

GARRIDO GALLARDO, Miguel Ángel (con la colaboración de Antonio GARRIDO DOMÍNGUEZ y Ángel GARCÍA GALIANO), *Nueva introducción a la teoría de la literatura*, Madrid, Síntesis, 2000, 366 pp.

A partir de un dato radical, «el fenómeno humano por el que algunos se sienten movidos a comunicar sus sentimientos o a contarnos una historia y otros somos aficionados a recibir estas confidencias y estos relatos» (p. 12) se despliega una mirada comprensiva sobre la teoría literaria, en sus aspectos sincrónico y diacrónico, producto de largos años de enseñanza, investigación y disfrute de la literatura, principalmente en sus vertientes crítica y teórica. Añádase a ello una atención a todo fenómeno cultural, y resultará este libro, que no dudaría en considerar como la cumbre de una carrera, si no se nos prometiera en él un complementario manual de crítica literaria (p. 14). La obra es una renovación y ampliación, puesta al día, del pionero manual de 1975 *Introducción a la Teoría de la Literatura* (de ahí el «Nueva» del título) que tuvo gran éxito y difusión en su momento. El presente libro es, además, el compendio y el broche final de la colección en que aparece, dirigida por el autor, la cual ha puesto al alcance del público universitario y general las claves de la actual teoría de la literatura a través de 25 monografías. No es extraño entonces que el cierre venga dado por una obra de peso y de conjunto, como la que aquí se reseña.

A la hora de pensar en un manual general de teoría de la literatura el primer y principal problema que se plantea es el de la selección y ordenación de un

material que se ha vuelto ingente, con publicaciones que aumentan cada año en progresión geométrica. Los criterios de Miguel Ángel Garrido a este respecto son claros. Aprovechando la estructura básica y bien asentada del manual anterior y situando en su lugar las innovaciones desde entonces ocurridas, con ejemplos en todo caso sacados del ámbito de la literatura en lengua española, la obra se divide en diez capítulos. El primero se presenta como umbral al proponer la pregunta globalizadora de qué es la literatura y con qué métodos contamos para acceder a su estudio. La cuestión básica aquí, y que aparecerá en gran parte respondida en el último capítulo, cerrando un círculo perfecto, es «¿para qué la literatura?, ¿en qué consiste la obra literaria para proporcionarnos ese placer antes mencionado?»: la literatura es obviamente el arte de la palabra (lo que hace que el componente retórico en ella siga siendo tan importante), pero además contiene una revelación: «la literatura invita a compartir un descubrimiento» (p. 28). El resto del libro puede considerarse como una paráfrasis o glosa de este pensamiento fundamental en la línea de Aristóteles, Horacio, la Biblia y toda la tradición humanista occidental. Se puede afirmar, pues, que el manual nos ofrece la descripción de los métodos y el utillaje técnico y terminológico para entender cómo se produce la obra literaria y sus revelaciones. Este primer capítulo hace un recorrido, precisamente, a todos los modos de acceso a la literatura: teoría, historia y crítica.

El capítulo 2 propone un trayecto histórico que muestra cómo se ha ido formando desde la Antigüedad la disciplina objeto de estudio. El capítulo 3, dedica-

do a la estilística, pone de relieve dos cosas: la necesidad, todavía vigente en nuestros tiempos, de un análisis lingüístico de la literatura (y en esto la estilística es heredera directa de la retórica clásica) y el hecho de que la aportación hispánica más importante a la teoría literaria hasta ahora se ha producido en este campo con figuras como las de los dos Alonso. Como una continuación natural, el capítulo 4, titulado «la estructura de la obra literaria», trata de la Poética lingüística inaugurada por Jakobson, con los diversos estructuralismos nacidos en los años 60, deteniéndose especialmente en la estructura de la poesía y el relato. El capítulo 5, del que es autor el profesor Antonio Garrido, aunque sin duda su redacción esté consensuada con el autor del conjunto, abarca un campo que ha experimentado un gran desarrollo en los últimos años desde que entró en crisis la poética de corte inmanentista representada en el capítulo anterior: «el discurso literario». Aquí tienen cabida los planteamientos de la semiótica y la pragmática literarias y, como ocurría con el anterior, encontramos dividido este capítulo según los géneros literarios, lo cual responde a la intuición, que quedará aclarada en una sección posterior del libro, sobre los géneros como cauces de expresión, de carácter histórico, que forman en su conjunto la institución literaria, y que merecen una atención por separado cuando de cuestiones técnicas se trata. Los capítulos 6 y 7, de acuerdo con la insistencia en el carácter retórico de la literatura, se centran en la revisión y desarrollos modernos (en plena efervescencia ahora) de la antigua disciplina y se dedican a explicar los mecanismos concretos que servían (y siguen sirviendo) a los hombres para construir discursos, con atención especial a las figuras. Como dice el autor: «es claro que los medios de expresión que se pongan en práctica para atraer la atención con una finalidad

