

*Revista de Literatura*, 2010, julio-diciembre, vol. LXXII, n.º 144,  
págs. 563-665, ISSN: 0034-849X

POZUELO YVANCOS, José M<sup>a</sup>. *Desafíos de la Teoría. Literatura y géneros*. Mérida (Venezuela): El otro el mismo, 2007, 288 pp.

Cuando la obra teórica y crítica de José M<sup>a</sup> Pozuelo se ha convertido en una referencia en la universidad española, sería de lamentar que *Desafíos de la Teoría* no recibiera la atención que merece. Como otros de sus libros es una recopilación de artículos de variada procedencia, pero no se trata de un centón sino de una obra muy pensada que sin llegar a constituir un manual, podría llegar a ser utilizada como tal, tan completo es su índice (sin pretender abarcar todos los temas posibles) y tanto es su alcance teórico. En esta obra Pozuelo da otra muestra de su capacidad no sólo de mantenerse al día sino de discriminar con criterio y acierto, de tomar las opciones teóricas que estima más adecuadas a su talante y aplicarlas con sumo rigor, no aquí, sino en sus artículos de crítica literaria. Del vasto panorama de la teoría literaria contemporánea, Pozuelo sabe seleccionar las líneas de pensamiento más fecundas, sabe extraer de ellas los conceptos más representativos y, sobre todo, destaca por su capacidad para exponer unas y otros con precisión y claridad envidiables.

En este último sentido es de destacar su opción por las teorías que ponen la lectura como su centro de interés. Porque en última instancia, Pozuelo es un lector, un lector atento, minucioso, informadísimo. No es de extrañar que una buena parte de sus libros consten de una parte dedicada a la teoría y de otra parte de aplicaciones, de lecturas en suma. Como la obra que me ocupa, eran excusivamente teóricas su *Teo-*

*ría del lenguaje literario* (1988) y su monografía sobre *El canon en la teoría literaria contemporánea* (1995), pronto ampliada en su contribución a *Teoría del canon y literatura española* (2000), escrita en colaboración con Rosa M<sup>a</sup> Aradra; pero combinaba teoría y práctica *Del formalismo a la neorretórica* (1988), donde ya se apreciaba su interés por el género narrativo y su técnica, que se matizaba y profundizaba en *Poética de la ficción* (1993), donde también figuraban excelentes lecturas de textos narrativos, y alcanzaba excelentes resultados crítico-teóricos en *Ventanas de la ficción. Narrativa hispánica, siglos XX y XXI* (2004); recogiendo una primera aproximación a la autobiografía expuesta en *Poética de la ficción*, ofrecía después un brillante análisis de ese género fronterizo en *De la autobiografía. Teoría y estilos* (2006), acompañando la teoría con sugerentes lecturas de obras de C. Castilla del pino, J. M. Caballero Bonald, Ph. Roth o R. Barthes, en una clara demostración de un amplio compás de intereses. Sus obras más recientes confirman la recurrencia del modelo teórico-práctico, *Poética de poetas. Teoría, crítica, poesía* (2009), resumen de una reflexión espaciada a lo largo del tiempo en una interesante serie de artículos, pero también del modelo estrictamente crítico, *100 narradores españoles de hoy* (2010), en que se resumen su intensa actividad como crítico de narrativa en la prensa periódica, actividad que ha convertido a Pozuelo en un referente indiscutible de la crítica de la novela española actual.

El libro que me ocupa, *Desafíos de la teoría*, es, en efecto, una recopilación de artículos publicados entre 1994 y 2005, cabe decir que todos ellos plenamente vi-

gentes hoy en lo teórico. Consta el libro de una primera parte dedicada a las «Teorías» en la que se halla, en primer lugar, un panorama de la teoría literaria del siglo xx (pp. 17-53). Fue publicada su primera versión en 1994 (en un muy valioso *Curso de teoría de la literatura* que recopiló D. Villanueva), pero lo interesante de la versión actual es que Pozuelo ha reducido a tres los cinco apartados originales, prescindiendo de las páginas dedicadas a la sociología y al psicoanálisis, para centrarse en la poética estructuralista y formalista, la pragmática y semiótica de la literatura y la estética de la recepción y la poética de la lectura, una elección muy sintomática de sus intereses teóricos y críticos. Dichos intereses se precisan en un artículo que su autor no ha juzgado oportuno incorporar a este libro, y para el que quien esto firma cree que hubiera servido de sugerente prólogo (o acaso epílogo), «Una crítica descentrada» (1992), agudo análisis de la crisis de la crítica y la teoría literaria en el final del siglo xx, en el que su autor afirma que «habrá la crítica de convertir en su actividad principal la explicación histórica de esa cultura y la explicitación concreta de las convenciones históricas y sistemáticas que han favorecido las distintas lecturas posibles». De ahí, pues, la elección de las corrientes teóricas citadas y no otras, prestando gran atención a Lotman y Even-Zohar sin ignorar a Bourdieu. Por ahí se explica también el interés de Pozuelo por el análisis de los géneros en tanto que convenciones históricas y sistemáticas y por su evolución y fronteras, como es el caso de la autobiografía o el ensayo respecto a la narrativa.

Las «Teorías de la Ficción Literaria» (pp. 55-74) son una muestra representativa del libro *Poética de la ficción*, cuyas tesis principales se ofrecen aquí en un eficaz y preciso resumen, como es también el caso de «El canon en la Teoría Literaria de hoy» (pp. 105-162), que sintetiza con gran acierto y claridad el enmarañado de-

bate que se produjo sobre el canon en la universidad americana, debate del que Pozuelo sabe extraer los problemas teóricos básicos, que se concretan en la práctica histórica de la selección y jerarquización de las obras literarias, que no se pueden resolver con criterios ideológicos sino teóricos, y en este sentido propone Pozuelo el modelo de las teorías sistémicas de I. Even-Zohar y, sobre todo, de la sociología de la cultura de I. Lotman. El canon debe ser considerado, en efecto, como una «estructura histórica», y de ello es muestra tanto el notable estudio de Rosa M<sup>a</sup> Aradra en *Teoría del canon y literatura española*, como las páginas programáticas del mismo Pozuelo en ese libro y una serie de artículos posteriores dedicados a la historiografía literaria española. La atención de Pozuelo a los debates de actualidad se pone de manifiesto otra vez en «Posmodernidad y literatura» (pp. 75-104), artículo de 2001 ya recopilado en *Ventanas de la ficción*, que adquiere aquí un valor más general, pues aunque se proponga una lista de novelas representativas de la posmodernidad (p. 88), lo que en verdad le interesa al autor es dar los rasgos principales de la narrativa finisecular (heteroglosia y multiplicidad de normas y modelos estéticos, fungibilidad y mercado editorial, predominio de la privacidad, desconfianza hacia la «literariedad» y carácter metaliterario y subrayado de la convención); como tales, pueden ser discutibles, pero lo que no se puede negar es el acopio de argumentos y la suma de autoridades que de manera convincente allega Pozuelo como apoyo para su discurso.

En la segunda parte del libro, dedicada a los géneros, Pozuelo aborda, en primer lugar, la «Teoría de la Narración» (pp. 165-201), artículo de 1994 (publicado también en el citado *Curso de teoría de la literatura*), que es una síntesis eficaz y completa del legado de la narratología estructuralista, de la que quisiera destacar la rigurosa presentación de la teoría del «pac-

to narrativo» que ha desarrollado el autor. La «Teoría de la Lírica» (pp. 203-234), tiene otro tono, puesto que no se trata de una presentación sistemática del género, sino que se limita a abordar un problema central: la enunciación lírica, que Pozuelo tiene la habilidad de introducir mediante la cita de un cuento de Kafka de lo más sugerente. Conecta este artículo con la reflexión de Pozuelo sobre la ficcionalidad, dentro de la que asigna a la lírica un «espacio enunciativo propio» (p. 216) en el que el «yo, el tú y el él, comunican precisamente en la medida en que “ficticiamente se traducen como yo”» (p. 222). El siguiente artículo, «Teoría del Ensayo» (pp. 235-252), examina el problema del ensayo como género literario; situado en una frontera de lo literario (de la «literariedad»), el género es abordado como un ejemplo de las «escrituras del yo» (como lo es también la autobiografía, a la que ha dedicado páginas de tanto interés), sirviéndose de Montaigne, y llegando a una definición según la que el ensayo sería la «tensión del discurso desde el autor» (p. 247), en la que convergen el análisis de la enunciación y de la ficción según las líneas que hemos visto que caracterizan la reflexión teórica de Pozuelo. Y en relación con ellas y con la lectura hay que situar el último artículo, «Teoría de la Parodia» (pp. 253-273), que Pozuelo analiza con los instrumentos que le proporciona la teoría de la intertextualidad, adoptando también una perspectiva histórica coherente con sus postulados, lo que le permite ofrecer una brillante síntesis de la evolución de la parodia a lo largo del tiempo (pp. 257-261). Quizá no muy atendida por la teoría, la parodia ha adquirido notoriedad con la práctica literaria posmoderna, puesto que «tiene como referente otra palabra y de ella obtiene la imagen de su signicidad» (p. 271). Exacerbación de la textualidad, el objeto de la parodia es una «realidad modelada», exponiendo las representaciones paródicas «la convencionalidad del mode-

lo para dejar al desnudo sus mecanismos artificiales» (p. 270).

Sólo me resta insistir en que *Desafíos de la Teoría* merece toda la atención de los interesados en la teoría y en la literatura, pues en esta obra encontrarán ideas y conceptos, herramientas en suma, para la reflexión y el estudio de la una y la otra.

ENRIC SULLÀ

LAFARGA, Francisco y PEGENAUTE, Luis (eds.). *Diccionario histórico de la traducción en España*. Madrid: Gredos, 2009, 1192 pp.

Pasando revista al espectacular desarrollo que han tenido los estudios de traducción en España durante las últimas cuatro décadas, desde su implantación hasta la rápida proliferación de facultades e institutos universitarios dedicados a su difusión, la reciente publicación del nuevo *Diccionario histórico de la traducción en España*, editado por Francisco Lafarga (Universidad de Barcelona) y Luis Pegenaute (Universitat Pompeu Fabra), no podía llegar en mejor momento.

Ya a comienzos de los años setenta, coincidiendo con la apertura de las primeras Escuelas Universitarias de Traducción e Interpretación, España se apuró por dar alcance a una tendencia internacional cada vez más pujante; me refiero a la creciente popularidad que fueron adquiriendo los llamados Estudios de traducción como disciplina autónoma entre los círculos académicos extranjeros. Desde entonces, ese impulso que condujo al establecimiento de unas bases académicas sólidas en la materia ha sido imparable. Hoy en día, en casi una veintena de universidades en España se ofrecen programas relacionados con la traducción y la interpretación, multiplicándose exponencialmente cada año el número de publicaciones, coloquios, congresos, te-

sis doctorales, monografías y recursos electrónicos dedicados a la materia.

Si bien es cierto que actualmente el conjunto de temas amparados bajo los estudios de traducción es complejo y diverso, la atención que han suscitado las investigaciones de corte histórico en los últimos años es reveladora. Y es que el reclamo que hiciera en su día Antoine Berman sobre la importancia del estudio de la historia de la traducción para reencauzar la teoría moderna, en su tantas veces citada *L'épreuve de l'étranger* (París, Gallimard, 1984), no ha sido desatendido en España. Ya el acervo finisecular producido en la Península fue importante, consistente sobre todo en multitud de artículos especializados y bibliografías. Sin embargo, en esta nueva centuria han visto la luz dos importantes volúmenes a cargo de nuestros investigadores. El primero fue la *Aproximación a una historia de la traducción en España*, de José Francisco Ruiz Casanova (Madrid, Cátedra, 2000), que presenta un panorama histórico particular en el que vincula la historia de la literatura española –respetando su periodización académica habitual– con la historia de la traducción. En segundo lugar apareció la *Historia de la traducción en España* (Salamanca, Ambos Mundos, 2004), editada por quienes han coordinado la obra que aquí reseñamos. Además de combinar referencias a la actividad traductora en distintos períodos históricos y hacer alusión a las poéticas traductorales vigentes, atienden a otros ámbitos lingüísticos y culturales españoles aparte del castellano, tales como el catalán, el vasco y el gallego.

El *Diccionario histórico de la traducción en España* pretende ser, como declaran sus propios editores, complementario a la *Historia de la traducción en España*. Se trata de un volumen con visos enciclopédicos, que procura reunir de forma compacta informaciones hasta ahora dispersas o fragmentarias. Su elaboración ha supuesto la laboriosa coordinación de un equipo

de más de 400 redactores, dirigidos por un comité asesor compuesto por veinte reconocidos especialistas: una esmerada planificación y organización que ha producido las más de 850 entradas con que cuenta el diccionario. Quizás no haya sido casualidad el interés demostrado por Gredos, editorial ligada a la traducción desde su misma fundación, allá por 1944. Cómo no recordar que sus cuadros directivos contaban, por ejemplo, con figuras pioneras en este ámbito como Valentín García Yebra.

Este nuevo diccionario, a grandes rasgos, se estructura cubriendo dos ejes temáticos, que son a su vez reflejo de los polos clásicos en el mundo de la traducción. Por un lado están las *culturas emisoras*, aquellos ámbitos culturales extranjeros que han tenido presencia y acogida en España a través de las obras transvasadas; por el otro encontramos a las *culturas receptoras*. Todo un repertorio que circula desde el mundo de los textos originales hasta el mundo de los textos meta.

El lector del *DHTE*, en el amplio espectro que pretende abarcar el eje de las *culturas emisoras*, encontrará una distribución de tres tipos de entradas. El primero atiende a los ámbitos culturales foráneos que han tenido más presencia en la cultura hispánica. Son artículos que ofrecen una visión panorámica sobre la materia en cuestión y procuran dar voz a aquellos autores que no cuentan con una entrada propia en otros apartados del cuerpo enciclopédico. Nos referimos, por supuesto, a las diferentes tradiciones literarias extranjeras (griega, italiana, latina, francesa, etc.) tratadas de forma genérica.

El segundo tipo de entrada en este dominio está dedicado a aquellos grandes autores de la literatura y el pensamiento universales, no elegidos siguiendo cánones impostados, sino ante la evidencia de temperamentos creativos que han trascendido épocas y fronteras y han repercutido especialmente en España. No se trata sólo de celebridades literarias, sino de la manera en

que han hablado en nuestras lenguas peninsulares a través de sus traductores. Cada artículo incluye una breve biografía; enfatiza la importancia del autor en su propio sistema literario y examina el impacto de su obra en el contexto receptor, en ocasiones por el estilo o la temática, o incluso por su influencia en otros escritores contemporáneos. Como es de esperar, las traducciones de que han sido objeto en nuestro país son observadas cuidadosamente (en algunos casos se comenta en detalle alguna de ellas que sea de especial significancia), y también pueden encontrarse comentarios acerca de las posibles críticas que tanto obras como traducciones hayan podido suscitar.

Finalmente, se han reservado apartados especiales para algunas obras de singular relevancia, por ejemplo la *Biblia* o el *Corán*, cuya larga línea de traducciones (o adaptaciones, omisiones, manipulaciones y tergiversaciones, según los intereses) resulta como mínimo fascinante desde el punto de vista del historiador o filólogo. Se glosan las diferentes versiones y se ponen en relación con la obra original, mencionando asimismo críticas y comentarios, o incluso la incidencia de dichas obras en diferentes momentos del contexto histórico receptor.

Todos estos artículos han sido elegidos y supervisados por figuras tan reconocidas en su campo de especialización como Javier Martínez García (literatura griega), José Luis Vidal (literatura latina), Salvador Peña (literaturas en lenguas semíticas), Albert Galvany (literaturas orientales, con dedicación especial a China y Japón), Àngels Santa (literaturas en lengua francesa), M<sup>a</sup> de las Nieves Muñiz (literatura italiana), Elena Losada Soler (literaturas en lengua portuguesa), Julio César Santoyo (literaturas en lengua inglesa), Miguel Ángel Vega (literaturas en lengua alemana), Enrique Bernárdez (literaturas de países escandinavos) y Fernando Presa González (literaturas eslavas y en otras lenguas eu-

ropeas, como la albanesa, búlgara, checa o rumana, entre otras).

El complemento a las fuentes que representan los ámbitos de salida —el otro gran eje que estructura el *DHTE*— está dedicado a las *culturas receptoras*. Y el plural no es accidental, puesto que si la intención es la de abarcar con rigor el entorno de acogida, esta obra no puede ignorar la realidad de la diversidad lingüística y cultural española. Es la misma intención que prevaleció en la *Historia de la traducción en España*. Aquí también podrá encontrar el lector diferentes tipos de entradas.

Primeramente, intentando respetar la exposición diacrónica que justifica el adjetivo «histórico» del volumen, y adoptando periodizaciones comunes al campo de la Historia de la Literatura, se ha encargado la tarea de documentar la actividad traductora española a un inmejorable grupo de autoridades. Así, para el ámbito castellano, Carlos Alvar ha coordinado el espacio dedicado a la Edad Media, el cual depara sorpresas que van más allá de la —incorrectamente— denominada «Escuela de traductores de Toledo»; Josep Maria Micó se encarga de los Siglos de Oro; María Jesús García Garrosa ha organizado el siglo XVIII; Luis Federico Díaz Larios el siglo XIX; y Miguel Gallego Roca el siglo XX, con todos sus azares y fluctuaciones. Para el ámbito catalán, el consejo asesor ha contado con Enric Gallén; con Camino Noia para el espacio dedicado al gallego y con Karlos del Olmo en el caso del euskera.

En la obra de Anthony Pym, *Method in Translation History* (Manchester, St. Jerome, 1998), aparte de defender la necesidad de los estudios históricos en traducción, el autor insiste en que parte fundamental del objeto de dicho estudio deben ser los mismos traductores, la figura humana de carne y hueso. A través de ellos podemos entender por qué las traducciones se produjeron en un lugar y momento concretos.

Por ello, un tipo de artículo obligado en este diccionario histórico es el dedicado a los traductores y su labor, remontándose a figuras tan emblemáticas en nuestro ámbito como Alonso de Cartagena o Gerardo de Cremona, pasando por las obligadas semblanzas de personalidades como Juan Boscán o Juan Luis Vives, y llegando hasta la última centuria, cargada de notables intelectuales (p. e. Luis Cernuda, León Felipe, Juan Ramón Jiménez o Javier Marías), cuya labor como traductores ha pasado muchas veces desapercibida, al menos para el público no especializado. La selección ha sido ardua, y aunque copiosa, necesariamente limitada al espacio disponible y realizada en función de varios factores: la importancia histórica de la tarea de cada traductor, sus criterios de calidad, su prolífica labor, o incluso por la singularidad de su personalidad (relevancia como escritores, intelectuales o políticos, o porque lograron destacar en facetas a veces insospechadamente trascendentes en el mundo de la traducción). Así, la entrada de cada traductor contiene una breve biografía; una relación de las formas y contenidos de la actividad traductora en el contexto de su época; descripciones de su intervención como autores «originales» (cuando procede); información bibliográfica sobre sus traducciones y referencias a las críticas de que pudieron ser objeto. Al final de cada una de las entradas puede encontrarse, además, una bibliografía crítica adecuada y actualizada.

Más recientemente, en los círculos especializados se ha sabido reconocer que la acción comunicativa que supone la traducción forma parte de un proceso productivo más abarcador, casi de tipo industrial, que incluye otras instancias. Una larga cadena que comienza con un autor, un texto original y un iniciador del encargo, y acaba con un lector de la traducción. Es por ello que el *DHTE* dedica varias entradas a las entidades y agentes intermediarios en el conjunto de fases de esta activi-

dad: mecenas, editores, editoriales, colecciones o series de traducciones, antologías de traducciones, instituciones relacionadas con la traducción, teóricos, críticos y estudiosos de la traducción, asociaciones de traductores profesionales, etc. Cada una de estas instancias ha sido escogida atendiendo a su importancia en el espacio de acogida, detallando, según el caso, su rol en el fomento de la actividad traductora, la historia de su formación y desarrollo en España, el impulso que han dado a la difusión cultural a través de la traducción, la importancia de su labor crítica y de reflexión, y su aporte a la construcción de una imagen social acerca de la actividad que nos ocupa.

El carácter multidisciplinar que han adquirido los Estudios de traducción en los últimos años, en sintonía con las crecientes y variadas demandas de la «sociedad de la información», apremia a dar cabida en el diccionario a entradas que atienden a sus dimensiones más actuales. Es por ello que un último tipo de artículos en el eje de las *culturas receptoras* se ha dedicado al dominio de la «Traducción en ámbitos no literarios» y a la «Interpretación». Coordinados por Carmen Valero Garcés, los colaboradores de esta sección han redactado entradas que versan sobre la traducción audiovisual; la traducción científica y técnica; la traducción económica; la traducción jurada; la traducción de textos informáticos y la localización; la formación de traductores y la enseñanza de lenguas; el pensamiento y la investigación sobre la traducción; las ayudas y premios a la traducción; la traducción en el mercado editorial; la profesionalización de la traducción y la interpretación y sus modalidades.

De esta manera, quien trajo las páginas del *Diccionario* encontrará, en estricto orden alfabético, no sólo los documentados artículos con antropónimos que consignan a los traductores, a los principales autores traducidos y a los intermediarios más relevantes en la actividad traductora

española (editores, teóricos, críticos, instituciones, premios, etc.), sino también entradas dedicadas a grandes obras anónimas, a las literaturas extranjeras que han gozado de eminente presencia en las letras españolas y a las modalidades de traducción más vigentes en el ámbito actual. A todo lo anterior, cabe hacer mención al esfuerzo añadido de crear nexos entre cada uno de los estudios, interrelacionando las entradas con múltiples referencias que remiten a otras voces del diccionario cuyos redactores han considerado complementarias, bien asociando unos autores con otros, o con sus respectivos traductores, o bien relacionando literaturas nacionales entre ellas. En suma, una obra completa y redonda, un instrumento de referencia indispensable en cualquier biblioteca, sobre todo las universitarias, y que sin duda satisfará la curiosidad inicial de estudiantes, investigadores, profesores y especialistas. Invita a avanzar en el conocimiento de una disciplina cada vez más en boga, la Historia de la traducción, particularmente en España, y alumbrará el camino hacia ulteriores profundizaciones.

GERMÁN LOEDEL

GIL SOEIRO, Ricardo (org.). *O pensamento tornado dança (Estudos em torno de George Steiner)*. Lisboa: Roma Editora, 2009, 239 pp.

Cabe alegrarse de la publicación del exquisito volumen coordinado por Ricardo Gil Soeiro, un joven profesor de la Universidad de Lisboa, en homenaje a George Steiner. Este libro aparentemente marginal, aunque resultaría más preciso definirlo como extraterritorial, constituye una aportación peninsular al pensamiento de uno de los críticos literarios más mediáticos y, sin embargo, más inquietantes del último medio siglo tanto por su cultura

enciclopédica y por su provocativa reivindicación de la metafísica y la teología, como por su reflexión política y por su conciencia de la condición epilógica, paradójicamente posmoderna, de su apuesta por el humanismo clásico.

Califico este volumen de aportación peninsular, porque, aunque si bien es cierto que la obra steineriana ha recibido en los últimos veinte años una intensa atención editorial tanto en España como en Portugal mismo, ésta no ha suscitado un parejo interés crítico en nuestro ámbito cultural, más allá de las reseñas y reseñaciones especializadas. Esta situación se refleja al menos de dos maneras en esta colectánea. Por un lado, los textos originales que se recogen aquí apenas sobrepasan un tercio del total, mientras que, por otro, una cuarta parte del conjunto podría considerarse circunstancial: relatos breves, reseñaciones, presentaciones de libros, artículos publicados en la red, entrevistas, etc.

No quiere ello decir que este libro sea desigual, pues, pese a que la extensión de las contribuciones oscilan entre las dos y las treinta páginas, su distribución está dispuesta hábilmente para trazar un itinerario coherente. No conviene obviar que dos tercios de los ensayos que componen este volumen adoptan un carácter académico. De hecho, en el prefacio (pp. 11-16) Gil Soeiro intenta dar cuenta de dicha solvencia señalando la progresión entre los sucesivos capítulos, la cual, en un nivel estructural, se fundamenta en un contrapunto temático y lingüístico que quiere hacer honor a la alusión musical implícita en el título general: ese pensamiento convertido en danza.

Es preciso destacar la decisión del coordinador no tanto de reunir autores de diferentes nacionalidades, la cual, tratándose de un autor tan cosmopolita como Steiner, es casi obligatoria, sino de respetar la lengua original de cada contribución. Obviamente, de las quince aportaciones recogidas casi dos tercios pertenecen al dominio

portugués, pero en extensión van a la par los textos en las otras lenguas empleadas (inglés, español y francés). No sólo respecta así uno de los rasgos definitorios de la obra del autor de *After Babel*, como es su permanente reflexión sobre el lenguaje y la posibilidad de la traducción, reflejo biográfico de su formación trilingüe, sino que además se aparta de la práctica habitual en los volúmenes colectivos sobre un autor de traducir las aportaciones escritas en otras lenguas diferentes de la de la nación en que se publica. Con ello, esta colección añade la conciencia del esencial plurilingüismo europeo a esa perspectiva peninsular a las que nos referíamos hace un momento y que ha tenido escaso eco en la obra steineriana, como lo prueba simbólicamente el hecho de que su obra más conocida, *Real Presences*, se desarrolló a partir de una conferencia publicada por primera vez simultáneamente en francés, inglés y alemán (*Le Sens du sens*, 1988).

En este sentido, resulta interesante observar el equilibrio entre las lenguas empleadas y la evolución de los temas planteados. Los ocho primeros capítulos, en portugués, se acercan a las principales cuestiones tratadas por Steiner. Tras un doble escorzo de su personalidad y del lugar que ocupa su reflexión en la cultura europea contemporánea, en forma ficcional una («O medo de George Steiner», de Gonçalo M. Tavares) y la otra en clave de divulgación («Apresentação de George Steiner», de Vasco Graça Moura), João Lobo Antunes divaga en «Llições de George Steiner» sobre los valores del libro *Lecções de los maestros* como síntesis de toda una trayectoria intelectual: el sentido de la *paideia*, las relaciones del maestro y del discípulo y los cambios en el concepto de libertad en una sociedad que ha sustituido la palabra por la imagen. A continuación, Gil Soeiro se interroga por el ambiguo trasfondo teológico de la obra de nuestro crítico en «Quase a nossa morada incerta»: George Steiner e a hermenêutica

radical». Tomando como punto de partida *Presencias reales* y constatando la melancolía del *pathos* steineriano, Gil Soeiro traza un paralelismo entre su reflexión y el proyecto del filósofo norteamericano John D. Caputo. Distinguiendo un posmodernismo profético, en el que cabría incluir a Steiner, del dionisiaco, de raíces nietzscheanas, Gil Soeiro, a la luz de *Pasión intacta*, que no cita pero que late bajo su discurso, sostiene que la experiencia de la inhumanidad manifestada en la *Shoah*, que es una herida irreparable en el ser occidental, impulsa a nuestro crítico a afirmar un Dios abstracto que garantice el sentido del sentido, pues lo que desea es «trazer Deus de volta à cena filosófica e, com Ele, ressuscitar o desolado Orfeu, insuflando vida à sua lira apagada» (p. 43). Este gesto hermenéutico ayudaría a comprender la matriz judía de la mirada teológica de Steiner que encuentra en la tragedia el espacio propicio de su acontecer. En «Steiner e a Incandescência da Tragédia» José Pedro Serra cartografía los hilos con que el autor de *La muerte de la tragedia*, al desarrollar el significado de este concepto literario desde Grecia hasta Auschwitz, teje un esbozo de teología política de raíz estética por su carácter apocalíptico. Los orígenes modernos de esta discusión sobre los fundamentos políticos de la moral que implica tanto una ontología como una antropología son presentados por Irene Borges-Duarte en «O Homem com fim em sí? De Kant a Heidegger e Jonas». Pese a su interés, tanto en esta contribución como, sobre todo, en la siguiente («Estará o Divino nos Recortes e nos Pormenores? A Questão da Mobilidade em George Steiner e Aby M. Warburg» de Anabela Mendes) Steiner es más la excusa que el motivo de los respectivos ensayos. En el caso de Mendes se traza un paralelismo con Warburg a partir de la figura de la biblioteca, cuya función alegórica adquiere una consistencia real, arquitectónica, en la que fundó el propio Warburg en Hamburgo.

Por último Rui Magalhães plantea un juego de espejos entre Steiner y Nietzsche tan sugerente como opinable, aunque fundamentado en la admiración que por el alemán profesa expresamente el primero. En «Um Steiner nietzscheiano?» se lee *Errata* como un reflejo nietzscheano de Steiner precisamente en su carácter de lectura steineriana de Nietzsche: la tristeza de su pensamiento no sería sólo expresión de su resentimiento mesiánico sino también una afirmación irónica de su indeclinable personalidad.

A estos ensayos en portugués le suceden dos en inglés que funcionan a la vez como interregno y como capítulos centrales de todo el conjunto, pues presentan sendos aspectos capitales del pensamiento steineriano que han abierto y cerrado la primera parte que acabamos de ver: la inhumanidad totalitaria en el corazón de la cultura y su dimensión pedagógica en una época posmoderna. En «We Come After: The Holocaust in Steinerian Thought, 1952-1971», Catherine D. Chatterley presenta una síntesis de la evolución de la reflexión de Steiner sobre el significado del Holocausto y su impacto en la cultura occidental a través de calas en algunos ensayos significativos, especialmente el primero de su carrera, «Malice» (1952), que escribió con tan sólo veintidós años. La autora concluye que nuestro autor situó en el centro de sus análisis el genocidio judío a manos del nazismo mucho antes de que se le reconociese su significatividad actual, por lo que «he can be interpreted as one of the key international interlocutors involved in the early study of the Holocaust» (p. 113). Por su parte, Saranne Magennis discute la aplicabilidad pedagógica de algunas de las intuiciones que Steiner desarrolló en sus primeras obras: su interpretación de la *Sprachphilosophie*; el concepto cambiante de alfabetismo; lenguaje, género y educación; y las implicaciones que el papel del crítico tiene para el maestro.

La parte final de este volumen incluye tres contribuciones en español, de autores latinoamericanos, entre las que se intercala una en francés. Todas ellas afrontan la obra steineriana desde la perspectiva de la crítica literaria que hoy en día ya es inseparable de la crítica cultural y que aquí se atreve a afrontar la incómoda dimensión teológica y religiosa de Steiner. En su versión más depurada, Adolfo Castañón nos ofrece su lectura de las dos obras con que aquél ha intentado exponer el alcance teológico de las afirmaciones contenidas en *Presencias reales* («El arte de preguntar: Sobre *No Passion Spent* y *Grammars of Creation*, de George Steiner»). A propósito de la primera, Castañón deja una definición precisa del entendimiento steineriano de la crítica literaria «como un ejercicio singular de autococonocimiento [...], como un noviciado de la comunión artística y como una empresa inicial de la filosofía de la cultura» (p. 159). Alejandro Bayer Tamayo, autor de la tesis doctoral más completa en español sobre el crítico norteamericano, lamentablemente inédita, entrega la conclusión de aquella titulada «La Obra de George Steiner: la Lectura del hombre», en que se plantea en un modo riguroso pero matizable la tensión entre el componente cristiano y judío del humanismo de Steiner frente al nihilismo deconstructivo. De Juan Asensio leemos la introducción de su libro-ensayo «La Parole Souffle sur notre Poussière: Essai sur l'oeuvre de George Steiner», en que combina los temas y los estilos steinerianos en una reflexión teórica que está movida por la pasión de la escritura, heredera reactiva de la época epilógica sobre la que el protagonista de todas estas páginas ha reflexionado una y otra vez. En «George Steiner: Fragmentos sobre un pensador de (la) excepción», Marcelo Pelegrini nos presenta una recapitulación de toda su obra donde vuelve a surgir ese nombre ocultado en la crítica literaria del siglo xx: Dios; un Dios cuya imagen a través del lenguaje es «una presencia de muchos nombres» (p. 196).

Finalmente, como en otros volúmenes dedicados a Steiner, una entrevista transcrita en portugués por José Eduardo Reis cierra éste («Ouvir Steiner: o código de Pasternak»). El círculo queda completado y tan sólo se le añade como coda unas útiles referencias bibliográficas y las notas biográficas de los autores.

No es éste un libro ni mucho menos definitivo ni tampoco lo pretende. Pero refleja algunas cualidades intelectuales que a veces parecen olvidarse en una Academia no sólo más tecnificada sino también cada vez más burocratizada en aras de la excelencia, una palabra comodín que parece haber perdido de vista el sentido que le atribuya el humanismo del que Steiner siempre se ha sentido heredero. Sorteando el escollo de la hagiografía, este volumen se propone construir un relato intelectual original de uno de los principales críticos de la segunda mitad del siglo XX. El resultado merece su lectura.

ARMANDO PEGO PUIGBÓ

NAVAS OCAÑA, Isabel. *La literatura española y la crítica feminista*. Madrid: Fundamentos, 2009, 350 pp.

El hecho de encontrarnos ante un riguroso estudio que abarca la historia de la literatura española desde el punto de vista de la crítica feminista, nos permite, por una parte, una relectura de dicha historia de la literatura y, de otra, la posibilidad de conocer una serie de autoras a las que no se suele considerar parte del *canon*. La autora, especialista en crítica literaria feminista, Isabel Navas Ocaña, ha conseguido una excelente estructura para un estudio de tan amplia envergadura.

El libro está dividido en tres capítulos y un último apartado dedicado a la bibliografía citada a lo largo de cada capítulo, lo que permite al lector una consulta con-

creta y supone, a mi entender, una necesaria aportación a la recopilación bibliográfica de la crítica feminista. En la introducción —como hará luego en la conclusión— la autora expone su objetivo que no es otro que dar a conocer la abundante aportación del feminismo a la literatura española. Para ello, no dará una visión particular de una determinada época, autora/s o movimiento sino que —y ahí radica en parte que este estudio sea ya imprescindible a la hora de afrontar cualquier estudio de la literatura española de índole feminista—, como dice la autora, se trata de «ofrecer una visión global de la literatura española *leída por una mujer*, es decir, interpretada en clave feminista» (p.14).

En el primer capítulo: «Buscando el modo». Teorías literarias feministas en España, Navas Ocaña, hace un recorrido histórico desde las traducciones de los hitos del feminismo literario hasta la reflexión acerca de quiénes escriben la historia literaria y si es posible una teoría feminista de la historia de la literatura. Se detiene en la aportación de Carmen Martín Gaité y en su ensayo «La chica rara», en el que Gaité se refiere a la coincidencia de una serie de protagonistas de novelas escritas por mujeres en la posguerra española: la importancia que para ellas tendrán los espacios privados y la rebeldía que de este hecho derivará. Advierte la autora que a la altura ya desde los ochenta, Rosa Montero —de la misma manera que antes lo hicieran Montserrat Roig o Soledad Puértolas— se aleja del feminismo militante. El mismo debate que pueda darse entre escritoras respecto al concepto de literatura femenina lo encontramos en la academia. Será Marina Mayoral de las pocas que aceptará este concepto. Quien, desde el punto de vista de la creación, lo defiende —«casi en solitario», nos advierte Isabel Navas— sin duda alguna es Lucía Etxebarría. Este debate surge, sobre todo, ligado a la novela: el discurso autobiográfico aparece así como el rasgo fun-

damental de la novela escrita por mujeres. Y no solo en relación a la novela será relevante el elemento autobiográfico, la autobiografía como género —explica la autora— recibirá mucha atención desde los años noventa.

Dentro del primer capítulo, quiero resaltar la atención que presta la autora al pensamiento sobre «la escritura femenina» en Hispanoamérica: la colaboración que se produce entre el postcolonialismo y el feminismo ha producido muchos frutos; para las feministas hispanoamericanas es obvio el paralelismo entre los pueblos colonizados y «la mujer colonizada». Elena Poniatowska va más allá al referirse a la situación marginal de la escritora en Hispanoamérica con respecto a sus colegas masculinos. Finaliza esta primera parte señalando la importancia de las historiadoras a la hora de llevar a cabo el proceso de «acercamiento de la llamada ‘historia de las mujeres’ a la historia de la literatura» (p.66), con Cristina Segura Graíño a la cabeza. Isabel Navas destaca la *Breve historia feminista de la literatura española (en lengua castellana)* de la crítica puertorriqueña Iris M. Zavala, apuntando los elementos fundamentales de dicha historia: Bajtín, la crítica poscolonial y la revisión del concepto de diferencia. Y, por último, analiza las aportaciones de tres críticas: la chilena Myriam Díaz-Diocartez que parte de las teorías de Bajtín, y consigue una «definición más o menos coherente de la escritura femenina» (p.75); en esta línea se sitúa Antonia Cabanilles al aplicar las reflexiones de Lotman y la escuela de Tartu sobre la cultura, también de Bajtín parte Alicia Redondo Goicoechea para hablar de «feminismo polifónico».

El segundo capítulo —Las escritoras españolas y la crítica feminista—, núcleo fundamental, a mi entender, de este estudio, abarca la historia de la literatura española femenina: así, desde el período medieval hasta nuestros días, hace Isabel Navas un exhaustivo e iluminador recorri-

do que permite situar a una serie de escritoras, sobre todo las anteriores al siglo XIX, en su lugar en la historia literaria. Cuestiones tales como el cultivo de la poesía por parte de las escritoras hispanoárabes, la no escritura de las hebreas o la importancia y atención que han recibido en los últimos años a las autoras de cartas privadas nos permiten adentrarnos en espacios habitualmente silenciados en las historias de la literatura. Encontramos el rescate de nombres como el de la «primera gran escritora» de la lengua catalana» Isabel de Villena o la importancia de la literatura femenina en otras lenguas peninsulares: las *canciones de amigo*, las jarchas mozárabes y algunas poesías en castellano. Isabel Navas señala los aspectos concretos que se han estudiado de esta literatura y resalta —algo que se mantendrá hasta nuestros días— la importancia de la figura de la madre. Quiero destacar la distancia crítica que mantiene Navas Ocaña cuando plantea también los casos en los que la crítica feminista puede caer en «argucias interpretativas tradicionales para encumbrar a una escritora» (p.106).

La primera escritora que habla del derecho femenino a la escritura —y así lo señala Margarita Nelken— es Teresa de Cartagena, a quien también le prestará una especial atención Juan Marichal o Alan D. Deyermon para quien Teresa de Cartagena es, sin duda, una escritora feminista. La crítica la sitúa, asimismo, como antecesora de Santa Teresa. Se suceden los nombres de escritoras y quiero hacer hincapié en un dato que aporta la autora y que me parece muy relevante, me refiero al hecho de que la vida de Luisa Sigüenza, será novelada más tarde por Carolina Coronado, tal como hará Fernán Caballero en su relato «La Hija del Sol» con la de María Gertrudis Hore, es decir, las escritoras románticas convierten en heroínas a sus antecesoras en un momento en el que la literatura no se explica sin el concepto de historia. Se detiene Isabel Navas en los estudios de-

dicados a escritoras más consagradas como Santa Teresa o Sor Juana. Respecto a esta última la relaciona de manera muy pertinente con la cubana Gómez de Avellaneda: ambas en su autobiografía utilizarán el modelo epistolar. Como vemos, la autora, a la vez que rescatar del olvido a una serie de escritoras, las enmarca desde el punto de vista del género literario que cultivan y las diferentes posibilidades que les ofrece cada uno de los géneros elegidos.

A la hora de estudiar el siglo XIX, Navas Ocaña da una serie de claves que ayudan a entender y clarificar el lugar y la importancia de muchas escritoras decimonónicas: por ejemplo, el hecho de que la crítica presente a Bécquer como un genio aislado y haya obviado hasta hace poco el «boom de las románticas de los años cuarenta y cincuenta» (p.151). Señala también la atención que, en los últimos tiempos, le ha dedicado la crítica a la cubana Gertrudis Gómez de Avellaneda ya que se trata de una autora que creará un «yo femenino» desde la novela, las cartas, el teatro, la poesía e «incluso como traductora» (p. 151). La segunda generación de escritoras decimonónicas es la que hace posible que el modelo femenino del *ángel de hogar* se asuma y perdure tanto en la literatura como en la vida cotidiana. Son las propias autoras las que perpetúan este modelo. Es conocida la importancia de las publicaciones periódicas en la época romántica —en realidad, a lo largo de todo el XIX—, pues bien, son varias las escritoras que dirigirán y alentarán revistas literarias, lo que supone la profesionalización de la escritora. En esta generación destaca, claro está, la figura de Rosalía de Castro que, precisamente, se alejará del modelo de *ángel de hogar*. Y con la tercera generación decimonónica nos encontramos con las críticas y eruditas cuyo máximo exponente sería Emilia Pardo Bazán.

A la hora de referirse la autora a las escritoras de las generaciones del 98 y del 27, hace Isabel Navas una apreciación a

tener en cuenta, esto es, cómo ha sido silenciada la aportación de las escritoras de estas dos generaciones y, cuando se las ha mencionado en las historias de la literatura, ha sido etiquetándolas en relación a algún escritor, adjetivándolas como, por ejemplo, «lorquiana» o «juanramoniana» (p.157). En la narrativa contemporánea siguen siendo elementos característicos de las novelas escritas por mujeres el autobiografismo, la relación con mujeres mayores o la relación con la madre.

Ya en el tercer capítulo, señala la autora la cualidad anticipadora de los ensayos de María del Pilar Oñate y de Margarita Nelken, y las apunta como precursoras de la crítica feminista norteamericana. A lo largo de este capítulo, y desde un punto de vista diacrónico, nos encontramos un análisis de la imagen de la mujer en la literatura escrita por hombres. Resulta interesante comparar el modelo de la viuda en la época medieval, modelo que requiere fidelidad al marido muerto, frente a al modelo de viuda del teatro decimonónico, donde la viudez será —para la mujer— un status deseado por la libertad que implica. La fragmentación petrarquista y el silenciamiento que esto supone para la voz femenina contrastan con la actitud de Cervantes ante la mujer.

Así, y como pretende Isabel Navas Ocaña, este estudio nos ofrece un panorama crítico de la literatura española y la crítica feminista desde la Edad Media hasta nuestros días, que permite tanto la denuncia de las actitudes misóginas como la «recuperación para el feminismo de algunos autores canónicos como Cervantes, San Juan de la Cruz o Miguel de Unamuno» (p.180). Este panorama se completa, como hemos dicho, con una exhaustiva aportación bibliográfica. Nos encontramos, pues, ante un libro ya imprescindible a la hora de afrontar cualquier estudio acerca de la literatura española y la crítica feminista.

ISABEL GIMÉNEZ CARO

MARTÍ MONTERDE, Antoni. *Poética del café. Un espacio de la modernidad literaria europea*. Barcelona: Anagrama, 2007, 491 pp.

Este es un libro que desde su mismo título suscita dudas respecto a su contenido, *Poética del Café*, ¿qué querrá decir? ¿Quizá se trata de un examen de la literatura escrita sobre los Cafés? ¿Incluso en los Cafés? El subtítulo parecería corroborar tal expectativa, *Un espacio de la modernidad literaria europea*. Pero no se trata de eso, aunque mucho hay de ello. Este libro, que su autor, profesor de Literatura Comparada de la Universidad de Barcelona, propone como un ensayo, es una vasta exploración de la relación entre la literatura y el Café, vasta en su arco histórico, pues cubre la entera modernidad, y en su amplitud geográfica, adopta una perspectiva europea, comparatista. Pocos libros como éste se publican por aquí, pocos que exhiban tanta ambición, tanta audacia y que se arriesguen tanto en su misma escritura, en la documentación manejada (escogida con tanta decisión como acierto), en las síntesis y generalizaciones, alguna quizá discutible para quien piense de manera más tradicional. Es un reto acotar un tema sin tradición académica, lo que le confiere innegable originalidad, determinar sus vagos perfiles, y perseguirlo desde el siglo XVIII hasta mediados del siglo XX fijándose tanto en Londres como en París, Madrid o Viena.

Conviene explicar, como lo hace el autor al inaugurar su libro, que en éste se distingue el Café como espacio del café como bebida. Y el Café es explorado no tanto en sí mismo cuanto «lugar fundamental, central y marginal al mismo tiempo» donde se origina, desarrolla y vive su crisis la modernidad (pp. 13-14), como escenario de la vida literaria, donde se lee y se escribe, donde se definen las profesiones de las letras, donde toman cuerpo ciertas formas literarias (el periodismo, el en-

sayo), donde se lee la prensa, se debate de literatura, cultura y política, donde el individuo está a la vez solo y acompañado, donde vive y exhibe su crisis, donde se exalta y se padece con la historia. Si hiciera falta justificar esa elección, baste invocar a G. Steiner, para quien «Europa está compuesta de cafés» (*La idea de Europa*. Madrid: Siruela, 2008, p. 38), o a C. Magris, de quien se citan a menudo páginas de indudable relevancia y brillantez. A todo ello se suma la impagable antología de citas que el libro colecciona sobre los Cafés, de las que destacarían pasajes memorables de R. Gómez de la Serna o J. Camba, pero también de K. Kraus, S. Márai o S. Zweig.

Para situarse con mayor precisión *Poética del Café* podría ser considerado un notable ejemplo de historia literaria, de análisis de las ocasiones, medios y figuras de la vida literaria, o, en términos de P. Bourdieu, del campo literario; en otro sentido, es un sugerente estudio de la formación, evolución y crisis de la esfera pública según propuso J. Habermas, concretada en la formación y expresión de las opiniones, literarias o políticas, en los Cafés y su pronta comunicación mediante la prensa, que surge de ellos y a ellos vuelve. Pero no presenta el libro la disposición previsible, narrativa y acumulativa, de una historia, sino que se organiza alrededor de momentos, casi de estampas, que se pretenden significativos, representativos, de los avatares de la modernidad. Por otra parte, al lado del componente temporal se pone de manifiesto una preocupación sostenida por lo espacial, no sólo por el Café mismo, sino por la ciudad que lo puede albergar, de la que aquél se convierte en una representación.

