente quinientas páginas de textos originales.

No hay duda de que en su metodología de estudio, Martínez Torrón respeta el trabajo de editores anteriores de la obra de Rivas, pero de acuerdo con su parecer —casi siempre justificado y explícitamente declarado— también corrige las posibles erratas de aquellos y los puntos de vista que hoy se consideran equivocados. La tarea de Martínez Torrón ha sido ímproba, paciente y arriesgada, sobre todo cuando debe exponer un criterio propio que es contrario al de otros estudiosos. A este respecto, ya afirmó (véase diario *Córdoba* de 21-2-2013) sobre el Duque de Rivas que «Yo creo que no está valorado correctamente para la calidad que tiene como poeta, y lo que me está llenando de emoción y de satisfacción es que, desde que yo he comenzado a publicar so-

bre su obra, ahora hay muchísimos estudiosos que están tratando la figura del Duque de Rivas, están redescubriendo a un autor que estaba postergado para la importancia que tiene y es una pena que en Córdoba no nos hayamos dado cuenta antes de esto».

El editor, por otra parte, ha tenido como objetivo publicar los textos originales de las poesías sin cargarlos de largas acotaciones, variantes o disquisiciones, y por eso avisa de que sus «breves notas al pie del texto del Duque» son solo «indicaciones del sentido que abordan contenidos temáticos e interpretativos». Su edición está hecha sabiendo de antemano que «A Rivas es necesario leerlo y releerlo, quizás porque el alma del andaluz, frente a lo que puede parecer en un principio, no se entrega en su intimidad de modo fácil» (120). Al final prevalece la idea de que en estas páginas que conjuntan investigación crítica y obra original se ha intentado revelar la vida literaria de uno de los más admirados románticos, y que el editor lo ha hecho con ánimo constante y tesón de buen estudioso y de incansable lector.

ANTONIO MORENO AYORA

LITVAK, Lily. *El ajedrez de estrellas: crónicas de viajeros españoles del siglo XIX por países exóticos (1800-1913)*. Valladolid: Verdellís, 2013, 304 pp.

Viajar ha sido esencial para la ampliación cognitiva e imaginativa de Europa. Los libros de viaje han estado presentes desde la Antigüedad y forman un importante cuerpo de la literatura europea. Sin embargo, hasta fechas relativamente recientes no han recibido la debida atención por parte de la crítica académica. En cuanto a las crónicas españolas, existen numerosos estudios sobre los escritores de la conquista de América, pero son menos frecuentes los trabajos que versan sobre las obras de viajes de españo-

les del siglo XIX. El lector que quiera explorar este campo desembocará inevitablemente en *Geografías mágicas. Viajeros españoles del siglo XIX por países exóticos (1800-1913)* (1984), en *El ajedrez de estrellas: crónicas de viajeros españoles del siglo XIX por países exóticos (1800-1913)* (1987), en «Estrategias de la escritura en las crónicas de viaje del siglo XIX» (2004) y en ediciones a los textos de viajeros como Manuel Almagro (1984), Cristóbal Benítez (1987) o Adolfo Rivadeneyra (1987), trabajos todos de Lily Litvak.

Litvak —profesora emérita del Departamento de Español y Portugués en *The University of Texas at Austin* y con una reconocida trayectoria académica— inaugura con el presente volumen la Colección Hispanismos de la editorial Verdels. Desde la primera edición del libro publicada por Laia en 1987, han sido varios los investigadores que se han ocupado de temas y autores tratados por Litvak. Podríamos destacar, dentro de una panorámica amplia, trabajos como *Bibliografía de viajeros españoles: (siglo XIX)*, realizado por Carlos García-Romeral Pérez en 1995; «Viajeros españoles y redescubrimiento del Oriente durante el siglo XIX: documentos inéditos de Adolfo Rivadeneyra», artículo escrito por Fernando Escribano Martín en 2004; el monográfico de Pablo Martín Asuero titulado *Descripción del Damasco otomano (1807-1920), según las crónicas de viajeros españoles e hispanoamericanos*, que vio la luz en 2004, o *Scripted Geographies. Travel Writings by Nineteenth Century Spanish Authors*, libro publicado por Gayle R. Nunley en 2007.

En «Consideraciones y reconsideraciones sobre los viajes y viajeros españoles del siglo XIX», prólogo a esta nueva edición, la autora —quien aporta nueva bibliografía y perspectivas sobre el tema— explica que, aunque hay que tener en cuenta que las crónicas están influidas por las ideas de una época marcada por la feroz expansión de Occidente, continúa rehusando el concepto de que «la inspiración para esos viajeros era

siempre y exclusivamente el afán de conquista y el sentimiento de superioridad sobre el Otro» (14-15), y advierte que no se comprenderá la literatura de viaje si se rechaza el espíritu romántico y el deseo de la aventura que los alentaba.

El sugerente libro muestra el abundante conjunto de crónicas de viaje de los exploradores españoles del siglo XIX, en las que existe un equilibrio entre la función documental, descriptiva o científica y el sentimiento del exotismo y de la aventura, a la vez que resalta la importancia que éstas tuvieron en su época gracias a los adelantos de la imprenta. Litvak no sólo concede atención al aspecto escrito, sino que analiza las representaciones visuales de estas crónicas, ya que muchas veces las notas de los viajeros iban acompañadas de croquis, esquemas, dibujos, planos o esbozos, que considera en diálogo con la palabra.

La autora estructura su trabajo en cinco capítulos que se corresponden con cinco ejes temáticos, en los cuales se articula la cosmovisión de viajeros tan heterogéneos como, por ejemplo, Félix de Azara —quien recorre Latinoamérica—, Alí Bey —que nos descubre el Sáhara— o Adolfo de Mentaberry —quien se desplaza a China—. El primer capítulo se centra en la naturaleza (33-95), que adquiere un carácter metafórico en las crónicas. Se examinan conceptos como lo «sublime» —fundamental en la literatura del paisaje—, el creacionismo frente al evolucionismo y el poder simbólico del viaje. El hombre es el eje del segundo apartado (97-131). Conocer al otro es parte esencial de los periplos por los países exóticos y los cronistas se sorprenden ante los habitantes del lugar, los critican desde una perspectiva eurocentrista o se esfuerzan por comprenderlos. El siguiente capítulo se dedica a la vida social (133-178); así, las costumbres de los oriundos sirven para afirmar una diferencia entre los usos del observador y el observado. En lo que respecta a las construcciones donde habitan, los viajeros señalan el lujo extraordinario de los edifi-

cios al mismo tiempo que tienen predilección por las ruinas, alegorías de la transitoriedad. En el cuarto se analiza la aventura imperial (179-225), ya que la expansión colonial del último tercio del siglo XIX es clave para entender estos escritos. Litvak señala la estrecha relación que hubo entre la colonización y el desarrollo de los medios de transporte —recordemos que la autora publicó en 1991 el libro *El tiempo de los trenes en el arte y la literatura del realismo, 1849-1918*—, así como entre el desarrollo de la geografía española y la efervescencia colonialista. Asimismo, menciona el papel que tuvo la imagen gráfica y pictórica en la guerra. El análisis de la propia crónica constituye el último capítulo (227-234): la originalidad, la descripción o narración directa desprovista de adornos inútiles, el uso abundante de la enumeración y la insistencia en la verosimilitud son los rasgos principales de estos textos. «Los cronistas usan una voz analítica, expositiva, y precisa, entrelazada con anécdotas que impiden que suene demasiado académica. No se reducen a la información científica, y no esconden su admiración, interés o curiosidad ante el escenario exótico o diferente» (228).