persuasiva tendrán que ser, al menos en parte, los mismos que se empleen con una finalidad artística» (p. 177). Y no se olvida tampoco el carácter retórico-persuasivo que tiene toda obra literaria. Además de responder este capítulo al hecho, en que ya había reparado la retórica renacentista por influencia directa de Platón, de que la revelación de un fondo de verdad se produce por una ordenación apropiada del material lingüístico. El capítulo 8 clarifica una distinción fundamental en la literatura: la contraposición verso-prosa y se centra en la descripción de la métrica castellana (sin olvidar otro tipo de sistemas métricos) con una exhaustividad admirable en su brevedad. Finalmente, los dos capítulos restantes, según he venido indicando, constituyen un precipitado de lo sustancial de la teoría literaria. El penúltimo abarca el tratamiento de los géneros, verdadera encrucijada de los estudios literarios, y terreno en que el magisterio de Miguel Ángel Garrido es de sobra conocido. En esta ocasión consigue el autor sintetizar de manera acertada la inmensidad de la teoría y nos ofrece un listado ejemplificado de los distintos géneros y subgéneros. Y el capítulo final, debido al profesor Ángel García Galiano, se atreve con la cuestión candente, tan de actualidad en nuestros días, sobre la utilidad y la necesidad de la literatura en las aulas principalmente, pero también fuera de ellas. Además de incluir propuestas didácticas concretas, este capítulo deja establecida, a manera de cierre y en un tono acorde con el resto del libro, otra de las ideas fundamentales presentes en toda la obra: el hecho de que la comprensión, el disfrute y el estudio de la literatura deben hacer a los hombres más libres, más conscientes y más humanos.

Tal convicción optimista, refrescante en el ambiente en que nos movemos, impregna este manual, que goza además del resto de las virtudes a que el profe-

sor Garrido nos tiene acostumbrados en sus escritos y conferencias: claridad expositiva, buen orden, estilo ameno y nada farragoso, y toques constantes de buen humor, como el representado por la inaugural receta o «método para hacer poemas» del que nunca he estado seguro que sea autor «un amigo ingeniero» y he pensado siempre que más bien se debe a «un hombre ingenioso». El hispanismo puede, por tanto, felicitar por la aparición de esta obra que hace justicia a la literatura en español al situarla como referencia constante de la teoría, en competencia con los ejemplos franceses e ingleses a que nos tienen acostumbrados los tratados de este tipo. Sólo hay que lamentar las erratas que se han deslizado en la remisión a las entradas bibliográficas, disculpables si se piensa en la cantidad y diversidad de la bibliografía manejada. Como sin duda la obra gozará de gran éxito, veremos corregidos estos desajustes en sucesivas ediciones.

ÁNGEL LUIS LUJÁN

POZUELO YVANCOS, José María y Rosa María ARADRA SÁNCHEZ, *Teoría del canon y literatura española*, Madrid, Cátedra, 2000, 303 pp.

Los ecos del actual debate sobre la cuestión del canon que se originó en Estados Unidos han sido también recogidos por los críticos españoles que, en los últimos años, se han ocupado de este problema con una atención creciente.

Sin embargo, hacía falta en nuestro país una perspectiva global que analizara el problema en toda su amplitud y pudiera aportar un método de estudio productivo. Este papel ha sido asumido por José María Pozuelo y Rosa M.^a Aradra en la obra presente.

El profesor Pozuelo había realizado

en este campo numerosas incursiones que ahora recoge, amplía y sistematiza. Como sabemos, se habían ocupado también de esta cuestión José Carlos Mainer y Leonardo Romero Tobar en el ámbito de nuestras letras y Enric Sullá, con su compilación (Madrid, Arco/Libros, 1998), en el campo de otras literaturas.