Así «El primer Café» (pp. 23-42) realiza una exposición de orden sociocultural de la aparición de los primeros Cafés condicionados por el modelo de los salones aristocráticos (respecto a los que eran claramente democratizadores), el comercio

(era necesario abonar la consumición) y los medios de transporte (que determinaron la disposición de las mesas). El segundo capítulo, «Lectura de Café» (pp. 43-76), se centra en las *coffeehouses* inglesas que proliferan a lo largo del siglo XVIII (para desaparecer poco después), y en las que nace el periodismo y con él la opinión pública política (p. 58), —como se puede seguir a través de acertados ejemplos extraídos de las revistas *The Tatler* (1709) y *The Spectator* (1711), que sirven también como índice de nuevas formas de escritura (p. 56) o de una incipiente crítica literaria profesional (p. 59). El siguiente capítulo, «La vida interior de la ciudad» (pp. 77-137), es casi una monografía que arranca de la idea del Café como «cruce de voces»; en él se teje una densa descripción de la formación del espacio literario francés centrado en París, como no podía ser de otra manera, y un extenso y minucioso análisis de Larra (y del Madrid en que le tocó vivir) desde el punto de vista del Café, lo que permite establecer la relación de Larra con sus modelos franceses además de una descripción del precario espacio literario español que tan difícil hacía la práctica del periodismo crítico; unas breves páginas sobre Galdós (a propósito de *La Fontana de Oro*) y el Café propician tanto un sugerente examen de la noción de realismo como una consideración de la vida política del momento.

«El Café y la bohemia» (pp. 139-188) prosigue el examen del espacio literario francés a lo largo del siglo XIX y de la evolución de la figura del hombre de letras (recurriendo a Bourdieu) tomando por un lado al Balzac de *Les illusions perdues* y por otro a Baudelaire como muestras significativas del proceso (en este caso con el apoyo de Benjamin); sostiene Martí en una precisa síntesis que el café es «el gabinete de trabajo del nuevo hombre de letras, entendiendo que la calle es su hábitat y el pasaje su salón» (p. 158). Exhibiendo un gran dominio de una bibliografía de alcan-

ce europeo (y con algo de bibliofilia), cabe destacar de este capítulo tanto el sugerente y sólido examen de la transformación de París, como la de las figuras del *flâneur*, el *chroniqueur* y sobre todo el bohemio, habitual de Cafés y tabernas, cuya vertiente patética se ilustra con Verlaine visto por dos admiradores hispanoamericanos (pp. 175-177). «El Café como Academia» (pp. 189-231) examina un aspecto fundamental de la vida cultural del Café, su contribución a la formación de los parroquianos y a la difusión del saber; oponiendo la rigidez de la universidad o la Academia a la fluidez y accesibilidad del Café, Martí pone una fina lupa sobre el discurso de ingreso de P. Baroja en la Real Academia y la respuesta de G. Marañón (1935), que polemiza por un lado con Unamuno y por el otro con Ramón y Cajal, a cuyas *Charlas de Café* (1922) dedica una demorada y matizada atención como síntoma. El siguiente capítulo, «Desaparición de los Cafés» (pp. 233-25), examina otro aspecto de la bohemia, el decadentismo, cuyos rastros en París, Berlín y Viena descubre Martí, que afirma que «el cierre de un Café concreto permitió reescribir completamente la relación literaria con la idea misma del cierre de los Cafés, en términos generales; la demolición del Greinsteidl implica la clausura de la bohemia», pero, cambiando de plano, subraya la crisis finisecular al fijarse en el individuo, que «puede continuar sentado en una mesa tomando un café, con la mirada perdida y las manos extendidas sobre unos papeles; pero en esa mirada ya debe haber una interrogación exigente, implacable, sobre el derecho a hacerlo y sus consecuencias, sobre las responsabilidades ficticias que se asumen, escribiéndolas» (p. 255).

Cabe considerar los tres capítulos que siguen como el núcleo del libro, donde sus análisis alcanzan la excelencia crítica. En «La mancha manuscrita» (pp. 257-301) se ocupa Martí con atención de fino lector de dos imágenes relacionadas con el Café: la

ventana, puesto de observación privilegiado, y la puerta (con particular atención a la puerta giratoria), fronteras ambas entre el recogido interior y la populosa ciudad, sinécdoque de la realidad y de la historia, siempre dispuesta a irrumpir en ese espacio liminal que es el Café; desde esa perspectiva lee Martí «El hombre de la multitud», de Poe, y pasajes relevantes de Pla (p. 267), Cela (pp. 267-268) y J. Roth (pp. 271-272), así como un interesante cuento de Schnitzler, «Yo» (pp. 279-281); una delicada descripción de lo que supone leer en el Café le confiere a éste mayor relieve si cabe (pp. 272-273). Pero lo importante es diagnosticar otra crisis, pues ahora el Café, «como la ciudad, no es el escenario donde se enuncia ese cambio: es ese cambio. Se le dé el nombre de moderno o contemporáneo, el individuo se disgrega, y esta disgregación resulta su nueva identidad: la disolución en lo ya, de por sí, disuelto: la realidad» (p. 275). Con un título muy significativo, «Invención y destrucción de la soledad» (pp. 303-325) prosigue el examen de la crisis del individuo apoyándose en Simmel (p. 305) y relacionándola con el espacio urbano, el ámbito doméstico y la asistencia al Café (p. 311), con particular atención en este capítulo a los Cafés de Viena a los que concurrían lúcidos testigos del proceso como R. Musil, A. Polgar, P. Altenberg o K. Kraus, sin olvidar el concurso de R. Gómez de la Serna (pp. 313-316) o una reveladora anécdota de E. Zamacois (pp. 322-324).

El extenso capítulo dedicado a «La periferia de la historia» (pp. 327-432) admite ser considerado una monografía sobre Stefan Zweig al hilo de la lectura de uno de sus cuentos, «Mendel, el de los libros» (1929), de indudable valor, que Martí presenta como «una encrucijada del espíritu europeo» y, de hecho, sintomático de la inminente crisis de la «unidad espiritual de Europa» que su autor tanto se esforzó en defender (p. 400); con un conocimiento tan

amplio como profundo de la obra de Zweig, procede Martí a ir leyendo paso a paso el cuento poniéndolo en relación con el resto de la producción del autor y contextualizando con admirable precisión su acción y su personaje central, y la obra de su autor, en su tiempo (por ejemplo, pp. 379-381 o 385-386). Martí sabe tanto de Zweig que no se resiste a paráfrasis alguna, a seguir todos los hilos que surgen durante su minuciosa lectura (como la relación entre judaísmo y literatura que se apoya en Levinas), cuyo resultado es, sin embargo, un vivo cuadro de la crisis de ese «espíritu europeo» (ilustrada con Freud, Valéry, Husserl y Ortega), anunciada en la Primera Guerra Mundial y a punto de hundirse definitivamente con el inminente ascenso del nazismo y la Segunda Guerra Mundial (pp. 387-400), que empujó a Zweig al exilio y al suicidio, pérdida su biblioteca, su cultura y su pasaporte, su identidad toda. Para abundar en su argumento, ofrece también unas breves notas sobre *Zipper y su padre*, novela de J. Roth, también relevante para redondear (como si hiciera falta) el contundente argumento central.

Después de tan estimulante lectura e interpretación, sabe a poco el capítulo «Silencio en el Café» (pp. 433-450), que no aporta elementos fundamentales a la narrativa desplegada hasta el momento, pero en el que se lee con atención a Sandor Márai, que sirve tanto de testigo de un París que se le hace inaccesible a pesar de sus Cafés como de la vida en estos en su Hungría natal. Aunque no aparece como tal, sirve el último capítulo, de transparente título, «Café frío» (pp. 451-467) como conclusión del libro. Explica Martí que hacia mediados del siglo xx los Cafés empiezan a cambiar, perdiendo peso en la vida ciudadana, como le ocurre también a la mima literatura, y, claro, también se diluye su íntima relación, una de las tesis del libro (p. 451).-La descripción del Café como «espacio diferente» (pp. 452-453), la

reivindicación de su posible dimensión cronotópica (p. 453), contribuyen a poner de relieve que la vida del Café languidece, como se expone mediante citas de pertinentes Borges, Benjamin, Márai, Gil de Biedma y Sebald; claro que, a diferencia de capítulos anteriores, Martí no profundiza en este proceso. El capítulo se cierra con unas páginas que suponen un cambio respecto al discurso narrativo, descriptivo e interpretativo habitual, en las que se exponen «tres estructuras posibles para el Café u su relación con la literatura desde los años sesenta hasta nuestros días; tres estructuras inestables o formas confusas», que serían las formas epilógicas (p. 459), epigonales (pp. 459-460, con una breve mención a Sartre y su época, que quizá hubiera merecido un capítulo) y atópicas (pp. 464-466), con la inclusión de unas formas paródicas no previstas en el encabezamiento (pp. 460-464), en las que se incluye un divertido comentario sobre la aparición del café soluble. Da la impresión que Martí haya esbozado un programa de investigación para un presente en el que la relación entre el Café y la literatura tendrá ocasión de replantearse, porque «literatura y Café, en tiempos de pérdida, vuelven a proponerse, en silencio, para una generación —que nunca se afirmará como tal— de individuos desleídos en una nebulosa, donde leen incansablemente y se escriben» (p. 467).

No duda quien esto escribe que Antoni Martí seguirá leyendo y escribiendo en los Cafés, seguramente saboreando un café, y es muy probable que desarrolle esa parte final de su extenso ensayo que ha quedado en un esbozo. De la que también está convencido, gusten el Café y el café o no, es que *Poética del Café* es un libro que merece una lectura atenta, generosa de tiempo y esfuerzo, porque la compensará con creces con formación, información y bastante diversión.

ENRIC SULLÀ

VALBUENA PRAT, Ángel. *Paisaje, mar, reinos interiores. Ensayos sobre la poesía canaria*. González Ramírez, David (ed., intr. y notas). Santa Cruz de Tenerife - Las Palmas de Gran Canaria: Ediciones Idea, 2008, 260 pp.

*Paisaje, mar, reinos interiores. Ensayos sobre la poesía canaria* es el título que da David González Ramírez a la colección de escritos sobre lírica canaria y a los poemas publicados en las Islas (algunos verdaderamente desconocidos) por el historiador de la Literatura Ángel Valbuena Prat. El título proviene de unas palabras de Valbuena, en el artículo «La lírica canaria», publicado originariamente en *La Gaceta Literaria* de Madrid, y que el lector puede encontrar en la página 110: «Paisaje, mar, reinos interiores... la poesía canaria nos trae un elemento doble. En las islas colocaron los poetas griegos divinidades o reinas de índole bien diversa: Calipso y Penélope. Calipso representa el ensueño; Penélope, la intimidad. La poesía canaria nos lleva al mundo de dentro, sobre todo. El mar, para los portugueses, fue el camino del ensueño [...]; para el canario es el encanto del retorno al hogar, al reino de Penélope». El libro lleva el sello editorial tinerfeño de Ediciones Idea, y fecha de 2008. Es la octava publicación de la Colección Ínsula de Ensayo. *Paisaje, mar...* tiene una muy atractiva presentación, sobria, pero elegante. Su tamaño, tipo de papel y letras empleadas conforman un producto que entra por los ojos.

Este trabajo es un complemento a otro del mismo autor, titulado *Historia y vanguardia. La aventura crítica de Ángel Valbuena Prat en Canarias* (Ediciones Ideas, 2008). Se trata de la tercera obra que González Ramírez dedica al muy conocido autor de la *Historia de la literatura española* que ha servido de referente para la formación de tantas promociones de filólogos en España. Anteriormente había publicado David González Ramírez la his-

toria de la depuración política por el régimen franquista del entonces catedrático de la Universidad de Barcelona bajo el título *La historiografía literaria española y la represión franquista. Ángel Valbuena Prat en la encrucijada* (Universidad de Málaga, 2007). En este primer libro sobre Valbuena se nos muestran las fintas hechas a la censura en el texto ya editado de la *Historia de la literatura española* (1937), adaptado, a marchas forzadas en 1939, a los nuevos aires sociopolíticos impuestos férreamente por la dictadura. Estos tres libros en los que se presta atención a Valbuena Prat vienen precedidos y continuados por artículos en revistas especializadas donde el autor aborda aspectos de esta investigación.

Ya señala David González en su concisa Introducción, ajustado esbozo de la densa monografía *Historia y vanguardia...*, los avatares de los textos reunidos, las mutilaciones que en publicaciones de distinto tipo han sufrido, e incluso las incongruencias de algunos datos que Valbuena presenta, como pueden ser los bailes de fechas para el nacimiento de un autor, o el cambio de nombre de otro. También nos cuenta los arreglos que ha tenido que hacer para que estos textos aparezcan ahora lo más limpios posible, justificando siempre las versiones que elige para su edición.

Como afirma el editor en un momento de su Introducción (p. 17), «futuros rastreos por la prensa local» (y por archivos, habría que añadir) pueden «deparar nuevos hallazgos», que completarán lo que conocemos de estos textos de Valbuena. Así ha ocurrido desde que se publicó el libro, pues se ha encontrado el artículo sobre Domingo Rivero, integrado en la *Historia de la poesía canaria*, gracias a la generosidad de Manuel González Sosa, y que ha llevado al autor del libro y a quien firma esta reseña a publicarlo en el número 14 de la revista de la Universidad de Murcia *Monteagudo* («El responso de Valbuena Prat dedicado a Domingo Rivero (con al-

gunos excursos sobre las apostillas de Fernando González a la *Historia de la poesía canaria*»); por mi parte, he advertido la existencia del original manuscrito del texto sobre Saulo Torón (que se integra en la edición que comento entre las pp. 121-124), hallado en el archivo del poeta, y que puede servir a González Ramírez para enriquecer su obra en una futura edición.

La atención de Valbuena Prat al estudio de la lírica canaria, en la segunda mitad de los años veinte, mientras tuvo a su cargo la cátedra de Literatura Española de la Universidad de La Laguna, coincidía, además, con su cercanía a este modo de expresarse, ya que él mismo cultivaba esta parcela de la creación literaria, de la que se muestra al final del libro una sorprendente manifestación, incluso para los que creíamos conocer la obra de Valbuena. Esta atención tiene sus raíces en el desbroce del joven catedrático de un tema que bullía en los centros de cultura donde estudió: la abundancia de poemas de autores nacidos en las Islas Canarias en diversas publicaciones nacionales y extranjeras de la época (léanse, entre otras, *La Nación* y *Nosotros* de Buenos Aires; *Intentions*, de París, o la alemana *Berliner Tageblatt*), y de libros de poesía que no pasaron desapercibidos para la crítica literaria de entonces (en especial, de Tomás Morales y de Alonso Quesada).

Hoy sabemos que el material para su lección inaugural del curso de la Universidad de La Laguna se lo proporcionó un amigo canario que conoció en la Universidad de Madrid y en los entornos literarios de la época, en los primeros años veinte (durante los años de su formación). Fue el teldense Fernando González, que compaginó la creación poética con la labor profesoral, crítica, y de animador de empresas editoriales. Esto lo conocemos porque F. González lo dejó por escrito. Valbuena se lo agradece en la lección de comienzo de curso, a la vez que a Domingo Cabrera (p. 89). Habría que investigar

si este último dejó consignada por escrito su aportación al trabajo del novel profesor. El estudio que no fue capaz de elaborar F. González, quizás por estar dentro del propio movimiento literario más importante que habían visto las Islas hasta entonces, se lo endosa a su amigo Valbuena Prat (que acababa de obtener la cátedra de Literatura Española de la Universidad de La Laguna), tal vez con el legítimo prurito de que su valor poético subiera enteros ante la opinión pública.

Es una pena que no se hayan podido ver aún las cartas cruzadas entre ambos con este motivo. Nos aclararían quizás el camino que F. González señalaría a Valbuena, y cómo éste sabe esquivarlo y hablar con libertad de los autores y textos que aquél le ha proporcionado. Años más tarde, F. González se dolía de que Valbuena no hubiera incluido en su estudio a un amigo de su juventud, imitador de Tomás Morales, pero al que le faltaba rigor en su escritura. ¿Estarán en esas cartas aún no leídas la reticencia del canario a dejarse encasillar como seguidor de Domingo Rivero, hecho que luego explicitaría en un arranque de elevadísima autoestima al anotar los márgenes de su ejemplar de la *Historia de la poesía canaria* (1937) de Valbuena, secuestrada por la censura? El caso es que Valbuena, después de haber escrito un «Responso a D. Domingo Rivero», que por derecho propio debe incluirse en una posible reedición del libro que comento en estas páginas, y después también de haber incluido a Rivero en su obra sobre la lírica canaria, lo olvida en la *Historia de la literatura española*.

Entre los críticos canarios maduros por los años 20, ninguno se encontraba con arrestos para elaborar el trabajo que hará Valbuena. Ni los intentos de elaborar una antología de la poesía canaria de la revista *Castalia* de Tenerife (1917), ni los estudios sobre Viera y Clavijo que se hicieron en su centenario (1913), ni los anteriores empeños de Millares Torres, entre

otros, en difundir la personalidad de Cairasco de Figueroa, y publicar algunas de sus poesías, y en especial su *Templo Militante* en folletín de periódico en el último tercio del siglo XIX, ni otras iniciativas de aquellos momentos, encontraron al hombre preparado para elaborar una historia de la literatura canaria.

Los intelectuales de las Islas occidentales estaban muy orgullosos de que la generación neovianista de carácter regionalista (finales del XIX y principios del XX) era lo mejor que había dado nuestra literatura, y no perdían ocasión de ensalzar los escritos demodados de *Crosita* y de Manuel Verdugo, incluso algunos de Rodríguez Figueroa. El empuje y modernidad de Tomás Morales y Alonso Quesada puso las cosas en su sitio, con las naturales reticencias; pero no hubo quien se atreviera a elaborar un cuerpo de interpretación como lo hace Valbuena, a pesar de que desde hace tiempo se considere el armazón fundamental de su propuesta (los cuatro rasgos definitorios de la poesía canaria) como poco elaborado y falto de mayor rigor.

Quizás lo pudo hacer Fernando González, pero con frecuencia fue hombre de acomodados. Me da la sensación de que no quería molestar a unos para ensalzar a otros. Una antología de la poesía canaria que tenía en proyecto, y para la cual había pedido textos y datos biográficos a muchísimos escritores, y a los amigos de éstos, nunca vio la luz. Incluso una mínima antología de autores de Gran Canaria que había iniciado Claudio de la Torre para publicarla en la madrileña revista *España*, idea retomada algo más tarde por Fernando González, con textos ya recogidos, dejó de aparecer, por lo visto, debido a la negativa de Alonso Quesada a colaborar en ella. Algún periódico madrileño tomó a chacota el anuncio de *La Gaceta Literaria* de las obras que Fernando González tenía en preparación («Lo que preparan los escritores. Fernando González», 15-VIII-1928). «Y esto es sólo el Sr. Gon-

zález, con que imagínense nuestros lectores el resto...», decía *El Imparcial*, después de citar los 10 títulos que había anunciado la revista de Giménez Caballero. Agustín Espinosa, reseñando en la misma revista (15-XII-1930) la monografía de Valbuena *La poesía española contemporánea*, del que alaba, entre otras cosas, su capacidad *panoramista*, da noticias de otras obras por salir en la colección «Las cien obras educadoras» de la CIAP, entre las cuales se encuentra el título jamás publicado «*Poesía hispanoamericana*, por Fernando González». El mismo Valbuena lo afirma en la primera nota a pie de página que coloca en su volumen de la CIAP: «Sólo estudiamos a los poetas españoles; de los hispanoamericanos (que serán estudiados en otro volumen por F. González) sólo hago la absolutamente necesaria excepción para Rubén Darío».

Durante este período estaba elaborando Agustín Millares Carlo su *Ensayo de una Bio-bibliografía de Escritores Naturales de las Islas Canarias (Siglos XVI, XVII y XVIII)* (Madrid, Tipografía de Archivos, 1932), premio de la Biblioteca Nacional. Su deriva hacia otros estudios, además de la contienda española, le impidieron culminar una obra básica de amplísimos horizontes, convencido de que primero había que saber quién es quién, para pasar luego a la elaboración de la ansiada historia.

El compromiso del discurso de apertura de curso de la Universidad de La Laguna de 1926, donde Valbuena estudió «algunos aspectos de la moderna poesía canaria», y los posteriores asedios en artículos a autores y obras de otros tiempos, como Cairasco y Viana, o a autores y obras del presente (Domingo Rivero, Saulo Torón, Unamuno, etc.), que son los textos que se presentan en este libro preparado por David González, conforman un primer gran intento de sistematizar una materia que había resistido a la crítica hasta entonces. Entre los textos recogidos hay un lapso de tiempo de más de 20 años; y,

aunque haya muchos estudios entre 1926-1930, después Valbuena se olvidó completamente del tema. La falta de estímulos posteriores, la atención a su gran *Historia de la literatura*, los estudios calderonianos, el portazo de la dictadura de Franco con su depuración, etc., alejaron a Valbuena de completar el proceso iniciado (el capítulo sexto de *Historia y vanguardia*, «Un proyecto fallido y truncado: la *Historia de la poesía canaria*», abunda en estas notas esbozadas). Su empeño ha servido para que otros tomaran conciencia de que había materia de estudio en la producción literaria de unas Islas Canarias alejadas de la curiosidad de muchos estudiosos peninsulares, pero también olvidadas por la desidia de quienes debieron empeñarse en hacer ese trabajo desde su misma tierra.

Los que podían de la generación vieja entonces (Franchy y Roca, Ángel Guerra, etc.) se dedicaron a la política; de los jóvenes que se formaban en la Universidad en los primeros años de 1900, el único que trabajó en el empeño fue Millares Carlo, como he indicado, arrancando de las notas bibliográficas de Viera y Clavijo. De los más jóvenes que empezaban por los años 20, no se atrevió Fernando González, quizás por las razones aducidas. Los que siguieron: Agustín Espinosa, Juan Manuel Trujillo, etc., posiblemente hubieran hecho algo interesante si no se encuentran con los problemas de la dictadura. Posteriormente ya sabemos la historia de nuestra crítica. Aún hoy, hay que leer a tirios y troyanos para tener una idea cabal de nuestra producción literaria.

De los ensayos presentados, el más literario, y lleno de guiños a los lectores, es el prólogo a la tesis doctoral de Agustín Espinosa. Cronológicamente este bellísimo texto está fuera del aura de estudioso de los demás. A momentos, nos da la sensación de estar leyendo poesía. En los otros ensayos podemos gozar del clásico, novedoso entonces en España, acercamiento de Valbuena a los temas que trata, acudiendo

a toda clase de apoyos (ya sean estos musicales, de cultura ambiental, de historia, de filosofía, de mitología, de pintura, de música..., o de otros ámbitos literarios, como la novela y el teatro) para explicar tal obra o tal autor. Cuando le viene bien, no duda en tomar prestada de otro autor una larguísima cita que ilumina lo que quiere decir (tal ocurre con la glosa de Eugenio d'Ors que se puede leer en las pp. 72-77), o transcribe entero un poema o parte amplia de él (en la mayoría de los textos presentados).

Ya que la misma editorial que nos ofrece este libro realizó también la edición de la *Historia de la poesía canaria* de Valbuena en 2003 y ésta presenta ciertos descuidos, sería conveniente que González Ramírez se plantease en un futuro ofrecer a Ediciones Idea una reedición de este hermoso librito, *Paisaje, mar, reinos interiores. Ensayos sobre la poesía canaria*, con la adición de esa *Historia*, y con los nuevos hallazgos que vayan apareciendo en la investigación sobre las aportaciones que Valbuena Prat dedicó a la lírica insular, parcela a veces olvidada en las historias de la literatura nacionales.

ANTONIO HENRÍQUEZ JIMÉNEZ

GALVÁN GONZÁLEZ, Victoria; GUTIÉRREZ, José Ismael; MATEO DEL PINO Ángeles; QUEVEDO GARCÍA Francisco J. y RODRÍGUEZ PÉREZ, Osvaldo. *Ínsulas forasteras Canarias desde miradas ajenas*. Madrid: Verbum, 2009, 309 pp.

La geografía literaria es materia que no ha llegado a cuajar en el campo de los estudios literarios, a pesar de que algunos lo intentaron en el pasado, siguiendo metodologías que procedían de la cultura francesa, al establecer ensayos recopiladores, cuyo origen podemos situar en la popular

*Guide littéraire de France* (Paris, Hachette, 1963). Pocas veces se han realizado estudios sistemáticos dedicados a este fin, como la emprendedora *Geografía literaria de la provincia de Madrid*, que publicó hace muchos años José Fradejas (Madrid, Instituto de Estudios Madrileños, CSIC, 1958) o la meritoria *Guía literaria de Soría* (Madrid, CSIC, 1972), que escribió José Antonio Pérez Rioja. Las *Rutas literarias de España* (Madrid, Aguilar, 1990), que realizaron numerosos escritores españoles, abrió un nuevo camino, que fue seguido en algunas regiones, como en la de Murcia, con sus *Rutas literarias de la Región de Murcia* (Murcia, Comunidad Autónoma de la Región de Murcia, 1992).

Pero es muy cierto que, con frecuencia, surgen estudios que podríamos enmarcar en la inexistente disciplina de la geografía literaria, como el que ocupa estas reflexiones, *Ínsulas forasteras. Canarias desde miradas ajenas*. Parte este volumen colectivo de un proyecto de investigación financiado por el Cabildo Insular de Gran Canaria a través de la Casa de Colón, que pretendía, en principio, dejar constancia de todos aquellos autores foráneos que a lo largo de la historia hubieran acogido las Islas Canarias en sus escritos, empresa sin duda demasiado ambiciosa, ya que la relación de escritores y obras de diversas épocas y geografías es inmensa. Pero una vez acotados los límites, el volumen se ocupa no sólo de escritores de creación, sino también de marineros, eclesiásticos, historiadores, hombres de acción, viajeros, botánicos, científicos..., que han tenido al Archipiélago presente en sus obras, y no sólo desde la perspectiva de los que han visitado las islas, sino también de otros varios que nunca han viajado allí, pero que el espacio insular ha formado parte de sus escritos. Se analizan así diversas formas literarias como la novela, el relato y la poesía, pero también crónicas, diarios y ensayos. Se ocupan también de algunos conceptos cruciales como el de «imagen» o el de

«isla» y sus múltiples implicaciones, míticas, psicológicas o literarias.

El volumen se compone de cinco estudios distintos en su enfoque y perspectiva, pero es muy cierto que los cinco trabajos aúnan una visión muy completa de lo que Canarias, en sus diferentes islas, ha supuesto para un selecto grupo de escritores de diversa índole.

Se inicia el libro con la investigación de José Ismael Gutiérrez, «Canarias en la historiografía indiana: un archipiélago por inventar», realizada sobre las crónicas de Indias y en otros escritos procedentes de hombres de mar, misioneros, historiadores y soldados, que captan en sus textos signos peculiares de las islas, desde el Gaoré de la isla de El Hierro, el Teide en Tenerife, la leyenda de San Borondón, el carácter de los guanches, etc. Los cronistas de Indias, los historiadores de la conquista de América, revelan múltiples inquietudes, destacables por su interés documental e imaginario, además de histórico. Tras el descubrimiento de América, Canarias se convierte en un atractivo destino comercial o campo fértil para la evangelización cristiana, además de objetivo para todo tipo de exploraciones militares y científicas, tal como se refiere detalladamente en este capítulo, en el que queda dilucidado el planteamiento articulado por el cronista y el historiador de la época renacentista.

El segundo capítulo del libro, «Imágenes de Canarias en la literatura europea hasta el siglo XIX», está a cargo Victoria Galván González, quien se sirve de los diarios de viajes y las misceláneas, pertenecientes a viajeros que visitaron las Islas en esos siglos, a los que se añade un caso específico, el de Jean Marie Jérôme Fleuriot de Lange (más conocido por el seudónimo de Figaro), que escribió un diario a partir de la lectura de otras obras, ya que no se tiene seguridad de que en algún momento viajase a Canarias. Logra la autora de este capítulo, a través de las experiencias de ilustrados y románticos curio-

sos, recuperar imágenes dispersas influidas por los conocimientos previos y determinadas en ocasiones por los lugares comunes atesorados a lo largo del tiempo en las diferentes representaciones imaginarias tópicas. La relación entre la realidad y la representación, entre lo verdadero y lo imaginado, producto de la observación y de la experimentación de estos escritores revela la pervivencia de apreciaciones sujetas a ideas preconcebidas. Los autores analizados en estas calas son el alemán Alexander von Humboldt, los franceses Figaro y Sabin Berthelot y la inglesa Olivia Stone.

El capítulo de fuentes más enjundiosas le corresponde a Francisco J. Quevedo García, que se ocupa de «Canarias desde los escritores españoles contemporáneos en los siglos XX y XXI». Son numerosos los escritores españoles modernos han elegido el Archipiélago para situar los argumentos de sus ficciones, no tanto como un mero telón de fondo de sus creaciones sino como un entorno esencial que adquiere intensa entidad e importancia literaria en las obras. Pero hay una circunstancia peculiar que distingue este presencia de Canarias en la literatura española contemporánea o actual, y es que estamos ante un conjunto de manifestaciones literarias caracterizada por sus visiones diferentes de las que disfruta habitualmente el escritor y sus propios los lectores inmediatos, que son los destinatarios lógicos de sus creaciones literarias.

Merecen recordarse algunos ejemplos valiosos: *De Fuerteventura a París*, de Miguel de Unamuno; *Parte de una historia* y *Cuaderno de godo*, de Ignacio Aldecoa; *La isla y los demonios*, de Carmen Laforet; *Los buscadores de agua*, de Juan Farias; *En Canarias se ha puesto el sol*, de Jordi Sierra i Fabra; *Picadura mortal*, de Lourdes Ortiz; *La regla de tres*, de Antonio Gala; *La niebla y la doncella*, de Lorenzo Silva; *La sombra del drago*, de José Luis Sampedro, y *Sona Mona* de Espido Freire, aunque Francisco J. Quevedo

concreta su estudio en tres de estos autores: Unamuno (1925), Laforet (1952) y Silva (2002), por ser equidistantes en el tiempo, por la diversidad de motivos de su elección de las Canarias como fondo de sus libros, por el diferente interés personal del autor por este territorio, su atracción por el paisaje de las Islas y la identidad de sus gentes y su trato de favor hacia el nativo, hacia el isleño, huella indeleble de la idea ilustrada del buen salvaje. Las diferentes miradas captan una imagen distinta de las Canarias con un gran enriquecimiento de puntos de vista: simbólica y trascendente, en Unamuno; maternal y telúrica, en Laforet; paradisíaca, ecologista y crítica, en Silva.

El estudio de Ángeles Mateo del Pino, titulado «Entre el mundo del deseo. Escrituras del ámbito insular», se componen de tres partes diferentes: la primera está dedicada al estudio de la isla como símbolo: Paraíso, Infierno y Purgatorio, y, en él, analiza el concepto de isla a través de sus múltiples implicaciones míticas, psicológicas, literarias, etc., que, desde la noche de los tiempos, han desarrollado los componentes del imaginario insular. La segunda parte la constituye un estudio de la isla o el espacio de la muerte con referencia al escritor cubano Severo Sarduy y a su obra *Pájaros de la playa* (1993), con Lanzarote como escenario, aun cuando nunca cite su nombre, una especie de «ínsula maldita», en la que se concilian la idea del paraíso y la del castigo, dolor, sufrimiento, fatiga y muerte. Ínsula siempre inominada que se inmortaliza como el «reflejo puntual de la otra en el azogue del océano», identificable, además, porque la relación y predilección de Sarduy por la isla es evidente: la arena seca, las piedras porosas y azuladas «como vestigios lunares», los jameos o cráteres de volcanes apagados y sobre todo la alusión al arquitecto, tan vinculado a la isla, César Manrique.

La tercera parte del estudio de Ángeles Mateo del Pino está referida a los pa-

raíños encontrados: Manuel Díaz Martínez, otro escritor cubano, cuya conciencia de lo insular analiza, a pesar de las pocas las referencias explícitas a su insularidad y escasas las imágenes que tienen que ver con el componente isleño, y a pesar también de que el destino lo transfirió de una isla —Cuba— a otra —Gran Canaria—. Los afectos y los amigos, una temperatura estacional y sentimental, más que otros detalles evidentes y concretos se hacen presentes en *Memorias para el invierno* (1995), en el que aromas, sabores, historias y acentos, ámbitos del recuerdo, de lo ganado y lo perdido, revelan el «paraíso encontrado», su isla poética.

Osvaldo Rodríguez Pérez se ocupa en el quinto y último trabajo del libro de «La recreación imaginaria de Lanzarote en tres escritores foráneos», que no son otros que José Saramago, Carlos Fuentes y Michel Houellebecq. Con referencia al escritor portugués, premio Nobel en 1998, habitante desde 1993 en la isla, y contribuyente de excepción a su fama universal, se refiere Rodríguez a la imagen de este espacio canario a través de sus *Cuadernos de Lanzarote I y II* (1993-1995 y 1996-1997) y de su relato *El cuento de la isla desconocida* (1998), de intenso contenido autobiográfico, por una parte, y, por otra, abiertos a un renovado imaginario insular, metáfora en forma de espejo que refleja su propia existencia. Respecto al mejicano Carlos Fuentes, que hace de Lanzarote el refugio de su personaje Jorge Maura en su novela *Los años con Laura Díaz* (1999), la isla es un espacio clave para el desarrollo del argumento novelesco porque se configura como lugar de reencuentro, pero al mismo tiempo como lugar del definitivo desencuentro entre los personajes principales de la narración. Mientras la protagonista, Laura Díaz, resuelve salir de la isla, su antagonista, Jorge Maura decide permanecer en ella para experimentar su singular pasión en busca de sí mismo. La isla volverá a adquirir una formulación

simbólica relacionada con la perspectiva interior del personaje atormentado que se refugia en Lanzarote para huir de sí mismo y de su circunstancia. Lanzarote adquiere, así, como indicamos, un sobresaliente sentido simbólico, muy complejo, ya que es liberación pero también es aislamiento, es independencia pero también es sepultura en vida.

El francés Michel Houellebecq evoca la isla en sus libros *Lanzarote. En el centro del mundo* (2000) y *La posibilidad de una isla* (2005). Surge ahora una Lanzarote más real y más actual, ese espacio contemporáneo lleno de turistas que anhelan enriquecer sus vidas hastiadas en el descanso de las vacaciones con experiencias excitantes e insólitas. Reproduce un complejo contraste entre el urbanita despreocupado y superficial que se desorienta ante la naturaleza virginal y fértil del entorno paisajístico insular. El extranjero está de paso y no muestra interés alguno, desinteresado por las peculiaridades insulares tan notorias, de manera que sus opiniones sobre la isla, su naturaleza y su geografía son inaguantables y atroces. En realidad lo que se está produciendo es una trivialización de la realidad, que por un lado afecta a la propia isla pero, por otro, a la misma vida de un protagonista hastiado, desacorde consigo mismo y con lo que hay a su alrededor. Pero será la propia isla, con su portentosa naturaleza, la que ejerza un proceso de cambio en su personalidad y el contexto volcánico y oceánico característicos del ambiente de Lanzarote se pondrá en relación con los signos del *Apocalipsis* y del *Génesis*, que sorprenden al protagonista, porque la isla se convierte en una revelación para aquel frívolo turista que llega a la isla desencantado de su tiempo y parte de ella esperanzado en un presente mejor. El planteamiento utópico y metafórico lo desarrolla el autor en un libro posterior, *La posibilidad de una isla*. Los cataclismos de lava y de fuego apocalípticos de Lanzarote manifiestan, en su fuerza genésica y

simbólica, una «posibilidad de regeneración», imagen de la isla, que impulsa al personaje un signo de esperanzadora regeneración.

Como señala al comienzo de su trabajo uno de los autores de este interesante libro, Francisco J. Quevedo, «que Canarias es un espacio universalmente proyectado en el ámbito literario da cuenta el amplio número de autores, de diversas latitudes y de distintas épocas, que han puesto su mirada en estas islas atlánticas. Desde Platón a Joyce, desde Shakespeare a Lope de Vega, desde García Márquez a Umberto Eco, Canarias como entorno literario se registra no sólo en el panorama insular, sino también más allá de sus fronteras pelágicas.» Justamente por ello surge este volumen colectivo, porque «importan los motivos que atraen las miradas exteriores sobre estas islas» y «para aquilatar bien esas razones es evidente que el mejor camino es analizar cada uno de esos acercamientos literarios». Y eso es lo que han conseguido los cinco autores valiéndose de cinco calas múltiples, que desarrollan otros muchos espacios de investigación, con lo que han logrado variedad y eficacia en la constatación y reflejo de un contexto histórico y literario que se ofrecía inmenso e inabordable. Pero los ejemplos propuestos han conseguido ofrecer la representación de una imagen y de unas islas, que, a la vista de lo recogido y sugerido en este volumen, también en lo literario hemos de considerar sin ambages «islas afortunadas».

FRANCISCO JAVIER DíEZ DE REVENGA

FUNES, Leonardo. *Investigación literaria de textos medievales: objeto y práctica*. Buenos Aires: Miño y Dávila, 2009, 160 pp.

El Dr. Leonardo Funes presenta en este volumen lo que a menudo debe deducirse

o presuponerse en los trabajos académicos: la definición del texto literario y la metodología en su abordaje. La referencia al objeto ya desde el título como «investigación literaria» anticipa la toma de posición respecto de la posibilidad del carácter científico de los estudios literarios; carácter científico, por otra parte, que adquiere una identidad propia respecto de la científicidad empleada en las llamadas ciencias duras. En efecto, el saber histórico producto de la investigación literaria que se perfila a lo largo de los capítulos se define forzosamente fragmentario y necesariamente provisorio pero a la vez más sugerente, más productivo y más profundo dado que no se refugia en el estudio formalista ni en la especulación sobre el abstracto mundo de las ideas del autor al considerar la dimensión social de los productos culturales del pasado (68). Este saber, asimismo, se encuentra ligado no sólo a un trabajo con la imaginación histórica sino a la función explicativa de la narración como legítima herramienta de investigación. No es difícil, por lo tanto, percibir el entusiasmo que transmiten estas páginas —entusiasmo que ha sabido contagiar a quienes nos hemos formado con él— a través de un relato sobre la investigación que nos introduce en los «senderos poco transitados del bosque de la literatura española medieval» para establecer conexiones inadvertidas entre textos canónicos y marginales poniendo de relieve la serie de textos y discursos de una época que abarca mucho más que la serie literaria en el vasto juego histórico de los textos y los discursos (145).

El primer capítulo, «Lección inaugural: objeto y práctica del hispanomedievalismo», presenta los lineamientos teóricos de lo que es ante todo una práctica, la investigación literaria, que concilia distintos campos de trabajo a veces arbitrariamente disociados: la enseñanza universitaria, la historia de la literatura y la edición crítica de textos literarios. Esta lección es inaugural en múltiples sentidos. En principio,

como allí mismo se declara, el capítulo se basa en la clase de apertura dictada durante el primer curso como profesor regular en el año 2004. No se pretende, a excepción del enfoque y el tratamiento de determinados problemas concernientes a la literatura y cultura medievales, exponer lecturas originales o rupturistas de los textos sino definir la investigación literaria, sus características y el recorte de un objeto de estudio, la producción verbal medieval, que abarca «el amplio abanico de procedimientos formales, de recursos técnicos, de estrategias discursivas, de efectos de sentido que constituyen la práctica del arte verbal más allá de los textos y los autores concretos» (17). En segundo lugar, porque se apropia de una práctica poco habitual en la Universidad de Buenos Aires, la clase magistral, con el doble objeto de, por un lado, destacar el valor de la enseñanza universitaria y, por otro, establecer los «presupuestos y convicciones» que guiaron la práctica docente, indisociable de la labor de investigación a lo largo de toda una carrera. El capítulo inicial constituye, finalmente, una propuesta metodológica tan productiva como original en el campo del hispanomedievalismo, inaugurando de este modo un horizonte de acción para futuros investigadores: «de lo que se trata es de recuperar la significación histórico-cultural de toda una textualidad mediante lecturas no-canónicas (ni canonizantes) de los textos canónicos» (43). Funes esboza a grandes rasgos las líneas teóricas implicadas en su metodología y que se verán en detalle en los siguientes capítulos: la compleja relación entre los textos y sus condiciones históricas de posibilidad, difusión y supervivencia; un enfoque histórico-cultural que interpela dialécticamente el presente de enunciación; la revisión crítica del propio marco teórico.

El segundo capítulo, «La apuesta por la historia de los habitantes de la Tierra Media», da precisiones acerca del enfoque histórico y define una postura *anti-antihis-*

*toricista* que «apoya la búsqueda de una superación del estudio inmanentista de la literatura pero a la vez está atenta a la especificidad de los discursos, al problema de la mediación y al carácter narrativo (por lo tanto formal y convencional) de toda historia» (64). La conciliación que Funes propone entre la filología y la teoría literaria abre, sin embargo, otro frente: la problemática abierta a la disciplina histórica por el giro lingüístico, problemática que incide directamente en el estatuto epistemológico del saber histórico. Es precisamente el enfoque cultural del hecho literario formulado por Funes el que permitirá salir de este callejón sin salida dado que «las condiciones, elementos y operaciones que confluyen en su producción material [del texto, sea su soporte un código medieval o una página web] proveen una información básica, una suerte de suelo firme a partir del cual superar el estancamiento pantextualista y construir un saber histórico del texto» que exige del investigador un análisis histórico-cultural tan profundo y sofisticado como el análisis textual (65) al considerar la dimensión social de los productos culturales del pasado.

En el capítulo 3, «Lidiando con el efecto Funes: en torno de la posibilidad de una historia literaria», Funes trata puntualmente dos cuestiones: la posibilidad de contextualización histórica de los textos y la narrativización de un pasado literario como forma legítima de conocimiento. Cabe aclarar que, más que a nuestro autor, el título hace referencia al artículo de David Gies, «The Funes effect: making literary history» que dialoga a su vez con el renombrado cuento de Borges. La idea, entonces, es sustentar la posibilidad de la investigación histórico-literaria frente a «las aporías y limitaciones que se presentan a quien intenta escribir historia literaria» (74). Introduce el concepto de *inscripción* que, como herramienta crítica para la investigación literaria, viene a complementar el concepto de *práctica discursiva*. El concepto de

inscripción pone el acento en el ámbito de una praxis bidireccional y dialéctica: la acción de la historia sobre los textos y la acción discursiva de los textos sobre la historia. Pero esta inscripción se da fundamentalmente en el plano de la forma y en el ámbito de los procedimientos de construcción de los discursos (77). Funes destaca la productividad de la anécdota para lograr sortear el mayor obstáculo del «efecto Funes», «la masa inabarcable de datos que constituye el contexto y la aparente imposibilidad de discernir allí lo relevante para el objeto de análisis». Asimismo, encuentra en la anécdota extraída del archivo medieval un «punto de cruce de la estructura y del acontecimiento, de la regularidad y de contingencia, la base para afirmar la posibilidad de una relación entre el texto y la historia» (77). Funes propone en este punto que la ficción narrativa es el mejor modo de lidiar con el «efecto Funes»: lejos de reproducir el pasado, el historiador literario se vale de un trabajo imaginativo que se cumple en la selección de determinados elementos representacionales del archivo de la cultura (textos, objetos, discursos) y mediante el uso de técnicas de montaje para, de este modo, dar cuenta de una configuración nueva del pasado con un valor descriptivo y explicativo propio (82).

En el cuarto y último capítulo, «Opus, textus, scriptum», se hace patente una particularidad que atraviesa todo el volumen: la construcción de una figura de lector. La primera sección de este capítulo, advierte Funes, no está destinada a los colegas ya que se exponen las nociones básicas de la disciplina. Por otra parte, pide luego al «lector curioso no especializado» (87) lo acompañe en la segunda sección del trabajo en el que se discuten cuestiones concretas y bastante más complejas. Atacando el meollo del capítulo, lo que aquí se plantea es una abierta toma de posición dentro de un debate interno a la disciplina que hace a las pretensiones de cientificidad de

la crítica textual y a la necesidad de un establecimiento del texto para construir un saber histórico sobre la producción verbal de la Edad Media. En contienda directa con la propuesta de John Dagenais que privilegia la lectura directa del código con la ayuda de nuevos medios tecnológicos y descartando no sólo las herramientas provistas por la ecdótica y la filología sino también la edición crítica como objetivo de la investigación, Funes considera el trabajo con el código como una fase necesaria de la investigación en vistas a alcanzar, en una instancia superadora del énfasis excluyente en la lectura y la figura del lector individual (reducciones ambas efecto del «paradigma escritural» propuesto por Dagenais) (101), la edición del texto concebida como la elaboración crítica de una hipótesis de conocimiento sobre un fenómeno literario alejado en el tiempo, es decir, la opción por una instancia de sentido y un compromiso con la construcción y difusión de un saber histórico (99).

El volumen se cierra con dos apéndices que vienen a ilustrar —en un sentido medieval, es decir, a iluminar y ejemplificar— las líneas teóricas expuestas en los primeros cuatro capítulos siguiendo un exhaustivo análisis de distintos textos. El primero de ellos, «La evolución literaria como contienda de prácticas discursivas», presenta una perspectiva diacrónica de análisis y presenta el concepto de *prácticas discursivas*, basado en la noción de *signifying practice* acuñada por Wlad Godzich y Jeffrey Kittay, con el fin de «esbozar, a partir de las herramientas conceptuales formuladas, las líneas generales de un proceso que abarca más de dos siglos de cultura narrativa en Castilla. Por supuesto que el análisis general encontrará excepciones y matizaciones, pero me interesa aquí trazar una suerte de cuadro general que nos permita inteligir una cierta lógica evolutiva, algunos hilos de la trama en que se asienta el sistema de géneros narrativos en el período de emergencia del castellano

como lengua literaria» (124). De este modo, la «contienda» entre dos prácticas discursivas específicas, la performance juglaresca y la prosa narrativa castellana en su surgimiento y derivaciones en el siglo XIV, proporciona un modo diferente de trazar la historia de los discursos en la cultura medieval. El «Apéndice II. Mundos en crisis: inscripción de la historia en el texto medieval», por su parte, pone en contacto distintos textos, desde el *Libro de buen amor*, el *Libro del Conde Lucanor et de Patronio* a la *Crónica de tres reyes* y una colección de fazañas castellanas (el discurso didáctico-ejemplar, el discurso historiográfico y el discurso jurídico), cuyo análisis revela la recurrencia de parámetros de intelección basados en la arbitrariedad y el fragmentarismo y evidencia la necesidad de ir más allá del análisis inmanente de los textos y abarcar la problemática del contexto histórico para encontrar una respuesta plausible para explicar las condiciones de producción, circulación y aceptación de los relatos (133). Funes sostiene que es el contexto de la crisis del siglo XIV el que provee las particulares condiciones de posibilidad para que procedimientos compositivos y estrategias discursivas que violentan principios elementales de coherencia sean socialmente aceptables y describe así un fenómeno de interdiscursividad que constituye «el punto de encuentro de los textos y el contexto, en la medida en que cada uno de esos textos reproduce condiciones históricas y culturales, y al mismo tiempo actúa sobre esas mismas condiciones para consolidarlas, impugnarlas o modificarlas en un proceso dialéctico» (139).