A pesar de la diversidad de los estilos y de los propios cronistas, la autora consigue establecer unas características y unas actitudes que ayudan a determinar la percepción de su universo. El mosaico de lugares y experiencias vividas, motivadas por un interés científico, económico o político, acaba por proporcionar libertad a los viajeros y provoca un cuestionamiento de lo establecido.

El estudio se complementa con una considerable cantidad de notas, una extensa y actualizada bibliografía, dividida en fuentes primarias y estudios secundarios, y un índice onomástico. Frente a estas innegables mejoras en la nueva edición del volumen, hubiera sido deseable que un trabajo tan bien documentado contara con unas características materiales más cuidadas.

En síntesis, la lectura de este libro se

hace imprescindible para cualquier investigador que pretenda abordar alguna de las múltiples facetas de la literatura de viaje en el siglo XIX, ya que resulta un instrumento de gran utilidad para conseguir una visión de conjunto clara, exhaustiva y rigurosa. El trabajo tiene la virtud, además, de la escritura precisa de Litvak y de su capacidad de interpretación de unos datos que pone al servicio del lector. El libro supone un viaje a través de las miradas del pasado con un planteamiento teórico de plena actualidad.

IRENE GARCÍA CHACÓN

INFANTES, Víctor (coord.). *El talismán. Una zarzuela inédita de Bécquer*. Madrid: Visor Libros, 2014, 164 pp.

El cuidado, ligero y completo volumen que, coordinado por Víctor Infantes, nos ofrece Visor Libros con, *El talismán. Una zarzuela inédita de Bécquer*, hace las delicias del lector curioso, del bibliófilo instruido y del investigador tenaz. Se trata de un libro en el que se conjugan varios estudios y ediciones sobre *El talismán*, redundando todo ello en un conocimiento y difusión integrales del texto y de su musicalidad. Esta es la primera virtud destacable de este volumen: la perspectiva multidisciplinar orientada al análisis sistémico, holístico y exhaustivo de la obra a través de varios capítulos firmados por destacados críticos.

Tras «Cuatro palabras sobre un manuscrito de Bécquer y una palabra de honor; con una defensa de la bibliofilia» (11), que Manuel Márquez de la Plata, propietario del manuscrito (a quien debemos su buena voluntad por difundir tal descubrimiento literario), anota en forma de prólogo, se sitúa un primer grupo de estudios, los bibliográfico-literarios, en los que se concitan análisis libresco y puramente filológicos y literarios, bien contextuales, bien internos sobre el texto en cuestión.

El apunte bibliográfico lo desarrolla Víctor Infantes, a la sazón coordinador de todo el volumen. En su «Proemio para un manuscrito bequeriano desconocido» (13-20) describe la zarzuela *El talismán* con tal maestría y rigor bibliográfico que manifiesta el profundo conocimiento del texto, permitiendo que este sea transmitido al lector y al investigador con exactitud. Las colaboraciones literarias de Bécquer con otros autores no fueron escasas; con su amigo Luis García Luna —explica Infantes— ya había emprendido hacía unos años un plan de adaptación teatral que no culminó satisfactoriamente. En el estudio se analizan las distintas posibilidades e hipótesis que se plantean ante este nuevo proyecto que es *El talismán* y la relación que podía tener con la anterior aventura de *Esmeralda*. A lo largo de las páginas del trabajo, de amena lectura aunque con algunos pasajes técnicos que requieren cierta preparación previa por parte del lector, Infantes trata sobre el proceso de elaboración de la zarzuela, afrontando las distintas posibilidades sobre la génesis de la pieza musical (con cantables literarios de Bécquer y García Luna) y atendiendo a la relación que existía entre ambos y el músico Joaquín Espín y Guillén, que será quien musicase la pieza. La explicación de problemas textuales como las enmiendas en el título y la completa descripción codicológica del ejemplar son algunos de los valores destacables del capítulo.

La publicación de esta obra desconocida y colectiva en la que participó Bécquer supone un hallazgo excepcional, y resulta de notable interés la inclusión, tras el estudio de Infantes y casi como complemento a este, de un «Peritaje caligráfico» (21-23) que, realizado por Juan José Jiménez Praderas, no deja lugar a dudas sobre la autoría manuscrita de Bécquer en algunas partes de la letra de la zarzuela. El documento que utiliza el perito para identificar la grafía bequeriana es el *Libro de los gorriones*, de reconocida autenticidad. Jiménez Praderas analiza los trazos, la velocidad o las formas

de algunas letras para efectuar su positivo dictamen.

Una vez que se ha descrito bibliográfica y codicológicamente la obra, además de haberse peritado, el volumen sigue en su progresión y, ahora, se centra en la textualidad, primero literaria y, después, musical.

Miguel Ángel Lama trabaja sobre el contexto poético de Bécquer y su tiempo en los «Ecos poéticos de unas letras para música» (25-31). El investigador, aun advirtiendo el fragmentarismo de las cuartillas manuscritas del autor de las *Rimas*, traza una magnífica síntesis metatextual y de lugares comunes entre la parte becqueriana de *El talismán*, situada en el segundo acto, y otras obras del autor. Así, indica, como Infantes, que la fecha de composición de la zarzuela debe situarse entre 1859 y 1860, explicando que en ese momento el poeta sevillano estaba escribiendo algunas de sus rimas y obras teatrales. Y es ahí, al igual que en las *Leyendas*, donde Lama bucea con crítica magistral y encuentra esos rasgos de estilo del poeta que definen su producción literaria y que se sitúan en sintonía con los fragmentos conservados y ahora publicados por primera vez de *El talismán*. Lamentablemente, la recomposición y el estudio completo de los rasgos bequerianos que aparecen en la zarzuela es imposible por razones de conservación del manuscrito (un manuscrito a todas luces borrador y no definitivo, según interpreta Infantes con acierto en su capítulo), pero sí que pueden encontrarse concomitancias con algunas rimas (como la XXVIII, «Cuando entre la sombra oscura»), leyendas (como *Maese Pérez el organista*) y obras dramáticas (como *La cruz del valle*) del mismo autor. El análisis de la versificación, de las imágenes románticas, del léxico, de recursos tan definitorios en el poeta como el paralelismo, de temas comunes e incluso de ambientación, cual hace Lama con una esclarecedora e ilustrativa selección de textos, permite anclar más si cabe la coautoría de Bécquer en *El talismán* y situarlo, a nivel literario, en el contexto de su producción.

Por su parte, Jesús Rubio Jiménez ofrece el estudio más extenso del volumen y se distinguen, en él, dos partes claramente diferenciadas: la primera, la reconstrucción de la relación de colaboración literaria entre Bécquer, García Luna y Espín; la segunda, el estudio interno de la zarzuela que posteriormente edita. En «*El talismán: contexto y circunstancias de una zarzuela becqueriana malograda*» (33-51), Jesús Rubio hace un repaso por algunas de las obras dramáticas de Bécquer y ofrece datos muy interesantes sobre los otros dos autores de la zarzuela, acaso menos conocidos que el hispalense: Joaquín Espín y Guillén y Luis García Luna. Espín era un reputado músico que había estrenado algunas composiciones y ejercido la docencia; García Luna, un amigo de Bécquer (ambos firmaban sus obras colectivas con el pseudónimo de «Adolfo García») que escribió, con el sevillano, colaboraciones en revistas literarias y varias obras teatrales. Estudiar Rubio cómo el salón de la familia Espín se convirtió en una verdadera tertulia musical madrileña de la época y cómo en ese contexto pudo surgir el proyecto de *El talismán*, además de una relación entre el poeta de Sevilla y una hija de Espín: Julia. Expresa el autor las dificultades que se ha encontrado para editar *El talismán*, que hace tras su estudio (53-88): difícil lectura, desorden de actos y cantables y carácter fragmentario que impide, incluso, «trazar la intriga» (51) completamente.