Por su parte, Rosa M.^a Aradra aplica los principios teóricos asentados por Pozuelo a la práctica concreta y estudia las fluctuaciones en el canon de un período histórico determinado, el que comprende los siglos XVIII y XIX en España (época en la que la autora está especializada).

En la primera parte, Pozuelo analiza el estado de la cuestión, centrándose en las partes que protagonizan el debate suscitado en torno a la polémica del canon, describiendo las propuestas de estudio que se han alzado en los últimos tiempos y aportando una visión personal a partir de la que pueda abordarse esta investigación de manera productiva.

En primer lugar, el autor separa meticulosamente las disquisiciones teóricas de los estudiosos de la teoría literaria, de las polémicas que tienen como sede los departamentos de las universidades norteamericanas, que pugnan por el control de los centros pedagógicos e institucionales. Su carácter mediatizado provoca que estos hechos pierdan interés, puesto que sus reivindicaciones presentan valores no pertinentes en lo que al estudio de la literatura se refiere: «Lo que es peligroso del debate planteado en la comunidad universitaria norteamericana no es que la canonicidad permita unos textos o expulse otros, sino que la gramática de esa administración repose en el principio de representatividad moral, ética, racial o sexual» (p. 56).

De esta manera, las obras literarias que componen el canon establecido según estos criterios pasan a desempeñar un triste papel ancilar que las convierte en baluartes del movimiento reivindicativo

que las haya erigido como tales. El inconveniente que esto entraña es el abandono de todo criterio de calidad literaria, aun en el caso de que la obra elegida sea portadora de un valor estético indudable (puesto que éste no es demasiado importante, siempre y cuando la obra pueda representar fielmente los principios estructurantes de una comunidad determinada).

Ya dentro del terreno de la teoría de la literatura, plantea Pozuelo el peligro que supone tratar la cuestión del canon desde presupuestos abstractos e inmutables, como si toda obra literaria que accediera al Olimpo canónico de una cultura determinada poseyera un estatuto especial sólo basado en valores estéticos inamovibles.

Así se entiende la propuesta de críticos como Bloom, cuya influencia determinante fue, en cierta manera, la que propició la polémica. Pozuelo defiende que sólo podremos tener una idea clara del valor que el canon supone para una cultura concreta, si lo concebimos como una realidad dinámica, fluctuante y en ocasiones contradictoria, sometida a la intervención de agentes provenientes de esferas de la realidad muy heterogéneas.

Las propuestas polisistémicas son las que, según el autor, se consolidan como las únicas competentes a la hora de realizar un estudio serio sobre esta cuestión. Éstas, más que enumerar el inventario de autores y obras que conforman el canon de una cultura en una época definida, pretenden desentrañar cuáles son las normas y elementos que gobiernan la producción de los textos y sus usos. Esto es lo que Even-Zohar denomina el «repositorio».

Esta fijación y sistematización de leyes (anuladoras de las contradicciones) es fundamental para el establecimiento de una cultura; el canon no es más que el producto resultante de este proceso.

Como señala I. Lotman (que, para el

autor, es uno de los estudiosos que más han contribuido al estudio del canon), la cultura necesita definir su espacio propio, hacerse autoconsciente de su realidad frente a lo exterior, que tiende a concebirse como una realidad desdibujada y arbitraria, para reafirmar, precisamente, la estructura orgánica de aquélla.

Desde esta perspectiva, Lotman considera asimismo que una determinada cultura posee mecanismos cuya finalidad es solucionar el desequilibrio que supone el impulso creativo en el arte, que amenaza con deshacer el orden buscado. La forma de hacerlo consiste en reducir a leyes, nuevamente, el producto creado inventando, si fuera necesario, un nuevo código que lo sistematice.

«Un canon, de ese modo, no es otra cosa que la lectura del presente hacia el pasado y la creación de un isomorfismo entre texto y código, creando, en el caso de los textos creativos, nuevos códigos en los que inscribirlos» (p. 101).

Si esta tesis recién expuesta estudia la importancia fundamental que el canon desempeña en la aparición y mantenimiento de una cultura dada, será Bourdieu quien se centre en su funcionamiento interno en una sociedad ya consolidada; para eso, estudia las implicaciones que se derivan de su conocimiento por parte de un individuo perteneciente a la misma.

Basándose en las tesis de Bourdieu, el autor hace patente la relación de dependencia existente entre la actividad pedagógica y la elaboración del canon. Éste se nos aparece como «un dispositivo estereotipador del funcionamiento de la cultura como “distinción”» (p. 108).