El volumen, en definitiva, considera en su análisis un amplio espectro de perspectivas teóricas en las que fundamenta su acercamiento a los textos medievales. De este modo, la investigación literaria explota la interdisciplinariedad de su enfoque para proveer lecturas sensibles a la complejidad de factores no textuales, culturales, socio-históricos que inciden en la producción y

circulación de los textos y con la rara virtud de presentar de una manera simple y con todo detalle el complejo estudio del fenómeno literario.

MAXIMILIANO SOLER BISTUÉ

RUIZ PÉREZ, Pedro. *La rúbrica del poeta. La expresión de la autoconciencia poética de Boscán a Góngora*. Valladolid: Universidad de Valladolid, 2009, 305 pp.

La rúbrica del poeta es la metáfora que Pedro Ruiz Pérez ha escogido para representar la singularidad —o voluntad de singularidad— del escritor en la sociedad áurea, la conciencia de esa situación, y cómo podemos percibirla en los textos de la época. *La rúbrica del poeta* es también el oportuno título de un libro realmente singular, que sólo un estudioso con el impresionante bagaje y capacidad de análisis de Ruiz Pérez podría haber escrito.

Concretamente, la excepcionalidad de *La rúbrica del poeta* estriba en la combinación de diversas cualidades que rara vez se encuentran juntas en estudios sobre literatura del Siglo de Oro. Para empezar, Ruiz Pérez ostenta un dominio del enorme corpus de la poesía áurea sin par entre nuestros contemporáneos. Así, *La rúbrica del poeta* abarca consideraciones y análisis que van desde Juan de Mena hasta Luis de Góngora, con una extensión digna de un manual de poesía del Siglo de Oro, pero con una profundidad y originalidad propia del género de la monografía: tal es el caso, en particular, de las reflexiones sobre Boscán, Herrera, Cervantes y Góngora, que deberán hacernos leer a estos poetas de modo diferente. Ruiz Pérez maneja este corpus con soltura y libertad casi propias de un ensayo, puesto que en la mayoría de los casos los textos de estos autores aparecen más bien mencionados que citados y

analizados, salvo en contadas excepciones (como las de Cervantes y Góngora) en las que el estudioso ha decidido llevar a cabo un comentario detenido de determinados poemas. Esta decisión le permite a *La rúbrica del poeta* alcanzar la extensión mencionada, pues Ruiz Pérez nos ofrece profundas lecturas y teorías sobre muy diversos poetas áureos, algo que no sería factible si el autor hubiera optado por el modelo de cita y comentario de texto. Sin embargo, la escasez de textos hace que *La rúbrica del poeta* sea un libro difícil para legos. Se trata de un estudio para especialistas en poesía áurea, a los que la capacidad de síntesis y la originalidad de Ruiz Pérez permite remontarse a alturas no vistas en el hispanismo actual.

En segundo lugar, *La rúbrica del poeta* destaca por su mareante dominio de la crítica española y extranjera, que va desde los estudios sobre elegía latina y lírica trovadoresca hasta los trabajos sobre la Italia, Inglaterra o Francia de los siglos XVI y XVII. Ruiz Pérez sintetiza, asimila y aplica de modo original ideas procedentes de diversos campos, y escritas en un despliegue de idiomas infrecuente en el hispanismo, aparte de en los trabajos de Ignacio García Aguilar, no en vano discípulo de Ruiz Pérez. El libro es, además de una construcción lógica formidable y un sugerente teatro de ideas, un repertorio bibliográfico comentado de lo mejor que se ha escrito sobre lírica e imprenta en los últimos cincuenta años. Al igual que ocurría con los textos de los poetas, Ruiz Pérez condensa sus análisis de estas ideas de modo eficaz, y a veces solamente alusivo. Por ejemplo, a la hora de explicar las implicaciones de la *recusatio* de Garcilaso a la épica, Ruiz Pérez la relaciona con recientes ideas sobre los poetas elegíacos romanos, que resume y luego aplica (136). De modo semejante, el autor utiliza las ideas y recientes teorías sobre el *trobar clus* provenzal con la voluntad de originalidad estilística en la España áurea, y las

disputas canónicas con las reflexiones de Vélez Sainz sobre el Parnaso.

La estructura de *La rúbrica del poeta* también es singular, pues parte de una profunda base teórica (los apartados «Premisa» y «Fuertes y Fronteras») que luego se aplica a diversos hitos en la evolución de la poesía áurea (el apartado «Hacedores del Parnaso»): Boscán, Herrera, Cervantes, Lope, Quevedo, Góngora, y la poesía postgongorina. La primera parte, lo que hemos denominado la base teórica, es lo mejor que se ha escrito sobre poesía del Siglo de Oro en los últimos años. Se trata de una justificación del tema del libro —la aparición de una conciencia especial en los poetas— y de una explicación de las ideas centrales del mismo, acompañadas de una revisión del estado de la cuestión, una cuestión tan compleja y tan estudiada como es la identidad, autoconciencia y autorrepresentación. Estas fecundas 131 páginas resultan modélicas, alcanzando —y superando— los mejores estudios sobre el campo literario áureo y las estrategias de nuestros grandes poetas, estudios, por otra parte, que Ruiz Pérez aprovecha juiciosamente: los de Ignacio Navarrete (1996), Elizabeth R. Wright (2001), Carlos Gutiérrez (2005) y Julio Vélez Sainz (2006). Como estos estudiosos, Ruiz Pérez identifica una serie de fenómenos —sobre todo la aparición de la imprenta y el mercado literario— que influyen en los hábitos de lectura y, consecuentemente, en las ideas sobre la poesía y en la identidad y conciencia de los poetas. Muy brevemente expuesto, Ruiz Pérez considera que existe una serie de características aparentemente románticas y decimonónicas que ya aparecen apuntadas en el Siglo de Oro: se trata, especialmente, del énfasis en la singularidad («rúbrica», según la apta metáfora que vertebró el libro) y en el genio del creador, en oposición a las reglas codificadas de la retórica. Estas ideas abren el camino a la concepción del arte literario y del mundo estético como campo autónomo,

concepto decimonónico que Ruiz Pérez encuentra esbozado en la propuesta estética de algunos poetas áureos, que culmina en la de Góngora.

Ruiz Pérez considera que este gran cambio en la visión de las letras (el estudioso analiza también la evolución de estos conceptos, desde «letras humanas» y «poesía» a nuestro «literatura») fue provocado, o por lo menos permitido y fomentado, por el paso de la oralidad a la textualidad, en primer lugar, y de la textualidad a la imprenta, en segundo lugar. Gracias a este cambio los textos comenzaron a fijarse, y ello permitió que fueran tratados de modo artístico, enfatizando el estilo y la originalidad (distinción), y con ello su identificación con una determinada personalidad y su conciencia o rúbrica. De este modo, para Ruiz Pérez la conciencia de la novedad (luego estudiada en Cervantes y Góngora) es una condición *sine qua non* de la moderna conciencia del poeta. Y es que el énfasis en el trabajo original sobre el texto hace que la nueva escritura se libere de la tradicional sumisión a la retórica, alejándose de la intención de conmover o enseñar y acercándose a una pura intención estética, de deleite no justificado. Se trata de una dinámica del paso de la retórica a la libertad poética que Xavier Tubau ha estudiado en la polémica entre Lope y Colmenares, y que Ruiz Pérez contextualiza, analiza a fondo y ejemplifica con el caso, también, de Góngora. Además, Ruiz Pérez explica cómo el énfasis en la originalidad está ligado al surgimiento de una nueva idea del escritor, una conciencia del autor —colectiva e individual— que va acompañada de reclamaciones sobre la posición social del poeta. El estudioso analiza estas exigencias con la sugerente analogía de la polémica contemporánea sobre el paso del pintor desde el estatus de artesano al de artista, y también con la imagería del Parnaso y las luchas en el campo literario. Son páginas preñadas de ideas, sorprendentemente clarificadoras, que el lector llenará de anotaciones. En suma, esta

introducción teórica resume, reorganiza y solventa, creemos que definitivamente, la cuestión del nacimiento de la identidad y conciencia de los poetas y del nacimiento del campo literario, y su relación con el concepto del canon. Por ello, por sus reflexiones sobre el concepto mismo de literatura, y por la síntesis de literatura secundaria que contienen, estas páginas son realmente modélicas: pueden servir perfectamente como lectura final para cursos de doctorado sobre la poesía áurea. Si las usamos así, estaremos asegurando la capacidad crítica de las futuras generaciones de hispanistas.

Podemos destacar en esta sección algunas ideas especialmente sugerentes, como la que relaciona marca (*copyright*) y capitalismo con el nacimiento de la conciencia autorial. Se trata de un tema estudiado en otras literaturas (donde ha tomado el nombre de *branding*), pero que Ruiz Pérez aplica a la nuestra con un rigor extraordinario, basándose en datos concretos sobre los paratextos y la legislación al respecto, tema y metodología que, de hecho, es uno de los *Leitmotive* del libro. Otra idea destacada es la del lugar de la lírica en la jerarquía de estilos, cuya evolución estudia Ruiz Pérez desde un momento de inferioridad por la asociación con el *sermo humilis* o, como mucho, medio, y el estadio inferior de la rueda de Virgilio, hasta un momento en que la lírica se libera de la clásica división tripartita. Por último, entre las muchas ideas que podríamos espigar sobresale la de la confesionalidad: la pretendida relación entre el yo poético y el referente de la personalidad del autor. Para Ruiz Pérez, la confesionalidad o ilusión de confesionalidad va ligada al petrarquismo, y se puede percibir en la ordenación de los libros de poesía, que siguen, o se apartan, del modelo biográfico establecido por la ordenación de los textos de Petrarca. Ruiz Pérez estudia cómo algunos poetas áureos —como Lope— adoptan esta confesionalidad en

una paradójica exhibición de la intimidad del escritor en el campo público del libro impreso para ser vendido. Este tipo de autores encuentran su modernidad en la capacidad de forjar —y alterar según sus necesidades— la imagen propia, y de intentar navegar con ella el difícil piélago del mercado y campo literario, afectado por una nueva paradoja creada por el mercado: la poesía es aquello que se vende pero que, por naturaleza, no se puede vender. Frente a esta actitud, Ruiz Pérez desgana la contraria, la pudorosa reticencia a la proyección de la anécdota íntima que muestran autores como Góngora. Estos autores, y singularmente el cordobés, enfatizan su identidad al rechazar la identificación de persona y texto, y centrarse únicamente en el texto, en el estilo, que se convierte así en la persona, en la identidad y singularidad del poeta.

La segunda parte del libro estudia estas cuestiones a fondo en una serie de estudios de caso, que hemos resumido anteriormente. Entre ellos destacan el de la edición de 1543 de las obras de Boscán y Garcilaso, en la que Ruiz Pérez relaciona *dispositio* textual y conciencia autorial, el caso del comentario herreriano de 1580 de las obras de Garcilaso y la subsiguiente aparición de *Algunas obras* (1582) (ya avanzado en trabajos anteriores del propio Ruiz Pérez), el caso cervantino, y los casos de Lope, Quevedo y Góngora. Particularmente interesante es el modo en que Ruiz Pérez utiliza las letrillas de este último poeta como profundos comentarios metapoéticos que revelan una revolucionaria concepción de la poesía como campo autónomo. En estas páginas Ruiz Pérez muestra cómo se debe hacer un análisis de texto y cómo debemos leer con atención y cuidado incluso estos poemas, que ya no podremos considerar como «menores».

*La rúbrica del poeta* expone estas fecundísimas ideas de un modo elegante, con un vocabulario amplísimo, no exento de guiños para los lectores eruditos. Resulta

difícil explicar algo tan profundo y denso de modo tan perspicuo, hasta el punto que una de las cosas que se pueden achacar al libro sea la disposición textual a doble columna, que deja en los márgenes muy poco espacio para las innumerables anotaciones que sugiere el texto. El libro también podría mejorar si se aprovechara de algunas ideas procedentes de otros campos que sustentan las ideas de Ruiz Pérez. Así, por ejemplo, las reflexiones sobre el *trobar clus*, que Ruiz Pérez relaciona con la posibilidad del trabajo sobre el texto y la originalidad estilística, han sido desarrolladas por Amelia van Vleck (1991; 1995), mientras que la analogía entre la posición social del pintor y el poeta ha sido analizada a fondo por Javier Portús Pérez (1992; 1999; 2008; 2009). Sin embargo, es de notar que Ruiz Pérez no pretende citar exhaustivamente todos los estudios escritos sobre los temas que toca, pues de hacerlo no podría jamás regalarnos un trabajo tan extenso y profundo. Ruiz Pérez ha decidido, sabiamente, ofrecernos un conjunto de ideas vertebradas con apuntes bibliográficos, y no una simple reseña bibliográfica. Por ello, y por el aseo y profundo desarrollo de las ideas aquí esbozadas, y de otras que no tenemos espacio para reseñar, *La rúbrica del poeta* se revela como una joya. Algunos libros nos proporcionan datos útiles, otros, ideas reveladoras; *La rúbrica del poeta* hace todo esto magistralmente, y además nos ofrece mucho más: simplemente, nos enseña a leer la poesía áurea.

ANTONIO SÁNCHEZ JIMÉNEZ

VÉLEZ-SAINZ, Julio. *El Parnaso español: canon, mecenazgo y propaganda en la poesía del Siglo de Oro*. Madrid: Visor, 2006, 237 pp.

Los múltiples motivos relacionados con la imagen del Parnaso constituyen, sin

duda alguna, uno de los tópicos más difundidos en la poesía del periodo conocido como el Siglo de Oro español. A pesar de esta difusión o quizá debido a ella, es un tema que apenas ha sido tocado por los estudiosos de la literatura áurea. Se han publicado varios artículos dedicados sobre todo al análisis de obras específicas, como por ejemplo el *Viaje del Parnaso* de Cervantes. Sin embargo, hasta hace muy poco no teníamos a nuestra disposición una seria monografía sobre el tópico parnasiano. Podríamos especular que las referencias al Parnaso resultan tan convencionales en la literatura del Siglo de Oro que no merecen mucha atención de la crítica. En efecto, ¿qué puede representar la desgastada invocación a las Musas o la habitual imagen del poeta laureado, excepto un simple recurso retórico más? El brillante estudio de Julio Vélez-Sainz, responde a esta pregunta al ofrecer un análisis metodológico de la enorme complejidad del tema del Parnaso en la poesía áurea española.

La monografía consta de una introducción, que delinea varios significados claves de la imagen del Parnaso en la tradición occidental, cuatro capítulos y unas breves «Reflexiones finales». El primer capítulo, «Peregrinación al Parnaso español (historia cultural del Parnaso)», nos presenta, tal y como lo indica el título, con un recorrido de la historia del tópico parnasiano desde la Antigüedad griega hasta el siglo XVI español. Tomando como punto de partida la cordillera situada en el centro de Grecia, el autor discute sus múltiples metamorfosis en el imaginario literario. El capítulo hace una sinopsis del desarrollo temprano del *topos* en los escritores griegos y romanos y examina el proceso mediante el cual se le siguen añadiendo nuevos motivos, significados y usos. Una breve pero interesantísima discusión de las funciones adscritas a las Musas en la tradición medieval sirve como un paso intermedio entre los antiguos y el inicio de Parnaso vernáculo con Dante y sus segui-

dores. Aquí, además de discutir el proceso de la consolidación del canon moderno, Vélez-Sainz examina el desarrollo del modelo de poesía erótico-parnasiana en las obras de Petrarca y Boccaccio que sirve de inspiración a los poetas castellanos de la Baja Edad Media. En el siguiente apartado el autor analiza la producción parnasiana castellano-medieval, centrándose en el intercambio poético entre Juan de Mena y el Marqués de Santillana, y concluye que «el discurso parnasiano medieval con respecto a Castilla mencionaba una serie de autores hispano-latinos, que se reunían alrededor del Guadalquivir y de Córdoba como centro de producción cultural» (58). Las últimas páginas, dedicadas a Garcilaso de la Vega y su inauguración del 'Parnaso español', sirven al mismo tiempo de introducción al segundo capítulo, que ofrece una admirable exploración del papel que la poesía garcilasiana desempeña en el proceso de la formación del canon poético del siglo XVII.

El capítulo, titulado «'La cumbre difícil': las exequias textuales (Garcilaso, Góngora, Quevedo y sus editores)», comienza con un análisis perspicaz de dos sonetos garcilasianos: XXIV y XXXIII. Vélez-Sainz examina ante todo la función del motivo del peregrinaje al Parnaso (*cursus*) en los dos textos y muestra cómo, mediante el uso del tópico, Garcilaso dialoga con la poesía de Virgilio y Petrarca y al mismo tiempo presenta su propia carrera literaria como modelo para el futuro. El resto del capítulo se organiza alrededor de la idea de las exequias textuales o «textos que intentan rescatar a una persona, en este caso un poeta, para la posteridad de manera que lo inscriben en la Historia» (63). El autor examina el proceso de la canonización de Garcilaso como el primer poeta en el Parnaso español por sus comentaristas y sucesores. Son de especial interés los apartados sobre el discurso parnasiano (literario y visual) y su relación con la tradición garcilasiana en las ediciones póstu-

mas de la obra poética de Góngora (el *Manuscrito Chacón*) y Quevedo (*El Parnaso español*).

El tercer capítulo, «'El circo de Helicon': certámenes y academias literarias (Cervantes, Quevedo, Góngora y otros ingenios)» trata las funciones del tópico parnasiano en la producción artística relativa a las academias literarias y a las luchas entre los poetas por el poder poético y político en el siglo XVII. La primera mitad del capítulo establece importantes conexiones entre las obras de Jacinto Malvenda, Alfonso de Castillo Solórzano, Alonso Salas Barbadillo y Jerónimo de Cáncer y Velasco, quienes combinan el discurso parnasiano con el uso de la burla, la sátira y la fiesta en el proceso de «la negociación del poder y prestigio dentro de la estructura del mecenazgo» (111). El siguiente apartado explora el juego con el tópico parnasiano en las sátiras entre Quevedo y Góngora (aunque con más énfasis en el primero), presentadas como un certamen académico. Cierra el capítulo un brillante estudio del *Viaje del Parnaso* de Cervantes en relación con el ambiente literario y político de la época. Según el autor, la obra cervantina constituye «una verdadera poética de la desautorización . . . que desacredita tanto las Letras como las Armas de su momento» (156).

La última sección del libro es consagrada enteramente a «Lope de Vega como poeta laureado», puesto que, «de todos los escritores del Siglo de Oro es . . . el más continuamente alabado dentro del contexto propagandístico del Parnaso» (162). Para empezar, el autor regresa a la idea de las exequias textuales y examina el proceso de canonización del Fénix mediante la creación de su propio Parnaso en la *Fama póstuma* de Pérez de Montalban, las *Essechie poetiche* de Marino y la introducción a *La Vega del Parnaso* de Ortiz de Villena. La segunda parte del capítulo explora la obra poética del propio Lope en relación con su búsqueda constante del

mecenazgo real. Centrándose en los poemas escritos para las fiestas de Toledo de 1605, las *Rimas* y el *Laurel de Apolo*, el autor establece un vínculo incuestionable entre el uso de la imaginaria parnasiana por parte del Fénix y sus pretensiones (frustradas) al puesto del poeta nacional. Es dentro de este contexto que Vélez-Sainz estudia convincentemente el tema del desengaño en dos obras del 'ciclo de muerte' (según su propia denominación): «El Siglo de Oro» y el soneto que lo acompaña. La parte final del capítulo incluye un magnífico análisis del juego burlesco creado por Lope con los elementos establecidos de su propio Parnaso en los poemas de Tomé de Burguillos y en *La gatomaquia*, con el objetivo de parodiar su propia imagen de poeta laureado.

En resumen, *El parnaso español* constituye un estudio extraordinario, original y de suma utilidad para los estudiantes y aficionados a la literatura áurea. Desde el punto de vista formal, se debe destacar la formidable claridad de presentación. Cada capítulo comienza con una exposición de los temas que serán investigados en los apartados que siguen y termina con una recapitulación de las conclusiones principales del análisis efectuado. De ese modo, el libro resulta muy fácil de seguir tanto para un especialista como para los lectores poco familiarizados con el campo de los estudios sobre las letras áureas. En lo que respecta al contenido, el trabajo de Vélez-Sainz alcanza, al menos, un doble objetivo. Por una parte, los lectores pueden emplear el libro como introducción general a la historia del conjunto de *topoi* relacionados con el Parnaso, pues encontrarán en el mismo amplia información sobre el desarrollo histórico-cultural de esta imagen. Por otra parte, mediante un análisis magistral de varias representaciones literarias y visuales del Parnaso en la España de los siglos XVI y XVII, el autor ofrece «una llave privilegiada para la descodificación en un tapete plástico, visual de la situación poé-

tica, social y política del sistema literario de la poesía del Siglo de Oro» (27).

VERÓNICA RYJIK

MIDDLEBROOK, Leah. *Imperial Lyric. New Poetry and New Subjects in Early Modern Spain*. University Park: The Pennsylvania State University Press, 2009, 197 pp.

Ya hace tiempo que quedaron de manifiesto las limitaciones del formalismo aplicado a la labor de historiar la literatura del pasado (también la del presente), inserta en una compleja red de relaciones proyectadas en las instancias de autor y lector, pero también en unos cauces y modelizaciones sin una explicación convincente desde una mera historia de las formas. En el camino de una verdadera historiografía crítica no es lo mismo describir que analizar y, desde luego, mucha más distancia es la que separa la mera constatación de la interpretación de los hechos. Sin embargo, constatación y descripción son los elementos que han predominado, hasta la tradición más reciente, en la crónica (más que una verdadera historia) de las letras hispánicas, incluso en lo tocante a los episodios más trascendentales, origen de giros radicales en el orden literario. Es lo que ha ocurrido, por ejemplo, con la introducción o, mejor dicho, la aclimatación de los metros italianos en la lírica hispana en el segundo tercio del siglo XVI, cuya explicación no puede sostenerse en exclusiva en razones de índole formal. Mientras las repercusiones del cambio prosódico derivado del paso del octosílabo al endecasílabo han recibido brillantes iluminaciones en el escenario de la estilística, no se ha reflexionado sobre las razones de dicho cambio ni sus repercusiones más profundas, como las que afectan a la naturaleza misma del poema y su lugar (au-

tores y lectores incluidos) en el orden social. Y menos aún se ha hecho de una manera sistemática para lo relativo a las nuevas formas estróficas y genéricas en que tomó cuerpo el metro italiano y que conformaron, más que el escenario en el que se proyectó un cambio histórico, la manifestación misma, cuando no el motor, de dicha transformación.

En un panorama en el que empiezan a apreciarse indicios de cambio en la perspectiva crítica resulta particularmente valioso un estudio como el de Leah Middlebrook en el que el acercamiento a una política de las formas italianistas, en concreto el soneto y la canción, se confirma como una productiva vía de acercamiento a la relación entre la nueva poesía del Quinientos y las estrategias ideológicas y los conflictos aparejados a la constitución de la España imperial, aquella que protagonizaron, a la vez con la pluma y con la espada, algunos de los más notables poetas del renacimiento español. Su lectura del italianismo ofrece una perspectiva de este fenómeno, de complejas raíces y aún más complejas manifestaciones, como un movimiento histórico y lírico no circunscrito a los límites del petrarquismo, cuyo desarrollo en la España posterior en dos siglos al autor del *Canzoniere*, ofrece límites cada vez más precisos y menos generalizadores. Así, la autora se ciñe, a partir de la lectura minuciosa y apoyada en algunos de los más productivos presupuestos y procedimientos de la desconstrucción, al caso particular del soneto, con el análisis de algunas significativas muestras de Acuña, Cetina y Boscán, contrastadas con la mirada crítica de Castillejo, desde su apuesta por otra forma de actualización de la poesía heredada del modelo cortés del siglo anterior. Su tesis sobre el proceso de «sonetización» se apoya en las conclusiones del significado ideológico de las formas extraídas del perspicaz análisis de unos textos que revelan bajo la tersura de sus versos las tensiones inherentes a la nueva prácti-

ca y a los impulsos de acomodación al modelo imperial al que obedece una poética renovada, que no es sólo la utilización de unas formas importadas, sino una verdadera redefinición del papel desempeñado por la lírica en el marco abierto al cortesano en la fase de apogeo del imperio. La fecunda propuesta crítica de Middlebrook se une, desde el contacto directo con una bien escogida serie de textos representativos, a recientes revisiones panorámicas del proceso de acomodación del modelo humano entre la corte medieval y la ciudad del barroco, a través de los círculos en torno al trono de Carlos V. Es el caso de la monografía de M.<sup>a</sup> Teresa Ricci (*Du cortegiano au discreto: l'homme accompli chez Castiglione et Gracián*, 2009), que actualiza el ya clásico e incompleto estudio de Bernardo Blanco-González (*Del cortesano al discreto. Análisis de una «decaendencia»*, cuyo primer y único volumen data de 1962), o, en una perspectiva más delimitada el trabajo de Romulo Runcini (*Il sigillo del poeta. La missione del letterato moderno dalle corte alla città nella Spagna del Siglo de Oro*, 1991), caracterizados todos ellos por abordar de manera similar las prácticas culturales y poéticas en relación con el cambiante entorno social y político en que discurren. Así, los moldes líricos quedan iluminados en sus directos y estrechos vínculos con los modelos humanos y sociales en transformación desde los siglos XV a XVII.

Bien es cierto que *Imperial Lyric* se ciñe a un número no muy extenso de autores y textos, quedando fuera, de manera justificada por la autora, figuras del relieve de Garcilaso, Hurtado de Mendoza y fray Luis de León, y, en menor medida, la obra de Herrera y, en otro plano, los autores que cabría situar al margen del entorno inmediato del trono, como los autores situados en la periferia geográfica y social o los que continúan el legado italianista en la segunda mitad de siglo. En el caso del sevillano el interés de extender

a su producción este análisis radica, por una parte, en su tarea de revisión y actualización del legado del primer italianismo, elevado a la altura de 1580, a la categoría de canónico, si bien se trata de un canon en proceso de revisión; y en esta labor, como segundo elemento de interés, destaca la posición de Herrera, como miembro de una nueva generación, arraigado en el humanismo urbano de una Sevilla protoburguesa y distanciada de la corte y desde una posición personal alejada del modelo del poeta soldado; por último, la doble dimensión, creativa y teórica, de Herrera representa, justamente, la culminación del proceso de reflexión sobre formas como la del soneto y su acomodación a las necesidades de la nueva edad. Baste recordar en este sentido, como se apunta en unas breves páginas del capítulo final de Middlebrook, la acomodación herreriana de la consideración del soneto por Lorenzo de Medicis y su interesada identificación, ya al margen de su valor en la estructura del cancionero petrarquesco, de la forma de los catorce versos con el epigrama clásico y aun con el emblema, de donde se deriva una profunda reflexión sobre la arquitectura interna de este molde, cuyas posibilidades y límites ensayaron sus primeros practicantes españoles, como se analiza en el capítulo dedicado a la «Sonnetization».

En esta línea, Middlebrook analiza las diferencias de proyección del modelo del soneto en la construcción de una secuencia lírica al modo de Petrarca, con las diferencias, cuando no oposiciones, entre las opciones de Boscán y Cetina, y apunta una no menos productiva relación entre el modelo de *sprezzatura* formulado por Castiglione y la noción de «small stile», en la que se inscribe la nueva poesía, en oposición al modelo de las coplas cancioneriles y aun el de *canzone* propuesto por Dante. El libro sitúa el cambio de paradigma en una situación homologable al giro hacia la lírica impuesto por el modelo calimaqueo y, posteriormente, por Horacio y los ele-

gíacos romanos, frente a la grandiosidad, de tema y estilo, del patrón homérico. Así, la postergación del canon heroico queda vinculada a una mentalidad emergente, más ligada al individuo, aunque no sólo en la dimensión sentimental de la problemática amorosa, sino más bien en el de las tensiones con el horizonte social e ideológico que se le impone desde un discurso imperial en el que se ve constreñido a participar e incluso a darle forma con la nueva lírica. De ahí el cambio de paradigma y su rechazo de unos modelos de canción heroica, de Píndaro a Dante, que, precisamente, es uno de los componentes que Herrera busca recuperar en su propuesta de unos pocos decenios después. Los cambios apuntados por la sociología histórica, como en los estudios de Norbert Elias (bien aprovechados por la autora), quedan así contrastados y confirmados en el seno mismo de la dinámica poética, pero sin encerrarla en la torre de marfil de las puras formas ni prescindir de su arraigo (y su condición de respuesta) en una situación de exigencias de transformación en el orden cultural para avalar el estatuto de la sociedad imperial. El propósito queda declarado desde las páginas introductorias: «I will argue that the lyric's rise to privilege was conditioned by the radical revision of the social role assigned to the aristocracy in early modern Spain [...]. Another way of framing the forthcoming argument, then, is that Imperial Lyric links the «new lyric» with the emergent modern figure, the individuated, «split,» and interpellated subject» (p. 3).

Lo determinante en un planteamiento ya de interés como el aquí adoptado es su minucioso contraste con la lectura de los textos; aun cuando los poemas elegidos para su análisis no son muy numerosos, pueden considerarse muy representativos de una línea mayor de la lírica culta del período en su dinámica de renovación, en una muestra que incluye, junto a los sonetos, la canción, la bucólica y la «heroic

lyric», correspondiente ya a la fase herriana. El apoyo en la escritura misma de los poetas interpelados y una muy positiva combinación de los planteamientos críticos habituales en ambos lados del Atlántico da como resultado una indagación en la que aflora el análisis y la interpretación, elementos imprescindibles para la construcción de una historiografía crítica como la que reclama la poesía y la literatura en general del período. En ella la decantación de tesis como la sustentada y argumentada por Leah Middlebrook será de importancia capital.

Finalmente, otra valiosa aportación del volumen es su reivindicación de la importancia de las letras españolas en la consideración de los rasgos definitorios de un período trascendental en la construcción de la modernidad, frente al silencio generalizado sobre las mismas en los panoramas críticos de la época, tanto en el ámbito anglosajón como en la generalidad de los estudios europeos: «this book addresses a curious phenomenon in early modern studies: despite the fact that in 1990s and the early 2000s the humanities began to move beyond the traditional focus on Europe to develop a global reach, and the role of imperial Spain in the Renaissance became central to our reinvention of cultural history, the scholarly conversation about early European and global modernity has yet to fully «place» the significance of Spain and Spanish cultural production. *Imperial Lyric* demonstrates the importance of peninsular letters to our understanding of shifting ideologies of the self, language, and the state that marks watersheds for European and American modernity» (p. 1).

En definitiva, una doble llamada de atención surge de este libro: a una filología excesivamente tradicional y anclada en una lectura descriptiva, entre el positivismo y la estilística, y a unas perspectivas críticas de nuevo cuño que, sin embargo, prescinden de una parte sustancial en la construcción de la modernidad literaria

europaea. Y lo hace partiendo de un análisis tan sólido en sus fundamentos teóricos como inteligente y fino en su diálogo con los textos, demostrando que el hispanismo norteamericano tiene aún mucho que aportarnos.

PEDRO RUIZ PÉREZ

GÓNGORA, Luis de. *Antología poética*. Carreira, A. (ed.). Barcelona: Crítica, 2009, 711 pp.

Si los albores y la primera mitad del siglo xx resucitaron a Góngora como cordillera máxima de nuestro Parnaso, según verifican Lucien Paul Thomas (*Le lyrisme et la préciosité cultistes en Espagne. Étude Historique et Analytique*, Halle, Verlag, 1909; *Étude sur Góngora et le Gongorisme considérés dans leurs rapports avec le Marinisme*, París, Champion, 1911), varios miembros del 27, con Dámaso Alonso a la cabeza (*Góngora y el gongorismo*, Madrid, Gredos, V-VI-VII, 1978, 1982, 1984), o Antonio Vilanova (*Las fuentes y los temas del Polifemo de Góngora*, Madrid, CSIC, 1957, reed. 1992), durante las últimas tres décadas los ensayos sobre su poesía han crecido de manera exponencial. Con otras palabras: hoy leemos a un Góngora muy distinto del reivindicado por Lorca, Cernuda y compañía. Y por qué no decirlo: más cercano a una interpretación sólida desde una perspectiva filológica. Así las cosas, la aparición en castellano de la tesis de Robert Jammes (*La obra poética de Luis de Góngora*, Madrid, Castalia, 1987) fija el inicio de semejante *revival*, que llega –fecundo, con renovados bríos– hasta este tercer milenio.

No en vano, se puede afirmar que vivimos la Edad de Oro del gongorismo. Un Góngora para todos los gustos y miradas: estilísticas, temáticas, comparatistas, métricas o ecdóticas. Tampoco es difícil obser-

var que si sus devotos disponen de un aluvión de trabajos que se aproximan a su mágica palabra, los impugnadores podrán recrearse en un caladero de asedios tan prolífico como heterogéneo. Baste un ejemplo: a la zaga del esfuerzo que viene realizando el Grupo de Investigación *Góngora y el Gongorismo* (HUM-562), cuyos frutos han visto la luz en diez volúmenes incluidos en la colección del mismo nombre (Córdoba, Diputación, 2002-2009), la Junta de Andalucía —que lo designó autor del 2007— y otros organismos han financiado las siguientes publicaciones: *Una densa polimorfía de belleza: Góngora y el grupo del 27*, ed. Andrés Soria, Sevilla, Junta de Andalucía, 2007; *La hidra barroca. Varia lección de Góngora*, ed. Rafael Bonilla y Giuseppe Mazzocchi, Granada, Junta de Andalucía, 2008; el Seminario Internacional organizado por el Grupo PASO (Universidad de Sevilla, 2009); y la edición crítica de sus textos que, liderados por José María Micó (Universidad Pompeu Fabra), acometen en la actualidad gongoristas de las prendas de Mercedes Blanco, Laura Dolfi, Juan Matas, Antonio Pérez Lasheras y Jesús Ponce.

Tamaño excursu viene a ratificar una evidencia: no hemos disfrutado de una edición completa y rigurosa de sus *Obras* hasta hace dos lustros. Es cierto que se sucedieron las de sus romances (Carreño, 2000), letrillas (Jammes, 1963; 1991), sonetos (Ciplijauskaite, 1981), canciones y poemas de arte mayor (Micó, 1990), el *Polifemo* (Parker, 1996 (6); Micó, 2001), las *Soledades* (Beverley, 1980; Jammes, 1994) y el teatro (Dolfi, 1983; Jammes, 1984). Pero unos empeños y otros arrojan lauros dispares: los hay magistrales, dignos, medianos, contradictorios e incluso pobres. No es el momento de glosar aquí sus méritos y lagunas.

Conviene remontarse a 1986 para datar la primera muestra de lo que tendría que haber sido la edición crítica de los versos de don Luis. Su firmante, el mismo que

ahora nos presenta este libro, que valoro a la luz de los anteriores, fue Antonio Carreira: Luis de Góngora, *Antología poética*, Madrid, Castalia, 1986. La que parecía una edición humilde —dado que se inscribe en la colección «Didáctica»— pronto se destapó como un volumen revolucionario. En sus páginas, Carreira sepultaba para siempre la oposición entre culteranismo y conceptismo, probando en tres epígrafes tan breves como lúcidos («Conceptismo simple», «La poesía de la sal», «El conceptismo sacro») que ambos pertenecen a un tronco común. Lo mismo cabría decir de sus lazos con las tesis desarrolladas por Gracián («El conceptismo complejo», «Teoría de la agudeza»). Finalmente, de modo sugestivo —por más que sonara y suene a sordina en más de un oído—, denunciaba la necesidad de brindar notas derivadas del cotejo de los numerosos manuscritos que no habían sido manejados. Con inapelable honradez, Carreira admitía que «excepto para los sonetos, romances y letrillas, el texto de los otros poemas aquí incluidos dista mucho de poder llamarse crítico; pero tampoco es el resultado de picotear aquí y allá en busca de la variante que más acomode, sino de un conocimiento razonable de la transmisión textual de Góngora y del grado de fiabilidad de cada uno de sus componentes» (p. 79). Varios años después alumbró su colectánea *Gongoremas* (Barcelona, Península, 1998), brújula para quien se adentre en cuestiones tan espinosas como la preeminencia del manuscrito Chacón, el «yo» del poeta, la maurofilia y *loci critici* de sus romances o un detalle sobre el que volveré enseguida: los registros musicales. Encabezaba el libro un horizonte del gongorismo después de Dámaso Alonso que pone los puntos sobre las «íes» surgidas a uno y otro lado del Atlántico.

Faltaban aún los que por el momento son sus *capolavori*: 1) la primera edición de las *Obras completas* (Biblioteca Castro, 2000) con un texto fiable, asentado en el

rastreo de la difusión manuscrita e impresa y en el obligado distingo de poemas de autoría segura, dudosa y atribuida. Aun cuando la editorial exigiera la desnudez de notas, continúa siendo el vademécum gongorino de la modernidad; 2) el *Epistolario completo* de don Luis (Lausanne-Zaragoza, Hispanica Helvética, 1999); y 3) la edición crítica en cuatro volúmenes de los *Romances* (Barcelona, Quaderns Crema, 1998). Mucho se ha escrito sobre este último trabajo y mucho se escribirá todavía. Más allá de su puntuación, algo cartesiana, casi todo lo dicho puede resumirse en este sintagma: un monumento de la Filología.

Y ahora, cuando parecía que Carreira había pronunciado su última palabra sobre el autor de «la última rebeldía literaria anterior al siglo XIX», en sentencia de Bell, nos sorprende con una *Antología poética* tan completa y remozada que casi sustituye a la de 1986. Hasta cierto punto. Todas sus tesis continúan vigentes y el editor se sujeta a ellas con manos firmes. Sin embargo, el amplio florilegio que nos regala, al menos en lo tocante a su «Introducción» (pp. 7-65), brinda una serie de claves que los seguidores de sus estudios encontrarán coherentes. Junto a la semblanza biográfica del poeta, para acercarlo a curiosos, estudiantes e investigadores, subraya desde el comienzo su carácter inclasificable. Si el famoso retrato de Velázquez, donde Góngora aparecía altivo, ceñudo, desdentado, puede dar idea de un clérigo adusto, enseguida se sobreponen sus letrillas y romances rebosantes de humor; a la imagen de un ingenio que celebra a los poderes fácticos, religiosos o profanos, esa veta de rebelde independencia que se permite maldecirlos sin ambages. Góngora se muestra, pues, en el propio Barroco, como «el mayor poeta en castellano y uno de los más grandes en cualquier lengua europea» (p. 9).

Esta premisa deja paso al análisis de la polaridad entre lo culto y lo popular, lo serio y lo cómico, que domina buena parte

de su producción; así como de los poemas mayores (sobre todo las *Soledades*, 1613-1614) y de la polémica que suscitaron en España e Hispanoamérica. Dicotomía —que en Góngora siempre es fusión— cimentada sobre la base del romancero viejo, el refranero y la lírica tradicional, por una parte, y la poesía latina e italiana, por otra. Tras subrayar el impulso que dio a los romances de cautivos, las parodias de los moriscos, pastoriles y mitológicos o la nutrida presencia de su «jánica musa» en las *Flores de poetas ilustres* (1605), Carreira traza el que a mi juicio es el prólogo más musical sobre el cordobés de cuantos se hayan escrito. La primera nota tiene que ver con el *Polifemo* (1612), presentado como idilio de asunto ovidiano «y acaso el más eufónico poema de nuestra lengua» (p. 11); definición que prolonga al bosquejar las *Soledades* como un milagro de musicalidad, una «sinfonía inacabada que, como la de Schubert, iba a constar de cuatro movimientos y sólo alcanzó a tener dos. El símil no es caprichoso: una sinfonía se genera a partir de la contraposición y el desarrollo de unos temas. Y de la calidad de los temas depende, en gran medida, la de la obra misma» (p. 15). Que Carreira es un melómano se deduce de la lectura de sus páginas. Que su teoría musical sobre las *Soledades* —tan sugestiva— no es nueva sólo lo sabrán quienes conozcan un valioso ensayito no incluido en *Gongoremas*: «Pedro Espinosa y Góngora», *Revista de Filología Española*, LXXIV, 1994, pp. 167-179.

Conjeturaba allí en términos similares que don Luis, señor de las letras a la manera antigua, formado en la imitación de los clásicos, no abre sino que «cierra, espléndidamente, una época de gran poesía española —como después J. S. Bach cerrará más que abrirá otra de gran música germánica—. Seguir sus pasos para llegar más allá parecía muy difícil, apartarse de ellos o ignorarlos era imposible, como lo hubiera sido intentar escribir teatro sin referirse a Lope. [...] A Bach le sucedió —no le si-

guió— Mozart, que sí inauguró una nueva época, aquella en que las formas arcaicas dejan paso a la forma sonata, correlato exacto de la forma novela, las cuales van a señorear sus respectivos dominios desde fines del siglo XVIII hasta bien entrado el XX» (1994: 171). En la misma órbita se sitúan varios párrafos de «La maurofilia en el romancero de Góngora» (*Gongoremas*, pp. 345-349) donde, a propósito de «Triste pisa y afligido» (1586), hablaba de un ritmo de barcarola. De ahí que no sorprenda esta conclusión: «Góngora usa las palabras como un compositor las notas: con entera libertad, dentro del sistema de leyes que él mismo establece» (2009, p. 16). Y me atrevería a decir que como Picasso usará sus visionarios pinceles.

No faltan algunas apostillas sobre las huellas musicales que puedan suscitar dos de los elementos constitutivos del lenguaje gongorino —el hipérbaton y el neologismo— ni la ratificación de los presupuestos conceptistas enunciados en la *Antología* de 1986: «es preciso dejar claro que no existe la menor oposición entre conceptismo y culteranismo, sino que el segundo es, por lo general, un subconjunto del primero, aunque en principio son perfectamente imaginables un estilo culto no conceptista y un conceptismo de raíz popular» (p. 25). Se permite, en cambio, un par de pinceladas deliciosamente iconoclastas: 1) el lenguaje gongorino, con menos vocabulario que el de Quevedo, es normalmente mucho más eficaz, porque no se deja arrastrar por la ebriedad verbal (p. 19); 2) a pesar de su devoción por Garcilaso, nunca se sintió tentado por escribir una lira, ni sextinas ni ovillos. Desde un punto de vista métrico casi parece un poeta conservador (p. 14). Sobre este punto me adhiero parcialmente a su tesis, en la medida en que si la métrica no resulta innovadora sí lo son los efectos que consigue con el rimario, tal como prueba la reciente monografía de Monique Güell en la Colección de Estudios Gongorinos.

Para Carreira hay un aspecto esencial: «Góngora es un enamorado de la vida, un vividor. Las gallinas, las cabras, los conejos, como los róbalos, las aceitunas, el queso, las nueces, el vino que aparecen en las *Soledades*, como el requesón o la empanada que agradece en unas décimas, le gustaban, se regodeaba con sus formas, colores y sabores» (p. 21). Y donde Carreira escribe «vividor» yo añadiría que se trata de uno de las plumas más lucrecianas —en cuanto a la percepción de las formas de la Naturaleza— del Siglo de Oro. Recomiendo además el cotejo de uno de los escasos trabajos que no figuran en su apabullante bibliografía: el artículo de Olga Perotti, «Un formaggio barocco: *Soledades* (I, vv. 852-882)», *La torre di Babele*, I, 2003, pp. 49-57.

Y junto a la música siempre la pintura. Cuando observa que en las *Soledades* «supo apreciar, como algunos bodegonistas o paisajistas del XVII, la belleza encerrada en las cosas humildes, incluido el trabajo manual, y al cantarlas con fastuoso lenguaje, reservado hasta entonces a los asuntos heroicos, provocó la admiración o la repulsa de sus contemporáneos» (p. 13), pensamos de inmediato en los vínculos que estableció con Hobbema, Van Ostade o los dos Van Ruysdael en «La novedad de las *Soledades*» (*Gongoremas*, pp. 225-237). No en balde —permítase la licencia—, gracias a este tipo de hallazgos gongorinos puede entenderse con pureza la relección de Neruda tanto en las *Odas elementales* como en el *Canto General*. Una última glosa: tal como indica Carreira, «difícilmente se encontrará un texto donde la humilde gallina clueca aparezca tan ennoblecida como en las *Soledades*» (2009, p. 21), pasaje que tal vez nos llega influido por la *Cinegética* de Opiano.

Si atendemos al punto de vista filológico, la *Antología* es la más completa de las impresas hasta la fecha. El gongorista avezado y el lector que tenga la suerte de adentrarse por vez primera en el laberinto

del andaluz gozarán con joyas como el romancillo «Hermana Marica»; letrillas como «Ándeme yo caliente», «Que se nos va la pascua, mozas» o «Buena orina y buen color»; sonetos petrarquistas («De pura honestidad templo sagrado», «Mientras por competir con tu cabello», «La dulce boca que a gustar convida»); romances paródicos de caballerías («Diez años vivió Belerma»); romances de cautivos («Amarrado al duro banco» o «Ya que rompí las cadenas») y moriscos («Triste pisa y afligido»); el célebre soneto a Córdoba («¡Oh excelso muro, oh torres coronadas!»); o aquel que comienza «Descaminado, enfermo, peregrino», preludio de las *Soledades*; los dirigidos contra diversas sedes de Madrid («Téngoos, señora Tela, gran mancilla»); el cómico y dialogado sobre la jornada de Larache («¿De dónde bueno Juan con pedorreras?»), reverso en miniatura de la canción «En roscas de cristal serpiente breve»; los romances jocoserios sobre Hero y Leandro («Arrojose el mancebito», «Aunque entiendo poco griego»); el de Angélica y Medoro («En un pastoral albergue»), de corte ariostesco; la espléndida canción «Qué de invidiosos montes levantados»; las décimas con estribillo «De un monte en los senos donde»; los tercetos morales «Mal haya el que en señores idolatra»; el *Polifemo*, las *Soledades*, la *Fábula de Píramo y Tisbe* («La ciudad de Babilonia»), con la que acuñó el estilo «heroicómico»; y los sonetos del llamado ciclo *de senectute*.

El etcétera sería tan largo como seductor, pues Carreira justiprecia el mérito de piezas menos conocidas: las tandas de villancicos, los romances dedicados a la beatificación de Santa Teresa o al hidalgo pobretón que se dispone a acompañar a la corte en su viaje a Behobia con motivo de las bodas reales...