El último de los trabajos del volumen abandona la faceta literaria para adentrarse en la musical. En «*El talismán: un acercamiento a las relaciones entre la música y el texto teatral*» (89-100), Amy Liakopoulos afirma que algunos fragmentos de la melodía están vinculados al pasaje argumental de que se trate y al desarrollo de ciertas imágenes literarias, que también comenta con brevedad. La autora describe las distintas escenas de la zarzuela y comenta la notación musical y el uso de recursos como el *staccato*, que en ciertos momentos camina de forma paralela a la letra y momento

climático de la obra. Es muy meritoria la edición de la partitura de *El talismán* que hace Liakopoulos (101-164) y que pone fin al volumen.

Es esta una publicación que analiza una obra literario-musical desde muy distintos puntos de vista, y al final todos son complementarios. La edición tanto del texto como de la música completa unos estudios que aportan novedad y oportunidad. Y no puede olvidarse que se trata de una obra desconocida de un autor de primer nivel que ve ahora la luz. Aunque el proyecto de *El talismán* sea colaborativo, en sus letras está, sin duda, la pluma de Gustavo Adolfo Bécquer, su estilo. La pena es que se trata de un borrador muy fragmentario, ...pero elocuente.

ISMAEL LÓPEZ MARTÍN

GINÉ, Marta, Marta PALENQUE y José M. GOÑI (eds.). *La recepción de la cultura extranjera en La Ilustración Española y Americana (1869-1905)*. Bern: Peter Lang, 2013, 604 pp.

En continuidad con proyectos anteriores, este libro presenta un amplio grupo de estudios sobre la recepción de la cultura extranjera en *La Ilustración Española y Americana* en los múltiples aspectos presentes en la revista: literatura, arte, actualidad política, social y cultural, ciencia y publicidad. Un volumen denso, del mayor interés, que pone de manifiesto la importancia de *La Ilustración Española y Americana* desde su creación en 1869 hasta 1905; fecha en que se pone el límite de estos estudios que, entre otras razones, no hubieran resultado tan interesantes por el declive de la revista hasta su final en 1921. Aunque siempre queda la posibilidad de completar perspectivas, como apuntan algunos autores (Giné, Palenque, Méndez & Palacios), se trata de un libro muy completo, en que se aprecia un traba-

jo abrumador por el gran número de datos que presenta la revista —J. M. Goñi habla en su colaboración de más de 100.000 páginas analizadas—. La elección de *La Ilustración Española y Americana* para observar el impacto de la cultura extranjera en España resulta especialmente acertada ya que, como es conocido, su fundador, Abelardo de Carlos, frente a *La Ilustración de Madrid*, había puesto la información sobre actualidad extranjera en texto e imagen como su característica esencial.

El volumen se abre con dos trabajos introductorios realizados por M. Palenque, sobre las coordenadas de la revista, y M. Giné, investigadora principal del proyecto, sobre la labor del equipo investigador y el contenido del libro, dividido en 6 apartados, con trabajos que apenas podremos más que enumerar a pesar del interés de cada uno de ellos. En el primer apartado, destinado al análisis de la literatura, M. Giné estudia la preponderante presencia de la literatura y la cultura francesa en la sección «Crónica general» (1869-1883). A. Polizzi se centra en el humorismo de Fernández Bremón, efectuando un análisis necesario para evaluar lo específico de sus crónicas, marcadas por un continuo proceso de literaturización del material informativo. À. Ribes recoge las biografías de escritores europeos. M. Palenque estudia la presencia notable y continuada de la poesía, sobre todo la de carácter realista, así como la lenta introducción y asimilación de los nuevos lenguajes. A.-M. Corredor se ocupa de la sección de novedades bibliográficas, creada para dar a conocer los libros de mayor calidad que se publican, entre los que se incluye alguno más ligero —seguramente por ser traducción de Carlos de Ochoa—, como *Para ser amada*, de Louise Gagneur; cuyo seudónimo, en este caso, *Duchesse Laurianne*, ha podido resultar un pequeño enigma. F. Lafarga se ocupa del teatro extranjero en la etapa 1869-1887 haciendo referencia, entre otros aspectos, a las ideas sobre las traducciones teatrales de los responsables de la sección, en

especial de Manuel Cañete. M. Giné estudia la recepción del teatro extranjero, predominantemente de origen francés, en el período siguiente (1888-1905), dejando constancia de la importancia creciente del teatro lírico, cuyo análisis queda necesariamente para otra ocasión.

En un apartado monográfico, M. Palenque estudia el *Almanaque de la Ilustración*, presentándolo como un sugestivo «nuevo *grand tour*» para el lector, en que el viaje más apasionante procede de los excelentes grabados de todo tipo y los textos narrativos que los acompañan. Resulta especialmente interesante en este caso la consulta del sitio web del proyecto, <http://www.prensaytraduccion.udl.cat>, por la gran calidad con que M. Palenque aporta las representaciones gráficas de los almanaques. En el siguiente apartado, dedicado a la pintura, L. Bermúdez continúa trabajos anteriores sobre pintura francesa (1880-1890), y C. Reyero se ocupa de las ilustraciones de pintura contemporánea extranjera (1869-1905) que constituyen, como señala, una información visual extraordinaria, sin comparación en la cultura española de la época.

Un gran apartado del libro está formado por los estudios sobre la política, sociedad y cultura de los países que aparecen con mayor frecuencia en *La Ilustración Española y Americana*. M.-À. Orobon analiza «La política y la «cuestión social» en Francia (1869-1886)», señalando la presencia de colaboradores de distinta orientación que transmiten el contraste entre diferentes puntos de vista que existía en el momento. J.-R. Aymes se ocupa del período siguiente (1887-1905). Á. Ezama, en «La vida en París (1872-1905)», estudia las crónicas enviadas desde París —sin duda, muy seguidas por los lectores—, que dan cuenta de la historia diaria de la ciudad; destacando la utilidad de la crónica para la construcción de la historia de las mentalidades. P. Méndez y C. Palacios abordan el mundo británico, señalando los contrastes y la irregularidad de su presencia en la revista, como ocurría a su vez en la sociedad de la épo-

ca. V. M. Borrero analiza el impacto de la Alemania de Bismark como potencia emergente, contemplada desde distintos puntos de vista. Italia está representada en el trabajo de Ch. Sinatra sobre «Fe y religiosidad», acerca de la representación del mundo católico que la revista lleva a cabo, y en el de A. Polizzi, que destaca la presencia singular de Italia en el ámbito del arte, la literatura y la ópera. Dos estudios abordan mundos menos conocidos, de creciente complejidad y peligrosos conflictos, como se vería en la Gran Guerra y en las consecuencias que llegan hasta hoy: Rusia y su imperio durante el reinado de Alejandro II, por E. Rabasco, y el Imperio Austro-Húngaro y su papel en los Balcanes, por J. M. Pons, contemplados a través de importantes colaboradores en texto e ilustración gráfica; directamente del natural en los dibujos de Pellicer. El apartado se cierra con el estudio de R. Gutiérrez y B. Rodríguez, sobre el exótico Extremo Oriente en *La Ilustración Española y Americana*.