La noción de «enclasmiento» (ubicación de un individuo en una clase social concreta), que incluye la adquisición y práctica de sus correspondientes hábitos, se configura como especialmente apta para entender el concepto de canon como algo a la vez «estructurado» y «estructu-

rante», en el sentido de que perpetúa unos valores y, a la vez, se proyecta como principio de ordenación de los gustos.

El conocimiento y, sobre todo, el consumo de los productos literarios sancionados por una cultura incluye también el reconocimiento del individuo en un grado alto del escalafón social.

Una vez realizado este recorrido por las teorías más ajustadas a la realidad del canon, Pozuelo insiste en la necesidad de acercarse a éste teniendo muy claro el hecho de que no es un fenómeno monolítico; su estudio debe hacerse, por tanto, desde una perspectiva histórica que atienda a todos los posibles factores que pueden influir en su perfil.

El último capítulo de esta primera parte sienta las bases de la investigación que realiza Aradra, quien las aplica en su estudio a los siglos XVIII y XIX.

La época analizada resulta muy pertinente, puesto que es justamente en ésta cuando tiene lugar la aparición de las historias de la literatura, definitivamente consolidadas en el siglo XIX y que son fundamentales para la aparición de un canon nacional.

A pesar de que es imprescindible en un estudio del canon contar con las antologías y las retóricas y poéticas de la época, las historias de la literatura nos aportan datos que no podemos hallar en aquellos lugares; frente a las retóricas y poéticas, éstas presentan la intención de ensalzar el producto nacional (no es difícil detectar aquí un claro aliento romántico que, en el caso de España, se vio agudizado por un espíritu xenófobo a raíz de la invasión francesa); frente a la asepsia que caracteriza a las antologías, las historias de la literatura poseen, por otra parte, un carácter narrativo y un punto de vista definido que ayudan al investigador a comprender los mecanismos de inclusión/exclusión que rigen la elaboración de un canon.

Particularmente fecundos van a ser en esta época aquellos criterios ajenos a los estrictamente estéticos, como los que se refieren al contenido moral de los textos.

La trascendencia que se le otorga a este aspecto propicia hechos tan curiosos como la censura del libro IV de *La Eneida* (siendo ésta una de las obras permanentes del canon), la reticencia a incorporar obras del Arcipreste de Hita o el prestigio del teatro, al que se consideraba una buena vía de difusión de las buenas costumbres.

Por este motivo sobreabundan también las obras religiosas; por el contrario, se da un hecho que asombra hoy al que se acerca al estudio de esta época: la escasa atención que se presta a San Juan de la Cruz, sobre todo en su faceta lírica.

El estudio de la recepción de Cervantes lleva a la autora a dos conclusiones fundamentales: la primera, se centra en la importancia que el género va a adquirir a la hora de estructurar las historias de la literatura: «Es más, en algunos casos es la necesidad de cubrir ciertos géneros lo que justificará la creación o existencia de determinados cánones literarios» (p. 215); la segunda, se basa en la trascendencia que puede adquirir una obra concreta a la hora de incluir un nuevo género en el canon: tal ocurrió con el *Quijote*, que despertó la conciencia de la aparición de la novela, «distinta de la épica y del romance».

De todas maneras, a nadie se le oculta que este caso es tan excepcional como poco frecuente. Esto posibilita el hecho de que su *status* consiga escamotear las cambiantes e inestables leyes de un canon histórico para convertirse en otra cosa, en lo que la autora denomina un valor «transhistórico».

Y es que, si bien es fundamental seguir los presupuestos que esta obra ofrece, no podemos dejar de lado una reflexión sobre los valores intrínsecos de la

obra de arte. De tal necesidad se hacen cargo los autores del libro y, así, Pozuelo comparte la definición de clásico que Steiner ofrece en su obra *Errata*: «Un clásico de la literatura, de la música, de las artes, de la filosofía, es para mí una forma significativa que nos «lee». Es ella quien nos lee, más de lo que nosotros la leemos, escuchamos o percibimos. El clásico nos interroga cada vez que lo abordamos. Desafía nuestros recursos, conciencia e intelecto, de mente y de cuerpo... El clásico nos preguntará ¿has entendido?, ¿has re-imaginado con seriedad?, ¿estás preparado para abordar las cuestiones, las potencialidades del ser transformado y enriquecido que he planteado?» (p. 69).