Si algo caracteriza los trabajos de este hispanista es su rigor ecdótico y la finura para separar el trigo de la paja. De ello dan fe tanto su consulta de las ediciones con

valor crítico —Vicuña (1627) y Hozes (1633)— como de los exégetas (Salcedo Coronel, Pellicer, Salazar Mardones...) y un rico elenco de códices *integri* hospedados en bibliotecas nacionales y extranjeras (Universidades de Estados Unidos, Argentina, Hispanic Society...); sin obviar los *mutili* significativos: *Poesías de autores andaluces* (Real Academia Española) o el *Cancionero antequerano* (Caja de Ahorros de Ronda). El lector hallará dos tipos de anotación: 1) la relativa a las cuestiones léxicas esenciales para la recta comprensión de los versos; 2) una serie de apretados y utilísimos apuntes acerca de las mejores páginas críticas sobre cada composición. No hay duda de que ha asimilado, cribado y digerido todo lo escrito sobre el autor del *Polifemo* hasta el año 2009; sin obviar los más recónditos libros de actas, las publicaciones de gongoristas europeos, norteamericanos y asiáticos; e incluso las traducciones al castellano de volúmenes que apenas han circulado por la piel de toro. Con esta *Antología*, Carreira vuelve a demostrar su fulgor en la —a veces— «mal distinta lumbre» del gongorismo.

RAFAEL BONILLA CEREZO

FARRÉ, Judith (ed.). *Dramaturgia y espectáculo teatral en la época de los Austrias*. Madrid / Frankfurt am Main: Iberoamericana / Vervuert, 2009, 390 pp. Biblioteca Áurea Hispánica, 59.

El volumen aquí reseñado recoge las intervenciones presentadas en el congreso *Dramaturgia y espectáculo teatral en la época de los Austrias. España y América*, celebrado en el mes de octubre de 2007 en el Instituto Tecnológico de Monterrey.

Tras unas palabras preliminares de la editora, abre el libro un primer apartado integrado por las tres conferencias plena-

rias impartidas durante la reunión académica. Las dieciocho intervenciones restantes figuran agrupadas en cuatro bloques temáticos que tratan respectivamente la producción teatral en España y Portugal, la literatura virreinal, cuestiones escenográficas y, por último, el análisis de ciertos temas y motivos propios del teatro aurisecular.

Estamos, por tanto, como ya avanzan el título y los temas objeto de estudio, ante un volumen de imprescindible lectura para los estudiosos del teatro áureo, que ahonda en el análisis de diversos aspectos relacionados con el teatro ibérico y virreinal poco estudiados hasta el momento, al lado de otro tipo de manifestaciones espectaculares características de la fiesta en el Siglo de Oro.

En la primera de las conferencias plenarias, a cargo de Ignacio Arellano («Doctrina y espectáculo: escenografía mimética y escenografía mística en los autos de Calderón»), se aborda, de manera notable, el estudio de la escenografía de los autos sacramentales de Calderón de la Barca, a partir del análisis de las memorias de apariciones así como de los propios textos dramáticos de los autos. Tal y como señala el autor, esta modalidad teatral integra en su puesta en escena los elementos miméticos, que confieren verosimilitud a la trama y los episodios, junto a los simbólicos o alegóricos, apoyados en «tradiciones culturales, doctrinales y artísticas» (p. 40), lo que convierte al auto en un género con mayores posibilidades de explotación artística que otros como el teatro cortesano o el de corral.

De distinta índole es la segunda de las conferencias, de María Dolores Bravo Arriaga («Aspectos jocoserios de un mismo género dramático: máscaras serias y máscaras facetas»), quien, tras referirse a la labor pedagógica realizada por los jesuitas en México, se ocupa del análisis de una de las manifestaciones espectaculares enseñada en el ámbito indicado: la máscara

grave y la ridícula. La primera de ellas consiste en la representación, por medio de elementos propios de la literatura emblemática, de una serie de pasajes biográficos ejemplares del homenajeado; por su parte, la segunda supone una breve escenificación de tipo burlesco propia de un contexto carnavalesco. Sobre estas bases, la autora estudia minuciosamente dos ejemplos concretos de máscaras graves y ridículas insertadas en una serie de celebraciones jesuíticas a propósito de la canonización de san Francisco de Borja.

Al análisis de los elementos que integran la técnica dramática de Bances Candamo dedica Aurelio González la tercera de las conferencias plenarias («La técnica dramática de Bances Candamo»). Tras enmarcar al dramaturgo en unas determinadas coordenadas generacionales, estéticas y artísticas, A. González propone una excelente revisión de algunas piezas del dramaturgo atendiendo a ciertos aspectos que singularizan a Bances frente a otros autores, tales como la aparición de la doble o múltiple trama, el uso del disfraz, el ritmo dramático o la especial inclinación del dramaturgo por los temas históricos.

El bloque inicial de comunicaciones se abre con la intervención de Jaime Cruz-Ortiz («Lealtades divididas: las alianzas literarias y políticas del dramaturgo lisboeta Jacinto Cordeiro»), centrada en el estudio de la dramaturgia de Jacinto Cordeiro. Tras apuntar una serie de datos biográficos sobre el autor, Cruz-Ortiz analiza una parte del corpus del portugués sobre el que explica la vacilación que, por razones políticas, se observa en la producción de este dramaturgo entre la celebración de las relaciones hispano-portuguesas y un anticastellanismo expresado de manera mordaz.

Robert Lauer («La figura trágica del poder en *Amor destrona monarcas, y rey muerto por amor*») estudia, por su parte, la figura del rey trágico en el teatro barroco tardío que, frente a lo que sucedía en el del XVI o durante todo el XVII, se

ha transformado en un ser patético. Desde este punto de vista, Lauer analiza en la comedia *Amor destrona monarcas, y rey muerto por amor* la representación trágica de la figura del poder trazada de acuerdo con el cercano gusto ilustrado.

De las fiestas cortesanas que inician el reinado de Felipe IV se ocupa George Peale, con un magnífico trabajo dedicado a la representación en el año 1623 de la pieza de Antonio Hurtado de Mendoza *Querer por sólo querer*. El hispanista americano aporta cuarenta y tres documentos de la época referidos a esta fiesta teatral que le permiten, por una parte, fijar la fecha concreta de la representación y, por otra, afirmar la riqueza de los medios escenográficos empleados en dicho evento, lo cual convierte esta comedia, junto a otras más estudiadas como *La gloria de Niquea*, en un verdadero hito del teatro cortesano español.

Cierra este primer apartado un interesante artículo de Héctor Urzáiz («Noticia que no es bien que se toque: el teatro del Siglo de Oro frente a la censura») centrado en la censura, que comienza con un estado de la cuestión en torno a las distintas aportaciones críticas que ha recibido la actividad censora de la Inquisición para centrarse a continuación en el ejemplo del teatro áureo. Llegado a este punto, señala el autor que fue habitual el ejercicio de la actividad censora sobre contenidos religiosos, aunque un porcentaje muy elevado de la vigilancia recaía también sobre aquellas piezas que contenían temas de tipo político que, en ocasiones, provocaron el cierre de los teatros. La doble condición del género dramático, como texto literario y texto espectacular, que permitía llegar a un público más amplio, supuso, según explica el autor, que el teatro resultase un ámbito especialmente afectado por la censura.

El segundo apartado lo inaugura el excelente trabajo de Judith Farré («Cartografía simbólica de la ciudad de México y pedagogía de virreyes (1665-1670)»), que,

enmarcado en el ámbito de la fiesta cortesana, se consagra al estudio de la delimitación del espacio festivo de la ciudad de México, a través de una serie de elementos que la embellecen y dan cuenta de la exaltación del poder encargado de la organización de los fastos, para una ocasión tan señalada como la bienvenida y toma de posesión de un nuevo virrey. Su minucioso estudio se centra en dos ejemplos concretos: la toma de posesión del marqués de la Laguna en 1680 y la llegada del conde de Moctezuma en 1697. En ambas fiestas se detecta, según indica la autora, una función pedagógica antes inexistente, que surge de la combinación de la «rendida pleitesía hacia el poder emanado de la metrópoli» con «una sutil y orgullosa reivindicación del espacio americano» (p. 180). El trabajo de Farré concluye con un útil apéndice en el que se recogen una serie de documentos, inéditos hasta el momento, relacionados con luminarias y fuegos artificiales celebrados en México con ocasión de distinto tipo de conmemoraciones entre 1667 y 1701.

Le sigue a éste un análisis de María Águeda Méndez («Sentimiento íntimo y exequias públicas a una ilustre dama poblana (1681): un túmulo poco común»), centrado en otro tipo de celebración relacionada con las exequias públicas organizadas para la despedida de doña Jacinta de Vidarte y Pardo, una ilustre dama poblana. La importancia de estas exequias radica fundamentalmente en la erección de un túmulo en honor de la fallecida, una práctica reservada a hombres y, en ciertos casos, también a algunas religiosas.

Al estudio de los festejos religiosos celebrados en poblaciones cercanas a México está dedicado el trabajo de Sara Poot-Herrera («*El Mercurio encomiástico*, una compilación de festejos religiosos novohispanos en náhuatl y en español»). Mediante el análisis de *El Mercurio encomiástico*, de Joseph Pérez de la Fuente, la autora estudia la existencia de un teatro

religioso híbrido, tanto en el texto como en la representación, que combina elementos propios de la cultura hispana con otros tomados de la mexicana en la segunda mitad del siglo XVII.

El análisis de las fiestas consagradas a la celebración de la entrada de los nuevos virreyes en México ocupa el trabajo de Dalmacio Rodríguez («Acerca de los *genera dicendi* en los arcos triunfales novohispanos en la época de los Austria»). Como bien indica el título del artículo, el autor se centra en el estudio del estilo contenido en los testimonios escritos que explican las intenciones políticas y simbólicas que conlleva la construcción de los arcos triunfales erigidos con motivo de la entrada de nuevos virreyes.

El apartado dedicado al estudio de cuestiones escenográficas se abre con un trabajo de Edith Mendoza Bolio («Entre fabricantes de apariencias: *El gran teatro del mundo* en siete proyectos de Remedios Varo») centrado en el estudio del diseño y realización de las máscaras que en 1958 ideó Remedios Varo para una representación de *El gran teatro del mundo* en México.

Le sigue a éste un artículo de Claudia Parodi («Indianización y diglosia del teatro criollo: los tocotines y los cantares mexicanos») en el que la autora estudia la incorporación al teatro cortesano novohispano de elementos americanos, lo que constituye una muestra de la integración de la población indígena en este tipo de festejos. Sobre esta base teórica la autora se ocupa del análisis de los cantos y bailes indígenas y, de manera concreta, de los tocotines, de los cuales realiza una reconstrucción musical aportando al final de su trabajo un apéndice con ejemplos de este tipo de piezas.

El trabajo de Octavio Rivera («Representantes, gente de teatro y del espectáculo en Nueva España en el siglo XVI») se centra en la importancia que adquirieron las fiestas religiosas como herramientas

para la conversión al cristianismo de los indígenas. Estas primeras representaciones de teatro misionero, llevadas a cabo en la primera mitad del siglo XVI, estaban protagonizadas únicamente por actores indígenas. A continuación trata el autor el teatro criollo, desarrollado en la segunda mitad del XVI, cuyos representantes, españoles, constatan la existencia de los primeros actores profesionales en Nueva España. Por último, se ocupa Rivera del teatro jesuita, representado por los propios estudiantes de los colegios.

El interesante y completo estudio de José A. Rodríguez Garrido («El teatro cortesano en la Lima colonial: las obras y su recepción») estudia las producciones dramáticas cortesanas llevadas a cabo en el Palacio Virreinal de Lima, entre 1672 y mediados del siglo XVIII, según los parámetros marcados por la corte madrileña. El autor establece un listado del corpus de piezas representadas, cuya finalidad estudia, así como el contexto y espacio en el que se presentaron, con un escenario a la italiana que permitía el despliegue espectacular que caracterizaba este tipo de montajes.

Este apartado se cierra con el trabajo de Javier Rubiera («El teatro en palacio y el palacio en el teatro. *El licenciado Vidriera* de Moreto»), en el que el autor estudia, de modo novedoso, los procedimientos presentes en un texto dramático áureo, concretamente de *El licenciado Vidriera* de Moreto, para lograr incorporar al espectador cortesano en el espacio de la ficción. Dos son las formas que distingue Rubiera: el aparte al público y la locución dirigida al público. Este análisis permite concluir al autor que, si bien la apelación directa al público no es un recurso habitual en el teatro áureo, con la excepción del parlamento final del gracioso, sí lo es en el caso del texto de Moreto, en cuya última parte «la acción se abre de forma explícita a los espectadores» (p. 320) tanto para incorporarlos a la ficción como, especialmente, para hacerlos partícipes del mensaje críti-

co de desengaño que pretende transmitir la comedia estudiada.

El bloque final se inaugura con un artículo de Serafín González G. («El tema de la nobleza en *La crueldad por el honor* de Ruiz de Alarcón»), quien analiza, a través de la pieza de Ruiz de Alarcón, temas como la lealtad, el honor o la virtud mediante el estudio del personaje protagonista, Sancho Aulaga, en las dos vertientes que configuran las tramas de la comedia: la política y la amorosa.

En el siguiente trabajo, a cargo de Dalia Hernández Reyes («*Festín de las morenas criollas: danza y emblemática en el recibimiento del virrey Marqués de Villena (México, 1640)*»), se estudian las fiestas celebradas en honor de la entrada de un nuevo virrey, Diego López Pacheco, marqués de Villena. La autora se detiene, concretamente, en el análisis de una atractiva fiesta de música y danza ejecutada en este contexto por mujeres de origen africano, lo que supuso que se entendiera como imagen idealizada de una sociedad unida que celebra a su nuevo gobernante.

El tercer estudio, de Blanca López de Mariscal («A propósito del teatro doctrinal en la América hispánica. Una comedia a la Virgen de Guadalupe (1601-1602)»), está dedicado a las fiestas que se realizaron para la entronización de la imagen de la Virgen de Guadalupe en las ciudades de La Plata, Los Charcas y Guaraní, en cuyo contexto se representó una comedia dedicada a esta Virgen, la primera de una serie de piezas creadas posteriormente en España.

El tratamiento teatral de la batalla naval de Lepanto es objeto de análisis por parte de Beatriz Mariscal Hay en su trabajo «La batalla naval de Lepanto en el teatro de Fernán González Eslava». Tal y como explica la autora, el triunfo de Lepanto se convirtió en fuente de producción literaria que exaltaba la victoria en el mundo cristiano; un ejemplo es el estudiado en este interesante trabajo, el *Coloquio Doze. De la Batalla Naval que el serenísimo*

*Príncipe don Iuan de Austria tuvo con el Turco* de Fernán González de Eslava, compuesto muy probablemente en 1572 como parte de las celebraciones del Corpus en la ciudad de México.

Cierra el volumen el estudio de Lilian von der Walde Moheno «De la apariencia horrible en *El burlador de Sevilla*», en el que, a partir del tópico del engaño a los ojos, analiza la oposición que se establece en el personaje de don Juan, perteneciente a un estamento social privilegiado, entre su bella apariencia y un alma horrible, producto de la vida pecaminosa que frecuenta.

En vista de lo leído, se confirma que nos encontramos ante un volumen de inestimable calidad, tanto por el interés que suscitan los variados temas en él tratados, como por el rigor académico con que se estudian. En el libro se encuentran trabajos relativos a celebraciones hispanas y, sobre todo, novohispanas, con sus manifestaciones espectaculares correspondientes, teatrales o parateatrales; análisis de conjunto de la dramaturgia de determinados autores, al lado de trabajos centrados en piezas concretas mediante las cuales se estudian temas, tópicos, personajes... y, en fin, artículos que prestan atención a la escenografía y otros signos escénicos propios de los autos sacramentales y las comedias palaciegas. Se trata, en definitiva, de una publicación que, a través de novedosos trabajos, aporta nueva luz tanto al texto dramático como al espectáculo, inscrito en su contexto festivo, a ambos lados del Atlántico.

ALEJANDRA ULLA LORENZO

ARMAS, Frederick A. de; GARCÍA LORENZO, Luciano y GARCÍA SANTOTOMÁS, Enrique (eds.). *Hacia la tragedia áurea. Lecturas para un nuevo milenio*, Frankfurt-Madrid: Universidad de Navarra-Iberoamericana-Vervuert, 2008, 448 pp. Biblioteca Áurea Hispánica, 55.

Como en otras ocasiones, la Biblioteca Áurea Hispánica de Iberoamericana-Veruert ha publicado, bajo la coordinación de Frederick A. de Armas (University of Chicago), Luciano García Lorenzo (CSIC) y Enrique García Santo-Tomás (University of Michigan), un volumen en que se recogen las ponencias y comunicaciones que se leyeron dentro del marco del congreso titulado *Teatro español clásico: hacia la tragedia* que tuvo lugar en Chicago en el mes de noviembre de 2007. Para la ocasión se han reunido un número significativo de estudiosos del teatro de nuestro Siglo de Oro provenientes de los ámbitos europeo y americano. Estos profesores e investigadores, cuyos nombres a ninguna persona familiarizada con nuestro teatro clásico le resultarán extraños, pasan revista en las páginas del libro a algunos de los temas y de las obras principales de las consideradas como tragedias (explícitamente o no) desde su momento de composición en los siglos XVI y XVII.

El enfoque plural de esta aproximación «hacia la tragedia áurea» pretende desde un principio poner al día los estudios sobre el tema y, a la vez, desentrañar las posibles «lecturas para un nuevo milenio», como dice el subtítulo, y la recepción actual que, en diferentes ámbitos geográficos y culturales, se hace de estas tragedias nacidas de un régimen imperante de comedias. Todo ello permite además una mejor comprensión de uno de los géneros dramáticos del Siglo de Oro que ha resultado más conflictivo para la crítica especializada del siglo XX.

El volumen presenta una clara estructura externa que responde a la configuración del congreso en cuyo seno se enmarcan los diversos estudios, conteniéndose las ponencias en la primera parte y las comunicaciones en la segunda. Sin embargo, hay una unidad mayor más allá de esta imposición en la ordenación de los textos; tanto en la primera como en la segunda partes se sigue un criterio cronológico a la hora de presentar los estudios, pauta que

funciona muy bien cuando se trata del examen de textos concretos, que representan una aplastante mayoría dentro de los artículos recogidos. Aun así, no sólo podemos encontrar análisis monográficos de obras teatrales entre los trabajos presentados al congreso organizado por el Instituto Cervantes de Chicago; es fácil distinguir también entre las ponencias y comunicaciones planteamientos más teóricos en que se persigue establecer la pertenencia o no de los textos áureos a la categoría trágica —entendida bien desde un punto de vista aristotélico o bien desde una consideración menos normativa— así como cuestiones relativas a la recepción escénica y la lectura personal de las obras.

En función de esta división, dentro del primero de estos apartados, el relativo al análisis de los textos, son numerosos los trabajos dignos de mención: Alfredo Hermenegildo abre las ponencias con un panorama general de la tragedia finisecular en que distingue de entre las corrientes dramáticas del siglo XVI varios estadios —la tragedia clasicista, la tragedia de finalidad didáctica, la tragedia de tradición cortesana y el «teatro de horror» de Juan de la Cueva o de Andrés Rey de Artieda, entre otros— que se completa con los trabajos más específicos sobre el teatro de Cristóbal de Virués de Enrique García Santo-Tomás, entendido este como reflexión bélica del que fuera capitán de la milicia española, y sobre la *Numancia* cervantina, «tragedia pathética» y alegórica con mucho de autobiográfico, de Margarita Peña.

Los estudios lopescos del volumen, por su parte, proponen como objeto de estudio no solo las obras mayores del Monstruo de Naturaleza: *El castigo sin venganza* o *El caballero de Olmedo* nos vienen de la mano de Edward H. Friedman, que destaca las peculiaridades de las tragedias de Lope de Vega estructural y temáticamente, carentes de una *catarsis* en su sentido clásico en virtud de la ironía presente en los textos; sino también tragedias mitoló-

gicas como el *Adonis* y *Venus* en que Frederick A. de Armas, en paralelo con la pintura del Tiziano basada en el mismo motivo ovidiano, destaca los elementos eróticos y bucólicos en detrimento de los más puramente trágicos.

Por su parte, Margaret R. Greer plantea la posible compatibilidad de una tragedia en el Siglo de Oro con la presencia de la fe cristiana, centrándose para el desarrollo de su tesis en la historia de la Casa de David y sus reescrituras dramáticas: *La venganza de Tamar* de Tirso y *Los cabellos de Absalón* de Calderón. De sus coordenadas históricas y culturales dentro de la España católica de los siglos XVI y XVII nacen las peculiaridades de estas tragedias o de otras como las que Rojas Zorrilla adapta a partir de dramas de la antigüedad en una búsqueda de renovación de la comedia, nos dice Melchora Romanos.

Por su parte, Santiago Fernández Mosquera, encargado del análisis de las comedias mitológicas de Calderón, es el primero que lanza una teoría literaria en disonancia con los estudios anteriores. El caso calderoniano de *Los tres mayores prodigios*, cuando menos, muestra para el profesor de la Universidad de Santiago de Compostela el reflejo de un ambiente festivo cortesano en que se alterna la presencia de lo cómico con la recurrencia al mito y a un aspecto externamente serio que sin duda haría las delicias de sus espectadores durante las representaciones palaciegas que tuvieron lugar en la noche de San Juan de 1636.

Pero si Fernández Mosquera plantea la comicidad y el divertimento en las supuestas tragedias calderonianas, no es el único que entiende el análisis de este tipo de teatro desde cánones diferentes a la teoría aristotélica o a la preceptiva áurea de tratadistas como Alonso López Pinciano y González de Salas que reflejan los textos dramáticos de Cervantes, Lope o Calderón, como queda bien expuesto en la ponencia de Evangelina Rodríguez Cuadros. Las

comunicaciones contenidas en el libro inciden en el estudio de la tragedia áurea desde otras perspectivas teóricas: las nociones de orden y desorden sirven como principio hermenéutico para el análisis de *La destrucción de la Numancia* en el estudio de Martha García; para Benjamín Torrico se puede entender alguna de las comedias bélicas de Lope como *El asalto de Mastrique* dentro de la línea de renovación de la comedia nueva por medio de argumentos trágicos; las nociones en torno a la autoría de Roland Barthes le sirven de guía para el análisis de las dos versiones de *La estrella de Sevilla* a John C. Parrack; el concepto de «chivo expiatorio» de René Girard funciona para el análisis de la comedia lopesca *Las paces de los reyes y judía de Toledo* que hace Javier Lorenzo; la idea del *role-play* presente en *La venganza de Tamar* tirsiana le permite a Esther Fernández plantear un estudio de los personajes y de la técnica metateatral de la comedia; la filosofía estoica y moral se plantea también como *hermeneusis* aplicable a *La gran Cenobia* calderoniana en el artículo de Jonathan Ellis; las nociones «on the mimetic faculty» de Walter Benjamin, en función de la correlación renacentista entre macrocosmos y microcosmos, hacen posible que Nicolás M. Vivalda entienda al rey Basilio de *La vida es sueño* como personaje ridículo, etc.

La multiplicidad de teorías literarias es probablemente uno de los principales atractivos de este panorama en torno a la tragedia de los dramaturgos del Siglo de Oro, «nuestros contemporáneos», en palabras de García Santo-Tomás. La aplicación de las diferentes teorías hermenéuticas, con mayor o menor fortuna según los casos, permite ampliar el punto de vista con respecto a los textos trágicos de los siglos XVI y XVII y completa, además, el corpus de tragedias analizadas en el congreso. Si muchos son los textos ofrecidos como objeto de estudio, muchos son también los textos que caen fuera de los artículos recogidos.

Se agradece por eso mismo la idoneidad de algunas de las comunicaciones en la elección del tema por su complementariedad con respecto a las ponencias de la primera parte del volumen. Autores como Rojas Zorrilla o Alarcón, estudiados por María Reyna Ruiz y por Daniel Lorca respectivamente, vienen a llenar algunos de los huecos que más se echan de ver en la primera parte, mientras que otras de las comunicaciones vienen a incidir en la dramaturgia trágica de Cervantes, Lope o Calderón.

La última de las líneas de investigación en torno a la tragedia del Siglo de Oro que se deja entrever en las páginas del libro es una de las más interesantes y menos exploradas en el panorama crítico y escénico actual: la recepción de los textos trágicos. Acompañan a la ponencia de Luciano García Lorenzo principalmente las comunicaciones de Kerry Wilks y de David J. Hildner en este tipo de consideraciones. García Lorenzo recupera en su artículo las versiones para ballet de los dramas calderonianos *La vida es sueño*, *La hija del aire* y *A secreto agravio, secreta venganza* de José Ruibal y se lamenta del desconocimiento general y el silencio escénico que se ha creado en torno a este dramaturgo vinculado a las corrientes simbolistas de mediados del siglo xx. Pero si poca es la repercusión que ha tenido el teatro de José Ruibal, poca parece ser también la importancia escénica —en algunos casos desde el mismo momento de su creación— de algunas de las tragedias que se traen a colación. Kerry Wilks analiza las puestas en escena de *El caballero de Olmedo* que se pusieron en pie en el centro de arte de la Universidad Virginia Commonwealth en 1989, en la Universidad de Nuevo México en 1991 y en la Universidad de Brigham Young en 2005. Con desilusión, Wilks concluye que ninguno de los tres montajes, más o menos acertados escénicamente, supo transmitir correctamente el texto lopeco a sus respectivos públicos. David

J. Hilner, por su parte, dirige su atención hacia la traducción que Voltaire hiciera de la pieza calderoniana *En la vida todo es verdad y todo es mentira* concebida tan solo como botón de muestra de su inferioridad con respecto al *Héraclius* de Pierre Corneille.

Los resultados de estos tres últimos trabajos parecen estar incidiendo en la necesidad de un público consciente de lo que la tragedia de los Siglos de Oro significa: desde las obras de Cristóbal de Virués hasta las grandes tragedias calderonianas pasando inexcusablemente por la *Numancia* y el ciclo de Argel de Miguel de Cervantes o por las controvertidas «tragedias» y «tragicomedias» del Fénix de los Ingenios. Sin embargo, si ni siquiera por parte de la crítica se tiene aún una visión clara y uniforme de cómo entenderse, desde cánones de la época o desde otros puntos de vista más contemporáneos, el teatro trágico de nuestros clásicos, mucho más difícil será conseguir que el ciudadano de a pie se interese y comprenda la complejidad trágica y humana de estos textos.

En la labor nada sencilla de avanzar «hacia la tragedia áurea» encaminan sus pasos Frederick A. de Armas, Luciano García Lorenzo y Enrique García Santo-Tomás llevando a sus espaldas un bagaje complicado de asimilar y unos compañeros de camino inmejorables: investigadores del Consejo Superior de Investigaciones Científicas, de la Université de Montreal, de la University of Michigan, de la University of Chicago, de la Universidad Nacional Autónoma de México, de la Universidad de Buenos Aires, de la Universidad de Santiago de Compostela o de la Universitat de València, por citar apenas unas cuantas instituciones y nacionalidades de todas las que se pueden apreciar en el volumen. Entre todos se arman de valor para marcar en el mapa de la tragedia del Siglo de Oro los pasos seguros e inseguros por los que deberá discurrir en este recién estrenado milenio el teatro de un

Cristóbal de Virués, de un Andrés Rey de Artieda, de un Miguel de Cervantes, de un Lope de Vega, de un Tirso de Molina, de un Francisco de Rojas Zorrilla o de un Calderón de la Barca. Estudiosos, lectores y público de teatro agradecerán, sin duda, el viaje que, comenzado en Chicago en 2007, da hoy sus frutos en forma de libro.

GUILLERMO GÓMEZ SÁNCHEZ-FERRER

SÂMBRIAN-TOMA, Oana Andreia (coord.). *El Siglo de Oro antes y después de El arte nuevo. Nuevos enfoques desde una perspectiva pluridisciplinaria*. Craiova: Sitech, 2009, 300 pp.

Al calor de las celebraciones por el cuarto centenario de la publicación de *El arte nuevo de hacer comedias* de Lope de Vega aparece este volumen, que da a luz las ponencias y una selección de las comunicaciones presentadas en el congreso de título homónimo al del libro celebrado en la ciudad rumana de Craiova del 7 al 9 de mayo de 2009. El sumario del volumen apunta a las aspiraciones de su contenido: evaluar distintos aspectos del Siglo de Oro español desde una variedad de perspectivas disciplinarias, entre las que domina la literaria, pero con presencia también de la histórica, la artística o la didáctica, por citar algunas otras. En total se presentan veintiocho trabajos, la mayoría de ellos en español, aunque también hay varios en inglés. La nómina de autores cuenta con una fuerte presencia de investigadores rumanos, junto con otros provenientes de instituciones españolas, europeas y americanas.

Los trabajos están agrupados en ocho secciones: *El Arte Nuevo, Poesía y poética, Reflexiones sobre la comedia, El arte del Siglo de Oro, La España colonial, La recepción del Siglo de Oro en Rumanía, Historia del Siglo de Oro y Miscellanea* (sic). Abren el volumen los dos artículos

centrados en el *Arte nuevo* lopesco. El trabajo de Felipe Pedraza Jiménez es un preciso repaso al contexto en el que Lope escribió, leyó y publicó su breve preceptiva teatral, y en él se incide en la ligereza del tono de esta pieza. María Luisa Lobato repasa las alusiones negativas al vulgo que Lope hace en varias de sus comedias, así como en algunos de los prólogos y dedicatorias que las acompañaron. La investigadora muestra cómo el sentido que el dramaturgo madrileño dota a este término se sitúa en la línea del empleado por Séneca, pues no alude a una clase social, sino que tiene una denominación moral y estética, dirigida a aquel sector del público incapaz de apreciar el arte dramático del Fénix por no comprenderlo.

José Ignacio Barrio Olano indaga sobre la imagen de la viola con la que se compara al sufriente amante en el poema, metáfora que vincula con la vihuela al ser un instrumento musical relacionado con el mal de amores en la literatura y pintura de la época. María del Pilar Chouza-Calo pone de manifiesto cómo la representación que Lope lleva a cabo del personaje bíblico de María Magdalena en el poema de las *Rimas sacras* que a ella le dedica se fundamenta en una imagería retórica que mezcla arrepentimiento y sensualidad, favoreciendo así una identificación del penitente poeta. Lucia Gabriela Barbu repasa algunas composiciones claves de este poemario religioso que se caracterizan por presentar un fuerte componente biográfico, en las que el poeta expresa un sincero amor hacia lo divino. Carmen Popescu propone un acercamiento narratológico al género picaresco a partir de una perspectiva comparatista, que tome en consideración un *corpus* de obras tanto españolas como extranjeras, del período altomoderno y contemporáneas, a partir del cual poder sistematizar los rasgos esenciales del género en el plano estructural, el retórico y el pragmático.

Dos trabajos se centran en la comedia burlesca: Emilia Inés Deffis traza un rápido

y útil repaso bibliográfico a los avances hechos en el estudio del género por la crítica desde los años 80 del siglo pasado, mientras que María José Casado Santos estudia un caso concreto, fijándose en la caracterización burlesca y paródica que se hace de los personajes (poderosos, galanas y damas) en la mencionada comedia de Carrillo. Por su parte, Francisco Sáez Raposo muestra cómo el dramaturgo madrileño, en las primeras doce comedias que publicó, utilizó el componente auditivo como un elemento imbricado con la acción representada y como un efecto evocador de ciertos momentos de la trama, y no como mero ornato espectacular. Irina Maciue reivindica los usos didácticos que se pueden dar al teatro en las aulas de educación secundaria y su función como vehículo para el aprendizaje de valores, de habilidades interpersonales y del aprecio estético.

Sugestivos son los dos artículos que se acercan al Siglo de Oro desde una perspectiva artística. Begoña Fernández Cabaleiro ofrece un análisis de varias obras de artistas contemporáneos inspiradas en episodios y personajes de la novela cervantina, comparando la realización formal y los sentidos de estas obras con los pasajes literarios que sirvieron de inspiración. En este sentido, es una lástima que el estudio no pudiera estar acompañado por imágenes de algunas de estas obras, aunque el ejercicio de *ecfrasis* que lleva a cabo la investigadora solventa en parte esta limitación. María Portmann dedica su artículo a estudiar cómo el orfebre Juan de Arfe describió para los artistas la manera de representar la proporción del cuerpo humano en su *De Varia Commensuración para la arquitectura y la escultura*, atendiendo tanto al lenguaje empleado (técnico en ocasiones, literario en otras) como a los modelos teóricos e ideológicos que sirven de fundamento para su exposición.

El apartado dedicado a la España colonial cuenta con dos trabajos con un enfoque muy distinto. En primer lugar, Juan M. Escudero estudia algunos mecanismos de

intertextualidad empleados por dos poetas novohispanos en sendos poemas mitológicos (de matiz serio y burlesco respectivamente), en los que se encuentran ecos de composiciones peninsulares anteriores de Zárata y Góngora. Javier Vargas de Luna sugiere una lectura de la estructura de la comedia alarconiana según la cual la obra se mostraría como un proceso de aprendizaje de la ciencia nigromántica abierta a todos. Según el autor, ésta sería una postura demasiado aperturista para España y respondería al origen novohispano del dramaturgo mexicano.

Posiblemente una de las secciones más atractivas del volumen es la dedicada al estudio de la recepción del Siglo de Oro español en Rumanía, un fenómeno apenas esbozado por la crítica y, por consiguiente, poco conocido por los investigadores del período. Especialmente interesante es el trabajo de la coordinadora del volumen, donde analiza una serie de referencias a España presentes en obras de autores rumanos —especialmente historiadores— durante los siglos XVI al XVIII. Particularmente relevante fue el papel desempeñado por los nobles moldavos Miron Costin y su hijo Nicolae, quienes aparentemente entraron en contacto con la cultura española coetánea durante una estancia en Polonia a finales del siglo XVII (y sobre la presencia de la cultura española en tierras polacas durante este período hay todavía mucho que investigar). Si Miron Costin dio cuenta en las obras que escribió de diversos hechos históricos relativos a España, a su hijo Nicolae le cupo el honor de ser el autor de la primera traducción al rumano de una obra literaria española, el *Relox de príncipes* de Antonio de Guevara, hecha a principios del siglo XVIII y que circuló manuscrita durante su época entre círculos cortesanos rumanos. En el estudio de Ileana Scipione, la autora reflexiona sobre las diversas metodologías que ha empleado al abordar la traducción al rumano de obras de Antonio Gala, Luis García Jambrina, Arturo Pérez-Reverte,

Torrente Ballester y Federico Andahazi. Marin Sâmbrían-Toma dedica su trabajo a la primera traducción rumana del *Quijote*, de carácter parcial y aparecida en 1840, la cual se compara con la traducción francesa que le sirvió de fuente. Por último, Constantin Ittu estudia los fondos de la biblioteca Brukenthal de Sibiu y da cuenta de la existencia en ella de cuatro volúmenes dieciochescos relacionados con Cervantes y su *Don Quijote*.

Tres trabajos componen el apartado dedicado al enfoque histórico. En el primero de ellos, Cezar Avram e Ileana Cioarec repasan varios proyectos políticos en la Europa altomoderna —especialmente en Rumanía— que pretendían lograr una coordinación política europea inspirada en el ideal del imperio romano. Un trabajo complementario es el de Mădălina Strechie y Roxana Vigarú, quienes observan puntos de semejanza entre el desarrollo del imperio español y el modelo del gobierno y crecimiento militar romanos en su época de esplendor. Anca Parmena Olimid, por su parte, analiza algunos de los rasgos de la vida religiosa en España durante el período altomoderno y la vinculación de la estructura eclesiástica con el poder político, centrada especialmente en la institucionalización de una educación controlada por los religiosos.

Por último, el apartado misceláneo final acoge siete estudios de variada índole. Gheorghe Constantinescu hace un somero repaso a la presencia de elementos autobiográficos en los grandes poemarios de Lope. Oana-Adriana Duță atiende a las variaciones de la concordancia del verbo con sujetos coordinados que presentan cuatro textos canónicos de la literatura áurea española (*La Celestina*, *Don Quijote*, *El caballero de Olmedo* y *La vida es sueño*). Florina-Adriana Andreca reflexiona acerca de la cordura del personaje cervantino y su vinculación con un ideal basado en las ilusiones del protagonista. Carmina-Irina Leu ofrece un interesante análisis cronotópico de la adaptación cinematográfica de la novela de Cervantes

realizada por el director inglés Peter Yates, trabajo en el que muestra algunos de los recursos empleados para dotar de significado artístico las relaciones temporales y espaciales de la película. Jorge González Garrido hace un alegato a favor del empleo de sentencias clásicas y de un registro formal en el lenguaje literario, arguyendo cómo el uso de ciertos sociolectos, sobre todo el coloquial, suelen condenar las obras al olvido y desconocimiento pasado el tiempo, como ha sucedido en el caso de los poemas de germanía de Quevedo. El trabajo de Adrian Damsescu complementa los otros estudios del volumen sobre las conexiones literarias y culturales entre España y Rumanía, fijándose en la presencia de elementos culturales hispánicos y temas propios de la literatura áurea en textos de escritores rumanos del siglo XIX. Cierra el volumen un artículo de Lavinia Similaru en el que muestra cómo el personaje de don Juan en *El burlador de Sevilla* no responde al modelo del seductor, sino al del antihéroe cuyas conquistas amorosas se fundamentan en el engaño y la lisonja.

Sin duda, la pluralidad de perspectivas es uno de los mayores atractivos de este libro. Esta variedad de enfoques invita al lector a pensar en la producción literaria y cultural del Siglo de Oro español desde múltiples disciplinas, un ejercicio estimulante para todo investigador, que puede conducir a que nos hagamos preguntas más allá de nuestras áreas habituales de trabajo. Damos por ello la bienvenida a la aparición de este libro.

ALEJANDRO GARCÍA REIDY

VEGA, Lope de. *El caballero de Olmedo*. Arellano, I. (ed.). Madrid: Editex, 2009, 157 pp.

La presente edición inicia la colección «El caldero de oro» desarrollada por Editorial Editex S. A. y el GRISO (Grupo de

Investigación Siglo de Oro) de la Universidad de Navarra, colaboración que se presume muy fructífera. Este proyecto pretende publicar una selección de grandes obras de la historia de la literatura española, en ediciones divulgativas y didácticas preparadas por destacados especialistas coordinados por Ignacio Arellano. Todos los títulos ofrecen un texto depurado y anotado con sencillez. Asimismo, en aras de facilitar la lectura y comprensión de las obras, se incluyen apartados adicionales acerca del contexto histórico y cultural, el autor y su obra y el análisis de ciertos aspectos del texto. Igualmente, la bibliografía y los recursos electrónicos son de gran utilidad para la aprehensión de los textos clásicos.

El honor inaugural corresponde a *El caballero de Olmedo* de Lope, obra cuya maestría justifica a todas luces su preeminencia. Y es Ignacio Arellano, coordinador de la serie y buen conocedor de la obra, quien se estrena en ella. El estudio introductorio se articula en dos secciones, sobre la vida y obra de Lope de Vega y acerca de la tragicomedia que se edita, respectivamente.

Al mismo tiempo, en una síntesis muy del gusto de Lope, enlaza sus obras con sus peripecias biográficas, relatando cuándo se componen y publican *La Dorotea*, *La Dragontea*, las *Rimas sacras*, *El castigo sin venganza*... Por lo que respecta a sus comedias, él asegura haber escrito más de mil quinientas, de las cuales se conservan unas cuatrocientas. Se explica que sus comedias se publicaron en veinticinco partes entre 1604 y 1647, tras haber agotado su atractivo sobre las tablas y sin excesivo cuidado. El editor discute con acierto y brevedad la difícil ordenación de las comedias lopescas, repasando los criterios planteados: el cronológico, el genérico, el genético-argumental y el temático, propuestos por Menéndez Pelayo, Oleza y Rozas.

En el segundo y más extenso capítulo, «La tragicomedia de *El caballero de Olmedo*» (pp. 10-33), se estudian los principales

aspectos de esta obra maestra. En «El tema del caballero de Olmedo» (pp. 10-17) se analiza primeramente la cuestionada datación: publicada en 1641, se discute la fecha de redacción, decantándose Arellano por los años 1621 y 1623. Las fuentes del drama son históricas y literarias: la raíz real de la leyenda es la muerte de don Juan de Viveiro, caballero de Olmedo, a manos de Miguel Ruiz en 1521, en el camino entre Medina y Olmedo, por razones en las que difieren los testimonios. Sin embargo, no se estudian los detalles históricos, sino sus recreaciones literarias, que ya estudiara Rico en su edición: un romance perdido debió versar sobre la muerte del caballero aunando el detallismo cercano al suceso y la libertad poética, siendo aludido en ocasiones. En 1604 se recupera el tema, siendo un *Baile del caballero de Olmedo* el punto de partida para las recreaciones restantes del siglo XVII: la comedia *El caballero de Olmedo o la viuda por casar* de autor incierto, varios entremeses y poemas, la obra de Lope y una parodia burlesca de Monteser, además de la famosa seguidilla «Que de noche le mataron / al caballero...», considerada el germen del drama lopiano y empleada por el propio Lope en otras ocasiones.

Tras exponer el argumento, en «Los protagonistas y los temas» (pp. 17-23) se parte analizando uno de los temas principales de *El caballero*, a saber: el amor, que combina elementos de distinta procedencia y que es crucial, ya que mueve la acción, y la pasión no correspondida, junto con la humillación y los celos, provocará el fatal desenlace (p. 19). Don Alonso y doña Inés son situados dentro de las convenciones de la Comedia Nueva y analizados con rigor, descartando ciertas interpretaciones erróneas o parciales que buscan fallas morales o de conducta en los protagonistas para justificar el trágico final, pues carecen de defectos conformes a la catástrofe que sufren. El criado Tello es uno de los ayudantes de las primeras figuras, con rasgos de gracioso. De singular valor es la exégesis de Fabia.

Construida como homenaje patente a *La Celestina*, es alcahueta, bruja, etc., pero según Arellano no es un personaje maligno causante de la tragedia. Sus poderes mágicos son ambiguos y se apuntan especialmente en los agujeros y apariciones del tercer acto. En lo que atañe a los amantes, no cumple más que la función de mensajera, debido a las dificultades de entablar una entrevista con su amada debido a la condición de forastero de don Alonso en Medina. No es, por tanto, la responsable del enamoramiento de doña Inés, ya prendada de don Alonso antes de su conjuro.

Otro tema omnipresente es la muerte, analizada en «La muerte en *El caballero de Olmedo*» (pp. 23-25): el espectador conoce el desenlace desde el comienzo gracias a la famosa copla. El editor destierra dos erradas interpretaciones: la muerte de don Alonso como una suerte de justicia poética merecida por sus faltas es una de las más frecuentes, acusándole de recurrir deshonorosamente a la hechicera Fabia. Este recurso no es un pecado, como ya explica antes, pero si lo fuese, no merecería un castigo tan desproporcionado. Por otro lado, las acusaciones de orgullo desmedido que le impide atender a los avisos y agujeros carecen de fundamento, porque el caballero cristiano no debe prestar atención a tales supersticiones, como se establecía en la época. Su muerte obedece a otros imperativos de raigambre histórica y literaria: la historia previa del caballero, que debe acabar con la muerte, sin estar exponiendo una teoría negadora del libre albedrío. Y principalmente es el antagonista don Rodrigo quien aclara el final, pues abandona las convenciones exigidas por su nobleza y acaba con su rival de modo indigno. La respuesta está en la acción, no en el tema ni en la justicia poética (p. 25).

La reflexión genérica ocupa el apartado «La estructura trágica de *El caballero de Olmedo*» (pp. 25-27): se alternan elementos trágicos y cómicos, los protagonistas son propios de la comedia y hay tam-

bién convenciones trágicas. Como otras tragicomedias, es una tragedia («a la española») debido al terror y la compasión que suscita y por la estructura, pero con libertad de integrar elementos cómicos. Esta fusión es, en opinión del editor, posiblemente el punto capital de la estructura. Organizada en gradación, la comicidad reinante en los dos primeros actos es paulatinamente sustituida por la tensión trágica, hasta el clímax y desenlace, aunque se apunta desde el comienzo con las referencias a la muerte y la declamación de versos de la célebre seguidilla.

«El estilo» (pp. 28-32) brinda unas observaciones sobre el estilo poético y el lenguaje de la obra. Estudia Arellano cómo los personajes se adaptan perfectamente al decoro y a la verosimilitud, al emplear Tello y Fabia un registro jocosos, con diminutivos, neologismos, frases populares, etc., mientras que los amantes se expresan en un lenguaje más elevado, combinación del discurso poético del amor cortés y el platónico del petrarquismo. Y destaca, por supuesto, el alarde de ingenio presente en toda comedia, con juegos lingüísticos de diversa índole: dilogías, políptotes, anfibologías, paradojas, etc., de sentido serio para los amantes, pero cómico para los criados, sin olvidar la elaboración retórica (quiasmos, paralelismos...) y las metáforas procedentes de la mitología clásica, el bestiario simbólico, los emblemas, el recuerdo celestinesco, etc. Además, el ámbito de lo misterioso, la sombra y el sueño, se disponen de modo que permanezca la ambigüedad propia del reino poético (p. 31). Por último, Arellano dedica un subcapítulo a «La escenificación» (pp. 32-33), donde sondea el texto en busca de claves de representación, muy escasas en didascalias explícitas: el vestido, el disfraz, los cambios de vestuario, variados objetos, se suman al ritmo, el movimiento, el gesto y otros recursos paralingüísticos. Concluye afirmando que un análisis detenido de la escenificación revelaría el gran cuidado

creador de Lope en *El caballero de Olmedo*, una de sus obras maestras.

La bibliografía selecta está actualizada hasta el año 2008, acogiendo las ediciones más difundidas y recopilando las aportaciones críticas de mayor relevancia o valor exegético en torno a la vida y la obra de Lope de Vega en general y específicamente acerca de *El caballero de Olmedo*, desde ángulos distintos y complementarios (estructura, trasfondo mítico, análisis de los personajes, temas y escenificación). El texto base es el incluso en *Veinticuatro parte perfeta de las comedias del Fénix de España* (Zaragoza, 1641). Debido a las líneas generales de la colección, no se discuten largamente las variantes, sino que se reparan erratas y se enmiendan lecturas deturpadas sin indicarlo, señalando solamente aquellos pasajes que no pueden corregirse. A pesar de que no se señale en los criterios editoriales, la grafía se moderniza cuando no afecta a la fonética, según los criterios adoptados por el GRISO. La anotación aclaratoria procura aclarar sucintamente aquellos motivos o expresiones que pudieran resultar más dificultosos para el lector actual, sin afán de exhaustividad y sin apelar a pasajes paralelos.

Si bien estas ediciones no cuentan con un aparato de notas tan amplio como otras conocidas, ni discusiones textuales pormenorizadas, debe tenerse en cuenta que ello responde a la motivación de este proyecto. No obstante, es igualmente cierto que la perfección de esta edición, incluso en el aspecto exterior y material (se agradece la tapa dura y la cuidada tipografía), convierte a los textos publicados en «El caldero de oro» en una útil herramienta para todos aquellos que no sólo desean leer una obra clásica, sino estudiarla y analizarla con detalle. En suma, por las aportaciones que atesora esta edición y (esperamos) las que le seguirán la hacen digna también de la atención de los especialistas.