El penúltimo apartado del volumen está dedicado a la ciencia. En él, J. M. Goñi estudia el tema a través de colaboradores de opiniones distintas y contrarias, como señala, en una época de grandes avances de la ciencia y su aplicabilidad en la industria y el progreso social, ligada al debate sobre las ciencias morales y naturales. H. Pageaux, en dos trabajos consecutivos, se ocupa de las exposiciones universales que tuvieron lugar en el periodo, dentro y fuera de Francia. El volumen se cierra con un apartado sobre la publicidad, con dos estudios realizados por S. Al-Matary y R. Mateu.

Todos estos trabajos forman un recorrido por el tiempo en que se ve el presente europeo a través del pasado con extraña cercanía en muchos casos, guiados por firmas de primera fila como Fernández Bremón, Castelar, Becerra de Bengoa, Cañete, Huelin, Pellicer, etc., que dejan una impresión general de gran inteligencia y competencia de los colaboradores en *La Ilustración Española y Americana* —y de los

lectores que leyeron cada número—. A su vez, se pone de relieve el deseo de imparcialidad de la revista que busca colaboradores de distintas opiniones, lo que a veces se observa con sorpresa en algunos trabajos del libro; quizá porque pese demasiado, en general, una consideración previa de la publicación como revista estrechamente conservadora. Por otra parte, además del interés de la literatura y el arte presentes en la revista, hay que destacar su condición de gran muestrario de conocimientos, inestimablemente valioso por la lejanía de la realidad que nos acerca. En este sentido, como se señala en algunos trabajos, *La Ilustración Española y Americana* es una fuente de información detallada y precisa sobre personajes y lugares (Pons), un gran diccionario de términos de la época (Palenque). Para concluir, cabe afirmar que el libro que reseñamos constituye una aportación de gran utilidad y relevancia, imprescindible para el conocimiento de la recepción de la cultura extranjera de la época y para comprender la propia situación de España, que está siempre en el trasfondo del análisis de lo extranjero en las páginas de *La Ilustración Española y Americana*.

MARÍA JOSÉ ALONSO SEOANE

AZORÍN. *Ante Baroja*. Edición crítica, revisada y ampliada (1900-1960). Edición y estudio introductorio de Francisco Fuster García. Alicante: Publicaciones de la Universidad de Alicante, 2012, 285 pp.

Basta con reparar en la cubierta del libro para entender el alcance de su contenido: se trata de un conjunto de ensayos escritos por el mejor crítico del siglo XX sobre uno de los mejores novelistas de nuestra historia literaria. La relevancia del volumen no necesita encarecimiento y es, por tanto, un acierto tanto del autor de la edición, por haber dedicado su esfuerzo a la

necesaria reconstrucción del volumen, como de la entidad editorial, por haberlo dado a luz en su mejor colección, «Norte Crítico», caracterizada por su rigor, solidez e impecable presentación.

Como sabemos, tal título existe en la bibliografía azoriniana, pero es de muy difícil acceso. Un primer dato debemos tener presente para entender el sentido de esta edición: *Ante Baroja* no es un libro preparado por su autor, sino por José García Mercadal, quien en los años de posguerra anduvo copiando artículos del escritor levantino por las hemerotecas (singularmente en la Municipal de Madrid) para preparar con ellos una serie de volúmenes recopilatorios que fue apareciendo desde 1944 y llega a alcanzar la nada desdeñable cifra de veintiséis títulos. Tengamos en cuenta que de los ciento cuarenta volúmenes publicados por José Martínez Ruiz, Azorín, a lo largo de su vida, ochenta y ocho fueron compuestos por el escritor; el resto son obra de personas como García Mercadal o Ángel Cruz Rueda, quien se ocupó de preparar las *Obras Completas*, aparecidas entre 1947 y 1954. El dato es importante, porque siempre hemos de distinguir entre aquellos libros que responden al designio de su creador y los elaborados por beneméritos conocedores de su obra, cuyos criterios son siempre personales; y disponían de libertad, ya que gozaban de la plena confianza de un escritor adentrado en la vejez.

Ante Baroja fue publicado en 1946 dentro de una serie denominada «Obras Pretéritas», que fue viendo la luz desde 1944, donde aparecen libros de carácter unitario, como el que nos ocupa o *Veraneo sentimental*, junto con otros de contenido más amplio (*La Farándula*, *Leyendo a los poetas*) o claramente diverso, como se advierte en sus títulos: *Palabras al viento* y *Tiempos y cosas*, el primero de la serie. Con su mejor intención y un esfuerzo encomiable (que reconocemos sin reservas), José García Mercadal consiguió rescatar de las páginas de la prensa periódica una elevada cantidad de

artículos para acomodarlos en volúmenes y darles así mayor proyección; pero estos no carecen de defectos. En muchos casos no consta la procedencia o la fecha de su publicación, o se adivina algún error en el copista, en el encargado de la composición del texto o en el corrector, lo que hace necesaria la labor de revisión, si es que el volumen lo merece. Y en este caso, así es.

La obra crítica de Azorín, aquellos textos que el escritor define como «ensayos de crítica e historia literaria» son, sin duda, uno de los monumentos literarios del siglo XX, aunque por su materia sean de circulación restringida y por ciertos prejuicios se mantengan un tanto a la sombra; sobre todo en aquellos ámbitos en los que deberían destacar con todo su merecido prestigio. No está de más recordar que hace años (en 1971) el profesor José María Valverde advertía que «si estos artículos se hubieran leído suficientemente, habrían cambiado la visión vigente de la tradición literaria española, no sólo por la fresca inmediatez de su recreación de las obras pretéritas, sino por su enmarque histórico y social dentro de un contexto vivo y concreto», y mucho antes Ortega y Gasset, en su reseña de *Lecturas españolas* (donde figura uno de los artículos sobre Baroja), afirmó que es «uno de los mejores libros que yo he leído en castellano».

Azorín hace de estos ensayos de crítica obras literarias de alcance, por lo que siguen plenas de vitalidad y cuya virtud estimulante les hace superar las circunstancias concretas para las que fueron escritas (en el caso que nos ocupa suele ser la aparición de un nuevo libro del donostiarra); y es que entendió desde muy pronto, diríamos que desde sus inicios, que la crítica es una actividad creadora y que el crítico es tan creador (si no más) como el novelista o el poeta. Esta idea, que expone en su artículo de 1912 «El fracaso de los géneros», es central en la poética de la modernidad y consagra un género emergente que puede mantenerse sólido entre los naufragios de su tiempo.

Ante Baroja es el resultado y compen-

dio del continuado esfuerzo realizado por Martínez Ruiz para entender y dar a entender la singularidad del arte de su amigo. Esa atención mantenida a lo largo de sesenta años se manifiesta en los cincuenta y ocho textos recogidos en este libro, doce más de los que figuraban en su primera aparición, en 1946. Acertó José García Mercadal cuando utilizó como pieza inicial del libro el texto que Azorín había redactado como prólogo para el primer tomo de las *Obras Completas* de Baroja, que apareció ese mismo año. En ese texto reciente hay un resumen y condensación de su experiencia como lector de la obra barojiana, una compleja sugestión recibida ya en su primera lectura: un cuento leído cuando aún no conocía a su autor. Fue aquello una revelación: «había en él una lejanía, una vaguedad, vaguedad de ensueño, una ilimitación que me dejaron absorto». Esa lectura ocasionó en él un cambio de valores: frente a lo circunscrito se le reveló lo indeterminado: «lo indeterminado con el misterio y con el profundo sentido de la vida que lo indeterminado impone». Desde 1946 puede abarcar casi medio siglo de producción literaria para afirmar que «lo indeterminado es, en suma, toda la obra de Pío Baroja». Ese misterio es lo que le impulsó a indagar en él, a perseverar en su estudio durante décadas, no para desvelarlo, sino para mostrar su verdad, su hondura y su alcance. De ahí la riqueza de este libro: atender al misterio del arte para entenderlo desde su mismo terreno.