ADRIÁN J. SÁEZ

CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro. *El árbol de mejor fruto*. Arellano, I. (ed.). Kassel: Reichenberger, 2009, 150 pp.

El auto sacramental *El árbol de mejor fruto* se basa en un conjunto de leyendas, tradiciones e historias bíblicas sobre Salomón, la reina de Sabá y el madero de la cruz. La presente edición, preparada por Ignacio Arellano, sigue las pautas generales de la colección a la que pertenece: *Autos sacramentales completos de Calderón* de la editorial Reichenberger, que supera ya los sesenta títulos.

La «Introducción» aborda en primer lugar la fecha, las fuentes y las relaciones intertextuales de la pieza. Como ninguna de las dataciones propuestas hasta ahora se apoya en datos seguros, concluye Arellano que «no se sabe exactamente cuál puede ser la fecha de este auto» (p. 7). Revisa después las leyendas y fuentes más importantes: lugares concretos de la Biblia y de la *Eneida* de Virgilio, comentaristas como Flavio Josefo y autores españoles como Juan de Pineda, que narran o mencionan la historia de Salomón, la reina de Sabá o, relacionada con esta última, la tradición de las sibilas. Más compleja es todavía la leyenda del leño de la cruz, transmitida en diferentes versiones por multitud de textos desde el *Evangelio de Nicodemo*, anterior al siglo V. Arellano reproduce fragmentos de algunas de las fuentes y los compara con otros del auto, mostrando así cómo Calderón reelabora este vasto complejo de materiales. Varias obras teatrales del Siglo de Oro utilizan motivos de estas tradiciones, pero es sin duda Calderón el dramaturgo que más veces acude a ellas: así ocurre en los autos *La humildad coronada*, *La lepra de Constantino*, *Primero y segundo Isaac*, *Primer refugio del hombre* y *probática piscina*, *La redención de cautivos* y *El jardín de Falerina*. Destaca sobre todos ellos la comedia *La sibila del Oriente*, pues muchos de sus materiales se reutilizan en el auto, según práctica cono-

cida en el dramaturgo. Arellano establece los paralelos y repeticiones de pasajes enteros y las similitudes y diferencias entre *La sibila del Oriente* y este auto, a la vez que advierte problemas textuales todavía sin resolver en la comedia.

La segunda parte de la «Introducción», titulada «Glosas a *El árbol del mejor fruto*», delimita la estructura de la pieza según la métrica, los espacios dramáticos y escénicos y los motivos temáticos: el auto está dividido en dos partes principales bastante equilibradas en su extensión, unos mil versos cada una. Se establecen a su vez las distintas subpartes con sus formas estróficas correspondientes. El editor desarrolla el argumento para aclarar el significado de muchos pasajes de la pieza, la técnica teatral, el escenario, la música o la simbología.

Sigue a este epígrafe una sinopsis métrica y un estudio textual en el que Arellano justifica el texto editado. Ofrece una información completa de cada uno de los nueve testimonios (ocho manuscritos y una edición impresa), cuya compulsión «muestra una situación bastante habitual en la transmisión de los autos calderonianos, es decir, la cercanía estrecha entre los textos» (p. 72). Después aduce las lecturas pertinentes para la elaboración del estema y defiende el manuscrito elegido como principal referencia para su edición. Tras la bibliografía y un listado de abreviaturas de los autos sacramentales de Calderón se presenta ya el texto de *El árbol de mejor fruto*.

La obra comienza cuando Salomón recibe en sueños el encargo divino de construir un templo para albergar el arca de la alianza y envía a dos vasallos suyos, Irán y Cadances, a buscar materiales. Irán va a pedirle perfumes a Sabá, quien desea conocer a Salomón después de que aquel le hable de su saber proverbial; esto inquieta al personaje alegórico de la Idolatría, quien teme que la reina tenga noticia del Dios de Israel. Cadances, por su parte, encuentra un árbol extraordinario en el Líbano, en cuya tala suceden hechos asombrosos. Los va-

sallos vuelven pues a Jerusalén con el leño y con Sabá. Esta le propone a Salomón una serie de acertijos con los que pretende probar su conocimiento, los cuales a su vez permiten el desarrollo de doctrinas escolásticas. Para cruzar el arroyo Cedrón utilizan como puente el leño traído por Cadances; al verlo, Sabá entra en trance y revela que es el árbol salvático, cuya leyenda relata, y profetiza la crucifixión de Cristo. La reina se convierte a la ley de Dios y aparta de su lado a la Idolatría, mientras que Salomón anuncia la construcción de la probática piscina, en la que colocará el tronco prodigioso.

Las notas a pie, algunas bastante extensas, aclaran aspectos de diverso tipo: los problemas lingüísticos que puede plantear el texto son solventados con frecuencia mediante definiciones extraídas de diccionarios de la época; cuando la retórica o la sintaxis del texto resultan especialmente difíciles, el editor ofrece la paráfrasis necesaria. La reproducción de pasajes paralelos (tanto del propio Calderón como de sus fuentes, especialmente de la Biblia) facilita la comprensión de los vocablos, evidencia lugares comunes en el dramaturgo y descubre su modo de reescribir materiales previos. También explica el editor cuestiones teológicas y simbólicas, requeridas para el entendimiento del texto, además de aspectos estilísticos, como el empleo de tópicos. A veces indica las soluciones que ha tomado para problemas textuales concretos, que el lector puede comprobar si acude al exhaustivo aparato crítico, situado inmediatamente después del texto. Las últimas páginas las ocupa un «Índice de notas» que incluye las menciones y alusiones bíblicas en la entrada correspondiente.

Para comprender este auto resulta valioso conocer el mosaico de historias y leyendas de las que parte y su importancia en el teatro del Siglo de Oro, especialmente en Calderón, así como las peculiares condiciones de su representación, la

simbología y las cuestiones teológicas que en él se desarrollan. A todo ello atiende Arellano en la introducción y en las notas a pie, y aclara así con pertinencia cualquier aspecto que pueda obstaculizar el entendimiento de la obra. Se suma a esto la garantía de estar leyendo un texto fijado con rigor, tarea que se propone la colección de autos sacramentales de la que forma parte. Esta edición, en resumen, presenta el texto en su contexto, lo comenta con buen criterio y esclarece interesantes detalles que podrían pasar inadvertidos, de manera que facilita la lectura más apropiada y precisa de *Él árbol de mejor fruto*, al tiempo que refleja el profundo conocimiento del dramaturgo y su obra por parte del editor y la ejemplaridad de su labor filológica.

ISABEL HERNANDO MORATA

CUBILLO DE ARAGÓN, Álvaro. *El hereje. (Auto en alegoría del sacrilego y detestable cartel que se puso en la ciudad de Granada contra la Ley de Dios y su Madre Santísima)*. Domínguez Matito, F. (ed., int. y notas). Vigo: Editorial Academia del Hispanismo, 2008. 142 pp.

La Editorial Academia del Hispanismo sigue enriqueciendo el catálogo de su colección «Biblioteca de Theatralia» con nuevos títulos de gran interés. A finales de 2008, publicó la edición, cuidadosamente anotada por Francisco Domínguez Matito, de uno de los tres autos de los que es autor seguro el dramaturgo granadino Álvaro Cubillo de Aragón. Aunque el auto de *El hereje* no brille por su valor estrictamente literario, su interés para la historia del teatro español es muy alto por la dimensión socio-política que se suma a su carácter alegórico religioso, como nos recuerda Domínguez Matito, quien ha decidido muy oportunamente su recuperación, tras varios

años dedicado al estudio de las circunstancias excepcionales que rodearon su representación en mayo de 1640.

Como sostiene el editor, resulta sorprendente que este auto se desconociera o fuera dado por perdido en catálogos y en prestigiosas obras modernas de referencia bibliográfica (Cotarelo, Valbuena, Profeti-Zancanari), pues ya en 1860 Cayetano A. de la Barrera había recogido noticia fidedigna del auto de *El hereje*, identificándolo con la pieza publicada, con el título original de *Auto en alegoría del sacrilego y detestable cartel que se puso en la ciudad de Granada contra la Ley de Dios y su Madre Santísima*, en el libro de Luis de Paracuellos Cabeza de Vaca *Triunfales celebraciones que en aparatos magestuosos consagró religiosa la ciudad de Granada a honor de la Pureza Virginal de María Santísima en sus desagravios, a quien devota las dedica esta ciudad, en todo llustre, en todo grande*, el mismo año de 1640. Tanto el título original del auto como el del libro de Paracuellos orientan ya al lector sobre las circunstancias de la composición y de la representación de esta pieza dramático-religiosa: forma parte de los actos de desagravio en honor de la Virgen que se llevaron a cabo en Granada tras la colocación, durante la noche de Jueves Santo en una de las puertas del Ayuntamiento, de un cartel ofensivo contra la pureza de María. Nada menos que de «suçia» y de «publyca puta de mansebia» se calificaba a la Virgen en este libelo que contenía otras afirmaciones de carácter herético. La ciudad granadina vivirá una auténtica conmoción desde esa Semana Santa hasta el mes de diciembre en que se hizo un Auto de Fe que puso fin a las celebraciones para reparar el buen nombre de María. Falsas acusaciones, juicios precipitados, agitación social, manifestaciones extremas de religiosidad... de todos los hechos, muy complicados y hasta rocambolescos, sucedidos durante esos meses quedó buena constancia, ya que el cronis-

ta local de la época los siguió muy de cerca, se conserva el proceso oficial del Inquisidor que tuvo que intervenir en el asunto y, además, el padre Paracuellos recogió muy detalladamente la relación de los episodios más importantes en el libro ya indicado. Domínguez Matito se ha basado en toda esa documentación para elaborar, con gran pulso narrativo, el relato de una investigación casi de carácter policiaco en la que el lector se sorprenderá al saber quién resultó ser finalmente el que escribió y colgó el sacrilego cartel, y qué retorcidos motivos le condujeron a hacerlo. No desvelaré aquí tales informaciones, pero este extraño acontecimiento, digno de haber sido recogido por Borges en la *Historia universal de la infamia*, contiene toda una lección de historia social que pone bien a las claras las formas complejas de la vida religiosa en España durante el siglo xvii y quizás un aviso para los tiempos que corren.

Parece que el 13 de mayo de 1640 se llevaron a cabo las celebraciones más apoteósicas y aparatosas, «la gran fiesta a los desagravios de Nuestra Señora», durante la cual la compañía de Antonio del Prado representó dos autos. Uno, *La hidalga del valle*, había sido compuesto por Calderón de la Barca para otra ocasión y trasladaba al teatro cuestiones doctrinales sobre el pecado original y en torno a la controversia sobre la Inmaculada Concepción, que se relacionaban con la cuestión de la pureza virginal de María. El otro, *El hereje*, lo compuso Cubillo de Aragón para este momento preciso, pues son inequívocas las referencias al contexto granadino (ya desde la «Loa en diálogo entre la Fuente la Teja y el río Darro») y las alusiones al impío cartel y al «hereje» que compuso las «nefandas letras», probablemente un «judi-güelo» inducido por el dragón de siete cabezas. Como bien resume Domínguez Matito, los dos autos sacramentales, con sus respectivas loas, «constituían, pues, dos actos de un programa perfectamente plani-

ficado: el primero [el de Cubillo] actualizaba los acontecimientos y animaba a los devotos espectadores a continuar con aquella exhibición de histeria colectiva; el segundo daba consistencia teológica a una creencia compartida que había sido injustamente atacada» (p. 50).

Tras una breve introducción a la obra dramática de Cubillo de Aragón, comediógrafo sobre el que Domínguez Matito viene trabajando en los últimos años, el estudio preliminar de esta edición de *El hereje* se centra en dar cuenta concisamente tanto del contexto histórico-social de 1640 (pp. 27-31) como del contexto teológico-religioso (pp. 31-36), mediante un breve panorama que retrata con agudeza la España conflictiva en la que tuvieron lugar los hechos que propiciaron la representación del auto, los sucesos granadinos que se relatan con más detenimiento (pp. 36-48). Particularmente Granada, y no sólo de modo simbólico, era centro de una tensión irresuelta entre cristianos viejos, conversos, moriscos y judíos que se manifestará claramente en los acontecimientos de 1640, sin olvidar que dentro del seno del propio catolicismo las luchas entre dominicos, franciscanos y jesuitas contribuían a enconados debates que no se ventilaban solamente en el mundo de la ideas sino que tenían consecuencias muy concretas y materiales. El posicionamiento de las diferentes órdenes en torno al dogma de la Inmaculada Concepción de María tiene particular relevancia y Domínguez Matito recuerda la polémica que enfrentó durante siglos a franciscanos y dominicos sobre esta cuestión, con la que a veces se confundía, como ya hemos dicho, la de la virginidad de María.

La edición del auto de *El hereje*, de 1061 versos, es muy pulcra. La puntuación, uno de los aspectos más controvertidos al editar textos clásicos, resulta siempre adecuada. La anotación es tan pertinente como equilibrada, bien atenta a explicar, a veces extensamente, conceptos o referencias (al medio granadino, por ejemplo) y a aclarar

pasajes de cierta dificultad o alusiones concretas a la circunstancia de la representación. Por mi parte añadiría tan sólo que, en el pasaje de la aparición de Granada ante el Tribunal de la Fe (vv. 856 y ss.), quizás habría sido conveniente adelantar en nota al lector las condiciones de enunciación y los detalles del espectáculo que sólo de modo implícito se descubrirán más adelante. La edición cuenta con una bibliografía muy completa y se remata con un siempre útil «Índice de voces anotadas». Literalmente, las erratas se cuentan con los dedos de una mano.

El auto de *El hereje* pone en acción dramática el enfrentamiento entre la ciudad de Granada (ayudada por la Fe, el Celo y la Caridad) y las fuerzas de la Apostasía, la Seta de Mahoma y el Judaísmo, mientras el río Genil se introduce como un elemento de gracia, aunque como es normal en nuestro teatro este tipo de personaje cumpla otras funciones. Todo termina en fiesta musical y procesión que proclama el triunfo de María, fundiéndose el acto de devoción sobre el tablado con las celebraciones de toda una ciudad enfebrecida. No importa cuál sea el juicio sobre su valor como poema dramático, pues lo verdaderamente relevante se encuentra en su función político-social, en su carácter de «obra de circunstancias» en la que se superpone el carácter historial del auto al sentido alegórico-religioso. La edición de Domínguez Matito no sólo tiene el mérito de aclarar rigurosamente un punto oscuro en la bibliografía de Cubillo de Aragón sino que pone bien de manifiesto la integración, en el siglo XVII español, de la práctica teatral en la vida del pueblo, recuperando un caso de excepcional importancia en el que el teatro se convierte en vehículo de expresión de los conflictos sociales y religiosos, y no representa un mero divertimento o un ingrediente más de lucimiento en diferentes manifestaciones festivas.

JAVIER RUBIERA

KOPRIVITZA ACUÑA, Milena; RAMOS MEDINA, Manuel; TORALES PACHECO, María Cristina *et al.* (eds.). *Ilustración en el mundo hispánico: preámbulo de las independencias*. México: Gobierno del Estado de Tlaxcala, 2009, 533 pp.

Para Kant la Ilustración se definía como «la liberación del hombre de su culpable incapacidad». De tal modo, resulta pertinente que en la portada del libro que nos ocupa, la Ilustración —en sentido literal y alegórico— sea una mujer que porta un libro y unas cadenas rotas. Durante largo tiempo, la historiografía afirmó que allende los Pirineos, las luces de la Ilustración habían brillado por su ausencia. No obstante, diversas obras escritas a partir de la segunda mitad del siglo XX refutaron tal aseveración y poco a poco empezaron a valorarse las manifestaciones ilustradas en España, Portugal y América, así como sus repercusiones en estos territorios. Cualquier libro de historia de educación primaria menciona que una de las «causas externas» de la independencia de las naciones latinoamericanas fue la influencia de las ideas ilustradas.

En los últimos meses, ante la celebración del bicentenario de los movimientos de independencia, han surgido numerosos foros para la discusión de temas relacionados. Uno de ellos fue el Congreso internacional «Ilustración en el mundo hispánico: preámbulo de las independencias», el cual tuvo lugar en la ciudad de Tlaxcala en septiembre de 2008. El resultado de ese encuentro académico se plasmó en un libro que reúne las ponencias presentadas por investigadores provenientes de países como España, Portugal, México, Colombia, Argentina y Filipinas. Además de la diversidad de nacionalidades, destaca la variedad de los enfoques, lo cual resulta uno de los mayores aciertos de la obra en conjunto, pues permite al lector configurar una visión más completa de las últimas décadas del siglo XVIII y las primeras del XIX.

Los textos, agrupados en nueve secciones, dan cuenta de las expresiones de la Ilustración en diferentes ámbitos: la literatura, la economía, la cultura, la ciencia e incluso en las prácticas devotas (Ricardo González) o en la definición de un concepto tan esquivo como «el buen gusto» (Ana Hontanilla).

Los protagonistas que pueblan estas páginas son numerosos. Algunos autores como Manuel Olimón y Manuel Ramos estudian a personajes específicos —célebres como el arzobispo Lorenzana, o poco conocidos, como un fraile carmelita novohispano, respectivamente— a través de sus obras y de sus biografías; otros, en cambio, analizan agrupaciones como la Real Sociedad Bascongada de Amigos del País (Cristina Torales) o la Real Sociedad Económica (Benito Legarda), cuyo deseo principal era cultivar las ciencias y fomentar las actividades productivas para el mayor beneficio de la sociedad. En este rubro también entran los salones literarios organizados por mujeres, cuyo papel en la difusión de la cultura comienza a ser reevaluado por la historiografía contemporánea (José Antonio Feliz).

Los jesuitas no podían pasar de largo en este libro debido a la influencia que ejercieron en el ámbito intelectual hispánico, razón por la que ocupan una sección aparte. Antonio Astorgano y Jeffrey Klaiber revisan las trayectorias individuales de cuatro jesuitas. Astorgano se ocupa de las relaciones que sostuvo Lorenzo Hervás y Panduro con algunos jesuitas americanos, mientras que Jeffrey Klaiber analiza la influencia de Francisco Xavier Clavigero, Juan Ignacio Molina y Juan Pablo Viscardo en la formación de una conciencia patriótica; los dos primeros contribuyeron con obras repletas de conocimientos científicos y amor al terruño distante, en tanto que Viscardo escribió textos políticos, abiertamente incendiarios, a favor de la independencia de los dominios de ultramar. Por su parte, Enrique González plantea un intere-

sante —y controvertido— debate respecto a la «modernidad» de la enseñanza que se impartía en los colegios jesuitas, así como el destino de la educación novohispana tras su exilio. José Arcilla se centra en los debates que se suscitaron en Manila como consecuencia de la expulsión.

En el ámbito de la literatura, el último tercio del siglo XVIII en España fue un período fértil para el debate y la búsqueda de nuevas vías de expresión. El texto de José Checa nos recuerda que en aquellos agitados años, los versos y las novelas no sólo buscaban producir un gozo estético, sino que servían como estandartes de la filiación política de sus autores. Al mismo tiempo se gestaba un proceso de reivindicación de historias legendarias, cuyo origen resultaba francamente dudoso, con el propósito de afianzar la identidad nacional (Joaquín Álvarez).

Los escenarios de las expresiones ilustradas también fueron variados. Las grandes capitales virreinales resultaron lugares propicios para los afanes de los gobernantes que deseaban cambiar la faz de las urbes, normar sus actividades y embellecerlas con obras públicas (Germán Mejía). No obstante, más allá de las ciudades, la Ilustración se hizo presente en las diferentes provincias hispánicas, ya sea en Cantabria (Ramón Maruri), en Filipinas (Fernando Zialcita y Cristina Barrón) o en Tlaxcala (Milena Koprivitz, Jesús Barbosa, Luis Pérez y Cristina Torales). Algunas ponencias hacen visible el vínculo que existía entre regiones ultramarinas, lo cual explica que un valenciano, Manuel Tolsá, haya realizado algunas de las obras más emblemáticas que, hasta la fecha, adornan la Ciudad de México (Vicente León).

El avance científico y la educación son elementos a los que se concedió principal importancia durante el siglo XVIII, como ocurrió en la Nueva España, donde surgieron personajes e instituciones dedicados a la divulgación del conocimiento. Un ejemplo es el del sacerdote José Antonio Alza-

te, quien publicó diversas gacetas de contenido científico, además de ser un estudioso de disciplinas como la botánica y la cartografía (José Ruiz de Esparza). Pero el suyo no fue un caso aislado: el auge de los colegios y los seminarios permitió que algunos indígenas pudieran forjar una sólida carrera eclesiástica y académica (Margarita Menegus). Además, la preocupación por la instrucción de los niños dio como resultado el establecimiento de numerosas escuelas gratuitas, así como el uso de materiales novedosos creados especialmente para la alfabetización; o bien, de fábulas, a través de las cuales se transmitían enseñanzas morales e incluso datos de la historia natural de su región de origen (Dorothy Tanck). Como parte de esas iniciativas ilustradas también se encuentra la erección del Hospital de San Andrés, donde varias generaciones de médicos conocieron y pusieron en práctica los tratamientos más avanzados de la época (María del Carmen Barbabosa).

Destaca la presencia del texto de Miguel Corréa, relativo a la ilustración en Portugal, ya que a pesar de la proximidad entre el mundo hispánico y el lusitano poco sabemos —al menos en México— de los procesos históricos en los dominios portugueses.

La lectura de estos textos devela la gran cantidad de proyectos que surgieron a partir de la segunda mitad del siglo XVIII; muchos se quedaron en la esfera de las ideas, mientras que otros se llevaron a la práctica con resultados variados, pues su aplicación no estuvo exenta de resistencia por parte de amplios sectores de la sociedad. La Ilustración suele asociarse con el cambio y la ruptura total respecto al orden anterior, no obstante, en el mundo hispánico frecuentemente se intentó conjuntar la innovación con las tradiciones propias.

Los contenidos del libro, apenas esbozados en estas líneas, resultan por demás sugerentes. En muchos casos, los investigadores exploran temas prácticamente in-

éditos o bien los analizan a partir de un enfoque novedoso, de manera que se matizan, cuestionan o refutan afirmaciones que se habían vuelto «lugares comunes» en la historiografía. Todos los autores comparten el rigor científico. En síntesis puede afirmarse que la obra ofrece un extenso panorama de la situación social, política, económica y cultural en los albores de los movimientos de independencia latinoamericanos, lo cual permite una mejor comprensión del pensamiento que animaba tanto a los que permanecieron leales a la monarquía, como a aquellos que a la larga emprendieron la lucha por la emancipación. Por tanto cabe felicitar el esfuerzo de difusión de los contenidos del Congreso Internacional, pues el resultado es una auténtica muestra de que en el ámbito hispano las luces de la Ilustración irradiaron resplandores propios de Manila a Madrid y de la Nueva España al Río de la Plata.

ODETTE MARÍA ROJAS SOSA

HERRERA NAVARRO, Jerónimo. *Petimetres y majos. Saineteros madrileños del siglo XVIII*. Madrid: Ediciones del Orto, 2009, 158 pp.

El siglo XVIII es una época bien conocida y ejemplarmente estudiada en lo que se refiere al teatro español. Y esto se debe a la labor de estudiosos como Jerónimo Herrera Navarro, autor de numerosos estudios sobre esta centuria, entre los que hay que destacar su imprescindible *Catálogo de autores teatrales del siglo XVIII*, publicado en 1993 por la Fundación Universitaria Española.

Sin embargo, aún quedan lagunas, a veces muy extensas, en el dilatado territorio del teatro dieciochesco. Una de ellas es el teatro breve, que en general ha quedado reducido a Ramón de la Cruz y José Ignacio González del Castillo, objeto de la

atención prioritaria de los estudios dedicados a los géneros breves. Esta situación ha quedado paliada por obras como la *Historia del teatro breve en España*, dirigida por Javier Huerta y publicada por Hispanoamericana en 2008. Sin embargo, no le falta razón a Jerónimo Navarro cuando indica que «falta todavía por hacer la historia del teatro breve en el siglo XVIII si nos queremos acercar a la mentalidad colectiva de la que intentaba ser reflejo y a la que respondía, puesto que la razón de ser última de estas piecitas era satisfacer la demanda de diversión de un público concreto, que además era heterogéneo» (p. 7).

De acuerdo con estos presupuestos, el autor se propone dibujar el vasto panorama del teatro breve de aquel siglo sin dedicarse a las grandes figuras, sino a una serie de autores que se dedicaron con asiduidad al sainete y otros géneros breves, que gozaron de cierto éxito y que formaron el sustrato sobre el que se elevaron Ramón de la Cruz y los escritores más conocidos hoy día. Así, en una primera parte, Herrera analiza los aspectos generales referidos al sainete y los saineteros durante el XVIII: número y condición de los saineteros, el precio de los sainetes y las polémicas alrededor de este género que proliferaron en su tiempo.

Una vez establecido el panorama general, gracias al cual sabemos que hubo al menos doscientos autores de piezas breves en el Setecientos, además de numerosas obras anónimas (cerca de la mitad de las conservadas), Jerónimo Herrera dedica la segunda parte, la más amplia, de su estudio al análisis de ocho «saineteros desconocidos del siglo XVIII». Son estos ocho, no totalmente desconocidos, ya que el propio autor cita estudios sobre alguno de ellos, Antonio Pablo Fernández, Nicolás González Martínez, Antonio Furmento Bazo, Diego Ventura Rejón de Silva y Lucas, Antonio Vidaurre, Antonio Valladares de Sotomayor y Gaspar Zavala y Zamora.

El estudio de estos saineteros sigue un esquema repetido en todos ellos y que responde a un modelo positivista que tiene firmes e ilustres antecedentes en don Emilio Cotarelo y Mori: una presentación de los datos conocidos del autor, reseña bibliográfica de las obras conocidas del mismo, descripción pormenorizada de cada una de ellas, con algunas citas de las más significativas, y una breve recapitulación final. Con todo, no deja Herrera Navarro de señalar algunos rasgos definitorios de cada dramaturgo, como el carácter todavía entremesil de las obras de Antonio Pablo Fernández, la influencia de Ramón de la Cruz en los saineteros de mediados de siglo, como Rejón de Silva o Furmento Bazo, y la tendencia moralizadora con tintes ilustrados de Valladares de Sotomayor y Zavala y Zamora.

Así pues, aunque no se hace estrictamente un recorrido histórico por el teatro breve del XVIII, el autor aporta una gran cantidad de datos que permiten trazar líneas de continuidad, señalar momentos de ruptura y marcar temas y preocupaciones propias de determinados periodos históricos, así como incardinar a cada uno de los escritores tratados dentro del ámbito de influencia de figuras clave como la de Ramón de la Cruz.

Por todo ello *Petimetres y majos* amplía notablemente nuestro conocimiento del teatro breve del siglo XVIII, permitiendo encuadrar a las grandes figuras del género dentro de un contexto mucho más amplio. Y todo ello con un extraordinario rigor filológico: Herrera Navarro utiliza siempre documentación de primera mano, en general manuscritos de la Biblioteca Histórica Municipal de Madrid y la Biblioteca Nacional, pero también de la Biblioteca de Antonio Rodríguez Moñino, como es el caso de las obras de Diego Rejón de Silva y Lucas, así como primeras ediciones cuando existen, todos ellos reseñados con precisión en las notas a pie de página. A esto hay que sumar una amplia bibliografía sobre los autores y los géneros tratados.

Con este libro y con *Don Juan llega a Italia*, de Laura Dolfi, comienza su andadura la nueva colección del Instituto del Teatro de Madrid «Breviarios de Talía», dirigida por Javier Huerta Calvo y Antonio López Fonseca, y publicada por Ediciones del Orto. El propósito de esta nueva colección es publicar ensayos de todos los aspectos de la literatura dramática y del mundo del teatro, así como ediciones de textos poco conocidos, raros y curiosos. Se trata de libros de pequeño formato, muy manejables, que parecen seguir el ideal de Rafael Alberti en el *Madrigal al billete del tranvía*, cuando hablaba de «la violeta / contemporánea, viva, / del libro que viaja en la chaqueta».

FERNANDO DOMÉNECH RICO

IRIARTE, Tomás de. *Teatro original completo*. Sebold, Russell P. (ed.). Madrid: Cátedra, 2010, 708 pp.

Cuando *El señorito mimado* volvió a estrenarse en el Teatro del Príncipe durante el reinado de José Bonaparte, decepcionó al público. ¿Por qué? Siendo una de las mejores comedias escritas según las normas neoclásicas, tenía muchas posibilidades de esperar una recepción exitosa en el Madrid del rey intruso. Pero según el informe publicado en la Gaceta de Madrid el 23 de marzo de 1811, la representación, que se hizo sin las distracciones normales de «entremeses, tonadillas y sainetes en los intermedios de los actos. Cosa inaudita hasta entonces», aburrió a un público acostumbrado a ir al teatro dispuesto a «hacer gestos a las cómicas y a tirarlas dulces a la silla». Vaya: una representación teatral digna, que se centraba en la obra (no en esas «distracciones» tan deseadas por un público mal educado y poco respetuoso del texto literario), pero, quizá por eso, condenada al fracaso.

Iriarte, nacido en Tenerife en 1750, no vio ese fracaso. Había comenzado a perfeccionar la obra en 1783, «año clave» para él (según su editor moderno) porque inicia una importante etapa en su producción literaria. Es a partir de ese año cuando se entrega a la creación de las tres obras que le han ganado reconocimiento y respeto en el mundo teatral: *El señorito mimado*, *La señorita malcriada* y *El don de gentes*.

Saca del cajón donde los tendría guardados los «preludios» o primeras versiones de todas sus comedias, para repararlas y reanudar poco a poco el trabajo en las tres comedias que hemos llamado «maduras» (28).

Con estas obras, Iriarte inaugura el «moderno teatro de costumbres» (57). El cuidadoso análisis que hace Sebold de las tres obras, cada una con su historia, contexto, personajes, temas, lenguaje y elementos realistas/costumbristas, nos invita a volver a leer las comedias con ojos frescos; con la ayuda del gran crítico, vemos cosas que antes o no queríamos ver o no podíamos ver por falta de tiempo o interés. El mismo Sebold ve estas obras como precursoras del tipo de comedia natural de Moratín hijo, Gorostiza, Bretón, López de Ayala y otros costumbristas/realistas decimonónicos. Si el romanticismo es una evolución, no una revolución (concepto que ha defendido Sebold a través de los años), también lo son el costumbrismo y el realismo.

Sebold insiste una y otra vez en el «notable realismo» de estas obras y, como es habitual en los trabajos que ha publicado desde hace ya casi cincuenta años, defiende la integridad de la literatura dieciochesca española en términos contundentes: «Ha pasado el tiempo de esa tan absurda como fácil seudocrítica que no encontraba nada humanamente admirable sino en la angustia de los escritorios barrocos o en los tormentos de los románticos» (48). Y nadie como Sebold para iluminar, defender, escribir, elaborar, publicar y encontrar esas cosas «humanamente admirable[s]» en di-

cha literatura (de hecho, de las 81 notas a pie de página de la introducción, 22 se refieren a estudios que él mismo ha escrito). Y entre los admiradores se incluían individuos del circuito internacional. Cuando salieron a la luz las Obras en verso y prosa, que se vendieron por suscripción en 1787, llegaron a las manos de muchos intelectuales de la época, entre ellos Benjamin Franklin y Thomas Jefferson.

La gracia de *El señorito mimado*, *La señorita malcriada* y *El don de gentes* fue producto de un concentrado esfuerzo por parte del autor, porque, aunque poseía, según su editor moderno, ese «don de gentes» (Sebold habla de su «encantador perfil humano» [35] y de una «extraordinaria entereza de ánimo» [44]), padecía de la gota, que le producía dolores impensables, especialmente hacia el fin de su vida en 1791. Una de las revelaciones más sorprendentes del estudio de *El don de gentes* es la sugerencia de que Forner copió el figurón que domina su obra *El filósofo enamorado* (1792) de la versión inédita de la comedia de Iriarte (aunque inédita en su versión original de 1780, fue representada en el teatro particular de la Condesa-Duquesa de Benavente, donde la pudo ver el escritor extremeño).

*El viejo y la niña*, de Moratín hijo (a quien, por un lapsus, Sebold confunde con su padre, Flumisbo [51], al hablar de *La petimetra*), no supera a *El don de gentes* en cuanto a su costumbrismo moderno, idea que defiende el editor con ameno detalle y convicción. Habla de las acotaciones «realistas» y los detalles que «revelan la acción creativa del moderno realista» (103); señala cómo, en *La señorita malcriada*, es la primera vez que un personaje «se dedica a una actividad tan vulgar y por tanto ran realista y tan moderna como la lectura de la prensa diaria» (104).

Pero el editor no se olvida de otras dos obras menos conocidas: *La librería* («teatro de costumbres») y *Guzmán el Bueno*, que califica como la «más artística» (125)

de todas las obras dedicadas al tema del héroe nacional.

Esta edición es lo que esperamos de su editor: es obra de convicción, excelente documentación, amena lectura, originalidad y utilidad. Le hubiera encantado a don Tomás.

DAVID T. GIES

SAMANIEGO, Félix María de. *Medicina fantástica del espíritu y espejo teórico-práctico en que se miran las enfermedades reinantes desde la niñez hasta la decrepitud, con recetas y aforismos que suministra la moral. Escrita en metro joco-serio y prosa por el Dr. D. Damián de Cosme. Dedicase a los santos médicos san Cosme y san Damián*. Palacios Fernández, E. (ed.). Madrid: Biblioteca Nueva, con la colaboración de la Real Sociedad Bascongada de Amigos del País, Delegación en Corte, 2010, 239 pp. (Clásicos de Biblioteca Nueva, 64).

Si la solvencia del profesor Emilio Palacios Fernández como investigador, editor, crítico e historiador de la literatura, y en especial en las letras del setecientos, se halla más que contrastada luego de una trayectoria que abarca ya cuatro decenios de sólida y fecunda labor, cuando de Samaniego se trata, llega a alcanzar el rango de lo incuestionable. Desde que en los primeros años setenta iniciara el hoy catedrático de la Universidad Complutense las investigaciones que poco más tarde darían lugar a su tesis doctoral (1974) y a su fundamental *Vida y obra de Samaniego* (1975), se cuentan por decenas sus aportaciones sobre el escritor alavés, tanto en el ámbito de la edición de sus obras como en el del estudio de las mil facetas de formas, temas, ideas, fuentes, influencias, contextos, polémicas, relaciones..., hasta aventurarse en fechas recientes (2003 y ulterio-

res actualizaciones) a surcar los procelosos mares de la red al timón de la espléndida página de autor dedicada al fabulista de Laguardia en la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes (<[http://www.cervantesvirtual.com/bib\\_autor/samaniego/](http://www.cervantesvirtual.com/bib_autor/samaniego/)>).

Procelosos, decíamos; porque en los mares —de ayer y de hoy, de lo real y de lo virtual— no falta el espécimen del saqueador: *bibliopirata* ayer, *ciberpirata* hoy, pirata al fin y al cabo. Es precisamente lo que le había caído encima a esta *Medicina fantástica del espíritu*, un opúsculo de contenido e impulso educativo que, atribuido antes a diversos ingenios (Forner, García de la Huerta, el propio Samaniego), la autoridad de Palacios Fernández adscribió al alavés en la mencionada página web (2003, con edición digital incluida del texto) y en dos comunicaciones a sendos congresos de 2005 y 2007, donde, apoyándose en el testimonio de Jovellanos, acertaba a situar la *Medicina* (1786) en una onda que procedía directa de sus por entonces recién impresas *Fábulas en verso castellano* (1781 y 1784).

Pues bien, si en los últimos tiempos los piratas tendían a transitar del libro a la red, he aquí que a nuestra obrita le salió un corsario que invirtió la singladura: ello explica la aparición en 2008 de una primera edición moderna en libro, extrañamente titulada *Espejo teórico-práctico en que se miran las enfermedades reinantes desde la niñez hasta la decrepitud...*, esto es, con marbete mutilado... por la pantalla del ordenador, ya que todo conduce a pensar que ésta constituye la fuente textual única del susodicho viajero, de cuyo nombre más valdrá no querer acordarse. El lector intrigado puede alimentar su curiosidad, claro está, acudiendo a la convincente argumentación de Palacios Fernández, que en un pasaje de su estudio introductorio (pp. 24-27) nos descubre la pata de palo del mentiroso.

Supercherías aparte, es esta Introducción, tan amplia como documentada (pp. 7-107), la que en sus cuatro apartados gene-

rales abre el volumen: «1. Introducción: la formación, la Bascongada, la educación, el literato ilustrado» (pp. 9-38); «2. *Medicina fantástica del espíritu* (1786)» (pp. 38-82); «3. Conclusión: una evaluación de Samaniego» (pp. 82-88), y «4. Imágenes sobre Samaniego a comienzos del XIX» (pp. 88-107). Expone el primero el perfil ilustrado del autor: su formación, su tarea educativa en el seno de la Real Sociedad Bascongada de los Amigos del País, y su producción escrita en las fábulas y en los cuentos verdes de *El jardín de Venus*. Considera Palacios a continuación la *Medicina* partiendo de sus posibles fuentes y subrayando la originalidad de su planteamiento satírico y de su «perfecta estructura ternaria» (p. 52), con el examen al detalle del contenido y con el estudio del estilo, que hacen de la obrita «una pieza [...] compleja y original que la aleja de otros modelos de sátira al uso entre los poetas ilustrados» (p. 80), en la medida en que trasciende los estrechos límites establecidos por Luzán en su *Poética* («Del estilo jocoso», libro II, cap. XX), recordados por Palacios, quien recalca también la variedad de su versificación (en un útil cuadro, pp. 81-82). Finalmente, a la revisión comprensiva de Samaniego abordada en la tercera parte suceden tres interesantes imágenes de nuestro literato proyectadas por sendos autores de la generación posterior: Martín Fernández de Navarrete (1765-1844), José Marchena (1768-1821) y Manuel José Quintana (1772-1857). Los criterios de edición (p. 109), la excelente y nutrida Bibliografía (pp. 111-133) y una Cronología (pp. 135-145, debida a Coronada Pichardo) cierran las piezas preliminares del libro.

Preceden asimismo a la *Medicina* estricta, de entrada, una dedicatoria («A los santos médicos san Cosme y san Damián», pp. 149-153) que muestra ya, al hilo de los prejuicios al uso ante los médicos, el fino ingenio satírico que el autor irá vertiendo en la obra toda, y, a continuación, un «Pró-

logo» (pp. 156-159) que, con suma claridad y orden lógico, anticipa y justifica su recorrido posterior, marcado por su naturaleza didáctica («Le pintaré tal el vicio,/ que al querer abandonarse,/ de temor a la pintura,/ huya de las realidades», vv. 25-28) y por un tono menos serio que jocoso («Será el estilo agridulce,/ y el dulce predominadamente», vv. 29-30), explicando pormenorizadamente el título (vv. 36ss.) y razonando el porqué de la variedad métrica («Los metros también alternan,/ procurando que se adapten,/ pues son el modo y sustancia/ hermanos de padre y madre», vv. 73-76).

El núcleo de la obrita se divide en tres partes o libros, de cuatro, ocho y cuatro capítulos, respectivamente, en una cuidada disposición correlativa, paralela y simétrica que primero recoge las enfermedades de la niñez (pp. 163-170), a saber: la mala crianza, la mala inclinación, la falta de respeto desde niños a los padres, y el aprender lo malo antes que lo bueno (recuerde el lector que son *del espíritu*). Encabeza las de la juventud, en el libro segundo (pp. 171-210), el amor profano, al que acompañan otros males que particulariza en los hijos e hijas (la violencia de los padres para que se casen contra su gusto y para que entren en religión), en las hermosas (ser desgraciadas), en las mujeres (ser feas), en los petimetres (ser presumidos y afectados), en los mayorazgos (pasar plaza de tontos), y de nuevo en los jóvenes en general (ser poco devotos). También se presentan parcialmente focalizados tres de los capítulos del libro tercero, que trae las enfermedades de la vejez (pp. 211-233): ser codiciosos, ser cortejantes (ambas de los viejos), querer parecer jóvenes (de las viejas), y que se remata en el cuarto y último con la «enfermedad de la decrepitud, las cenizas o sombras del amor y codicia».

Igualmente minuciosa e igualmente paralela resulta la estructura externa de cada capítulo, que se inicia con un breve «Afo-

rismo» en prosa, al que sigue la «Descripción de la enfermedad», más extensa y en verso, para incluir otro «Aforismo» en prosa que antecede a la «Receta», de nuevo versificada y de nuevo generalmente corta (con excepción del segundo del segundo libro, II, 2, en el que falta por razones en las que no cabe detenerse). Destacan en estos capítulos, según se indicó, la extraordinaria variedad y riqueza de los versos y estrofas, que combinan desde el pentasílabo al endecasílabo (pasando por los metros de 6, 7, 8 y 10 sílabas), y de la silva a la quintilla (con sonetos, décimas, octavas, romances y romancillos, pareados, octavillas, sextillas y seguidillas), y que, como apunta Palacios, «se van acomodando a los dos tonos [serio y jocoso] que emplea el autor» (p. 82).

En este sentido, cabe subrayar la curiosa musicalidad de las octavillas de III, 3, donde los pentasílabos esdrújulos van recibiendo el contrapunto de los agudos a mitad y final de estrofa en el discurrir de casi cien versos como estos: «Si fuiste tórtola,/ si fuiste águila,/ hoy por tarántula/ te has de juzgar;/ que seas crítica,/ seas enfática,/ seas irónica,/ no pegarás» (p. 225, vv. 25-32). No es el único caso, por otra parte, de enfoque grotesco, que más de una vez (III, 4, por ejemplo) remite al Quevedo desengañado, aunque no al desvergonzado. A don Francisco recuerdan también varios capítulos en su expresividad léxica coloquial (II, 2) e incluso vulgar (III, 2), con voces como *morlaco*, *giba*, *estantigua*, *espantajo*, *escupen*, *gorro*, *calva*, *mamaluca*, *peluca*, *embustera*, *marrullero*, *maulón* o *cecina*. Pero si de ciertos se trata, descuellan la nota costumbrista de época en torno a la figura del petimetre (II, 6), donde el estilo enumerativo confiere al texto singular viveza: «¡Qué terso!, ¡qué limpio!./ ¡qué rizos!, ¡qué olores!./ ¡qué gusto en vestidos!./ ¡qué puesto en las modas!./ ¡qué arte!, ¡qué brío!/ Las damas le aclaman/ por parisien fino./ [...] Ninguno le gana/ de cuantos se han visto,/ a coger

pañuelos./ alzar abanicos./ saber dar el brazo./ dulces exquisitos./ llevando dos cajas/ de rapé y palillos/, a doblar mantillas./ componer un rizo./ mondar una pera./ trincar de lo lindo» (pp. 192-193, vv. 10ss.).

Valga todo ello como muestra del interés del texto recuperado y estudiado por el profesor Palacios Fernández. Habrá tal vez quien estime que la puntuación modernizada permanece por momentos apegada en exceso al original. O quien lamente que la anotación se oriente en ocasiones hacia un lector escasamente avezado. Pero no hay matices que puedan rebajar la deuda contraída —una más— por los que amamos las letras con quien ha librado del olvido esta pequeña joya, trasladándola y analizándola con la honradez, dedicación, penetración y sabiduría que le son propias.

ESTEBAN GUTIÉRREZ DÍAZ-BERNARDO

ASTORGANO ABAJO, Antonio. *La literatura de los jesuitas vascos expulsos (1767-1815)*. Madrid: Delegación en Corte de la Real Sociedad Bascongada de los Amigos del País, 2009, 501 pp.

El catedrático Antonio Astorgano Abajo, leonés (1950), miembro de numerosas asociaciones culturales, es un investigador reconocido en la literatura y la historia del siglo XVIII. Dentro de su abundante producción bibliográfica se pueden destacar sus ediciones y estudios sobre Godoy y Meléndez Valdés. Pero también por sus numerosas investigaciones sobre los jesuitas expulsos, que lleva trabajando durante cerca de veinte años, como los Padres Vicente Requeno y Lorenzo Hervás y Panduro, de los que ha publicado, en dos voluminosos tomos, los *Escritos filosóficos* y la *Biblioteca jesuítico-española (1759-1799)* respectivamente, aparte de diferentes artículos sobre ellos, y también sobre los Padres Terreros, Clavigero, Arévalo, Cardiel, Isla,

San José de Pignatelli, etc. Actualmente está preparando la edición de la segunda parte de la *Biblioteca jesuítico-española. Apéndices de Catálogos de manuscritos hispano-portugueses existentes en las Bibliotecas de Roma*, y una biografía de Hervás.

El libro-discurso que comentamos, con el que Astorgano ingresó como socio de número en la R.S. Bascongada de Amigos del País, está dedicado a la memoria del inolvidable José Ignacio Tellechea, recientemente fallecido, quien dio una admirable panorámica de la producción literaria de los jesuitas vascos antes de ser desterrados, estudiando las figuras señeras de Agustín de Cardaveraz, Sebastián Mendiburu y, sobre todo, de Manuel Larramendi.

La importancia del estudio de los jesuitas vascos del siglo XVIII reside en que sus tesis, como ha apuntado recientemente Martín Almagro Gorbea, «mantenidas de manera más o menos consciente pero siempre con contumacia, han constituido las bases para los modelos interpretativos de la Prehistoria del País Vasco desde sus inicios, en el siglo XIX, hasta la actualidad. Ade-más, dicha visión fue asimilada al ideario político del tradiciona-lismo carlista, del que pasó al nacionalista vasco».

Justificado el posible interés que todavía mantiene el mundillo del jesuitismo vasco dieciochesco, Astorgano se centra específicamente en la producción literaria de los jesuitas vascos que fueron extrañados de su patria en la primera de las cinco expulsiones que han sufrido los jesuitas españoles desde entonces.

Pero el libro es algo más que un balance de la producción literaria en el exilio de los jesuitas vascos, a la que califica, de una manera conscientemente provocadora, de «pobre». Poco a poco nos va mostrando lo que pasó con el prometedor movimiento literario euskaldún, liderado por el P. Manuel de Larramendi, después de abril de 1767, cuando el decreto de expulsión arrancó de cuajo a estos hombres

de sus nativos e idílicos valles y montañas. En su estudio Astorgano no sólo nos descubre las huellas de los jesuitas nacidos en Euskadi sino también de muchos de Navarra y algunos riojanos, pues las interrelaciones entre los colegios y los jesuitas de esas regiones así lo exigen.

Dos aspectos relevantes quedan claros desde la introducción: el sentido en el que se utiliza el término literatura y el de la escasa producción literaria de los jesuitas vascos en el exilio. Sobre el primero, afirma el autor que entiende por «literatura», en su acepción más amplia, cualquier tipo de escrito y de cualquier materia, como se interpretaba en el siglo XVIII, a saber, «todo lo que pertenece a las letras, ciencias o estudios», como se recoge en el *Diccionario* académico de 1780. Sobre el segundo, mantiene que la productividad de los jesuitas vascos en el exilio fue escasa.

Centrándonos en el amplio y esclarecedor panorama de Astorgano sobre *La Literatura de los jesuitas vascos expulsos (1767-1815)*, diremos que es un laborioso trabajo de investigación, estructurado en once capítulos, seguidos de unas conclusiones y de un muy valioso y erudito apéndice con una treintena de semblanzas de escritores jesuitas expulsos vascos.

En el capítulo 2 «Fuentes para conocer la literatura del exilio de los jesuitas vascos», se nos da un perfecto retrato de las fuentes actuales de su trabajo. En el capítulo 3, «El jesuitismo vasco inmediatamente anterior a la expulsión», pone número a los jesuitas desterrados y aclara que entre España y América hubo unos 6.000, de los que unos 600, eran literatos, y que de la Provincia de Castilla, a la que pertenecía el País Vasco y Navarra, procedían unos 80, entendiendo el concepto de literatura según la aludida acepción amplia que se tenía en el XVIII de lo literario. Destaca en particular «el liderazgo de los «cinco magníficos» del jesuitismo vasco-navarro anterior al exilio: la amistad de Larramendi, Calatayud, Cardaveraz, Mendiburu e Idiá-

quez», «amigos entre sí, destacados escritores y líderes respetados no sólo en Euskadi, sino también dentro de la Provincia jesuítica de Castilla», los cuales redactaron estudios sobre la religión y la moral, la cultura, el euskera y las letras, antes del exilio. Basta recordar la relevancia del gran misionero popular Pedro Antonio de Calatayud y la del P. Agustín de Cardaveraz, insigne pionero y místico de la devoción al Corazón de Jesús en España. El autor dedica unas acertadas páginas a la importancia del culto al Sagrado Corazón entre los jesuitas vascos expulsos, consideración que se puede extender a toda la Compañía de Jesús durante su supresión, de tal modo que los jesuitas de entonces atribuyeron a ese culto el don de la restauración.

Fueron al destierro, igualmente, algunos jesuitas vascos que eran profesores en la universidad, como los bilbaínos Miguel Ignacio de Ordeñana y Gabriel del Barco, o en el colegio de Salamanca, donde impartían diversas cátedras, entre otros, el famoso P. Francisco Xavier de Idiáquez, o Antonio Eusebio Samaniego, hermano del fabulista.

En el capítulo siguiente ordena las noticias sobre los provinciales vascos expulsos, que fueron las personas de mayor relieve dentro de la Orden, pero también socialmente. El citado pamplonés Francisco Javier de Idiáquez, «humanista, provincial y líder de los jesuitas de la Provincia de Castilla», cuyas *Prácticas de Villagarciá* hemos conocido y usado como manual los jesuitas españoles hasta el siglo XX. El vizcaíno P. Lorenzo de Uriarte, profesor en varios colegios y rector, también fue provincial de Castilla. El guipuzcoano P. Manuel Balzátegui era provincial en el Nuevo Reino de Granada (actuales Colombia y Venezuela) y autor de varias obras filosóficas y científicas para la Universidad Javeriana de Bogotá, y luego redactó otras en italiano durante el exilio; o el guerniqués Bernardo Pazuengos, quien fue provincial en las Islas Filipinas.

En el capítulo 5 Astorgano estudia la «Permanencia del jesuitismo después de la expulsión entre 1767 y 1773». Afirma, con agudeza, que los jesuitas, que tenían gran influencia en la sociedad rural vasca anterior a la expulsión, empiezan a perderla con las campañas laicistas del gobierno ilustrado, y con la prohibición de la correspondencia entre el País Vasco y los desterrados, aunque parece que encontraron maneras para burlarla.

Por el contrario, existían en el interior de Euskadi algunos reductos de ex-novicios que nunca ocultaron su filiación jesuítica, o sacerdotes seculares pro-jesuitas descarados, expuestos a sufrir los castigos del regalismo gobernante. Por otra parte, dedica dos apartados para estudiar el devenir de dos centros emblemáticos de los jesuitas relacionados con la Real Sociedad Bascongada, que describe con gran precisión: el colegio de Loyola y el colegio de Azkoitia. Del primero, de gran relevancia para la Orden y archivo de importantes libros y manuscritos, dice que estuvo medio abandonado hasta que fue ocupado por los monjes premonstratenses de Urdax (Navarra) entre 1798 y 1806, al serle arruinado su monasterio por los revolucionarios franceses en septiembre de 1793 durante la Guerra contra la Convención. En Azkoitia las relaciones de los jesuitas con la Bascongada fueron correctas pero no amistosas. En dicha ciudad había un pequeño colegio, pero que había tenido profesores ilustres como el P. Cardaveraz, el filólogo José de Beovide o el P. Juan Bautista Iriarte, su director en el momento de la expulsión.

Astorgano estudia el fenómeno de la expulsión desde todos los puntos de vista: los que tuvieron que quedarse en su tierra por enfermedad y vejez, así como la «difícil», dice, vida cotidiana que desarrollaron los exiliados fuera de su patria. En el siguiente capítulo, «La atracción del 'paraíso' vascongado: los jesuitas vascos que se quedaron en Euskadi, los que debieron

quedarse y los que intentaron librarse del destierro», Astorgano muestra gran habilidad, siguiendo a Hervás y otras fuentes, para saber leer las incidencias sentimentales de los exiliados vascos, que recordaban su tierra como un lugar idílico. También ofrece abundante casuística, con nombres y apellidos, de los jesuitas navarros minusválidos y los vasco-navarros que amaban a su tierra, y, a pesar del peligro de ser buscados por las autoridades policiales, se asentaron en Francia para vivir cerca de la frontera española.

En el capítulo 7, «La vida cotidiana de un jesuita desterrado vasco», recuerda que, al principio, pasaron muchas penalidades físicas, intelectuales y religiosas, según los lugares de residencia, pero, «con el tiempo, mejorarán esas circunstancias y los jesuitas más pudientes, como Antonio Samaniego o el P. Idiáquez, irán solicitando permiso para tener sus oratorios privados en sus respectivos domicilios, como se puede comprobar en los archivos episcopales de las ciudades en las que residieron, como Bolonia o Ferrara». Después de la supresión de la Orden en 1773, los jesuitas se convirtieron en simples clérigos seculares, y la vida de cada uno cambió mucho según anota el estricto P. Luengo, que seguía defendiendo las esencias jesuíticas. Respecto a los socorros recibidos por los exiliados éstos variaban según las familias de las cuales dependían, pues si eran nobles y tenían bienes era más fácil la ayuda. De todas las maneras, la casuística respecto a este punto fue muy variada, lo mismo que sobre la conservación de las costumbres y hábitos ignacianos y sobre las profesiones que adoptaron para sobrevivir.

Descrito el contexto social de la nueva vida de los jesuitas, se introduce el autor en el meollo de la obra: la producción literaria misma. El capítulo 8 se titula «Hacia una periodización de la literatura del exilio de los jesuitas vascos expulsos», donde descubre la polémica existente so-

bre este tema, de si se debe hacer por géneros o por etapas cronológicas. Astorgano es partidario de esto último, siguiendo el modelo que ya adelantaba él mismo en el «Estudio Introductorio» de su edición a Hervás en su *Biblioteca jesuítico-española*, añadiendo ahora también los nombres de los vascos. Distingue cuatro etapas: Período 1: los jesuitas escritores vascos que murieron antes de 1777. Es la literatura de la expatriación y extinción de los jesuitas, en una época caracterizada por la mayor persecución por parte del regalismo madrileño, pero en la que aparecen obras importantes de expulsos vascos, como José Cardiel o Manuel Uriarte, Esteban Terreros, Miguel Ignacio de Ordeñana, Patricio Meagher...; período 2: los jesuitas escritores vascos que murieron entre 1778 y 1789, que Astorgano denomina «período de esplendor», con las principales trabajos de Llampillas, Hervás, Juan Andrés, Vicente Requeno, Juan Francisco Masdeu, Antonio Eximeno, Juan Ignacio Molina, Esteban de Arteaga, segoviano de origen vasco, y entre los euscaldunes José Cardiel, Manuel Uriarte, Lorenzo Echave, Sebastián Mendiburu, Juan Hermenegildo Aguirre, Blas Miner...; 3: los jesuitas vascos que fructificaron entre 1789 y 1798, que es un «período de contracción en la producción literaria», que coincide con la Revolución Francesa y el mayor control por el Estado de la producción literaria en general, incluida la de los jesuitas, y sólo se pueden recordar algunos autores vasco-navarros, como Roque Menchaca y Domingo de Zuloaga, organizados en torno a una academia de Historia eclesiástica en Bolonia; período 4: los jesuitas vascos que murieron después de 1798, que Astorgano llama acertadamente «período de descontrol y de decadencia de la producción literaria de los ex jesuitas», durante el cual algunos jesuitas vascos retornaron a España y fallecieron en Euskadi, como Francisco de Bazterrica, Manuel Uriarte o José de Bebidie, mientras que otros «fueron obliga-

dos a emprender un segundo destierro en Italia y se reintegraron a la Compañía», como Joaquín Solano y Roque Menchaca, o vivieron libres y aislados en Italia.

En el capítulo 9 hace un recuento de los jesuitas vascos por provincias, aclarando que la extensión de la Compañía de Jesús en ellas era muy desigual, teniendo en cuenta la diferencia de los colegios que atendían en cada una: seis en Guipúzcoa, tres en Vizcaya y uno en Álava. Con todo, de esta provincia eran oriundos algunos literatos notables como José Cardiel, Adrián Antonio de Croce, Roque Menchaca y Manuel Joaquín Uriarte Rodríguez de Baquedano. Guipúzcoa tenía más colegios y mayor número de jesuitas, pero, a pesar de que la labor de algunos de ellos en defensa del euskera fue destacada en época temprana y anterior al exilio con la obra de Larramendi, Cardaveraz y Mendiburu, después no aparecieron literatos tan relevantes, porque apenas si hallamos alguno que escribiera algo interesante o su literatura se ha perdido casi enteramente, certifica Astorgano. Si bien los jesuitas vizcaínos tuvieron gran predicamento en los espacios directivos de la Orden, Vizcaya producirá escritores de menor relevancia literaria, como Miguel Ignacio Ordeñana, Joaquín Láriz y Martín Xarabeitia, aunque «el príncipe de los escritores jesuitas vizcaínos expulsos fue el lexicógrafo Esteban Terreros que estuvo toda su vida adscrito a la Provincia de Toledo», en cuyo espacio geográfico se estudia. También pasa Astorgano revista a los jesuitas de origen vasco que estaban destinados en las colonias, como las provincias de Nueva Granada, Nueva España y Filipinas, donde agrupa noticias desconocidas de los ignacianos de tales lugares.

Finaliza el discurso con dos nuevos capítulos sobre «La producción literaria de los coadjutores vascos expulsos», muchos de los cuales posteriormente adquirieron el orden sacerdotal o se casaron, de los que recuerda Astorgano que hubo pocos que

realizaran labores intelectuales y literarias. En «Los jesuitas que no escribieron nada en el destierro, a pesar de sus cualidades», reúne a un grupo de jesuitas que tenían habilidades intelectuales, pero que no redactaron nada en el exilio, tanto a nivel español como vasco, como se observa en los casos del P. José Aztina o del P. Joaquín Solano.

En las conclusiones, el autor recuerda que escritores tan eminentes como Juan Andrés, Esteban de Arteaga, Lorenzo Hervás, Pedro Montegón, José de Isla o Esteban Terreros escribieron en las difíciles circunstancias del exilio, y llama la atención hacia el hecho de que redactaron sus trabajos de investigación no sobre las manidas obras sacras, sino que se acercaron innovadoramente a la cultura y a las ciencias de su época a la luz de la Ilustración cristiana. Por el contrario, «prácticamente ningún jesuita expulsado vasco manifestó su deseo de penetrar en los nuevos campos que la ciencia y la erudición les abrían, no sintiendo la necesidad de conciliar la tradición y la novedad», donde, salvo el caso de Terreros, apenas se pueden citar algunos nombres y títulos relevantes. Pasaron la mayor parte de su tiempo apartados, sin entrar en polémicas, viviendo ensimismados en su espíritu jesuítico.

Trae a continuación un valioso Apéndice 1. «Semblanzas de escritores jesuitas expulsos vascos» en el que en 163 páginas incluye un listado con explicaciones de la vida y las obras de 28 de estos autores. Esta investigación concluye con una bibliografía de los jesuitas vascos en el exilio, con una semblanza biográfica, a veces bastante extensa, de cada uno de ellos, las obras que publicaron y las que quedaron inéditas, tanto en español, como en latín, en italiano y euskera. Por citar un nombre, señalo el retrato del alavés Roque Menchaca, con todos sus manuscritos inéditos que se conservan en el Archivo Histórico de Loyola. Como, para redactar esta parte, el autor ha reunido numerosas

pesquisas en distintas bibliografías, historias coetáneas y archivos, resultará especialmente útil su consulta para todo investigador. Se cierra el estudio con una amplia Bibliografía que certifica la hondura de la investigación. Al final, el correspondiente discurso de recepción de don Emilio Palacios Fernández sobre la figura del beneficiario se lee con mucho interés.

En resumen, el estudio de la *Literatura de los jesuitas vascos expulsos*, no tan pobre y escasa como Astorgano humildemente confiesa con un ánimo evidentemente sintetizador, tiene, además, un importante valor de fuente para los historiadores interesados en el tema de los expulsos, o en la trayectoria y el alcance del pensamiento del jesuitismo euscaldún. Como toda obra de recopilación bio-bibliográfica, es un testimonio de singular importancia, pero también tiene un gran valor en sí misma como ejercicio literario y profesional, por diferentes razones: el número de jesuitas reseñados y de obras comentadas, mayor que cualquier otra obra de estas características; la buena estructura de sus contenidos, abarcando la producción literaria del jesuitismo vasco inmediatamente anterior y posterior a la expulsión, la clasificación cronológica y geográfica de su producción literaria, no sólo según las tres Provincias Vascongadas, sino según las provincias jesuíticas americanas en las que estaban encuadrados los distintos escritores. A la exactitud de estas catalogaciones, que avala el buen juicio crítico de Astorgano, se añade la implícita valoración de los autores reseñados, mediante la mayor o menor extensión del comentario que les dedica.

En conclusión, el amplio y excelente discurso sobre la obra literaria de los jesuitas vascos expulsos del profesor Antonio Astorgano, quien conoce en profundidad la organización de la Compañía de Jesús antigua, no es un trabajo convencional, sino un estudio bien trabado, que aporta nueva documentación, con amplia biblio-

grafía, para el conocimiento del lector vasco y del español, en el que el coraje investigador del autor no ha escatimado una buena dosis de ingente esfuerzo personal, lo cual no extraña nada al que haya seguido las publicaciones anteriores de este nuevo «caballerito de Azkoitia».

GABRIEL MARÍA VERD CONRADI

COTARELO Y MORI, Emilio. *Isidoro Máiquez y el teatro de su tiempo*. Álvarez Barrientos, J. (est. prel.). Madrid: Publicaciones de la Asociación de Directores de Escena de España, 2009, 795 pp.

Existen libros que ocupan en la historiografía literaria un lugar señero. Uno de ellos indiscutiblemente es *Isidoro Máiquez y el teatro de su tiempo*, de don Emilio Cotarelo y Mori. Ha pasado un siglo desde su publicación pero continúa siendo una obra de referencia, tan necesaria como discutida, sobre uno de los actores míticos de la historia del teatro español cuya sombra gravitó indeleble sobre el teatro decimonónico y aun después.

Valía la pena, por tanto, hacer el gran esfuerzo editorial que supone reeditar esta obra, que roza en la edición que comentamos las 800 páginas, tanto por su temática como por la manera en que fue abordada por el estudioso. Y le llega al lector, además, presentada por quien sin duda conoce actualmente mejor la problemática de los actores españoles en aquel periodo, Joaquín Álvarez Barrientos, que ya puso su pluma al servicio de la recuperación de otros dos libros de Emilio Cotarelo sobre las actrices María Ladvenant y *La Tirana* no hace mucho, publicados por la ADE en 2007. Su libro sobre Máiquez, en realidad, lo concibió como la tercera parte de una serie de las que las biografías de las actrices citadas serían la primera y segunda.,

que completaría todavía más y mejor su monografía *Ensayo biográfico y bibliográfico de D. Ramón de la Cruz*.

No son las únicas obras del controvertido erudito que han merecido ser reeditadas en los últimos años. Algo tendrá el agua cuando la bendicen. Algo tendrán estos voluminosos libros para que hayan resistido el paso del tiempo y se acuda a ellos, aunque sea para criticar sus limitaciones —René Andioc las ha mostrado con singular maestría en sus estudios—, pero reconociendo siempre la ingente y valiosa información que contienen. Como poco, demuestran que una investigación histórica bien documentada resiste mejor los embates del paso del tiempo que el más brillante estudio confeccionado al amparo de la última teoría crítica de moda. Es cierto que Cotarelo comete errores y tiene descuidos, pero si se tiene en cuenta de dónde partía su labor es más que meritoria.

El paso del tiempo no solo pone las obras literarias en su lugar, sino también a las de historia literaria y de aquí la labor fundamental que cumple una disciplina que por fortuna va encontrando entre nosotros el lugar que le corresponde: la historiografía literaria y en nuestro caso, específicamente, la historiografía teatral. Importa conocer cómo fue el teatro en un tiempo determinado, pero importa igualmente conocer y saber cómo ha sido historiado después porque, a la postre, nunca conoceremos el objeto de estudio —pertenece inevitablemente al pasado— sino a través de las imágenes que las distintas mediaciones posteriores van estableciendo. El pasado es un país extraño, hay que decirlo una vez más, tomando prestado el título del jugoso libro de Lowenthal, donde el sabio geógrafo realizó una sagaz indagación acerca de qué lleva a los hombres a interesarse por el estudio del pasado y los usos que se hacen de este, en ningún caso inocentes.

Trasladado su método al asunto que aquí importa cabe preguntarse, qué llevó a Cotarelo a interesarse tanto por el teatro

español y por el actor cartagenero, reuniendo cuanto escrito o imagen al respecto estuvo a su alcance y realizando un importante esfuerzo para categorizarlo y construir un relato coherente sobre lo sucedido en el teatro español desde finales del siglo XVIII al romanticismo. Y cabe preguntarse, también, qué interés tiene hoy volver, cuando el *presentismo* es la única ideología predicada por tantos, a remover aquellos amarillentos papeles.

Son las preguntas que ha intentado responder Joaquín Álvarez Barrientos en su excelente estudio y para llevarlo a cabo ha trazado una ponderada biografía de Emilio Cotarelo, las líneas maestras de su método historiográfico, las posibles razones por las que abordó el estudio del actor y el resultado alcanzado en su estudio que hoy es un *clásico* de la historia del teatro español.

El atrabiliario personaje que don Emilio Cotarelo acabó siendo fue antes un apasionado y erudito estudioso que dirigido en buena parte por Marcelino Menéndez Pelayo se sumó a su programa de tratar de poner orden en el pasado literario español para que fuera operativo en la sociedad española como un elemento más de afirmación de la nación que estaba pasando malos años y como un reservorio al que se podía acudir para encontrar alimento regenerador apropiado para el alma española. Y es ahí, no ya en el simple cambio de siglo, sino de cruce de siglos y modelos ideológicos que subyacen en este estudio, donde reside el meollo de la cuestión. Cotarelo, católico a machamartillo, indaga en el pasado español para confirmar sus ideas más que para dilucidar las que se debatieron en los momentos historiados. Español y católico eran para él, mucho más todavía que para su maestro, una misma cosa. Y la historia del teatro español era uno de los campos privilegiados donde se había manifestado esta identidad históricamente. Por lo tanto, si la raza y el espíritu de la nación andaban alicaídos,

nada mejor que volver los ojos al pasado para buscar energía regeneradora en el teatro español.

Esta vez lo hacía, sin embargo, refiriéndose a un periodo en que se resintió lo español por influencias foráneas, sobre todo francesas. Y lo hacía desde la peculiar perspectiva que supone la escritura de la biografía de un cómico, como no hacía mucho había hecho con dos cómicas. Como bien señala Álvarez Barrientos, sin embargo, no se trataba de indagar en la psicología de Máiquez, sino en la literatura dramática de su tiempo y el arte de su representación, supuestamente sin dejarse llevar por las opiniones apresuradas, sino fijando unos repertorios minuciosos como hacían los estudiosos alemanes con un contundente positivismo documental. Elaboraba así otro de «sus frisos histórico - biográficos», que ofrecía a la contemplación de los lectores como una lección de historia nacional. Y esta es la clave: la presentación de los documentos no es aséptica sino regida por una concepción romántica conservadora de la historia propensa a exaltar lo nacional como signo distintivo. Como para tantos otros, la cultura era la expresión de la nación. Y viceversa.

El centro del libro era un actor que llegaba a sus manos de historiador precedido por casi un siglo de mitificación romántica, que había hecho de él un símbolo de la declamación española. Había estudiado los métodos franceses, pero después había sabido adecuarlos a la realidad española, hallando un *justo medio* entre la tradición española y la naturalidad europea propugnada por los ilustrados. Habría ofrecido así un modelo declamatorio moderno sin dejar de ser español a los cómicos españoles, que se transmitió a través de las enseñanzas de sus seguidores desde los escenarios y en los conservatorios que reglaron cada vez más las artes escénicas. Y además, Cotarelo tuvo un especial interés en poner énfasis en las actitudes políticas del actor supuestamente antifrancesas con lo que también se ofrecía

como un modelo de españolidad ante las injerencias exteriores y los riesgos de nivelación que la modernidad propiciaba. Él era por tanto el paladín y el modelo que debían seguir los actores españoles. Un elemento más, y no menor, de la construcción del paradigma del «teatro español» frente a otros modelos. Y corregida al paso, eso sí, la imagen excesivamente liberal que transmitían muchos de los escritos decimonónicos sobre el actor. Allí donde Cotarelo encontraba una opinión que no le gustaba o no encajaba en su esquema ideológico, ponía unos cuantos documentos y con su descripción sesgada atemperaba cuanto menos los argumentos contrarios.

No hay espacio aquí, ni es el momento, para discutir las fallas del estudio de Cotarelo. Joaquín Álvarez Barrientos muestra algunas de ellas, sugiere líneas de indagación en su personalidad muy sugestivas y que serán necesarias para una valoración más completa y equilibrada de lo que significó para el teatro español: su carácter melancólico, su difícil ubicación social en un sistema que aún era excesivamente deudor del Antiguo Régimen, su triste final o que tuvieran que ser otros cómicos, los hermanos Romea y Matilde Díez, quienes edificaran y financiaron su monumento en Granada, formando parte de la construcción de su propia imagen social (Véase al respecto mi estudio introductorio a Julián Romea, *Manual de declamación. Los héroes en el teatro*, Madrid, Fundamentos-RESAD, 2009). Triste mito nacional es aquel que se construye sin que la nación esté presente a través de sus instituciones. Me temo que pocos españoles saben dónde está el monumento citado y me atrevo a decir que somos pocos los que nos hemos tomado la molestia de visitarlo para pasar la mano por su grisácea piedra ennegrecida como pequeño homenaje afectuoso al singular artista.

El libro de Cotarelo sobre Isidoro Máiquez es un monumento dedicado al artista, pero un monumento nacionalista im-

pregnado de la voluntad regeneracionista de los primeros años del siglo xx. Es en ese horizonte donde lo sitúa con precisión Álvarez Barrientos, mostrando la fuerza modélica que la monografía de Cotarelo ha tenido después incluso para historiadores aficionados cercanos, que confunden una mala refundición acrítica con investigación. Un mal resumen del libro de Cotarelo será siempre deplorable, mientras que la lectura adecuada —para ello basta tener a mano y en la memoria los estudios de René Andioc— del libro de don Emilio será siempre una provechosa lección de historia del teatro.

Poner al alcance de los lectores obras de esta enjundia es una forma de contribuir a la mejora del teatro español, creando conciencia de su compleja historia, de su grandeza, de sus debilidades. Y una última cosa, en adelante, habrá que leer el clásico estudio de don Emilio Cotarelo y Mori en esta edición, que ofrece dos libros por uno: el principal, la interpretación que dio desde su regeneracionismo conservador Cotarelo y Mori del agitado mundo político y teatral del crucial momento en que la débil Ilustración española se estaba inficionando de los virus del Romanticismo. El otro, la sopesada visión historiográfica con que lo introduce Joaquín Álvarez Barrientos, en la que pone en manos del lector no solo las llaves apropiadas para acceder a tan apasionante estudio, sino a muchos otros asuntos que interesarán sin duda a quienes quieran saber algo de ese país extraño que es el pasado del teatro español en los primeros decenios del siglo xix sobre todo y de algunos de los usos que de él se han hecho después. Valía la pena el esfuerzo hecho por la ADE para poner al alcance de los lectores esta monografía que algunos, como es mi caso, desde hace años venimos frecuentando en una ya lastimosa fotocopia llena de anotaciones y desleída por la implacable mano arrasadora del tiempo.

JESÚS RUBIO JIMÉNEZ

ANGULO EGEA, María y MARTÍN MARTÍN, Francisco. *Información, propaganda y discurso en la prensa de los Sitios de Zaragoza*. Zaragoza: IberCaja, 2009, 157 pp.

*Información, propaganda y discurso en la prensa de los Sitios de Zaragoza* trasladada al lector a uno de los escenarios más feroces que marcaron la historia aragonesa y la Guerra de Independencia de España. La sociedad zaragozana se reveló a las órdenes de Napoleón Bonaparte por sus pretensiones de ocupar Zaragoza; defendiendo su ciudad del ejército francés. Los periódicos de la época se hicieron eco de las ideas de patria y quienes los escribían tomaron parte en el conflicto con un estilo y unos objetivos estratégicamente definidos: defender los intereses de la región.

María Angulo Egea y Francisco Martín Martín, analizan en esta obra los contenidos publicados en la prensa local durante los asedios de las tropas napoleónicas a la ciudad de Zaragoza. Es una lectura que permite al experto contrastar los planteamientos de los autores; pero, también ayuda al lector interesado a acercarse a un período específico de la historia española siguiendo la guía de expertos en el tema.

La prensa ofreció su versión particular del conflicto y hasta el momento no se había realizado un estudio minucioso de la información y de la propaganda que aparece en los periódicos de la época. Con todo, los autores son conscientes de las limitaciones y peculiaridades de la prensa cuando se le otorga la cualidad de fuente histórica (p. 54, 95). Ahora bien, fueron eventos vividos y escritos por personas que en su cotidianidad, y sin pretenderlo, identificaron en las publicaciones periódicas y en el incipiente periodismo, una vía para informar, motivar, arengar, denunciar, exacerbar, hacer propaganda o defenderse.

Las premisas de los autores se desglosan en el transcurso del libro. La prensa informó; pero, con una intencionalidad pro-

pagandística. Su interés fue, ser herramienta política y militar para la defensa de los intereses de Zaragoza. La concepción de un periodismo veraz, imparcial e informativo no existía: «Tendría que estar bien entrado ya el XIX, cuando el periodismo definiera claramente sus contornos para no ser solo literatura, solo historia o solo publicidad y propaganda» (p. 79). La prensa contribuyó a reforzar en sus lectores los valores patrióticos que permitieron mantener en alto la valentía, la moral y la lealtad, constantemente atacadas por las tropas napoleónicas. Por otra parte, la resistencia del pueblo fue un símbolo que trascendió a los eventos noticiosos del conflicto: Los valores de un pueblo que se defendía de su invasor. La prensa también fue un recurso utilizado para conservar los relatos de heroicidad; es decir, testimonios que consideraban debían perdurar en el tiempo: «Se aprecia un deseo de dejar constancia de lo sucedido, de las batallas, de los triunfos, de hacer historia, de que estos sucesos vivieran 'eternamente en los fastos de la historia'» (pp. 77-78)

La estructura de la obra ofrece una oportuna *Introducción* para contextualizar la investigación. ¿Cuáles fueron las circunstancias que rodearon a los Sitios de Zaragoza? ¿Por qué José de Palafox y Melci, una vez nombrado gobernador de Zaragoza, organiza la ciudad para enfrentarse a las tropas de Napoleón Bonaparte? Existía un acuerdo con el Rey de España para que las tropas francesas utilizaran el territorio español y llegaran hasta Portugal. Sin embargo, ¿qué ocurrió? Es imprescindible conocer el contexto histórico para apreciar, en su justa medida, los datos analizados por los autores. La Capital del Reino de Aragón era valiosa para los intereses franceses y tenía que estar sometida bajo las reglas napoleónicas por su ubicación estratégica en el control de España. El primer asedio a la ciudad se inició el 15 de junio de 1808 y culminó el 14 de agosto. En esa ocasión el ejército francés no

logró el objetivo y Zaragoza se convirtió en un «símbolo de la resistencia española» (p. 18). La ciudad era un objetivo militar, pero al mismo tiempo una «cuestión de honor» para el emperador francés. En el segundo sitio, iniciado el 21 de diciembre, la resistencia ante los ataques franceses fue igual de heroica. Pero, con el ejército francés más fortalecido militarmente y la epidemia de tifus afectando a los zaragozanos, la capitulación de José de Palafox el 21 de febrero de 1809, aún en contra de su voluntad, fue la decisión más oportuna y conveniente para la población.

En el capítulo *Ideas y lenguaje* están las líneas de investigación de la obra. La primera de ellas, *Ideas y propaganda en la prensa de los Sitios de Zaragoza*, Angulo Egea y Martín Martín concretan la metodología utilizada. Tarea ardua, por el trabajo técnico e intelectual de identificación, recolección, organización y procesamiento de los contenidos; pero, por otra parte, con la precaución de adentrarse en el pasado comprendiendo que el periodismo estaba «a caballo entre la propaganda, la historia, la literatura y el periodismo» (pp. 50-51). Es un trabajo paradójico. En una investigación se estudia el objeto de estudio para buscar la verdad. En la indagación de los autores, la verdad está en el objetivo de los mensajes escritos; es decir, la mentira y la propaganda (p. 66).

Angulo Egea y Martín Martín plasman un estudio de la cuestión con el cual reconocen el aporte de otros estudiosos en el tema. Referencias oportunas para precisar el alcance y la originalidad de su investigación: «A pesar del interés que despierta esta etapa, todavía no se ha acudido a los periódicos, al menos de una manera sistematizada» (p.21). Con esta metodología realizan una síntesis de los contenidos publicados en las cabeceras de la época: *Diario de Zaragoza*, la *Gazeta de Zaragoza*, la *Gazeta extraordinaria de Zaragoza*, la *Gazeta Nacional de Zaragoza*, el *Diario napoleónico* y el *Semanario patriótico*.

Entre imágenes, citas textuales, referencias a hechos o a otros autores, con los cuales comparan sus resultados, reconstruyen para el lector algunos de los sucesos más reveladores de los asedios desde la perspectiva de la prensa. Sin embargo, el objetivo de los autores es concreto. La aproximación al objeto de estudio permite deducir cómo la prensa reflejó el interés de publicar mensajes, con un discurso apropiado, que permitiera mantener una línea propagandística con la defensa de la ciudad: «Muchos fueron los que emplearon su pluma en diversos tipos de publicaciones para propagar ideales y generar una opinión en los ciudadanos en este período bélico» (p. 38). La prensa fue protagonista. Un personaje más de la historia; un elemento socializador (p. 70). El medio para difundir el conflicto al resto de Europa (p. 49) e informar a los zaragozanos sobre acontecimientos lejanos a la ciudad (p. 61). Forjó una opinión pública «que colaboró poco a poco en consolidar lo que hasta el momento era sólo una idea de nación» (p. 67, 78)

La otra línea de investigación está en el capítulo *Uso y abuso de la prensa durante los Sitios de Zaragoza*. Los autores, como expertos e investigadores en el área de la filología y del uso del lenguaje, sin alejarse del periodismo y la literatura, comparten su valoración trascendiendo los límites informativos o propagandísticos de la prensa desde la esencia del discurso. Es un análisis morfológico y sintáctico (p. 96). Exponen otra interpretación de los contenidos divulgados «Los discursos presentan la característica común en hacer un uso del lenguaje, desde su modalidad especulativa hasta su modalidad doctrinal» (p. 95). El lector identificará aportes concretos que evidencian la importancia de sus planteamientos para el análisis de los contenidos; en definitiva, el valor de las palabras en aquel lapso crucial de la historia: «Dos valores: el primero es personal del individuo y va ligado a su propia vida; y el segundo se inserta en aquél pero alcanza

a toda la colectividad» (p. 97). Verbos, sintagmas, vocabulario, estructura de las oraciones, sustantivos, adjetivos, propiedades discursivas o deícticos son algunas de las unidades de análisis con las cuáles se pueden descubrir los niveles connotativos en el discurso de una época en la cual la palabra expresada y la escrita eran armas de guerra.

Finalmente las *Conclusiones* son pertinentes. No son exhaustivas; porque en una gran proporción serán deducidas por el lector en el transcurso del texto. Por otra parte, son los puntos suspensivos de un trabajo que motiva a profundizar en el período de los sitios. Son las rendijas para la investigación en otras cuestiones sutilmente señaladas por los autores. Las características de la publicación no permitan profundizar en ellas; pero, hay esbozos: Los conceptos de pueblo (p. 41, 67), el papel de la mujer en el conflicto (pp. 42-43, 74-75), la prensa como medio de difusión literaria (p. 63), el «mundillo cultural de la capital aragonesa a principios de XIX» alrededor de las imprentas (p. 71) o el uso de los recursos gráficos existentes (p. 80). En definitiva, una sensación queda de la lectura que puede sintetizarse en la siguiente frase: «En esta guerra de las letras, como en la de las armas, el fin justificaba los medios...» (p. 138).

VÍCTOR MANUEL PÉREZ MARTÍNEZ

DURÁN LÓPEZ, Fernando. *Cincuenta Fábulas Políticas de las Cortes de Cádiz. El Fabulario de F. P. U. en el Diario Mercantil de Cádiz (1812-1813)*. Vigo: Academia del Hispanismo, 2010, 190 pp.

En la literatura comprometida, la elección por someter y adecuar la moral a la realidad circunstante o anteponerla a ésta como un código abstracto, alejado de toda

concreción contextual, es una balanza que posibilita distinguir actitudes y concepciones literarias bien diferentes. Particularmente para la fábula, este uno de los aspectos que ha influido en su evolución histórica, consintiendo nuevas modalidades o líneas evolutivas diferentes. No obstante, sus distintas tendencias no han restado el carácter político que la fábula siempre ha poseído, y que en ciertos momentos se ha considerado un postizo a ella misma. Esta idea es la que el autor de este libro asienta y fundamenta, y de la que parte para el inédito estudio que lleva a cabo bajo este título.

Esta obra, que como libro-objeto se presenta escueto y ligero en formato, responde a un notable trabajo de recuperación y unificación de un extenso fabulario, y sobre todo, a una justa reconsideración literaria de la obra de un fabulista olvidado. Previamente a la publicación del título aquí reseñado, Durán López ya había iniciado años atrás un acercamiento a la producción de F. P. U. publicada en el periódico *Diario Mercantil de Cádiz* en los años de las Cortes gaditanas, y del que resultaron dos artículos de los que, como él mismo indica, se sirve en esta ocasión para el estudio preliminar y el catálogo final, aunque unificados, actualizados y ampliados en este trabajo monográfico.

La obra que aquí nos ocupa, ofrece una estructura que se resuelve en tres grandes apartados: un estudio preliminar que se expone a lo largo de seis apartados en 53 sustanciales páginas; la edición de las cincuenta fábulas políticas que F. P. U. publicó en la cabecera periodística ya mencionada en los años de 1812 y 1813; y un último apartado en el que Durán cataloga, comenta y da notas a las mismas junto al resto de aportaciones del periodista en la misma cabecera.

«Uno de los errores comunes sobre la fábula consiste en tenerla por una modalidad literaria ingenua, infantil, carente de profundidad o de malicia. No es así» (p.

13). Estas palabras, que son las que inician el estudio de la compilación bajo el epígrafe «De la fábula a la fábula política», permiten intuir el tono de probidad que se imprime en el estudio. El editor de la obra examina el camino que la fábula como género —en su significado, función, ideología y forma— recorre desde sus arcaicos orígenes esópicos hasta principios del XIX, cuando un «sutil cambio de prioridades» genera «la creación de nuevos subtipos de fábula con especialización de sus temas, pretensiones de originalidad y un mayor componente satírico» (p. 18), concretando en el caso español. Es en este momento cuando la fábula en su renovación, aun rompiendo con la tradición por su ansia de originalidad, paradójicamente retoma un tono más crítico, satírico e irreverente, que es propio de la fábula griega y del que se había alejado durante siglos. Por consiguiente, es en el siglo XIX cuando en Europa se pueda ubicar el nacimiento de la *fábula política de circunstancias*; que como insiste en repetidas ocasiones el doctor Durán López, es una forma específica de ella, puesto que «la fábula nunca ha sido apolítica» (p. 18). Ésta, a la moral abstracta y al carácter didáctico acostumbrados, agregaba un código de lectura político específico y perteneciente a su realidad más inmediata, que se propiciaría a favor del impulso de la prensa, la cual vivía uno de sus momentos más florecientes ante la recién estrenada opinión pública. El perfil combativo que toda la literatura adquiere por entonces, confiere a la fábula un carácter satírico, que no sólo señala lo incorrecto, sino que incita a una reacción de pensamiento y/o conducta. Es por ello que, Durán López nos alega que no hay lugar para el prejuicio que la estanca en una «lectura simple» y «excluyente» (p. 19).

Dando asiento a lo *político* como cualidad inherente a la fábula, en el epígrafe «La fábula política en la prensa doceañista», el doctor Durán López realiza un sucinto muestreo de ésta en distintas cabece-

ras periodísticas del momento, advirtiendo que la producción estudiada de esta modalidad literaria, resulta ser insignificante en relación a la ingente cantidad de fábulas que se publicaron en los años de la Guerra de la Independencia. Esto encuentra su razón en que ésta se consolidó como instrumento literario idóneo para la defensa de los principios liberales. Efectivamente, el discurso reformista halló en ella la clave para su legitimación: le permitía infundir «a sus ideas de cambio el prestigio de lo antiguo, de la continuidad con el pasado y el respeto al orden» (p. 31).

En el tercer punto de este estudio preliminar, «Un periodista llamado F. P. U.», se trata un aspecto clave para el desarrollo de esta fábula política. Hablamos del formato que la soportará de manera destacada en los seis años que dura el conflicto bélico: la prensa. Tras presentar un estado de la cuestión de los estudios sobre la producción literaria que en los periódicos de la época se soporta y, acercarnos brevemente a la historia de la cabecera periodística que insertó la producción de F. P. U. —el *Diario Mercantil de Cádiz*—, el apartado se adentra en los datos deducibles que a través de sus escritos y otros como los del entonces editor del *Diario Mercantil*, permiten dibujar, aunque de forma superficial y difusa, un perfil del escritor.

Para cumplir su objetivo con mayor rigor, Durán López ofrece los indicios y notas contrastadas que le revelan el carácter cerrado, esto es, la consistencia del fabulario que estudia. Por consiguiente, en los apartados «El fabulista y sus fábulas» y «Un liberal a la defensiva», vehicula un detenido análisis de la teoría de la fábula en este autor, así como del modo en que éste aplica su poética a la coyuntura política y del objeto ideológico de sus textos.

Entre los diversos resultados obtenidos, Durán López muestra que estas fábulas, en contra de las convenciones del género, no arremeten contra sucesos o personajes concretos. F. P. U. —y esto en palabras del

doctor Durán López dota de una peculiaridad al autor— desarrolla un didactismo y una sátira fabulística de un modo más abstracto y ligero, con el que logra paralelamente un código de lectura en clave que acentúa, asimismo, la nota incisiva de su sátira.

Se desarrolla además el estudio del concepto de la sátira en F. P. U., el examen de los personajes y brutos que componen sus composiciones y las innovaciones técnicas del autor con respecto a la idea de fábula política correspondiente a principios del XIX. Todo ello no quedará en un análisis desvinculado del elemento contextual que, en este caso, dota al fabulario de su verdadero significado, sino que el estudio somete la poética del autor a un valioso examen que cabalmente conecta a la misma en un elevado grado de afección con la esencia política y literaria del Cádiz doceañista. Esto permitirá vislumbrar las singulares aportaciones con las que este fabulista, buen conocedor de su poesía coetánea, proporciona de forma versátil a cada una de sus fábulas a través de sus múltiples recursos técnicos.

El estudio preliminar se cierra con el examen del objeto ideológico del autor, el que aun siguiendo un «ideario liberal usual», adecua a sus personales inquietudes y desoladas sensaciones sobre el reformismo. A lo que podremos acceder, gracias a una revisión contrastada y minuciosa de cada uno de sus escritos.

Tras la cuidada edición de las 50 fábulas que ocupa las páginas centrales de la obra, se presenta finalmente el catálogo comentado de todas las aportaciones que en orden cronológico F. P. U. publicará en el *Diario Mercantil de Cádiz* hasta principios de 1813. Esto es un total de 73 piezas compuesto por las 50 fábulas, 11 artículos numerados «sobre la opinión popular», el resto de composiciones poéticas que pueden dividirse —según Durán López—, en «poemas celebrativos con motivos políticos o religiosos» de escasa cali-

dad y «letrillas satíricas» de mayor interés por su más incisiva crítica y menor abstracción con respecto a la impresa en las fábulas, y por último, algunos artículos comunicados. Aquí encontraremos todas las indicaciones oportunas sobre el contenido de las composiciones, su interpretación, sus fuentes, al igual que los problemas textuales que puedan ocasionar.

En conclusión, el trabajo de Fernando Durán López sobre la producción principalmente fabulística de F. P. U. constituye un trabajo analítico e interpretativo de inteligente proceder que nutre los muy escasos trabajos sobre la materia, y responde las equivocadas convenciones y generalizados prejuicios literarios sobre esta modalidad que es la fábula política. Lejos de asentarse en una adusta y árida presentación de una colección de fábulas comentada, presenta un estudio completo y bien documentado que da luz a la obra y perfil de un reseñable periodista gaditano.

MARÍA ROMÁN

RODRÍGUEZ GUTIÉRREZ, Borja. *El cuento romántico español: Estudio y Antología*. Santander: Real Sociedad Menéndez Pelayo, 2008, 952 pp.

El romanticismo español se ha caracterizado desde sus orígenes por la controversia y la contradicción, facetas que han convertido su estudio en una sucesión de teorías y debates que aún hoy en día levantan acaloradas polémicas entre los estudiosos del siglo XIX. La inherente complejidad del movimiento romántico, fenómeno que abarcó diferentes niveles del contexto histórico, social y literario de la primera mitad del siglo, está en la base de estos debates y ha hecho necesario, especialmente desde hace algunas décadas, el estudio pormenorizado de las fuentes primarias que nacieron de la actividad de los escritores románticos espa-

ños. La recuperación de la prensa del periodo ha sido, dentro de esta línea de trabajo, uno de los campos más fructíferos para el investigador, pues en ella se vertieron las ideas literarias más relevantes del momento y se publicaron los textos más interesantes de nuestros románticos, gracias a la creciente especialización y difusión del medio periodístico.

Dentro de los géneros más cultivados en las publicaciones románticas destaca, junto a la poesía y al artículo de costumbres, el relato breve en sus diferentes versiones, un género todavía menor en aquel momento que no cristalizaría como referente literario hasta la segunda mitad del siglo XIX, de la mano de los escritores realistas y naturalistas. Ha sido quizá esta falta de definición y reconocimiento la razón por la que la narración breve ha quedado relegada a un segundo plano en los principales estudios sobre el romanticismo español durante décadas, abandono que justifica por sí sola la labor llevada a cabo por estudiosos como Borja Rodríguez Gutiérrez. En el año 2004, Rodríguez Gutiérrez publicó una interesante y utilísima *Historia del cuento español*, que abarca la cronología de esta forma de relato breve desde 1764 hasta 1850, cubriendo un extenso periodo en el que el estudioso cántabro asegura haber encontrado rasgos del movimiento iniciado por los hermanos Schlegel. El libro objeto de esta reseña, *El cuento romántico español: estudio y antología*, completa en muchos aspectos el trabajo señalado, ofreciendo al lector y al estudioso una completa colección de cuentos románticos que, en casi mil páginas, recoge muchos de los relatos más interesantes del periodo. Por otro lado, la obra *Antología del cuento romántico*, publicada también en 2008 en Biblioteca Nueva, completa el fecundo trabajo de este investigador, como referiremos más adelante.

En *El cuento romántico español: estudio y antología*, Rodríguez Gutiérrez delimita claramente las directrices que han

guiado la selección de relatos incluidos en su recopilación, la más extensa de las mencionadas: aquellos que presentan rasgos propios del movimiento romántico, se encuadren éstos o no dentro de las fechas que algunos críticos han considerado tradicionalmente como los límites cronológicos del romanticismo español. Este aspecto resulta de gran importancia, puesto que permite al autor mostrar cómo, ya desde 1787, año en el que se publica el primer relato recogido en la antología, se pueden apreciar aspectos del movimiento romántico en España en textos de autores de corte neoclásico. No obstante, como reconoce Rodríguez Gutiérrez, este criterio de ajuste al estilo romántico no es el único sesgo utilizado para seleccionar los relatos de la antología. El espacio, que ha dejado fuera a los textos más extensos, y el público al que se dirige la obra han actuado como criterios secundarios, puesto que no se han incluido aquellos relatos más conocidos por los estudiosos del romanticismo español y más fácilmente accesibles. Estos criterios no empañan, no obstante, la valiosa labor de recuperación y difusión que el estudioso cántabro ha llevado a cabo, poniendo al alcance de especialistas y lectores en general textos hasta ahora difícilmente accesibles sin un arduo trabajo de hemeroteca.