Recorremos así la trayectoria de Pío Baroja desde el observatorio de Azorín, tan importante por su cercanía (mantuvieron la amistad toda su vida) como por su sincero empeño indagatorio: cada hallazgo del novelista tiene su eco en el paisaje interior, intelectual y afectivo, del crítico. «Las orgías del yo» es un sugerente título para un intenso punto de partida, intensidad que continúa con diversas modulaciones en todas las páginas que le dedica hasta el final de sus días. En los textos recopilados predominan los que fueron escritos con moti-

vo de la publicación sucesiva de diversos libros, pero otros son breves ensayos sobre el autor: su filosofía, su carácter, su estilo... Señalemos así artículos como «Baroja y el teatro clásico», o un par de ensayos sobre su personalidad titulados simplemente «Pío Baroja» (distanciados en el espacio al ser el segundo de ellos escrito para *La Prensa* de Buenos Aires), o ese curioso artículo titulado «Azorín relata un paseo con Pío Baroja», donde podemos asistir a un momento en una de aquellas tardes en las que se reunían para conversar mientras discurrían por la calle de Alcalá (durante años pasearon al atardecer por esa vía madrileña). Los artículos aquí recogidos no fueron pensados para formar un libro (de hecho, un par de ellos habían sido recogidos en *Lecturas Españolas* y en *Los valores literarios*, y otro par procede de *Madrid*), pero en él, formando un conjunto, adquieren mayor proyección al ocupar cada uno su lugar en una trayectoria que ilumina la tarea de ambos: la de Baroja, ante todo; pero también la de Azorín.

Al comienzo de esta reseña aludo a la reconstrucción que el Dr. Fuster García ha llevado a cabo en este libro, porque no se reproduce el texto de 1946, y además se ha completado con la incorporación de doce artículos recuperados de la prensa periódica española y argentina. El autor de la edición ha respetado el orden cronológico que siguió García Mercadal (aunque en algún caso no cumplió) y ha eliminado tres piezas: un breve fragmento titulado «Una amistad» (fragmento del discurso de Baroja en la ceremonia de recepción en la Academia Española); un trabajo bio-bibliográfico de Ángel Cruz Rueda referente al donostiarra, y el breve texto de Azorín «Sin nema», que incorpora con acierto en el estudio introductorio, ocupando un lugar adecuado. La fundamental tarea de Francisco Fuster ha consistido en la revisión de la totalidad de los textos, consultando la primera publicación de cada uno de ellos en la prensa periódica (con lo que ha podido restaurar textos incompletos), y la de añadir doce artículos que

no figuraban en 1946, con lo que se completa la producción azoriniana referente a Baroja. El autor de la edición ha situado esta docena de textos en un apéndice; y en esto me permito discrepar del criterio seguido. Al no tratarse de un libro preparado por su autor, el nuevo editor puede mejorar la edición existente, respetando lo bueno que allí hay e incorporando las novedades en su correspondiente lugar, siguiendo la cronología de los textos. El importante artículo sobre *Camino de perfección* debería ocupar su lugar en los inicios; «Pío Baroja y su última novela» (*Los últimos románticos*, 1906) contiene un resumen de la obra barojiana que debe llenar un espacio entre *Paradox Rey* y *La ciudad de la niebla*; y aquellas novelas que tuvieron doble reseña, en *ABC* y en *La Prensa* de Buenos Aires, quedan mejor estudiadas cuando leemos consecutivamente dos textos complementarios (Azorín no repite argumentos). Todo esto no empaña la rigurosa tarea del autor de la edición, pero estimo que el libro hubiera mejorado si los textos reunidos en el «Apéndice» hubieran ocupado su lugar. Creo que en este libro el apéndice no tiene razón de ser, ya que lo que allí aparece no son textos de referencia, con un valor secundario. A un autor no se le puede modificar el diseño de su obra, pero sí a un recopilador que dejó fuera textos similares a los publicados.

El Dr. Francisco Fuster afirma en su excelente estudio introductorio que «después de leer esos textos de Azorín la obra de Pío Baroja nos parece otra distinta» ¿Distinta o mejor entendida, con criterios más convincentes? Azorín supo ver, desde supuestos simbolistas y no realistas, la obra de su amigo; donde se solía ver un realismo vulgar (como la vida misma) y una prosa fácil, poco literaria (Pérez de Ayala llegó a afirmar de él: «no sabe escribir»), el levantino vio lo que había: ensueño, ilimitación, honda poesía, complejas sensaciones, emociones profundas y delicadas, y un estilo único con el que poder advertir los sutiles

movimientos del espíritu y la misteriosa corriente de la vida. Los lectores de Baroja conocemos el alcance y la verdad de esta frase de Azorín, contenida en el texto número 18, «La energía interior»: «los escritos de Baroja son como un fuerte estimulante de las ideas».

MIGUEL ÁNGEL LOZANO MARCO

JURADO MORALES, José. *Las razones éticas del realismo*. Revista Española (1953-1954) en la literatura del medio siglo. Sevilla: Renacimiento, 2012, 412 pp.

El libro *Las razones éticas del realismo*. *Revista Española (1953-1954)*, publicado por la editorial sevillana Renacimiento, es la primera monografía dedicada enteramente al análisis de esta trascendental revista de posguerra, *Revista Española*, que fue alentada por el bibliófilo extremeño Antonio Rodríguez Moñino, dirigida por unos jóvenes Ignacio Aldecoa, Alfonso Sastre y Rafael Fernández Ferlosio, y que contaba en la coordinación de las distintas sesiones con Miguel Ángel Ferrero en la de cine, Juan Antonio Gaya Nuño en la de arte, Dolores Palá Berdejo en la de música, Luis Meana en la de discos y Alfonso Sastre en la de teatro. El volumen está distribuido en tres grandes bloques, seguidos de un cuarto mucho más breve en el que se destacan algunos aspectos del desazonado final de *Revista Española*, como revela la nota de despedida —reproducida íntegramente— que la revista publicó en su sexto y último número, y la escasa repercusión que la publicación tuvo en su tiempo. Por último, el volumen cierra sus páginas incluyendo los sumarios de los distintos números de la revista presentados en orden cronológico, cuya finalidad, como bien apunta el autor, es la de transmitir al lector interesado una idea fidedigna de la estructura y los contenidos,

o simplemente para servir de ayuda a la hora de localizar el nombre de un colaborador en particular. El título del libro alude a las reflexiones que persigue Jurado Morales con su investigación en torno a las razones éticas que llevaron a los escritores del medio siglo a emprender un camino diferente al que hasta entonces se estaba recorriendo, poniendo en marcha un progresivo proceso de renovación y modernización con el cultivo de una literatura realista y testimonial que ofreciera una salida ante la asfixiante situación sociopolítica que compartían.

En el primero de los tres bloques el autor reivindica la figura del promotor de la publicación, Antonio Rodríguez Moñino, el cual, por aquellas fechas, y siendo absolutamente repudiado por la España franquista, puso en marcha esta breve pero esencial revista para dar cabida a una inquieta cantera que iba conociendo en las tertulias del conocido Café Gijón y en el Lyon: Aldecoa, Sánchez Ferlosio, Martín Gaité Medardo Fraile, Josefina Rodríguez o José María de Quinto, por citar al grupo más conocido. De igual manera, se resalta la ingente labor que llevaron a cabo dos impresores-editores, los hermanos Amparo y Vicente Soler, mostrando su total apoyo a la iniciativa y poniendo a su disposición la Tipografía Moderna de Valencia, que al inicio de los cincuenta ya contaba con más de medio siglo de vida. A continuación, José Jurado reflexiona sobre el alcance del título de la revista desde el punto de vista de los parámetros culturales y las polémicas intelectuales de la época. En este sentido, el término *Española* dirigía la mirada no hacia la patria España, como se había venido haciendo, sino a la realidad española. El primer bloque se cierra atendiendo a dos aspectos: por un lado, al formato, al diseño y la tipografía de la revista; y, por otro lado, con la mención de algunas curiosidades efectuadas en el momento de la aparición pública de la misma.