El libro de Rodríguez Gutiérrez se estructura en dos secciones principales, mentadas en el título del mismo. La primera es un estudio que contextualiza el corpus principal de la obra y pretende clarificar algunas cuestiones conceptuales, metodológicas e históricas para permitir una mejor comprensión de los relatos románticos. Rodríguez Gutiérrez se aproxima en primer lugar a las dificultades que el cuento ha atravesado durante centurias, tanto terminológica como conceptualmente. En este apartado el autor realiza un recorrido histórico por las diferentes definiciones que desde el siglo XVI podemos encontrar de los diferentes términos asociados con el relato breve, para justificar la ausencia de

«conciencia de género» de la que adolecían los escritores románticos de la primera mitad del siglo XIX, lo que explica la variedad de formas en las que se presenta la narración breve en la época. Esta ausencia de conciencia lleva al estudioso cántabro a recurrir a la teoría de los géneros literarios para ofrecer, si no una definición satisfactoria del cuento, que sería tarea imposible e innecesaria en una antología como la que nos ocupa, sí algunas de las características que, bien por su presencia o por su ausencia, permiten reconocer e identificar el relato breve romántico.

Tras dejar atrás estas dificultades conceptuales el autor se introduce en un debate aún más peliagudo como es el de ofrecer una aproximación breve y concisa al romanticismo español, ofreciendo de forma sumaria las principales teorías sobre el mismo, desde el tradicional eclecticismo defendido por Allison Peers hasta el más reciente romanticismo historicista por el que aboga el hispanista Derek Flitter. Quizá echamos en falta en este aspecto la alusión a estudios actuales como los llevados a cabo por Andrew Ginger, entre otros, que abren nuevas vías de investigación sobre el tema tratado, si bien entendemos que no es esta antología el lugar para profundizar en las mismas.

La segunda parte del libro constituye la antología del cuento romántico en sí misma, con más de ochenta relatos de autores tan destacados como José María Blanco White, José Joaquín de Mora, Serafín Estébanez Calderón, José Zorrilla, Enrique Gil y Carrasco, así como de otros autores no tan populares pero de vital importancia para el desarrollo y consolidación del romanticismo español, como Miguel de los Santos Álvarez, Eugenio de Ochoa o Jacinto de Salas y Quiroga. La recopilación se inicia con «Rasgos sueltos de la historia de Ciro», publicada en 1787 y atraviesa los años más fructíferos del movimiento romántico, para concluir con varios relatos de Milá y Fontanals. Al repertorio acompaña un completo índice de títulos y

autores que facilita notablemente su consulta. Se echan de menos, no obstante, anotaciones y quizá un pequeño análisis que indique cuáles son los rasgos románticos que han llevado al autor a seleccionar dichos relatos como cuentos románticos, especialmente en aquellos que se sitúan fuera del canon aceptado por la crítica tradicional como tales. Sin embargo, cabe señalar, como habíamos advertido, que Rodríguez Gutiérrez lleva a cabo en parte esa labor de análisis en otra obra de título semejante y publicada en el mismo año, *Antología del cuento romántico*.

En definitiva, este estudio y antología del cuento romántico ponen el broche final a una serie de trabajos que se complementan para cubrir un vacío en el estudio del relato breve romántico, que poco había sido abordado desde la ingente labor de Baquero Goyanes y que presenta al estudioso decimonónico un campo fructífero para seguir indagando en el carácter del romanticismo en España.

MARÍA ESTER RINCÓN CALERO

ROMEA, Julián. *Manual de declamación para uso de los alumnos del Real Conservatorio de Madrid. Los héroes en el teatro*. Rubio Jiménez, J. (ed., int. y notas). Madrid: Editorial Fundamentos, 2009, 205 pp.

La Editorial Fundamentos lleva un tiempo dotando a los interesados en el mundo de la interpretación, pero sobre todo a los actores y a los que se preparan para serlo, de una serie de textos fundamentales, como su nombre indica, sobre la historia de la declamación, que, en cierto sentido, son una historia del arte de interpretar y muestran, quizá, o dan argumentos sobre la posibilidad de que exista o haya existido una manera española de declamar. Algo que a veces se ha pensado.

A los tratados de Andrés Prieto (2001) y Vicente Joaquín Bastús (2008), se suma ahora este de Julián Romea.

Dignificar el teatro ha sido objetivo largamente perseguido por los políticos y los intelectuales españoles desde tiempos remotos. Una de las soluciones más reiteradas para conseguir ese objetivo fue la creación de escuelas de declamación. A pesar de los distintos intentos, el proyecto solo prosperó en 1831, cuando se creó la Cátedra de Declamación dentro del Real Conservatorio de María Cristina. Guadalupe Soria Tomás ha hecho la historia de esta institución, que desembocó en la actual Real Escuela Superior de Arte Dramático.

Desde muy pronto, prácticamente desde su fundación, se pensó que algunos actores, los mejores, podían dar clase en la cátedra, y Julián Romea fue uno de esos profesores. Para su docencia escribió el *Manual de declamación*, aparecido en 1865, y *Los héroes en el teatro*, al año siguiente. Hay que recordar que Romea murió en 1868, por lo que esos textos son como su testamento artístico, pues, aunque parte de lo que incluye es común a otros, hay un hilo personal, basado en su experiencia de actor, que avalla cuanto dice. En el primero de ellos, no demasiado largo, mediante el sistema del catecismo, es decir, mediante la pregunta y la respuesta, presenta la información que considera necesaria para sus aprendices. Es evidente que ese método supone que no hay alteración en las respuestas y que, por tanto, el conocimiento necesario para ser actor se encierra en ellas, por lo que cuanto queda fuera de las mismas, o no existe, o no tiene importancia. La redacción de esas contestaciones y el uso de las formas verbales ponen de manifiesto la unilateralidad de la enseñanza que se ofrece y del método empleado. Es la «verdad» en forma de instrumento necesario para ofrecer al público la correcta interpretación. Esta recurrencia al catecismo, además de dar mayor autoridad al profesor y a la materia, se hacía por su efectividad memorística, que ya había

puesto de relieve no solo la Iglesia, sino también los diferentes grupos políticos que se enfrentaron en la Guerra de la Independencia.

En la primera parte, Romea ofrece información sobre los géneros de la poesía dramática. Para ello se apoya en los manuales de la época, en especial en el *Manual de literatura, o arte de hablar en prosa y verso*, de 1842, de Gil de Zárate, cuya continuación, histórica, aprovecha también en su segundo capítulo, que es una «rápida ojeada sobre la historia del teatro, particularmente en España». El libro de texto se completa con otras secciones destinadas a glosar y explicar las condiciones y dotes que debe reunir el actor y a aspectos técnicos como el manejo de la voz y el aliento, y el desempeño de la acción. *Los héroes en el teatro* acogen sus reflexiones sobre cómo se debe representar la tragedia, y son en parte la respuesta a la polémica que ocasionó su manera realista de interpretar *La muerte de César* de Ventura de la Vega; polémica espléndidamente bien reconstruida por el editor, Jesús Rubio Jiménez. Un rasgo de estos textos es que mezcla su experiencia como actor consagrado con las informaciones que proporciona. De hecho, una de las características, y de los defectos, que arrastró la cátedra de declamación durante bastante tiempo, mientras estos actores famosos la desempeñaron, fue que, más que enseñar técnicas, enseñaban su propia manera de hacer. En el caso de Romea, su libro refrenda su manera de trabajar, que había sido aprobada por el público durante más de veinte años sobre la escena.

Estos textos aparecen ahora editados por un gran conocedor del siglo XIX y de su teatro, a los que ha dedicado importantes trabajos, Jesús Rubio Jiménez, que en su introducción sitúa al actor y a su obra, así como los conceptos de que se vale éste para ordenar su teoría y práctica actoral. Entre otras cosas, debate la idea, comparada no solo por Romea, de que el teatro

debía reflejar las costumbres de la sociedad. Es cuestión que venía de atrás, que los ilustraron enfatizaron, y que había tenido cierta crisis en los años treinta, cuando proliferaron las traducciones y los periodistas y escritores castizos como Mesonero Romanos se preguntaban si el teatro realmente reflejaba la sociedad alrededor. Como pensaban que no lo hacía, tampoco los actores cumplían la misión de representar las costumbres sociales. Esta misión, la de dar imagen a la sociedad, se trasladaba al alumno, al que también se dotaba, mediante el bagaje académico, del modelo clásico de valoración de nuestra historia literaria y cultural, en la que parte de la producción del XVII y el XVIII quedaba defenestrada por su condición inepta y degenerada. No hace falta desarrollar el componente político de esta interpretación.

Pero más interés tienen sus ideas sobre la práctica de la declamación, sobre el modo de componer personajes –que explica y contextualiza Rubio Jiménez–, en lo que valora mucho la capacidad de observación, como modo de reflejar esa sociedad y esas costumbres que mediatiza el teatro. Hay cierto experimentalismo en sus palabras, bastante valoración de la experiencia en tanto que instrumento útil para mostrar «la verdad», es decir, para educar a los públicos en un modo de ser y de entender. Por lo que respecta a los aprendices de actores, eso se enseñaba con el manual, pero además tenían una gran responsabilidad, pues sobre sus cabezas caía el trabajo de enseñar el verdadero camino y las tradiciones nacionales.

En muchos sentidos, los tratados de Romea repiten las ideas de otros textos anteriores, con los que se relaciona, y muestra que aún había muchas cuestiones que resolver relativas a la condición del actor, a la manera de interpretar y al papel del teatro en la sociedad. Por otro lado, considerar que el intérprete es responsable de mostrar la «verdad» a la sociedad significaba dotarle de una misión que le va-

loraba como ciudadano, pues, a diferencia de lo ocurrido en tiempos anteriores, ahora tenía una función central y respetable.

Es necesario sacar del olvido textos como éste, que no solo informan de cuestiones teatrales y de la conquista de un lugar en la sociedad por parte de los actores, pues el teatro ha contribuido como pocos instrumentos a conformar un punto de vista sobre la sociedad y la nación, que encontraba su representación en los actores, guardas, a menudo sin saberlo, del patrimonio inmaterial que configura las identidades. Jesús Rubio ha rescatado este manual de interpretación –las instrucciones necesarias para dar vida a ese patrimonio–, con él, el ambiente que se vivía en la Cátedra de Declamación y sobre los escenarios de la época.

JOAQUÍN ÁLVAREZ BARRIENTOS

GUTIÉRREZ SEBASTIÁN, Raquel y RODRÍGUEZ GUTIÉRREZ, Borja (eds.). *Menéndez Pelayo y la novela del siglo XIX*. Santander: Real Sociedad Menéndez Pelayo, 2009, 240 pp.

Este libro colectivo se inscribe en la etapa de intensa actividad que actualmente atraviesa la Real Sociedad Menéndez Pelayo, editora del volumen. Reúne un conjunto de conferencias que fueron pronunciadas en el Centro Cultural de la Obra Social de Caja Cantabria en la segunda quincena de Octubre de 2007, dentro de un ciclo también titulado «Menéndez Pelayo y la novela del siglo XIX». Con este ciclo y el libro de él derivado, se trata de destacar la intervención personal e intelectual de Don Marcelino en la marcha de la novela de su tiempo: muchos de los creadores de ese momento mantenían relaciones de amistad con el polígrafo santanderino cuyos consejos y opiniones tuvieron en ocasiones muy en cuenta.

El conjunto de conferencias que origina el libro no se recoge por completo en éste. La «nota introductoria» del volumen da cuenta de una ponencia-marco del profesor Leonardo Romero Tobar cuyas líneas generales indica, pero el texto mismo de esta intervención oral no se incluye en el volumen. Sí se hallan en él las aportaciones de un puñado de profesores de reconocida solvencia en lo que respecta al estudio de los grandes novelistas de la Restauración; cada uno de los estudiosos se ocupa de las relaciones que M. Pelayo mantuvo con un novelista en concreto.

Cristina Patiño Eirín aborda la jugosa relación epistolar que mantuvieron Menéndez Pelayo y Emilia Pardo Bazán, cuya cordial amistad terminó sin embargo enfriándose. Los documentos —cartas, prólogos... etc.— que dan cuenta de la deriva de esta amistad, así como la exposición de los posibles motivos de antagonismo personal, son analizados a la luz de largos extractos textuales. El trabajo concluye con un apéndice que traslada fielmente al lector las notas que Pardo tomó del tomo III de la *Historia de las Ideas Estéticas*, el relativo a los siglos XVI y XVII, notas en que se superponen muy significativamente los juicios de la novelista a los del erudito.

Enrique Rubio Cremades analiza los intercambios epistolares entre Menéndez Pelayo y Juan Valera, ambos considerados destacados polígrafos en vida. Valora esas cartas como interesantísimo material de estudio para quienes deseen bucear en las concepciones estéticas, las ideologías e incluso los procesos de gestación y publicación de las obras debidas a ambos autores. El joven erudito —Menéndez Pelayo— y el afamado conocedor cultural —Valera— deslizaron en ellas confidencias diversas sobre aspectos tanto íntimos como públicos, y dejaron a la vista su mutua admiración. La opinión de ambos corresponsales sobre cada uno de los grandes novelistas de ese período, así como sus peculiares actitudes sobre las corrientes estéticas en-

tonces en auge, se transparentan en estas cartas.

Adolfo Sotelo Vázquez identifica a Marcelino Menéndez Pelayo y Leopoldo Alas como los dos grandes críticos de la segunda mitad del siglo XIX español: agudos, sagaces y complementarios. La larga sombra de ambos, pese a sus filiaciones ideológicas divergentes, se proyecta sobre los intelectuales y artistas de la nueva generación de fin de siglo. Así en el caso de Unamuno, que sin embargo silencia el nombre de Alas. Las relaciones entre el crítico asturiano y el polígrafo santanderino son objeto de análisis, así como las semblanzas que el primero dedica al segundo.

Yolanda Arencibia destaca la amistad antigua que unió a Menéndez Pelayo y Pérez Galdós, pese a sus diferencias de criterio. Y comenta los aspectos que marcaron la convergencia entre ambos, así como el respeto que se profesaron en vida. Utiliza como principal apoyo textual los discursos de ambos frente a la Real Academia, con referencias también al discurso de José María de Pereda en la misma institución.

Anthony H. Clarke se concentra en la relación desarrollada entre Pereda y Menéndez Pelayo; y pone de relieve la diferencia de edad entre ambos, así como el decisivo papel que el segundo jugó en la difusión de una determinada imagen de la obra y la figura del novelista santanderino; en su ejercicio crítico, el gran polígrafo promocionó determinados aspectos de la narrativa perediana mientras permaneció ciego a otros, y su perspectiva dejó una larga huella en las estimaciones de su tiempo y posteriores.

Todos los trabajos contenidos en este volumen se apoyan en nutridas bibliografías, y ofrecen datos o puntos de vista que no son hasta ahora de dominio público entre los estudiosos; por lo que el libro constituye una aproximación rigurosa, plural e inédita, a su objeto: la proyección de Menéndez Pelayo sobre la creación narra-

tiva de su tiempo. Además, en la parte final del libro se ha incluido breve resumen –español e inglés– de cada una de las conferencias, así como sucinta noticia biográfica de autores y editores, lo que facilita el manejo de esta publicación.

CARMEN SERVÉN DÍEZ

VALIS, Noël. *Sacred Realism. Religion and the Imagination in Modern Spanish Narrative*. New Haven & London: Yale University Press, 2010, 356 pp.

Comencemos diciendo que el libro de Noël Valis es un libro valiente: ahora que la teoría literaria abiertamente rehúye todo interés en la religión, Valis se atreve con ella. Como sostiene la autora, para entender de verdad la literatura moderna española, para «revisar la relación entre creencia y novela» hace falta «ir más allá de los prejuicios de la academia contemporánea, que, sospecho que muchas veces de forma inconsciente, van contra la importancia del pensamiento y el sentimiento religiosos» (6). Pero además de valiente, *Sacred Realism...* es uno de esos libros que rápidamente se vuelven imprescindibles, por el hecho de que nos ofrecen una perspectiva enteramente nueva desde la cual contemplar la producción literaria. Por de pronto, su objetivo fundamental y novedoso es analizar «la influencia de la religión en las estructuras de la imaginación de la obra narrativa» (5).

En un estilo directo, Valis cuestiona «la teoría de la secularización» la cual ha llegado a la precipitada conclusión de que «la religión ya no es importante en el mundo contemporáneo» (6). Valis va a demostrar que lo es «incluso» en ese siglo tradicionalmente descreído que es el Siglo de las Luces. Y va a demostrar igualmente que la religión y las instituciones eclesásticas no pueden leerse sencillamente a la Foucault,

es decir, reducidas a aparatos de control e instrumentos punitivos. Para Valis, la religión –específicamente en su versión católica– sigue vigente en la modernidad y forma parte consustancial de ésta, en vez de simplistamente oponerse a ella. Lo que no se ha hecho –y que *Sacred Realism* hace– es estudiar la «intrincada relación entre fe, modernidad y la construcción de la narrativa española moderna» (10).

Valis se centra en tres periodos representativos de la historia de nuestro país: 1. los últimos años del siglo XVIII y los primeros del XIX, hasta bien entrados los 1840; 2. La Restauración borbónica (1875-1902); 3. Y la Segunda República, seguida por la Guerra Civil (1936-1939). Dentro de este marco histórico, la autora organiza su libro alrededor de una serie de categorías de naturaleza religiosa o piadosa, como son la fe (Cap. I: *The Relics of Faith*—Las reliquias de la fe), la caridad o la filantropía (Cap. 2: *The Philanthropic Embrace*—El abrazo filantrópico), la confesión (Cap. 3: *The Confessional Body*—El cuerpo confesional) y el martirio (Cap. 4: *The Politics of Martyrdom*—La política del martirio).

Las obras que se discuten en el primer capítulo son *Noches lúgubres* de Cadalso, *El evangelio en triunfo* de Olavide, y *Cornelia Bororquia* o la víctima de la Inquisición, de Gutiérrez. Aquí, las reflexiones más iluminadoras son las que giran alrededor del término de narración o narrativas humanitarias.» Según Laqueur, a quien cita Valis, la narrativa humanitaria incluye géneros tales como «la novela realista, la autopsia, el informe clínico, y el reportaje social, todos ellos hijos de la revolución empiricista del siglo diecisiete» (61). Pero en España, apunta Valis, la narrativa humanitaria, además de una dosis empiricista, tiene una dosis marcadamente religiosa (61), incluso en el siglo XVIII (62), un siglo durante el cual el catolicismo «era a la vez fuerte y débil» (62) y que genera una serie de narrativas que se construyen

alrededor de la conversión y «la promesa de la resurrección» (65), como en el caso de *El evangelio en triunfo* y de *Cornelia Bororquia*. Noches lúgubres cae en la misma categoría. Hay según la autora «una fuerte conexión entre el regreso de los muertos, o el impulso resurrector, y el interés humanitario» (82).

Las reliquias de la fe, los vestigios religiosos alrededor de los cuales se construyen una serie de narrativas humanitarias durante el siglo XVIII nos llevan al «abrazo filantrópico» del siglo XIX. El segundo capítulo quiere demostrar cómo «el abrazo filantrópico» y literario de las clases sociales más marginadas «crea un nuevo realismo de origen evangélico» (93), el cual se pone de manifiesto en obras como *María*. La hija del jornalero, de Ayguals de Izco, y culmina en *Fortunata* y *Jacinta* de Pérez Galdós. Al cuidadoso análisis de las obras literarias le precede en ese capítulo una serie de iluminadoras reflexiones sobre la diferencia entre caridad o beneficencia, y filantropía. Así como la primera ostenta un claro tinte religioso —la caridad está siempre en manos de la Iglesia o de damas pías—, la segunda es peligrosamente secular, y trae recuerdos de los desmanes de la Revolución Francesa (108). Sin embargo, y como apunta Valis, esa distinción entre caridad y filantropía no la hacían los pobres, empujados como estaban por la necesidad (109). Era más bien algo que preocupaba a las clases privilegiadas, y a los escritores. Valis señala acertadamente el caso de *Fortunata* y *Jacinta*, de Galdós, una novela que, añadimos nosotros, puede leerse como un comentario persistente al estado de la beneficencia de la España decimonónica. Ahora, ese comentario, como apunta Valis, es un arma de dos filos, ya que por un lado Galdós aplaude la filantropía, pero por otro, critica severamente los defectos de ésta y, por extensión, los de la religión católica (122). Importa notar que la lectura matizada de Valis supera con mucho una lectura reduccionista a la Foucault, según la cual el único objetivo de *Fortunata* y

*Jacinta* es criticar las manipulaciones de una burguesía y filantropías opresoras: Para Valis, y estamos de acuerdo con ella, el núcleo mismo de la novela de Galdós está imbuido del más puro espíritu filantrópico. (122).

Así como en el siglo XIX hay narraciones filantrópicas, las hay también confesionales. El tercer capítulo («The Confessional Body») analiza otro «modo» religioso, el confesional, muy distinto a ese ámbito (precariamente) comunitario, basado en el modelo eucarístico, que caracteriza, por ejemplo, al universo galdosiano. Valis observa con agudeza que la confesión es un sacramento apenas presente en la obra de Galdós. A cambio, se convierte en el eje central alrededor de se construye el universo imaginativo de *La Regenta* de Clarín.

Por fin, el cuarto y último capítulo («The Politics of Martyrdom»), centrado en la Guerra Civil (1936-1939), estudia una novela republicana (*Réquiem por un campesino español*, Ramón J. Sender) y unas memorias del bando nacional (*La revolución de los patibularios*, José María Carretero). En los dos textos el concepto de martirio tiene honda importancia, y en ambos lo religioso y lo secular se dan la mano (197). Y por ello mismo, en ambos textos se corporeiza la modernidad. Como sostiene Valis, en este capítulo y en todos, «la fe y la modernidad no son asuntos desligados, sino todo lo contrario. Lo que hace tan vital y compleja a la modernidad es precisamente la obstinada presencia de lo religioso» (197).

El libro de Noël Valis nos ha enseñado que la modernidad no se comprende sin la religión como uno de sus ingredientes fundamentales. Nos ha enseñado también que la religión merece un análisis más complejo del que nos tienen acostumbradas las lecturas a la Foucault. Finalmente, nos ha enseñado que la religión está presente igualmente en la literatura, como lo está en la modernidad, y que le da forma muchas veces a textos no explícitamente

religiosos. Noël Valis ha escrito un libro riguroso e inquietante; sobre todo, ha escrito un libro que transforma la manera en que contemplamos la modernidad.

MAITE ZUBIAURRE

CHARMON-DEUTSCH, Lou. *Hold that pose. Visual culture in the Late-Nineteenth-Century Spanish Periodical*. Pennsylvania: The Pennsylvania State University Press, 2008, 192 pp.

La prensa se erige en el siglo XIX como un medio fundamental de la vida urbana en la que se ponen de relieve cuestiones como la producción, la tecnología y la economía; los avances en la impresión fotomecánica permiten mostrar los atractivos de la España urbana y los sucesos que ocurrían en contextos cada vez más alejados; de este modo, llega a ser un ingrediente importante de la vida colectiva actuando como un testimonio discursivo de su complejidad y de su idealizada urbanidad. La monografía de Charmon-Deutsch, sustentada en un rico y riguroso aporte documental, se adentra en las dimensiones políticas y psicológicas del género de imágenes que captó más la atención en el momento de mayor éxito de este tipo de publicaciones: la última década del XIX.

Los retratos femeninos se convierten en la clave visual; alcanzan tal nivel de sofisticación y refinamiento que llegan a ser asociadas al pasado y a un tipo de arte superior radicalmente opuesto a lo realista. Entre estos retratos femeninos, la autora acude a un tipo específico: se trata de justamente de aquellos en los que la figura femenina aparece envuelta en un halo de exotismo; casi siempre en poses similares, estas mujeres «orientales» o norteafricanas, judías, gitanas, circasianas, tomaron tal nivel de popularidad que se convirtieron en

protagonistas de las láminas centrales de este tipo de revistas y periódicos.

El primer capítulo hace un repaso teórico en torno al concepto de fetichismo; tomando como referencia la teoría psicoanalítica, Charmon-Deutsch se adentra en el imaginario masculino, como principal «consumidor» de este tipo de imágenes. El fetichismo fálico o psicológico, tratado en la teoría freudiana durante la década de los veinte, se incorpora a la teoría de la posmodernidad a través de los estudios feministas de Anne McClintock, Naomi Schor y otros. Específicamente, desde los estudios de McClintock, en los que se integran el psicoanálisis y el materialismo histórico, se aprehende el fetichismo desde una perspectiva intercultural en la que no quedan desaterradas las condiciones sociohistóricas y económicas bajo las cuales se produjeron este tipo de imágenes. Desde este punto de vista, el fetichismo se convierte no sólo en un trauma individual de castración, sino en un desorden psicológico colectivo. Los principales años de producción de esta estética son precisamente los posteriores a la crisis del 98. De este modo, las imágenes de las que venimos hablando harían referencia a una pasada diversidad racial que necesitaría ser reprimida para continuarse autoimaginándose como una nación-estado homogénea.

El segundo capítulo analiza los avances fotomecánicos que se incorporan a la prensa de periodicidad semanal entre 1880 y 1910. La fotografía, como valor imprescindible de las revistas ilustradas, fue una técnica costosa que encareció notablemente las publicaciones, de ahí que su presencia fuera limitada. A pesar de ello, una de las primeras revistas que entendieron la potencialidad de esta técnica fue *Museo Universal* cuya presencia en la prensa española se remonta a las primeras décadas del XIX; en ella y en otras muchas, la fotografía convivió con la ilustración hasta el punto de la mutua influencia: mientras la fotogra-

fía tomaba temas y clichés propios de la ilustración, ésta tomaba la misma sensación de inmediatez y triple dimensionalidad de la fotografía. Del mismo modo, la intervención del ilustrador en la fotografía fue una constante para mostrar una mayor precisión en los contenidos. No obstante, con el avance del siglo se fueron incorporando nuevos progresos tales como la captura de imágenes en movimiento aplicadas, sobre todo, a los reportajes de guerra y de acontecimientos de actualidad.

El siguiente capítulo, dedicado específicamente al *Blanco y Negro* dirigido por Torcuato Luca de Tena, se adentra en la reproducción masificada de las imágenes a través de la aplicación de nuevas técnicas durante las últimas décadas del XIX. El abaratamiento de los costes de la producción de la prensa fue uno de los motivos del meteórico éxito del semanal *Blanco y Negro* así como la creación de temas y ficciones que conectaron inmediatamente con la emergente clase media española; en este sentido, las ilustraciones centraron su atención en una representación idealizada de la sociedad: desde las clases trabajadoras que son mostradas ajenas a cualquier conciencia de clase o problematización de conflictos laborales hasta los distintos tipos populares y rurales en los que aparecían representadas las diferentes regiones españolas. Del mismo modo, el continente americano se erigió en un motivo para el acercamiento al exotismo que su diversidad étnica podía sugerir al lector. En esta línea, la guerra de Cuba fue el verdadero detonante para la representación de la otredad; a ello se dedica íntegramente el último capítulo: el nacionalismo español floreció en las caricaturas políticas que proliferaron tanto en publicaciones liberales como conservadoras y que recurrían a tópicos nacionales que enfatizaban la superioridad militar e histórica. De este modo, los ataques contra los Estados Unidos así como contra los insurgentes cubanos apoyaban una propaganda que se sustentaba en

señalar la actitud hipócrita que, frente a las cuestiones raciales, sostenía la cultura norteamericana; al mismo tiempo, sirven a la autora para el análisis pormenorizado de las imágenes que suscitaban las nacionalidades implicadas en el conflicto.

Por último, las conclusiones ahondan en las circunstancias contextuales que afectaban directamente a la prensa española, la cual, a pesar de su intensa proliferación en el último cuarto del XIX y en las primeras décadas del XX, no alcanzó, ni mucho menos, los niveles de producción de los principales países europeos; en ello tuvo mucho que decir la variable legislación que a través de distintos gobiernos y regímenes políticos limitó tanto las tiradas de las diversas publicaciones como la libertad de expresión.

EVA SOLER SASERA

ACUÑA Y VILLANUEVA, Rosario de. *Obras Reunidas*. Bolado, J. (ed.). KKK Ediciones, Ayuntamiento de Gijón – Instituto Asturiano de la Mujer – Cajastur, t. I y t. II, 2007, t. III, 2008, t. IV y t.V, 2009.

La incansable labor de José Bolado buscando pacientemente por los rincones más escondidos y reuniendo los dispersos testimonios de Rosario de Acuña ha constituido un meritorio y prolífico esfuerzo que ha quedado consolidado en cinco tomos para la posteridad. Estas «Obras Reunidas» cuyo acogedor concepto encierra en sí la invitación a la aproximación, al diálogo, están formadas por multitud de artículos, cartas, cuentos, obras de teatro...etc., a los que de otra manera sería difícil, en algunos casos imposible, acceder. Esta obra así reunida tiene la virtud de haber immortalizado en su entidad y conjunto la extensa proyección escrita de una mujer reflexiva, activa y luchadora incansable. El temperamento fuer-

te y militante de Rosario de Acuña, su directa penetración en ciertos temas, sus preocupaciones sociales, políticas o transcendentales, a la par que sus fibras más emotivas y sensibles han traspasado intactas la barrera del tiempo.

Rosario de Acuña, según va apareciendo reflejada en estos tomos, tanto podía resultar, brusca, huidiza o huraña como atractiva y fascinante; digamos que tenía una poco habitual manera de seducir. Sin embargo fueron bastantes los hombres que sostuvieron con ella un satisfactorio intercambio de ideas y complicidades de espíritu, de semejanzas en las actitudes morales, de afectos y sensibilidad hacia ciertas situaciones, pese a que no debía de ser fácil penetrar dentro de su círculo más próximo. También mujeres dispuestas a mantenerse en tesisuras poco convencionales entraron en buena comunicación con ella. Estamos ante una personalidad fuerte y compleja. Los temas, las preocupaciones que manifiesta Rosario de Acuña y aquí aparecen recogidos pertenecen a otro momento histórico. Es evidente, pero como quiera que sus reflexiones están centradas desde actitudes y valores permanentes en el alma humana toman un carácter universal. Es decir, mantienen interés en estos momentos y no solo como una mera curiosidad.

El incesante cuidado de esta edición se manifiesta desde la primera hasta la última línea que dan vida a estos cinco tomos. La obra se abre con una minuciosa biografía cuidada hasta el detalle, la disposición de todas las piezas queda armoniosamente encadenada entre una cronología seguida año por año y contando el género literario de las aportaciones. La mano cuidadosa de su editor está permanentemente presente. La aparente variedad de los temas desplegados a lo largo de los cinco tomos queda simplificada por las preocupaciones, constantes, insistentes y recurrentes de Rosario de Acuña. Así como la diferencia de géneros literarios está homogeneizada en una misma clave de sonido: limpia, traslúcida,

trascendente, estimulante a la imaginación, por la que siempre respira y palpita el alma Rosario de Acuña. El punto final quedará puesto entre nuevas inclusiones y los consiguientes agradecimientos. Es de notar también la precisión con que está elegida la documentación visual. Veamos con mayor detalle el plan de la obra.

El tomo primero recoge artículos escritos entre 1881 y 1884. Este recorrido cronológico permite ver el abanico de periódicos, algunas veces bastante distantes en el espacio geográfico, que recogieron las palabras de la escritora durante las mismas fechas. Facilita la aproximación paso por paso al recorrido de su vida. La actividad periodística de Rosario de Acuña estuvo siempre tejida entre las restantes manifestaciones de su creatividad, poesías, discursos, cuentos o piezas de teatro, y de su intimidad personal discreta y sinceramente insinuada en su correspondencia epistolar. Todas ellas irán quedando recogidas en los tomos siguientes. Este primer tomo cuenta con una magistral y exhaustiva presentación de la vida y movimientos de Rosario de Acuña. La biografía escrupulosamente pensada, tramada en su contexto histórico y bien tomado el pulso cultural, ya merecería un libro exento por sí misma, pero queda ahí discreta y en buen hermanamiento con los primeros artículos.

El tomo segundo contiene todos los artículos escritos entre 1885 y 1923 año en que muere Rosario de Acuña. El tercer tomo bajo el título «Prosa» encierra discursos como el leído el 15 de septiembre de 1888 en el Ateneo-Obrero de Gijón o el pronunciado al año siguiente en la instalación de la logia femenina *Hijas del progreso*, algunos cuentos y fragmentos literarios. Es imposible aunque solo fuera citar de nombre en este reducido espacio otros interesantes discursos, cuentos y conferencias contenidos este tomo. Y es que el soporte para la reflexión va desde minúsculos pretextos —«Sobre la hoja de un árbol»— pasando por otras preocupaciones

locales, regionales, hasta el país al completo —«¡España!»— y continúa rompiendo fronteras llevando la atención a escenarios más lejanos —«El hambre en Rusia» o «Un saludo a América»—.

El pensamiento militante de Rosario de Acuña no descansaba jamás. La panorámica sobre sus inquietudes, obsesiones y compromisos sociopolíticos queda recogida de una manera integral y completa: la búsqueda de la sintonía con la naturaleza que sólo se encuentra desde el corazón como en *El secreto de la abuela justa*; sus insistentes preocupaciones por los obreros; por las educación como en su discurso: «El ateísmo en las escuelas neutras» ... etc. Y sobre todo, repitamos, es destacable su capacidad de sintonizar con la naturaleza en multiplicidad de registros, dejando siempre interesantes sugerencias morales y sociales a desprender entre la metáfora y la personificación, como en «la abeja desterrada» o «desde el nido del águila» o ¡Ilusión! ... (recuerdos de una alondra)» o «El primer día de libertad (memorias de un canario)» y el largo etc., que cualquiera que lea con interés podrá descubrir por sí mismo. Otras veces va directa, sin rodeos «Al público» o a terrenos más explícitos como «La higiene en la familia obrera», o con claras connotaciones sociales como «La vuelta de los reservistas».

El cuarto tomo está dedicado a los «Cuentos, cartas y teatro». Comienza con tres cuentos de agradable lectura: *Melchor*, *Gaspar* y *Baltasar*; la sugerente y preciosa alegoría *Certamen de insectos* y *La casa de muñecas* donde entra a fondo en la cuestión de la educación de las mujeres. Queda aquí recogida también su «Valiosísima adhesión» a *Las Dominicales del Libre Pensamiento* que, además de propiciar su ingreso en la masonería meses después, atrajo un sinnúmero de nuevas adhesiones. Entre las piezas de teatro recogidas en este tomo, destacaremos *Rienzi el tribuno* y *El padre Juan* que despertaron no menos revuelo a su alrededor. Y es que ciertamen-

te parece tuviese el don de levantar las pasiones por donde ella pasaba.

El tomo quinto bajo el sugestivo título «Lírica y otras prosas» deja puesto el broche final. Este tomo lejos de terminar de manera brusca o cerrada deja libre y estimulada a la voluntad para seguir buscando, si es posible, y sobre todo para volver sobre los tomos precedentes en una especie de bucle sin fin. Pues, esta obra concluye con nuevas aportaciones a la biografía personal, testimonio documental y consiguientes agradecimientos a personas que mientras esta edición estaba abierta han respondido a la insistente búsqueda de detalles y puntos aún no desvelados que continuaban preocupando a José Bolado. Una manera elegante, generosa y sincera con que su comprometido editor ha tratado de poner ese punto final técnicamente requerido. Aunque, la verdad, particularmente yo más que un «adiós» veo un «hasta siempre».

Una obra que, en efecto, da voz y palabra a tan singular mujer cuyos pensamientos y sentimientos ella siempre necesitó ver reflejados sobre el papel propiciando así la resonancia sobre otras mentes, corazones y sensibilidades. Gracias a ello también nosotros podemos ahora compartir aquellas sutiles dimensiones. Todo ello desde un profundo compromiso con la existencia y buscando las posibles armonías a entablar desde la naturaleza y con la sociedad.

M.<sup>a</sup> JOSÉ LACALZADA DE MATEO

MADARIAGA DE LA CAMPA, Benito. *Aventuras y desventuras de un trotamundos de la poesía. Recuerdo y homenaje a Pío Fernández Muriedas*. Santander: Gobierno de Cantabria, 2009, 90 pp.

Benito Madariaga de la Campa, ese gran conocedor de las cosas de Cantabria, de

Benito Pérez Galdós, de Marcelino Menéndez Pelayo, de José M.<sup>a</sup> de Pereda, de Marcelino Sanz de Sautuola, de José Gutiérrez Solana, retrata en este libro la figura del poeta, actor y recitador Pío Fernández Muriedas, que inició su trayectoria como actor en la compañía de Margarita Xirgu en la temporada de 1921-22. Pero Fernández Muriedas, republicano y secretario de la Unión de Escritores y Artistas al servicio de la República, que tras la Guerra, la condena y el indulto, se llamó Fernández Cueto, fue conocido sobre todo como recitador.

Madariaga se vale de un volumen de información importante, aportada por la familia, para hacer el retrato del que fue su amigo. Gracias a este material se pueden conocer sus exiguas ganancias, las actuaciones que llevó a cabo, los circuitos del teatro popular, sus amistades y el repertorio de autores que ofrecía en sus recitaciones. Fernández Cueto, en la tradición del juglar medieval, del ciego y de sus descendientes, aquellos actores que recorrían el territorio improvisando unas veces, recordando otras escenas teatrales y versos de autores clásicos, incorporó a sus actuaciones las obras de poetas como Miguel Hernández, Blas de Otero, Lorca, Alberti, además de las de Gerardo Diego, Unamuno, Antonio Machado, Dámaso Alonso y otros. Aleixandre, Pemán, Buero Vallejo, Gabriel Celaya, Pío Baroja, entre otros, le ayudaron económicamente, e incluso en 1963, cuando vuelve a Santander y está enfermo, ofrece su colaboración en tareas culturales al Ministerio de Información y Turismo, que el ministro, entonces Fraga Iribarne, acepta. No parece, sin embargo, que la relación fuera más allá.

Este libro de Benito Madariaga permite conocer el modo de trabajar de los mediadores culturales, los espacios en los que desarrollan su trabajo, en este caso, desde el escenario de un cine o un teatro a una taberna o unas cuadras, pasando por el pórtico de una iglesia y demás locales semialternativos en los que se desarrolló

gran parte de la actividad cultural española en los años del franquismo: institutos, casinos, cajas de ahorro, universidades. Al mismo tiempo, el libro ofrece información para iniciar estudios acerca del modo de representar la poesía, sobre cómo la poesía culta llegaba a diferentes capas sociales, y sobre cómo era recibida por éstas. Hay también testimonios acerca de su modo de interpretar y usar la voz, que interesan para conocer los recursos del «actor». El libro, aunque se centra sobre el recitador, tiene suficiente información para tratar aspectos relacionados con «lo popular», en una época cercana en el tiempo, y así poder establecer puentes para hacer el estudio de las continuidades. Gracias a esa información (cartas, programas, libros de cuentas, recortes periodísticos, fotos, caricaturas —mucho de ella reproducida en el libro—) se puede estudiar la pervivencia de formas de transmisión oral de conocimientos cultos y el modo en que lo popular y lo «sabio» se relacionan. Él se mantuvo fiel a una tradición que desaparece (quizá por eso dio un recital en casa de Menéndez Pidal) y que poco tiene que ver con el trabajo de otros, como Paco Ibáñez, que también difunden la poesía. A Fernández Muriedas no le gustaba que los cantantes pusieran música a poemas ajenos. Su caso es prácticamente único en la época, pues aunque existieran otros recitadores, casi todos eran actores o cantantes (recuérdese a Paco Valladares y al ya citado Paco Ibáñez). En este sentido, el libro testimonia un tipo de arte en proceso acelerado de desaparición: el de los espectáculos itinerantes sin apoyo institucional que difunden cultura. En cierto modo, Pío Fernández Muriedas es el último representante de la bohemia ideológica de Max Estrella, que, al apostar por la palabra, daba la espalda a la época que se avecinaba: de efectos visuales y digitales en los que el ruido sustituye al verso.

JOAQUÍN ÁLVAREZ BARRIENTOS

ESPINOSA, Aurelio M. *Cuentos populares recogidos de la tradición oral de España*. Díaz Viana, L. y Asensio Llamas, S. (int. y revisión) Madrid: CSIC.. 2009. 868 pp. Serie *De acá y de allá. Fuentes etnográficas*, n.º 4.

La colección de cuentos de Espinosa es deslumbrante. Pa rece una obviedad. Y deberíamos saberlo, pero la edición en un solo volumen (reunidos los 280 etnotextos con sus estudios correspondientes) que ahora publica el CSIC desborda el respeto que pudiéramos tener al folklorista y lo convierte en devoción.

Aurelio Macedonio Espinosa (1880–1958), oriundo de El Carnero, una pequeña aldea del Valle de San Luis (Colorado), era un ya experimentado profesor de la Universidad de Stanford cuando en el verano de 1920 llega a España —comisionado por la *American Folklore Society*— con el propósito exclusivo de recoger cuentos de la tradición oral peninsular. Una tradición en la que él había situado la raíz y el fundamento de la narrativa popular americana, muy bien conocida por Espinosa a esas alturas, tras casi veinte años dedicado a su recolección y estudio. Al trabajo de campo precede, pues, la teoría, y ésta se funda en la convicción de que la gran mayoría de los cuentos son de procedencia oriental, y que ha sido España —y especialmente el crisol de culturas que fue España en los siglos medievales— el punto de partida de la difusión de esta literatura en la otra orilla del Atlántico. Sus convicciones evolucionistas lo sitúan en la órbita del folklorismo europeo; sin embargo, en ningún momento llega a desvincularse de la escuela norteamericana, con la que comparte —entre otras cosas— la identificación del folklore con *folk literature*, a saber: literatura popular.

Es pues Espinosa «un folklorista entre dos mundos», como con claridad explican Luis Díaz Viana y Susana Asensio en su estudio introductorio, a la luz del cual se

comprende (desde la difícil sintonía entre sencillez y erudición) la riqueza inusitada de esta colección de cuentos y, por ende, su trascendental importancia para los estudios etnográficos. Como se comprenden con igual naturalidad las paradojas vitales que el objeto folklórico —aquí el cuento— ha venido experimentando en la historia de la investigación merced a su capacidad identitaria, a su vocación inherente de actuar como testimonio del «alma del pueblo» que lo usa.

El caso es que la edición (Universidad de Stanford, 1923-26) y la reedición (CSIC, 1946-47) de esta frondosa colección de cuentos fueron posibles en buena medida gracias a la intervención de dos investigadores más distantes en la ideología que en el tiempo: Ramón Menéndez Pidal y Ángel González Palencia respectivamente.

No glosaremos las circunstancias ni los resultados de la concurrencia de González Palencia en la publicación española de la obra de Espinosa, pues bien jugosa resulta la introducción de Díaz Viana y Asensio Llamas en este sentido, y a ella remitimos al lector interesado. Sí es sumamente interesante y del todo conmovedor acercarse al momento en que se encuentran Menéndez Pidal y Espinosa, en el verano de 1920, cuando el segundo desembarca en España e inmediatamente se pone en contacto con el Centro de Estudios Históricos, convencido de que en la persona del maestro Pidal hallaría la llave de su búsqueda.

Así fue. De la entrevista con Menéndez Pidal obtiene Espinosa un mapa orientativo y una indicación certera de por dónde comenzar la recolección: Cantabria. Su paso por la antigua provincia de Santander y, sucesivamente, por las de Palencia, Burgos, Valladolid, Soria, León, Zamora, Segovia..., lleva al investigador americano del interés al entusiasmo, de manera que al culminar los cinco meses que duró su recolecta llega a manifestar su deseo de que sus protectores de la *American Folklore Society* le subvencionen un nuevo viaje

a España, pero no de cinco meses, sino de cinco años. Anécdotas aparte, merece mencionarse la correspondencia mantenida entre Espinosa y Pidal a lo largo del periplo de aquél, hoy depositada en el Archivo Menéndez Pidal-Goyri, según he podido saber gracias a José Manuel Fraile Gil. Cartas de navegante que van trazando el derrotero del profesor americano y que van describiendo el deslumbramiento ante la tradición peninsular que hará expreso en la introducción que pone al frente de la edición de 1923: «Los cuentos populares se encuentran en España en todas partes. Lo único que importa es conocer el material tradicional y escoger los buenos (...). Los cuentos y los romances abundan dondequiera. España es un país viejo, sanamente viejo, y la tradición oral está todavía en pleno vigor».

Ignoramos si, antes de su viaje a España, Espinosa conocía la médula del romancero hispánico, ésa que llega a comprender emocional e intelectualmente cuando —a instancias de Don Ramón— incluye en sus pesquisas la búsqueda de baladas romancísticas. Lo cierto es que hechizado —como tantos otros— por la fe pidaliana en la vitalidad del romancero, Espinosa recoge con igual entusiasmo tanto los anhelados cuentos españoles como los romances que le van saliendo al paso. En esas cartas que citamos hay innumerables testimonios de ello. Así, en una fechada el 19 de julio de 1920 dice: «Después de molestarle y hablar con Vd., se aumentó al 100% el grande interés que siempre tengo por el Romance Tradicional. Me decido a ayudarle activamente recogiendo cuantos podré recoger romances. Dígame Vd. qué romances le hacen falta, como ya convenimos, de qué regiones, etc. y también sería bueno, ya que yo todo lo he de escribir a máquina (me acompaña una máquina *Corona*), que se sirviese indicarme la forma en que Vd. los pone a máquina»; en otra del 14 de agosto escrita en la Fonda *Ávila* exclama: «¡Qué bella es España, qué buena su

gente! Este es el verdadero país de la libertad personal. Todos me ayudan, nadie me molesta. Aquí en esta misma fonda hablé con el señor de la fonda y anoche me envió al cuarto dos criados que sabían romances y cuentos»; y convertido ya en sistemático recolector de romances avisa así de sus descubrimientos en una epístola enviada desde Calatañazor (Soria), el día 18 de septiembre: «Aquí van 6 *Bodas estorbadas*, 2 de Burgos, una de Santander, una de Aragón, una de Valladolid y otra de Valencia del Cid; y 2 *Gerineldos* sorianos, muy buenos y con sus respectivas *Bodas estorbadas* y uno sin la *Boda*».

Puede que la comunión establecida con Menéndez Pidal (esa impresión tenemos) generara en Espinosa un interés singular por los cuentos que iba recolectando. De hecho, parece que las cuestiones que a él le parecen trascendentales a la hora de afrontar el estudio de la cuentística hispánica están íntimamente vinculadas a la perspectiva que por aquel tiempo prevalecía en los estudios del romancero por parte del matrimonio Pidal-Goyri. En tal sentido, Espinosa declara en su introducción a la primera edición de Stanford que la problemática que afronta en los cuentos populares es triple: su origen, su razón de ser (correctamente interpretada por Díaz Viana y Asensio Llamas como su «funcionalidad»), y la transmisión y evolución de los temas literarios.

Más allá de sus declaraciones explícitas, da la impresión de que el contacto de Espinosa con el mundo del romancero le reportó una comprensión esencial de la dinámica de lo tradicional, de esa «noción de apertura» que María Goyri había sistematizado casi sin saberlo en su estudio de *La difunta pleiteada* / de 1909; y, si vamos a sus *Notas* (a esos comentarios tan iluminadores que ahora se publican junto a cada grupo de cuentos), da la impresión incluso de que la obra de Espinosa se adelanta a su tiempo percibiendo la vecindad entre los géneros tradicionales, cuento y

romancero, e identificando lo que andando las décadas habría de formularse como «fábulas» y «modelos actanciales».

Proverbial es en este sentido el estudio de los cuentos de encantamiento, y en especial el correspondiente al grupo de *La niña perseguida*. Sin descubrir secretos que es menester que el lector vaya desvelando y disfrutando, alentamos a la lectura de este puñado de relatos a la luz de sus *notas*; y al goce de bucear en la siempre misteriosa dinámica de la tradición oral que muy pocos saben explicar. Espinosa –conocimiento, sentido común e intuición a la vez – sabe hacerlo, y conviene leer por ello ese universo entretejido hilo a hilo en el que el cuento popularísimo de *La niña sin brazos* y añejas baladas de tema incestuoso como *Silvana* o *Delgadina* se entrelazan en la memoria, la expresión y el deseo.

Agradecemos, en fin, el regalo que los editores nos hacen de esta edición de todo lo que sabía Espinosa: un corpus y unos estudios que estos tiempos nuestros han desahuciado.

MARÍA JESÚS RUIZ

MAYHEW, Jonathan. *Apocryphal Lorca: Translation, Parody, Kitsch*. (Lorca Apócrifo: Traducción, parodia, kitsch). Chicago: The University of Chicago Press, 2009, 240 pp.

La vida posterior a la muerte de Federico García Lorca ha sido, recientemente, el centro de mucha atención por parte de hispanistas, quienes han dejado de lado por un momento el estudio de sus textos teatrales y su poesía para investigar el legado de su vida y obra. El inteligente trabajo realizado por Paul McDermid, *Love, Desire and Identity in the Theatre of Federico García Lorca* (Woodbridge: Tamesis, 2007) va más allá de una contemplación de la dinámica del amor metafísico y

el deseo carnal en la obra lorquiana y considera el legado de dichos textos como danza y teatro musical. La colección editada por Federico Bonaddio, *A Companion to Federico García Lorca* (Woodbridge: Tamesis, 2007), explora las diversas interpretaciones sobre la vida de Lorca cuyos biógrafos han tratado de dar forma a sus particulares tesis, y considerar el modo en que éstas han sido incorporadas en las esferas literarias y cinematográficas. Mi propio trabajo, *Federico García Lorca* (Abingdon: Routledge, 2008) examina el modo en que el fantasma de Lorca atormenta a la España contemporánea y el panorama cultural más allá de sus fronteras, explorando el legado de sus obras (como montajes operáticos, cinemáticos, teatrales y de danza) y la vida y muerte del autor (visto a través del cine biográfico, canciones de rock, prosa y poesía, y la industria turística en Granada).

En su estudio Jonathan Mayhew ha tomado como punto de partida la resonancia de Lorca en el mundo de habla inglesa para llevar a cabo una fascinante exploración de los muchos Lorcas que existen en la imaginación poética de Norteamérica. El Lorca americanizado que aparece en estas páginas es una escurridiza entidad multifacética, y una construcción abiertamente ideológica. Al explorar la variedad de sus escritos, Mayhew le sitúa como un ‘cosmopolitan intellectual’ (p. 10) y sus formas literarias híbridas demuestran un conocimiento erudito de la cultura literaria de su país. Por otro lado, el autor no perpetúa los estereotipos de ‘childlike innocent... untutored folksinger ... or duende-possessed surrealist’ (p. 15) sino que intenta separar al ‘artistic creator’ de la ‘poetic voice’ (p. 15). Aunque Mayhew reconoce el poder de estos tópicos, se mantiene hábilmente al margen.

En vez de interpretar la poesía de Lorca a través de su vida (o su muerte), Mayhew analiza varios ejemplos de cómo la poesía de Lorca inspira nuevas lecturas

textuales (a través de formas poéticas y prosa crítica). En mi opinión, ésta es una decisión muy acertada. Se articulan así explícitamente las tensiones: hay una sensación de 'resentment of the virtual monopoly of Lorca in the reception of Spanish poetry in the United States' (p. xv) y un reconocimiento de que Lorca es el prisma a través del cual se lee la poesía española en EE.UU. Se considera la forma en que fue, empleando el término de Venuti, 'domesticated' a través de traducciones dirigidas al lector americano. Sin embargo, el libro también reconoce que Poeta en Nueva York, escrito en EE.UU., fue publicado por primera vez en 1940 en edición bilingüe y que el texto 'belongs neither to Spanish nor to American literature' (p. 24).

El enfoque principal de Mayhew son los poetas que emergieron durante la Guerra Fría y que se asociaron con *The New American Poetry*, haciendo crónica de las formas en que utilizaron a un escritor que ellos percibían como alguien que intentaba forjar una poética nacional, para así llevar a cabo un proyecto parecido en EE.UU. La asimilación de Lorca por parte de un proyecto de nacionalismo americano genera paralelos intrigantes entre EE.UU. y España, como naciones 'on the margins of European culture' que promueven mitos de 'extreme individualism' (p. 30). El impacto de Lorca en la música americana clásica, folk y popular se concibe como una extensión de su legado poético. Mayhew resalta la influencia de Lorca como 'a patron saint' (p. 27) del multiculturalismo de América, y cita en particular su impacto sobre los poetas afro-americanos y gay. Mayhew tampoco ignora el primitivismo de la visión lorquiana de la vida afro-americana, ni la domesticación kitsch del duende creado por escritores como Edward Hirsch y Nathaniel Mackey.

La estrategia de domesticación de traductores-poetas (por ejemplo, Langston Hughes y Paul Blackburn) analizada en el tercer capítulo, explora sus decisiones poé-

ticas al trasladar la poesía al inglés. El método de Blackburn mezcla 'imagistic clarity and nuanced musicality' (p. 69). La versión de Hughes del Romancero gitano es elogiada por 'its colloquial sharpness and its musicality' (p. 57). En efecto, la intervención del poeta, según Mayhew, no es, ni invisible ni molesta (p. 58), mientras que las traducciones de Stephen Spender-J.L. Gili, partiendo del influyente tratado *Selected Poems* editado en 1955 por *New Directions*, son más torpes y diluidas (pp. 60-63). Las enrevesadas traducciones de Ben Belitt son asimismo objeto de una disección precisa por parte de Mayhew, al tiempo que la versión inglesa del mismo traductor del 'Juego y teoría del duende' de Lorca en 1955 es responsable de 'transformar la recepción de Lorca en los EE.UU. (p. 64). Significativamente, por insuficientes que se juzguen estas traducciones, no aminoraron el creciente entusiasmo por la obra poética de Lorca.

La poesía 'Deep image' (obras emotivas preocupadas por las cualidades exaltadas de objetos y las relaciones entre cada imagen evocada) se examina en el cuarto capítulo, a través del surrealismo de Robert Bly y James Wright. En el mejor de los casos las traducciones que Lorca hizo de la obra de Bly son juzgadas 'insensitive to the linguistic specificity of the original text' (p. 95) y, en el peor de los casos, se consideran 'clumsy and inaccurate' (p. 96). Jack Spicer, en el quinto capítulo, se convierte en el autor que ha presentado 'the most extended and complex instance of Lorquian apocrypha in any language' (p. 103). Su trabajo de 1957 'After Lorca' incluye (entre otros textos) un prólogo compuesto por Lorca desde el más allá, conferencias de Spicer dirigidas a Lorca, y traducciones de poesías de Lorca, reales y ficticias. En este caso la traducción añade un examen del momento 'where Lorca's voice ends and where Spicer's begins' (p. 115) — o tal y como lo articula Spicer, la idea de que las poesías han sido dictadas más que traducidas. Para

Mayhew es un proceso de ‘metapoetic reflection’ sobre el acto de escribir (p. 117). Como observa en el ‘After Lorca’ de Crealey, el poeta español se convierte en ‘a blank slate onto which any cultural meme associated with the Spanish-speaking world’ puede ser escrito (p. 106).

La influencia de Lorca sobre Frank O’Hara y Kenneth Koch se retrata en los capítulos sexto y séptimo respectivamente. O’Hara forja el adjetivo Lorcaesque para describir un rol ‘performed ironically’ (p. 129) y Mayhew describe los puntos de conexión entre ellos sin obviar todo lo que les diferencia. Asimismo en el caso de Koch, su ‘devotion’ a Lorca está contextualizada dentro de un conocimiento más amplio de la cultura francesa que enmarcó su producción literaria. El arma de Koch es la parodia al crear una crítica del estereotipo cultural que ha propuesto una visión altamente selectiva de la poesía española (p. 154). El análisis de las traducciones que Jerome Rothenberg hizo de Suites, en el capítulo octavo, y sus divagaciones creativas acerca de las poesías en The Lorca Variations va más allá de una discusión del ‘Lorquian pastiche’ (p. 161) para así examinar la idea de ‘versioning’: múltiples versiones del mismo texto que proponen un comentario sobre el proceso y la historia de la traducción de Lorca al inglés además de la espinosa relación entre traducción y pastiche.

Apocryphal Lorca, sin embargo, es mucho más que un estudio de las vidas posteriores de Lorca en la poesía americana entre principios de los años 50 y 70. También ofrece un acercamiento histórico a la traducción de su obra, descubriendo reseñas de prensa significativas y discutiendo acerca de reconocimientos críticos. El texto es elegante y fresco; el análisis amplio e históricamente específico. Músicos afro-americanos enviados al extranjero como embajadores de buena voluntad, describiendo los valores americanos de libertad y democracia siendo al mismo tiempo víctimas de la discriminación en su propio

país, operan como iconos a través de los cuales se auto-define una cultura (p. 35). Para Mayhew, Lorca no goza de una identidad estable. ‘Who, or what, is Lorca?’ se pregunta al comienzo del primer capítulo del libro (p. 1). Al final no hay respuestas concretas, pero el viaje original y erudito que Mayhew crea basándose en la recreación de Lorca por parte de estos poetas americanos, a través de la traducción y la configuración literaria, ofrece un tratamiento cautivador del duradero legado del modelo lorquiano basado en ‘romantic genius and cultural essence’ (p. 180).

MARÍA M. DELGADO

ATERO BURGOS, Virtudes. *Cancionero gaditano. Patrimonio oral de la provincia de Cádiz*. Cádiz: Universidad de Cádiz/Diputación de Cádiz, 2009, 828 pp.

Recoge el presente volumen una edición que podríamos considerar monumental ya que en sus más de ochocientas páginas se recopila un extensísimo y nutrido cancionero de la provincia de Cádiz, labor a la que su autora, la catedrática de Literatura Española de la Universidad de Cádiz, Virtudes Atero Burgos, ha dedicado casi treinta años de incansable actividad investigadora. Comenzó hace tres décadas, en efecto, la búsqueda y recuperación de la literatura oral de la provincia de Cádiz, en la que implicó por medio de entrevistas a centenares de mujeres y hombres de este rincón del sur. Gracias a ellos, la labor iniciada un día de septiembre de 1979 cuando comenzaba su tesis doctoral, se habría de convertir en actividad permanente en la que ha conseguido un reconocimiento unánime en el hispanismo especializado.

Virtudes Atero Burgos, licenciada en la Complutense y doctora por la Universidad de Sevilla, es pionera en la investigación de

la literatura de tradición oral andaluza, a la que, como hemos señalado, dedicó su tesis doctoral, *Estudio del romancero tradicional de la Sierra de Cádiz*. Desde entonces ha capitaneado diversos proyectos de investigación y ha dirigido diferentes tesis doctorales sobre la oralidad, a la que ha dedicado casi un centenar de publicaciones. Es autora de los libros *Romancillo de Arcos de la Frontera* (1986), *Romancero andaluz de tradición oral* (1986), *Romancero de la tradición moderna* (1987), *En la baranda del cielo. Romances y canciones infantiles de la Baja Andalucía* (1996), y *Romancero de la provincia de Cádiz* (1996), además de un *Manual de encuesta de Romancero andaluz. Catálogo-Índice* (2003). Todos estos trabajos publicados, además de la metodología y los progresos obtenidos, se han convertido en obras y actividades de referencia entre los investigadores de la literatura de tradición oral.

Indudablemente para el mundo de la filología, pero también para el ámbito del patrimonio documental, las aportaciones de la profesora Atero y su equipo son impagables, y la posteridad les reconocerá el inmenso valor y la indiscutible trascendencia de su labor y de sus aportaciones. Como ella señala cumplidamente, no es el momento de destacar y subrayar la necesidad de preservar el innegable patrimonio intangible que supone la literatura de tradición oral en todo el mundo hispánico. Estamos refiriéndonos a una supervivencia de más de seis siglos, extendida por unos territorios geográficos absolutamente extensos, ya que este patrimonio corresponde a los pueblos que hablan español, portugués, catalán y judéo-español de todos los continentes. Pero también hay que hacer una mención de su extraordinaria riqueza de motivos, su variedad temática, que se hace presente en los millares de textos recopilados, que ofrecen, además, el valor añadido de ser reflejo indiscutible de nuestra historia, ya que el corpus de la poesía tradicional, almacenado en la memoria y

transmitido oralmente, constituye un patrimonio intangible que se considera único y el más rico de todo el universo.

Hay que aludir también a las amenazas que sufre hoy esta enorme riqueza a causa de la uniformada cultura urbana que ha acabado en los últimos tiempos con la vida tradicional, con los antiguos ritos colectivos, y con los espacios naturales en los que la tradición oral surgía espontáneamente en las actividades diarias, en las faenas del trabajo, en el mar, en el campo, en la mina, en las fiestas religiosas y en los acontecimientos familiares, en las cárceles o en los regimientos, en las reuniones amistosas propicias para burlas, sátiras y picardías... Con vencida de la obligación de todos de rescatar y poner en valor esta otra manera de creación literaria, este despertar de la literatura, la autora ofrece en su libro el resultado de sus investigaciones a través de un cancionero espléndido, nutrido de joyas insuperables, revelador de que en ese rincón de España se han mantenido hasta fechas recientes textos que es necesario preservar, y no por un mero afán de arqueología cultural, sino como una verdadera forma de integración y de conocimiento.

Tras la publicación hace algunos años por la profesora Atero Burgos del rico romancero gaditano, era preciso completar el panorama total de la oralidad literaria de la provincia de Cádiz con la presentación de este estudio riguroso de su cancionero lírico, en el que se advierten dos ámbitos claramente diferenciados: el usado por la comunidad adulta y el empleado por los niños en sus juegos. Ambas vertientes han sido tratadas por separado, ya que suponen mundos poéticos muy diferenciados. Por ello, en este primer volumen se estudia y establece la realidad textual del cancionero lírico adulto. Para una próxima publicación queda pendiente el repertorio infantil.

Interesa hacer una referencia detenida a la metodología empleada para la construcción de este inmenso corpus tradicional gaditano, elaborado a través de diversas en-

cuestas llevadas a cabo, entre los años 1975 y 2007, por distintos colectores en un principio y luego por equipos de investigación desde las universidades andaluzas y en particular desde la Universidad de Cádiz. Algo más de la mitad de los textos fueron surgiendo en trabajos de campo orientados fundamentalmente a la búsqueda y rescate de romances, por lo que la historia de la recolección de estos materiales líricos coincide en parte con la del romancero. A partir de los años setenta del siglo pasado se inicia en Cádiz una etapa radicalmente nueva en la historia de las recolecciones literarias orales. Desde ese momento, todos los trabajos de campo se realizan de forma sistemática, planificados geográfica y cronológicamente, con métodos científicos y, en muchos casos, con una clara orientación académica. En 1979 se incorpora la profesora Atero, orientada por el Prof. Pedro Piñero, de la Universidad de Sevilla, a los trabajos de recolección romancística de los catorce pueblos de la Sierra, lo que constituiría el corpus de su futura tesis doctoral. El trabajo, que se extendió desde septiembre de 1979 hasta finales de 1982, le permitió comprobar la extraordinaria vitalidad de que gozaba la literatura oral en la zona, y no sólo del romancero, que era su primer objetivo, sino también de las canciones líricas que inevitablemente fueron surgiendo en las encuestas. A partir de tales experiencias, se plantea la posibilidad de completar la recolección referida a la provincia de Cádiz, en una primera fase, para continuar después con la de toda Andalucía Occidental. Se comienzan los trabajos en equipo para consolidar las técnicas de recolección y, después, completar el mapa provincial con encuestas individuales, dadas las muchas ocupaciones de todos y pensando en posibles trabajos académicos para los jóvenes investigadores.

Se planifican los trabajos de campo y se respeta la diversidad comarcal, dadas las particularidades geográficas y culturales que ofrece la provincia. Se localizan en su espa-

cio y en su momento todos los textos recogidos y se identifican los informantes y sus circunstancias en todos los casos. En marzo de 1985 se crea en Sevilla la Fundación Machado con el objetivo primordial de la recolección, estudio y promoción de la cultura tradicional andaluza y su relación con otras áreas culturales. Desde su nacimiento el rescate y estudio de la literatura de tradición oral moderna de la Andalucía Occidental se constituyó en una de sus metas preferentes. En tal Fundación se integra plenamente y allí se depositan los archivos textuales y sonoros del equipo de la Doctora Atero, que comienza a recibir ayudas de investigación de la Junta de Andalucía y de la propia Fundación, para así continuar con el ambicioso proyecto que constata que a finales de 1986 había visitado ya todos los pueblos de la provincia de Cádiz.

Detalla Virtudes Artero la sucesión de trabajos hasta el presente por los distintos equipos de investigación y por los diferentes investigadores hasta llegar al fruto maduro conseguido con este cancionero compuesto por más de mil textos diferentes y originales, agrupados por géneros y por temas. Previamente, un estudio preliminar de los textos analiza el entorno humano y cultural de la lírica oral gaditana con detenida referencia a los espacios y la función y a los informantes. Se estudia también el tratamiento de los materiales y se descubren los criterios de ordenación del corpus, la presentación de los temas y los procedimientos de ejecución de apéndice e índices. Tablas estadísticas y una extensa, precisa y detallada bibliografía completan la parte analítica previa a la parte documental. Se halla esta última ordenada, como hemos señalado, por géneros y temas, partiendo de las coplas (nanas, amor, sabiduría popular, burlas, fiestas, juegos, oficios, etc.) y las canciones con diferentes conformaciones (monoestróficas con estribillo, seriadas, encadenadas, dialogadas, etc.) y especies (profanas, religiosas y navideñas, etc.).

En definitiva, este *Cancionero gaditano*

rescata del olvido y de su extravío irremediable, un total de 1166 textos, en gran parte inéditos, que se fijan o establecen debidamente documentados con indicación de lugar de procedencia y referencia documental y bibliográfica a sus antecedentes en cancioneros de la lírica popular antiguos o contemporáneos pertenecientes a otros lugares del ámbito hispánico, con lo que queda así muy clara y patente la vinculación de este cancionero al universo cultural al que pertenece. Con labores como ésta, realizadas a lo largo de tantos años, la cultura española y el patrimonio nacional están hoy, sin duda, algo más seguros que antes, cuando estas canciones pervivían milagrosamente en los últimos tiempos gracias a la tradición oral en un mundo contemporáneo amenazado por la globalización cultural y por la pérdida y extinción de las propias señas de identidad, autóctonas y singulares de cada lugar, de cada comarca, aunque conectadas entre sí en el amplio y rico legado de la tradición popular hispánica.

FRANCISCO JAVIER DÍEZ DE REVENGA

MACHÍN LUCAS, Jorge. *El primer Juan Benet (1965-1972): La forja de un estilo novelístico*. Saarbrücken: VDM Verlag, 2009. 304 pp.

Este libro de Jorge Machín Lucas, profesor de la University of Winnipeg, supone una nueva, más extensa y exhaustiva aportación al estudio de la primeriza obra novelística del narrador y ensayista madrileño (1927-1993), creador del magistral cronotopo de Región en alguna zona inidentificable del Bierzo leonés. Las líneas medulares de esta monografía pretenden constituir un avance en el examen de los primeros ensayos, palimpsestos y novelas de Juan Benet, así como una definición más ajustada y con nuevos materiales que llegan a incluir las entrevistas al autor y

abundante bibliografía crítica tanto de España como de Europa y de los Estados Unidos. Asimismo, pretende ser un examen más detenido de la relación entre los palimpsestos de William Faulkner, Euclides da Cunha y Sir James George Frazer y sus dos primeros ensayos, *La inspiración y el estilo* y *Puerta de tierra*, además de las tres primeras novelas escenificadas en el «atrezzo» mítico de Región, a saber, *Volverás a Región*, *Una meditación* y *Un viaje de invierno*. Se examina la retroalimentación entre todos estos elementos para la deliberada articulación y desarrollo de un programa literario de carácter autorreferencial ya germinado en sus ensayos.

En la primera parte de este libro se sostiene que la literatura de Juan Benet es esencialmente una defensa del estilo sobre el argumento y esto se puede apreciar ya en sus ensayos. En su primer libro, *La inspiración y el estilo*, ya se hace mención del gran estilo que, según el madrileño, fue desapareciendo de la literatura española desde la muerte de Cervantes y encontró su certificado de defunción en la aparición y apogeo de los movimientos realista, naturalista y costumbrista en el siglo XIX. A este proceso de descomposición lo denominó irónicamente como «La entrada en la taberna». En pocas palabras, aquel suponía una vulgarización del estilo y de los contenidos literarios y artísticos para acercarse a unas mayorías literarias. En contraposición, la apuesta de Benet, tanto en los ensayos como en la novela, es la de una literatura de minorías que dé opción al lector para elevar su nivel cultural y para participar activamente en la decodificación de una obra literaria caracterizada por la incertidumbre y las «zonas de sombras». Estas últimas zonas son aquellas partes marginales o que están más allá del conocimiento convencional o pretendidamente racional que va a examinar. Para ello, la apuesta es la de construir un estilo autorreferencial, plagado de tecnicismos (recordemos que Benet era ingeniero de obras

públicas) y arcaísmos que ayuden a escarbar y a producir nuevos significados y referentes. Ello, por supuesto, desde una inspiración que se entiende como producto del esfuerzo, marcada por la técnica de una corriente de conciencia más artificial que pura.

También es tema predilecto de las reflexiones de Benet la épica (un tema que le permitirá adentrarse en el de la Guerra Civil y en el de la estrategia militar, que tanto le obsesionaron y con los que nos legó su magnífico «Ciclo de Región») y el análisis del valor y de las posibilidades de la metáfora que ayudará a desentrañar y a crear esos nuevos significados intangibles que abran la conciencia de la oscura condición humana. Ellos van a presidir, entre otros temas de variada cosecha, sus reflexiones en *Puerta de tierra*. Las opiniones de Benet, escritas en una prosa a veces inextricable pero altamente sugerente, oscilan entre el cientifismo más exagerado y la improvisación a vuelapluma, aunque manteniendo la coherencia temática y la frescura léxica y conceptual que le convierten en un ensayista de gran interés en nuestras letras, aspecto que tal vez debiera ser más estudiado por futuros investigadores de su obra.

En la segunda parte, se reexaminan y amplifican los tres intertextos anteriormente aludidos, tanto en la confección de su espacio imaginario regionato como en cuestiones relacionadas con el diseño formal, estilístico, filosófico y de los personajes de su obra, centrados estos en la figura capital del Numa o guardián del bosque de Mantua. Benet fue un autor heredero de la tradición, que despreció la literatura y sociedad españolas dada la que él consideraba como mediocridad del «realismo social» imperante en la época de la posguerra. En pocas palabras, estas influencias pretenden propiciar una subversión de los cánones del positivismo que él tanto detestaba y que consideraba que eran una columna vertebral perniciosa de nuestra cultura y de su

mediocridad. Por eso, la gran mayoría de ellas proceden de la novela o del pensamiento anglosajones, de un novelista y periodista como el brasileño da Cunha, de la filosofía nietzscheana o de la historiografía latina, entre otras fuentes.

Una de las ideas más interesantes del profesor Machín es que Benet usó el modelo de da Cunha, deudor del método positivo que él tanto detestaba, para mostrar irónicamente cómo debía ser el distanciamiento de la literatura española del realismo hacia la novela experimental que él llevó a su cúspide entre finales de los años 60 y mediados de los 90 cuando se lo llevó un tumor cerebral. Eso se produjo ya que da Cunha narró la rebelión del «Conselheiro» de finales del XIX primero en la prensa y luego en la novela, en su obra *Os sertões*. Ese trasvase entre dos estilos, uno más referencial y el otro menos, sólo se pudo hacer con un estilo más lírico y con la figura estilística de la metáfora. Por su parte, los influjos de la novela lírica y monologal de Faulkner en, por ejemplo, *The Sound and the Fury* y de la erudición mítica de Frazer en *La rama dorada* ya llevaban el elemento autorreferencial en su seno y sirvieron para sentar las bases de una tradición ficticia a su obra.

En la tercera parte, en la que se analizan sus tres primeras novelas, Machín utiliza los elementos ya extraídos de los dos primeros capítulos en sus tres primeras novelas. El resultado es un estudio muy detallado, preciso y bien hilvanado que combina lo formal y lo temático. Tras la lectura de estas interpretaciones, se clarifican muchos aspectos de una obra tildada de oscura y de críptica. El reordenamiento de la trama y la explicación de ciertos temas y símbolos recurrentes arrojan más luz a los estudios benetianos, una «ciencia» de notable dificultad. Por otro lado, el texto dialoga in extenso con la abundante bibliografía benetiana, lo que da a esta obra su alto calado profesional.

En conclusión, al hilo de lo que se ar-

gumenta en esta densa y bien organizada monografía, la literatura de Benet no es tan improvisada como se pudiera haber creído. Hay todo un rico entramado de alusiones directas e indirectas a la propia historia de la literatura, una voluntad de estilo articulada directamente desde los ensayos que si bien nunca hablan de programa alguno lo dejan entrever de manera dispersa pero categórica en sus comentarios acerca de ciertos autores hispanos, como su denostado Galdós, y de otros extranjeros, como George Eliot. El excelente trabajo de nuestro profesor canadiense así nos lo ha dejado para uso y disfrute intelectual de nuevos lectores y críticos del creador de esta obra novelística tan enigmática como interesante.

RICARDO DE LA FUENTE BALLESTEROS

LABRADOR MÉNDEZ, Germán. *Letras arrebatadas. Poesía y química en la transición española*. Devenir: Madrid, 2009, 504 pp.

En el año 2009 han aparecido algunos libros que han contribuido a perfilar y cuestionar, sea directa u oblicuamente, la historiografía de la poesía española de la posguerra hacia nuestros días. Títulos como *Las palabras gastadas* (Renacimiento) de Juan José Lanz, o *No todo es superficie. Poesía española y posmodernidad* (Universidad de Valladolid), de Alfredo Saldaña, presentan como uno de sus objetivos mostrar con ojos nuevos los mecanismos críticos de conformación, desarrollo y canonización de diversas promociones poéticas. A ellos se une ahora el denso trabajo de Germán Labrador, que a pesar de partir de una tesis doctoral ha sabido evitar el academicismo y convertirse en un ensayo tan sugestivo como necesario, por aclarar un espacio socio-poético hasta ahora carente de un examen profundo.

*Letras arrebatadas* parte de dos conceptos metodológicos interesantes: el de *literatura menor* en el sentido desterritorializado (y no cualitativo) al que apuntan Deleuze y Guattari en *Kafka: por una literatura menor* (1975), y el de *literatura drogada*, entendiéndolo por tal aquella que tiene una relación directa con el consumo de drogas, y diversificado el concepto en una detallada tipología de efectos literarios según la sustancia ingerida (pues cada tipo busca producir efectos distintos, sea de ampliación o de reducción de conciencia). Con la primera metodología desea Labrador presentar la conflictiva y marginal situación en que muchos poetas españoles desempeñaron el trabajo poético; con la segunda, se intenta explicar hasta qué punto esa situación tenía unas coordenadas ligadas a la explosión de las nuevas costumbres y la libertad a estrenar que llegaba con la transición a la democracia.

El autor documenta, dentro de lo posible, la amplia difusión que la droga tuvo en la transición española y en los poetas del momento. En efecto, la experimentación narcótica del momento es rastreable en algunas escrituras autobiográficas, como la de Antonio Martínez Sarrión, donde se apuntan los viajes de algunos poetas a Londres en los años sesenta y setenta para probar nuevas sensaciones. Los títulos de los poemas de muchos autores, las descripciones sinestésicas en los textos, e incluso algunas veces la explícita temática de las drogas, duras o blandas, aparecen de continuo en la poesía publicada entre 1972 y 1985. No en vano este imaginario tiene notable importancia en los textos, desde la visión onírica o traspasada de la realidad hasta en sus efectos sobre el lenguaje empleado, puesto que la terminología alquímica, los campos semánticos de los venenos, «la belladona, el láudano o la mandrágora (...) entran de nuevo en el léxico de lo poético» (p. 239). En este sentido, recupera Labrador el discurso derridiano del *pharmakon*, remedio y veneno a la vez,

que curiosamente el poeta y filósofo Alberto Santamaría también utilizaba en *El poema envenenado. Tentativas sobre estética y poética* (Pre-Textos, 2008), si bien con fines y planteamientos muy diversos.

Según Labrador, los poetas *menores* recogidos en *Letras arrebatadas* habrían tejido todo un tapiz, tanto vital como literario, como modelo de representación vital, para oponerlo al por entonces (política, vital, literariamente) circulante. Siguiendo el adagio deleuziano por el cual «una minoría sólo se constituye a partir de líneas de fuga que corresponden a su manera de avanzar y de atacar» (*Conversaciones*), las experiencias personales extremas de estos vates y su literatura alternativa se postulaban a juicio de Labrador como un modo de oposición, una resistencia total a la realidad que vivían, una forma de «deseo» farmacéutico cuyo «reverso oscuro es el de la marginación y la destrucción de los sujetos de los sujetos que tomen parte en su engranaje» (p. 276). Muchos años después podemos ver la magnitud del fracaso, pero no es desde esa perspectiva historicista como hay que evaluarlo, sino examinándolo a la luz de su tiempo: «creemos que el hecho de que sus transiciones fuesen simplemente virtuales, lingüísticas, o que sólo alcanzasen a *changer la vie* sin *transformer* un ápice *le monde*, no afecta a la coherencia del proyecto literario ni a la organización de su máquina de expresión» (p. 190).

En la parte filológicamente más densa del libro, «Diez poéticas del arrebato», examina Labrador la obra de una decena de poetas que escriben en las proximidades de la estética drogada; algunos son muy conocidos o canónicos, como Leopoldo María Panero (una curiosa mezcla de maldito en lo personal y canonizado en lo literario), Blanca Andreu o Aníbal Núñez; otros ocupan un espacio de conocimiento intermedio o son bastante desconocidos por el lector no especializado: Fernando Merlo, Carlos Oroza, Haro Ibars, Julio Gómez, Ángel Guinda, Eduardo Hervás, o el fantasmal

Josep M. Sales. Precisamente en el estudio sobre los no canónicos, se echa de menos una lectura más completa, no tan centrada en la relación de los textos o autores con la farmacia utópica, que permitiese a los lectores poco o nada familiarizados con estos poetas un mayor conocimiento de su lírica; hubiera sido deseable más presentación (algo que no necesitan, en la órbita de posibles compradores de este libro, Aníbal Núñez o Panero) de estos poetas desconocidos y también más representación: más textos, más poemas, para hacerse una idea cabal de sus líneas estéticas. Es cierto que esa difusión pública no es el objetivo primordial del libro, pero a lo largo del mismo también se apela al escaso conocimiento de sus líricas como un mal a combatir. Por otro lado, el lector tiene en ocasiones la impresión al recorrer *Letras arrebatadas* de que, en algunos casos, los textos presentados pueden guardar relación con la literatura drogada, pero también podrían tenerla con una concepción visionaria u onírica, no necesariamente relacionada con las sustancias psicotrópicas (de hecho, en la página 298 reconoce Labrador que estos discursos poéticos «deben entenderse en cierto modo deudores de la tradición irracionalista»). A este respecto, vale recordar que André Breton, en el *Primer manifiesto surrealista*, escribía que «hay imágenes surrealistas que son como aquellas imágenes producidas por el opio»; donde el «como» establece un paralelismo y no una consecuencia necesaria. Cuando las obras se abren a cierto lenguaje simbólico, a referencias culturales lejanas, exóticas o antiguas, o a espacios imaginarios, es muy difícil saber qué tipo de pulsión está detrás de los mismos; en ese sentido, los textos reproducidos de Carlos Oroza en las páginas 288 y 289 me han recordado más al Hart Crane de *El puente* que un que a un Ginsberg, por ejemplo. Son sólo pequeñas precisiones que presentar a un texto excelente, que encuentra sus clímax en los autores ya tratados con anterioridad por Labrador, como Aníbal Núñez,

de quien había editado los *Cartapacios* (2007) y las *Estampas de ultramar* (2007) en colaboración con Fernando R. de la Flor.

Una de las aportaciones más interesantes del libro es la pregunta de por qué estas poéticas menores siguen tan al margen de los estudios críticos al uso. Las respuestas son varias; para Labrador, una de ellas sería que afrontar tales cuestiones «supone un replanteamiento de las relaciones entre tiempo histórico y escritura que amenaza el espacio de legitimidad del cual emerge esta institución [la literaria] en su forma actual en lo referido al estudio de la literatura contemporánea» (p. 453). Otra posible respuesta, que (se) dará algún lector malintencionado es que, con algunas obvias excepciones, estas líricas eran entonces y siguen siendo hoy menos interesantes que otras que por aquel momento estaban en boga, y que también planteaban en su seno problemas socioliterarios y no eran en absoluto *complacientes*; el propio autor cita algunas de ellas en el último párrafo del libro, no por casualidad. Pero creemos que hay un ancho espacio intermedio explorable entre las dos visiones, un espacio que hablando con propiedad el ensayo de Labrador viene a *fundar*: si es evidente que mucha crítica ha estudiado sin descanso a autores menores (no en el sentido de Deleuze, sino en el otro) de ese y otros períodos, e incluso lo hace con autores actuales poco brillantes, es ciertamente extraño que estos autores marginales de la transición hayan tenido tan *escasísimo* tratamiento académico y tan poca repercusión editorial. *Letras arrebatadas* viene a llenar el primer hueco, o a comenzar a llenarlo, haciendo una interesante lectura sociopolítica de la época, que puede compararse o no, pero que desde luego no sobra en un sistema crítico, como el español, tan necesitado de empeños historiográficos de cierta ambición y actitud autocrítica.

VICENTE LUIS MORA

SALDAÑA SAGREDO, Alfredo. *No todo es superficie. Poesía española y posmodernidad*. Valladolid: Universidad de Valladolid, 2009, 258 pp.

En un libro reciente, *La novela española posmoderna*, 2007, Pilar Lozano Mijares situaba al profesor y poeta Alfredo Saldaña en una dirección teórica que denominaba como «la posmodernidad esperanzada», caracterizada por la deconstrucción crítica del sistema acompañada de propuestas de reconstrucción. En efecto, Saldaña es uno de los investigadores más sistemáticos y tenaces en la persecución de un concepto actualizado y consistente de Posmodernidad, sobre todo cuando el término se vincula con la poesía española contemporánea. Después de varios trabajos ya publicados al efecto, y cerrándolos en más de un sentido, aparece ahora *No todo es superficie*, que ahonda en ese esclarecimiento y desarrolla algunas de sus líneas de trabajo.

Saldaña se enfrenta, como advierte en la primera frase del ensayo, a un esfuerzo titánico que puede correr (quien lo probó, lo sabe) la suerte de la mayoría de los atrevimientos: «pensar un tiempo y un lugar desde sus propias coordenadas» (p. 15). Es cierto que el riesgo es tan grande como necesario; la buena salud de una literatura, de una cultura, se contrasta por su nivel de compromiso autorrepresentacional, en la manera en que esa *episteme* se contempla y examina a sí misma, de un modo realmente crítico, cuestionando sus principios epistemológicos y no solo los resultados concretos de su producción artística. Un estudio del presente limitado a las obras y que no bucee en los presupuestos que soportan y en parte (solo en parte) explican aquellas obras es un panorama falso, que se deja llevar por lo que esa producción tiene de *tendencia*. Hay que hacerlo incluso aunque pueda llegarse a la conclusión a que llega Germán Labrador en su completo estudio sobre poesía y dro-

gas en la transición española, *Letras arrebatadas*: «avanzando hacia el cierre de este discurso, cabe participar una contradicción sustancial: el mismo discurso que pretende hallar su motor de búsqueda en una movilidad y proximidad esenciales de los textos en los que se fundamenta ha señalado, en su articulación, el cierre y la lejanía de los mismos» (G. Labrador, *Letras arrebatadas. Poesía y química en la transición española*). En suma, si el análisis del estado de cosas quiere hablar, como *No todo es superficie*, de las relaciones de un entorno textual con la posmodernidad, la presencia constante de la idea de *autoconsciencia* tiene que ser nuclear en la construcción del estudio, y este debe correr los riesgos de esa *over-selfconsciousness*. Saldaña lo sabe y por eso selecciona para abrir el libro una de las citas más autoconscientes de la literatura mundial: los versos del *Autorretrato en un espejo convexo* de Ashbery en que Vasari describe el momento en que el Parmigianino toma el pincel y la esfera de cristal para retratarse, gesto que Ashbery utiliza para enfocar su propio autorretrato y los límites de la poesía como representación.

Puede sorprender al lector que se enfrente a un libro sobre poesía española que *No todo es superficie* no comience a hablar de este tema hasta la página 103. La primera parte se dedica por completo a ahondar en el concepto de posmodernidad, intentando hacer por un lado una descripción y por otro un diagnóstico. La introducción es larga pero quizá sea necesaria para situar el concepto antes de lanzarse a estudiar sus matices y su repercusión en la poesía actual. Tanto cuidado se debe a que la posmodernidad es una categoría muy discutida, donde todo está en cuestión, y donde laten fuerzas contradictorias; no en vano dice Eagleton en *The Illusions of Postmodernism* (1996) que «postmodernism [...] is both radical and conservative together», por poner un simple ejemplo en cuanto al enfoque ideológico de la posmo-

deridad, algo de lo que se habla mucho en las páginas de Saldaña. Una categoría, esta de posmodernidad, sobre la cual siguen siendo más abundantes las visiones negativas que las positivas. Para Roger Bartra, *Culturas líquidas*, poniéndolo como ejemplo de la primera visión, *The Waste Land* de Eliot es una metáfora «para describir la crisis que va fracturando la modernidad durante el siglo XX hasta alcanzar la tierra baldía de la posmodernidad». Sin embargo, Saldaña muestra una actitud favorable ante cierto entendimiento de lo posmoderno. Apunta, con mucha razón, que «la posmodernidad ha sido menos beligerante con su pasado inmediato que la modernidad con el suyo» (p. 85), y que pueden encontrarse varias líneas argumentales y numerosas líneas prácticas que darían una imagen de la posmodernidad como un discurso capaz de ser crítico, rigurosamente estético y poéticamente feraz. Lo único reprochable a esta larga introducción es que parece construida como un *patchwork* de textos diferentes, lo que explicaría algunas repeticiones innecesarias (vgr., el debate sobre la posmodernidad como continuación de la modernidad, la idea de Historia según Benjamin, el potencial crítico de las vanguardias), que se deslizan a lo largo de la exposición.

Uno de los propósitos centrales del libro es analizar la presencia de lo que llama Saldaña «sensibilidad crítica posmoderna» en una serie de textos representativos, en su opinión, de la poesía española posterior a 1960. El concepto de lo que sería una «poesía española posmoderna» es, desde luego, complejo y polémico; en realidad, casi cada autor que lo ha estudiado tiene sus propias ideas al respecto, que van desde las visiones amplias y generalistas hasta las más estrechas. En este último flanco, el poeta Agustín Fernández Mallo, *Postpoesía. Hacia un nuevo paradigma*, 2009, ha dado su propia respuesta, algo radical: «la poesía que en este país se dio en llamar, y aún se da entre la crítica es-

pecializada y determinados antólogos, *poesía postmoderna*, poesía que surge en un momento muy determinado, a principios de la década de los 80 con la consolidación de la democracia, poco o nada tiene que ver con las acepciones sociológicas, filosóficas y estéticas comúnmente aceptadas por este término; diríamos aún más: es absolutamente contraria a los presupuestos de éstas». Esta aseveración, sin embargo, no es del todo desencaminada si pensamos en un concepto riguroso de posmodernismo, caracterizado no por uno sino por todos o la mayoría de los caracteres que la doctrina tradicional ha ido señalando: metaliteratura, autorreferencialidad, intertexto, ironía, pastiche, parodia, post-genericidad, ideología débil, hibridez, cuestionamiento del poder y de los grandes relatos, etc. La postura de Saldaña, por el contrario, se centra en el estudio de aquellos textos que para él representan líneas de sensibilidad crítica posmoderna que, a su juicio, tienen la fuerza estética suficiente como para representar una excepción al estado general apuntado por Fernández Mallo. Prescinde así, con acierto, de criterios generacionales, para examinar la literatura en estudio buscando ciertas líneas de tensión. La más significativa, a su juicio, es la que viene constituida por lo que llama *estética de la otredad*, que se caracteriza por tocar de cierta *manera* (renuncia al discurso unificador, discontinuidad, prosaísmo deliberado, actitudes transgresoras, cf. p. 109) determinados temas (sexualidad, erotismo, lo grotesco, la crítica al lenguaje establecido y a los discursos de poder; cf. pp. 193 y ss.), y por una sensibilidad «que se aprecia tanto en la disolución del canon clásico de belleza como en la quiebra y descomposición de la unidad y totalidad de la estructura orgánica de la obra de arte» (p. 230). Asimismo, también destaca en las que son para mí las mejores páginas del ensayo (219 y ss.) la relación entre fragmento y silencio y su huella en las poéticas contemporáneas como nota principal de

la posmodernidad poética más reseñable. En este sentido, los autores que destaca más reiteradamente Saldaña son Leopoldo María Panero y Jenaro Talens, seguidos a mucha distancia por Eduardo Hervás, Fernando Merlo, Ángel Petisme, Ignacio Prat, Jorge Riechmann, etc. Este tipo de cánones alternativos, con selecciones de nombres diferentes a las (casi) siempre utilizadas, enriquecen el panorama y apuntan a su consideración como un todo, en vez de a una metonímica y dominante porción del mismo, algo muy frecuente en los estudios al uso.

En cualquier libro que se acerque a la posmodernidad es fácil encontrar elementos con los que disentir, por la misma inasibilidad y fluidez de la categoría. Me gustaría discutir algunos elementos planteados por Saldaña. El primero de ellos es la consideración de que «habrá que aceptar con Gianni Vattimo (1987) que el fin de la vanguardia es un acontecimiento que impone transformaciones radicales las relaciones sociales del ser humano y que el propio concepto de vanguardia resulta inoperante para —desde él— teorizar sobre el arte actual» (p. 16). Estamos asistiendo últimamente a una tendencia, a mi juicio más que necesaria, de redefinición de términos y conceptos en nuestro tiempo. Steven Shavero está trabajando en un libro para redefinir el tradicional concepto de «lo bello» y ajustarlo a nuestra perspectiva temporal; D. Driedichsen intenta actualizar el concepto de «valor añadido», y Boris Groys hace excelentes esfuerzos para intentar esclarecer qué pueda ser en nuestros días «lo nuevo». Estos tres conceptos tienen varias centurias de antigüedad; el más reciente es el de *surplus value* y se retrotrae a las teorías de Marx, de forma que también va cumpliendo años. Creo que más que considerar inoperante el concepto de vanguardia lo que hay que hacer es redefinirlo, haciendo reelaboraciones (tan serias como las citadas, obviamente) destinadas a saber

qué puede significar *vanguardia* en nuestros días; pero hay un hecho obvio, y es que la vanguardia sigue funcionando y buena prueba de ello es que, como ha señalado Gustavo Guerrero, «La desbandada. O por qué y no existe la literatura latinoamericana», *Letras libres*, 93, junio 2009, pp. 24-29. Parte de la mejor renovación de la narrativa latinoamericana (Bellatin, Aira o Tabarovsky, entre otros) está pasando, precisamente, por la reelaboración de las técnicas vanguardistas, actualizándolas al presente. Miguel Casado utiliza el término *poesía dilatada* (próximo al anglosajón de *expanded poetry*) para describir aquella poesía actual que, de una fórmula próxima al surrealismo, hace que el concepto de *pensamiento poético* tenga que ensancharse hasta incluir dentro de sí al irracionalismo, configurado no como un no-pensamiento sino como un pensamiento *otro*. «Apuntes del exterior: poesía, y pensamiento», *Deseo de realidad*, Oviedo, Universidad de Oviedo, 2006, pp. 20 y ss. Como vemos, la vanguardia en general y el surrealismo en particular Vicente Luis Mora, «Diccionario irracional de surrealistas», *Quimera*, 304, marzo 2009, pp. 51-55, tienen una importante vida en la actualidad, lo único que necesita es un replanteamiento terminológico –no un entierro–. En otro orden de cosas, a la pregunta formulada por Saldaña, «¿aconseja la variedad de formas que presenta esa poesía prescindir del canon y apreciar su singularidad específica en la suma de sus diferencias?» (p. 19), la respuesta es que, paradójicamente, cuando uno acumula un nú-

mero de singularidades, el resultado es un *canon*. Llámese el resultado «antología», «lista de lecturas», o «autores que uno considera relevantes», lo canónico es siempre el resultado de una destilación de singularidades. Sí es cierto que el de canon es otro término que habría que redefinir para no confundirlo con ciertas visiones estrechas que se han hecho populares en los últimos lustros.

Este libro de Alfredo Saldaña, que en realidad corona casi quince años de estudios dedicados al tema por el autor (sea mediante visiones generales o acercamientos a poéticas concretas), es una aportación bibliográfica ineludible; a partir de ahora, estudiar la poesía posmoderna española tiene que partir (sea para concordar con sus ideas, sea para refutarlas) de *No todo es superficie*, por la sólida argumentación de la parte teórica y la definición del marco posmoderno, y por el rigor de la aplicación concreta con la que luego particulariza las premisas antes establecidas. En efecto, como el mismo autor apunta, los estudios que tocan el tema suelen hacerlo de forma superficial (p. 103); frente a esa tendencia, y haciendo caso al título del ensayo, Saldaña ha demostrado que hay mucho que rascar, mucho que profundizar, sobre la aparentemente delgada cáscara de lo posmoderno, y que en el fondo, ocultada tras pilas de papel de crítica anacrónica, crítica mezquina y poesía normalizada, había poesía posmoderna que valía la pena revisar.

VICENTE LUIS MORA