El segundo de los bloques está dedicado a indagar la aportación de *Revista Espa-*

ñola en el conjunto de las publicaciones periódicas de su tiempo; unos años, principios de la década de los cincuenta, en los que varias de las publicaciones primordiales de la cultura española surgida durante y después de la Guerra Civil repliegan sus páginas y dan paso a otras, como *Revista Española*, que en palabras del autor: «termina por ocupar un espacio singular bajo la restitución de un pensamiento liberal y progresista asentado en una estética realista y un inconformismo ético». Como apunta Jurado Morales, el lugar que *Revista Española* ocupa en el conjunto de las revistas del medio siglo se debe a dos de sus principales señas de identidad: «la proclama y práctica de presupuestos ideológicos y artísticos próximos al neorrealismo y la defensa del cuento como género literario acorde a los tiempos que corren». Ante la imposibilidad de poder llevar a cabo una oposición frontal de carácter político optaron por el empleo de la estética neorrealista caracterizada —entre otros aspectos— por el manejo de un lenguaje directo y preciso, que revelaba con rotundidad los problemas de unos personajes —los que padecían la mayoría— extraídos directamente de la realidad medianamente los que evidenciaban la crudeza de la vida en muchas zonas marginales de la ciudad o la dureza de ciertos entornos rurales, aspectos hasta el momento difuminados o prescindidos de cualquier medio de información general o manifestación artística. Asimismo, en este segundo bloque se logra situar a *Revista Española* entre las novedades culturales de entonces, con el objeto de reclamar su modernidad y su postura vanguardista respecto a la tradición inmediatamente anterior.

El tercer bloque de *Las razones éticas del realismo* está centrado íntegramente a efectuar un análisis exhaustivo de los contenidos de los seis números de la revista. Tras realizar un balance de algunos planteamientos expuestos por la nómina de colaboradores de la revista, Jurado Morales analiza los cuentos recogidos a fin de demostrar

que estos constituyen, si no el comienzo, uno de los focos cruciales del neorrealismo literario español de posguerra. En *Revista Española* se publicó por primera vez «Cabeza rapada» de Jesús Fernández Santos, así como otras contribuciones de los miembros más conocidos de la generación del medio siglo. Junto a la narración breve, *Revista Española* se interesó también por el teatro, y publicó crítica de autores y obras, crónicas de la temporada escénica y piezas breves originales. Asimismo, el autor analiza las seis piezas teatrales que la revista publicó y escritas por Luis Delgado Benavente, Medardo Fraile, Ramón Solís y Ricardo Rodríguez Budded, Juan Benet, Manuel Sacristán, Gaspar Peral Baeza y Lorenzo Gaspar. En último lugar, Jurado Morales se detiene en las secciones de crítica y ensayo y analiza lo que se difunde de las artes plásticas, la música, el cine y el libro científico de la mano de Juan Antonio Gaya Nuño, Dolores Palá Berdejo, Miguel Pérez Ferrero, Dorrell, José María de Quinto, Luis Meana, Daniel Devoto, José María Alonso Gamo, Óscar Tacca, Jesús Fernández Santos y Cesáreo Sanz Egaña.

En definitiva, el lector interesado en la cultura del medio siglo dispondrá de un valioso y útil trabajo, muy documentado y afinadamente trazado, que analiza la irrupción de un grupo de jóvenes que, a través de las páginas de *Revista Española*, ensayaron nuevas posibilidades estéticas bajo un clima ideológico-político completamente hostil y restrictivo, cuyos frutos se afianzarían ya en décadas posteriores.

MIGUEL SOLER GALLO

RÍOS CARRATALÁ, Juan A. *Quinquis, maderos y picoletos. Memoria y ficción*. Sevilla: Renacimiento, 2014, 273 pp.

Toda teoría de la novela encierra, lo sepa o no, una teoría de la memoria. Y a veces

más de una. Por eso todo crítico de literatura, lo sepa o no, está obligado a ser también un crítico de la memoria. El profesor Juan Antonio Ríos es un crítico memorioso y sagaz. Tanto que puede convertir una tríada evocadora como la que titula su último libro en el centro de una reconstrucción nada nostálgica y razonablemente incómoda de los escenarios y los bajos fondos de nuestra manoseada Transición. Esa reconstrucción —que tiene bastante de deconstrucción— se despliega bajo la forma de una crítica de los mecanismos de la ficción, el *ars inventendi* de unas narraciones destinadas a alimentar los grandes y no tan grandes relatos fundadores de nuestra historia más reciente. Su punto de partida es la obra *Las leyes de la frontera*, en la que su autor, Javier Cercas, ha vuelto en el siglo XXI y con afán desmitificador al universo de una marginalidad que, entre drogas, navajas, coches robados y «maderos», pobló las calles y la imaginación españolas durante más de una década. Ríos apuntala la crítica de esta novela en su contraste con otros relatos, sobre todo cinematográficos, que representan situaciones y personajes muy similares a los imaginados o recordados por Cercas. Al hilo de su lectura, el crítico hace comparecer a los protagonistas, ficticios y reales, de películas de Eloy de la Iglesia, José Antonio de la Loma, el Carlos Saura de *Deprisa, deprisa* o, algo posterior, el Miguel Albaladejo de *Volando voy*, entre otros. En medio del análisis de las figuras y los lugares comunes que pueblan estas historias, Ríos introduce sus propias narraciones: apuntes autobiográficos que matizan, y mucho, la realidad evocada por los narradores profesionales. Atento a la génesis de este particular universo narrativo, Ríos examina los precedentes más inmediatos de esa síntesis de ficción y realidad que, como en el caso paradigmático de *El Lute*, preparó el camino a los éxitos del cine «quinqui» con sus Vaquillas y Toretes. Y, al mismo tiempo, desbroza la vía paralela de otros relatos que, contemporáneos a los de esas

víctimas escasamente heroicas de la heroína, se aproximaron a las cloacas del Estado e intentaron ahondar, con escaso éxito, en las mentiras y medias verdades del caso Almería y de la desaparición del Nani, o en el carnaval mediático y judicial en torno al parricidio de la Dulce Neus y familia.

Entre tantas obras y argumentos el libro de Javier Cercas podría desempeñar en el de Ríos las funciones de la cita oportuna o el ejemplo elocuente. Pero el crítico sabe bien que la ejemplaridad de esa novela va más allá de la retórica. Su lectura atenta, su particular *close reading* de *Las leyes de la frontera* le permite identificar el modelo narrativo y la cartografía ideológica frente a los que propone su ensayo de comprensión de las relaciones entre memoria y ficción en la España contemporánea. Todavía a la altura de su publicación, año de 2012, y precisamente por esa altura, el texto de Cercas es, sin duda, un síntoma y un factor, un índice a la vez que un agente, de una idea de Memoria que recubre el discurso dominante en la conciencia sociohistórica de la España contemporánea. Buena parte del libro de Ríos está empeñado en mostrarnos que esa conciencia es también una conciencia literaria (y cinematográfica) y que, por eso mismo, una literatura pobre o poco ambiciosa es cómplice de una conciencia política no menos pobre y autocomplaciente. El diagnóstico se complica cuando la contribución a la amnesia se hace desde un compromiso explícito con la memoria, como el que Cercas mostró en *Soldados de Salamina* o, sobre todo, en *Anatomía de un instante*. Ríos considera —con cierta benevolencia— a esta última como una contribución de primer orden a la comprensión de un episodio tan complejo de nuestro pasado inmediato como fue el golpe del ochenta y uno. Por eso le urge explicar por qué en las *Leyes de la frontera* su autor renuncia a la profundidad y se adentra por caminos tan trillados como estériles. Como en *Anatomía de un instante* también en esta última novela Cercas ha defendido la moral de una escritura alentada por el noble impul-

so de hacer visible e inteligible lo que permanecía oculto y confuso: en este caso, el submundo de una «guerra de la heroína» que acabó con casi toda una generación de adolescentes urbanos y polígoneros.

Pero el análisis del crítico desvela la fractura entre la voluntad de buena memoria y el resultado amnésico de su relato. O dicho de otra manera: entre los hechos relatados y la experiencia vivida tanto por el crítico como por el novelista y, lo que es más importante, por una sociedad que, afortunadamente, aún cuenta con abundantes hemerotecas. Ríos sondea en ellas las dimensiones de esa fractura, tomando como medida la distancia entre la memoria y la ficción colectivas; una distancia que, paradójicamente, aumenta, cuanto más confusión se da entre ambas. En la historia literaria de la delincuencia española de los ochenta, esa distancia se convierte en un vacío cuando de las verdaderas víctimas se trata. Sus imágenes casi espectrales aparecen bajo estereotipos propios de una impostada crítica general al «sistema», ejercida incluso por algunos guionistas y directores que medraron en él, como el inefable Ignacio F. Iquino. Si el espectador de los grandes éxitos del cine «quinqui» nunca se preguntó por la víctima hurtada o apuñalada, tampoco lo hicieron los administradores policiales y educativos de un Estado poco interesado en toda violencia que no amenazase directamente a sus instituciones. Ríos da abundantes datos que confirman este extremo, algunos de ellos escalofriantes. Por eso resulta crucial en su argumentación el análisis de algunos crímenes de Estado diluidos en crónicas de sucesos y películas malogradas, como la desaparición de Santiago Corella, relatada por Roberto Bodegas, o el salvaje asesinato en Almería de tres jóvenes a manos de la Guardia Civil, llevado al cine por Pedro Costa. Su revisión nos revela una paradoja significativa: la culminación del cine dedicado a los quinquis, con sus maniqueas distinciones entre jóvenes, delincuentes e inocentes, y guardianes del orden,

adultos y brutales, coincide con los casos de desapariciones y crímenes policiales impunes ante un periodismo en su mayor parte amordazado y una cinematografía lastrada por el oportunismo y amenazada por la violencia del régimen. Las políticas narrativas de estos años decisivos alimentan una especial dialéctica entre visibilidad y opacidad, tan tenaz y estéril como la que tiene lugar entre la memoria y el olvido. La reiterada visualización de escenarios marginales y delincuentes mitificados hasta su autodestrucción oculta su trasfondo de miseria política y moral y coincide en el tiempo con la aceptación no menos fatal de la opacidad, la imposibilidad de saber el destino de las víctimas inocentes de unas instituciones y unas fuerzas de seguridad aún por democratizar. Ríos nos insta a buscar las claves de estas ocultaciones y de muchos olvidos en las invenciones literarias de una memoria histórica que ignora sus propios mecanismos de ficción. Esta ignorancia o, al menos, desatención resulta sorprendente en aquellos escritores que, como Cercas, han hecho de la reflexión sobre la memoria y, más aún, sobre el propio proceso de creación literaria un rasgo de estilo, ético y estético. Baste un ejemplo. Sabemos, Ríos nos da abundantes pruebas, que en los años más prolíficos de la estética «quinqui» la confusión entre realidad y relato se encarnó en algunos jóvenes que aceleraron y hasta desencadenaron su violento final a partir de su trabajo como actores en títulos que, como los de Eloy de la Iglesia, generaron mitos de autodestrucción. El hecho de que esta complicidad no haya sido tratada aún por unas reescrituras de la transición, que, antes al contrario, han seguido la senda de sus mitificaciones, resulta revelador, como poco, de su autocomplacencia. Como también es revelador el silencio sobre las víctimas, desplazadas épicamente por muchos de sus victimarios, o el que cubre a quienes, caídos a manos del Estado o de la heroína, no tuvieron, como el pobre *Nani*, la suerte narrativa de pertenecer a la periferia suburba-

na o de tener un alias. El crítico lamenta que, con la distancia madura del tiempo y su amplia experiencia literaria, su admirado novelista tampoco transite por estos terrenos ingratos que requieren un especial esfuerzo de comprensión no sólo de la experiencia individual y colectiva, sino también de los mismos poderes de la novela para iluminar tal experiencia.

Además de un ensayo sobre la memoria, este libro puede y debe ser leído como un ensayo sobre la novela, sobre la posibilidad y la responsabilidad de su escritura a la hora de mostrar eso que algunos han llamado un tercer espacio y que Ríos, de manera más sonriente, resume en el apotegma «ni culpable ni inocente, sino todo lo contrario». Si trabajos anteriores como *La sonrisa del inútil* o *Usted puede ser feliz* indagaban en la formación de las representaciones colectivas desde las retóricas surgidas del, y a veces a pesar del, régimen estético y político del franquismo, su último libro aborda directamente el papel de la novela y, más aún, la responsabilidad del novelista para generar modos críticos —es decir, alternativos a los dictados por la moda, el comercio o el poder— de entender nuestro pasado más o menos inmediato y, con él, nuestro presente. Las escrituras de Martínez de Pisón, de Fernando Aramburu y acaso del mejor Cercas responderían a esa singular mirada, valiente y sagaz, que Ríos singulariza en el más literario de los cineastas españoles, Luis Buñuel y en las descarnadamente humanas imágenes de *Los olvidados*, ignoradas por las maniqueas fábulas sobre marginación y violencia escritas o filmadas desde la transición. Frente al oportunismo de la ficción «real» sobre el crimen, convertida incluso en objeto de sanción judicial, y frente a las leyendas doradas y un tanto *pop* del mundo de ayer, Ríos nos recuerda que la novela aún está, debe estar, en condiciones de renovar nuestra mirada y de recordarnos la gravedad de nuestro tiempo, devolviendo a la capacidad de fabular, como ya aconsejara el viejo Aristóteles, su compromiso con la verdad o,

lo que es lo mismo, con la verosimilitud de lo humano.

ANTONIO DE MURCIA CONESA

JURADO MORALES, José (ed.). *La poesía iba en serio. La escritura de Ana Rossetti*. Madrid: Visor, 2013, 375 pp.

El que se acerca a esta colección de ensayos académicos creyendo conocer la obra de Ana Rossetti —esa poesía erótica y transgresora— se llevará una sorpresa al descubrir la amplitud y profundidad de las aportaciones de la autora. Con distancia temporal —la poeta publicó su primer libro, *Los devaneos de Erato*, en 1980— y con la acumulación de más de treinta y cinco publicaciones, los críticos de este volumen abordan la obra de Rossetti libres de estereotipos primerizos, o en algunos casos, deconstruyéndolos. Es evidente que el coordinador del volumen tuvo en mente dar a conocer la extensión temporal y genérica de su obra, a la vez que recalcar la valerosa originalidad de la poesía. Acertó con ambos propósitos. Además de los trece estudios, el libro contiene un escrito de Ana Rossetti titulado «Apertura del III Seminario de Literatura Actual», una introducción del coordinador y, al final, una excelente bibliografía sobre la autora.

Predominan los ensayos sobre la poesía, género principal de Rossetti, y ofrecen tres acercamientos significativos con los dos primeros frecuentemente entretreídos: 1. Énfasis en la evolución de la obra que consta de dos etapas y una tercera incipiente; 2. Análisis refinado y novedoso de textos centrados en la sexualidad y el erotismo; 3. Contextualización histórico-poética de la obra. La primera contribución es panorámica: Marina Bianchi, «La poética independiente de Ana Rossetti», rechaza el encasillamiento de Rossetti en etiquetas como «femenina» o «posmoderna». Se trata de

una voz independiente, más transparente en la segunda etapa, que se consolida en *Virgo potens* (1994). El primer poema de *Punto umbrío* (1995) da la clave para una relectura de los primeros libros —colmados de sensualidad y placeres sexuales— que permite apreciar en ellos una voz profunda y original preocupada por la falta de amor y la soledad silenciada. Un cuidadoso repaso de la producción poética, libro por libro, sustancia el argumento Bianchi.

El conocimiento cabal de Rossetti que brinda la colección se debe a la inclusión de estudios que abarcan distintas etapas de la obra y que aportan nuevas perspectivas del erotismo y recursos de libros de la primera etapa. Jennifer Heacock-Renaud, «El potencial *queer* de la androginia en la poesía de Ana Rossetti» emplea el concepto *queer*, que representa la intersección de diversos mecanismos de opresión, para comprender mejor las implicaciones de «Chico Wrangler» y «Calvin Klein, Underdrawers». Advierte que adherirse exclusivamente a una perspectiva feminista limita lecturas reveladoras. Tina Escaja, «Ludismo y culto al miedo en el *Devocionario* de Ana Rossetti», estudia cómo las imágenes de la liturgia católica asimiladas por Rossetti en la niñez entran a formar parte de su código poético. En una lectura a fondo de distintos poemas, incluyendo la serie dedicada a los santos y las santas, desvela un discurso único, altamente lúdico pero teñido de evocaciones del miedo infantil provocado por los ritos religiosos. Antonia Vñez Sánchez, «El viaje de Isolda», plantea de forma muy convincente, la capacidad de Rossetti de retomar mitos, como el de Tristán e Iseo, y transformarlos en algo propio y de gran potencia expresiva. La estatura de Tristán queda disminuida en un mero «Alguien», mientras Iseo y su sexualidad renacen en una identidad compartida con Isolda. El ensayo revela con claridad la complejidad y esmero de uno de los recursos predilectos de Rossetti.

Otros tres ensayos completan el repaso de la trayectoria poética. María Teresa Na-

varrete Navarrete, «A vueltas con *Punto umbrío* de Ana Rossetti», propone que *Punto umbrío* es un tratado sobre el concepto del amor/desamor. El libro traza un círculo perfecto: «de la ruptura a la reflexión, de la reflexión al recuerdo, del recuerdo al olvido, del olvido a la desolación y de la desolación al amor» (250). En su análisis, Olga Rendón Infante, «El prodigio poético: *Llenar tu nombre* de Ana Rossetti», considera las distintas conceptualizaciones del poema formulados en *Llenar tu nombre* (2008) —el poema como ejercicio de creación, como signo y como ejercicio espiritual— pero recalca que la nota predominante es la alabanza. La poeta expresa admiración, devoción y gratitud hacia la poesía. José Jurado Morales, «La nota-disonante de Ana Rossetti: protesta social y conciencia humanitaria en su última escritura», cierra el ciclo sobre la poesía. El ensayo es de interés porque destaca una faceta poco reconocida de la obra rossettiana, la poesía de protesta social, y sugiere que caracterizará una nueva etapa. El autor contextualiza la actitud crítica de Rossetti documentando su solidaridad con distintas causas. Los poemas, publicados en revistas o inéditos, testimonian desigualdades, carencias y violencia concretas como el exilio saharauí, pero su proyección abstracta incita al lector a reflexionar en general sobre las realidades opresivas de la actualidad.

A parte de ofrecer una visión completa de la trayectoria poética de Rossetti, *La poesía iba en serio* contribuye a la contextualización histórico-poética de la obra. Tres ensayos sobre la poesía enfatizan el lugar de la poeta dentro de panoramas amplios relacionados con el arte poético y la historia de la poesía española. Partiendo del Eros, Ana Sofía Pérez-Bustamante Mourier, en «El nombre de la rosa» (pequeña divagación sobre magia y poesía a propósito de Ana Rossetti), descubre en la obra de la gaditana un proceso de depuración, superación y transfiguración parecido a la evolución del simbolismo francés: «la superación del im-

presionismo sensualista y el decadentismo» para abrirse «a una concepción de la poesía como producto más espiritual y hermético» (79). Extiende aún más el terreno poético dentro del cual coloca a Rossetti indagando la relación de su obra con los orígenes mágicos de la poesía, su fuerza como conjuro, y su capacidad de inmersión en las cosas para revelar secretos indecibles. Los trabajos de María Payeras Grau, «Cuerpo y transgresión: Ana Rossetti en el contexto de la poesía femenina contemporánea» y Blas Sánchez Dueñas, «De Venus a Eros. Ana Rossetti: renovación y ruptura lírica con las poetas del 50», constituyen otra contextualización significativa. Clarifican el papel de Rossetti en la representación de la sexualidad femenina en la poesía contemporánea de España. Por medio de un repaso extenso y cuidadoso de poetas mujeres antecesoras del siglo XX se hace evidente que los atrevimientos transgresores rossettianos de la época de la Movida son un paso más en una trayectoria literaria de la diferencia ya empezada, sobre todo por las poetas de la generación de los 50.

Tres estudios sobre la narrativa completan el acercamiento crítico. Jill Robbins, «Andalucía, el travestismo y la mujer fálica: *Plumas de España* de Ana Rossetti», defiende *Plumas de España* (1988) frente a críticos que tachan la novela de inauténtica respecto a la cultura travestí y los clichés andaluces. Subraya que la obra no intenta representar de forma realista el travestismo porque está escrita desde la perspectiva de una mujer. La presencia de elementos andaluces kitsch conlleva una significación no siempre aparente. Son «mecanismos por medio de los cuales las mujeres andaluzas han sido tradicionalmente controladas y devaluadas» (319). Hacerlos presentes es cuestionar su razón de ser. Miguel Soler Gallo, «Escribir por encargo: *Mentiras de papel*, la novela rosa de Ana Rossetti», estudia la poco conocida novela rosa *Mentiras de papel*. Recuenta el proceso enrevesado de su escritura por encargo, la

incorporación de elementos tradicionales de la novela rosa, su reelaboración en un ambiente contemporáneo, y la representación del amor como traición, frustración y desengaño. En el último ensayo, Blanca Flores Cueto, «Los baúles de Ana Rossetti: Su literatura para niños y niñas», da a conocer a Rossetti como autora de libros infantiles y juveniles, un total de ocho tomos publicados entre 1997-2001. Flores Cueto considera a Rossetti pionera en la literatura infantil porque con sus cuentos anticipa por

unos veinte años una línea curricular de los centros educativos.

Para los que quieren conocer a las Rossetti de distintas épocas, de distintos géneros literarios, e introducidas en distintos panoramas poético-históricos el libro es muy recomendable.

Otro logro a favor de *La poesía iba en serio* son las nuevas lecturas de los libros más divulgados de la poeta.

SHARON KEEFE UGALDE