Es de destacar, en fin, en este importante libro la visión equilibrada de los autores que, sin caer en los excesos de un relativismo agónico (contra el que se levantaron voces como la del más conocido Harold Bloom) ni de un esencialismo utópico, analizan con rigor los innumerables matices de tan debatida cuestión, acogiendo sin restricciones todas las aportaciones que pueden ayudarnos a esclarecer la realidad compleja del canon, clave para la comprensión del fenómeno literario.

SILA GÓMEZ ÁLVAREZ

SÁNCHEZ CARRETERO, Cristina y Dorothy NOYES (eds.), *«Performance», arte verbal y comunicación. Nuevas perspectivas en los estudios de folklore y cultura popular en USA* (Oiertzun: Sendoa Editorial, 2000), 316 pp.

Este libro constituye el número ocho de la Colección de Antropología y Literatura, que dirige en la editorial Sendoa, especializada en publicar trabajos de folklore, Luis Díaz G. Viana, que, en esta

ocasión, se encarga también de escribir la presentación del volumen colectivo. A diferencia de las obras anteriores que forman la colección, más o menos monográficas, pero centradas siempre en el territorio de la investigación nacional, ésta acomete la tarea de proporcionar al lector español un panorama representativo de los autores y las tendencias que en las tres últimas décadas han contribuido a hacer de la investigación norteamericana en el ámbito de la disciplina folklórica la más novedosa en los aspectos teóricos y en las técnicas etnográficas. Como dice Jack Santino, profesor del Departamento de Cultura Popular de la Bowling Green State University, de Ohio, en sus palabras de presentación, la recopilación ya sería de una gran utilidad en su formato lingüístico original, el inglés, pero su traducción supone «un gran servicio al mundo académico al reunir estos trabajos, haciéndolos accesibles a folkloristas, antropólogos, lingüistas, especialistas en estudios culturales y público español en general». De este mismo carácter resulta otro valor, destacado por Luis Díaz G. Viana en su presentación: «El interés del presente libro estriba —precisamente— en que facilita el cotejo y contraste en paralelo de las circunstancias y peripecias de los estudios de folklore y cultura popular en USA y España, lo que es como decir [...] en el ámbito hispánico y anglosajón» (p. 10).

No obstante, no es este el objetivo que las editoras —dos especialistas en los estudios de cultura popular, formadas en universidades americanas, pero con experiencia de trabajo de campo en España— se plantean explícitamente en la selección de estudios que han llevado a cabo. Sus intereses eran, en primer lugar, el divulgar las ideas de ciertos autores norteamericanos que a finales de los sesenta, pero sobre todo a lo largo de los setenta, protagonizaron un cambio radi-

cal en los estudios sobre la cultura popular. Algunos de estos «jóvenes turcos», que se rebelaron contra el *status quo* que, esforzadamente, había establecido Richard Dorson y cambiaron los principios teóricos y metodológicos de la folklorística, están todavía hoy comprometidos con el nuevo cambio que, a partir de la década de los ochenta trae a los estudios de folklore, como a otras materias dentro de las humanidades y las ciencias sociales, el giro reflexivo.

De esta generación, tan renovadora que puede ser considerada fundadora, al menos de algunas importantes parcelas de la investigación folklórica actual, están en el libro los autores más reconocidos: R. Abrahams, D. Ben-Amos, A. Dundes, D. Hymes, B. Kirshenblatt-Gimblett y J. Limón. Junto a sus hoy «clásicos» y muy influyentes artículos, fechados en los años setenta (excepto el de José Limón que es de 1981), que se agrupan en la primera parte del libro, titulada «La cultura popular en movimiento: el folklore y sus contextos», se pueden leer contribuciones más modernas, de los años noventa, que siguen los principios conceptuales marcados en ellos y los aplican a casos concretos de investigación. Esta segunda parte se ha titulado «La cultura popular en acción: estudios de caso y nuevas revisiones de lo 'auténtico'» y acoge trabajos esclarecedores de Gary Alan Fine, Kirin Narayan, Margaret Mills y Regina Bendix. Estas dos partes fundamentales se completan con un prólogo de Cristina Sánchez Carretero y un artículo de Dorothy Noyes, donde se hace una exposición sobre el desarrollo de los estudios de folklore en Estados Unidos, muy útil por la información que aporta, que resulta ser poco conocida en nuestro medio académico y profesional, siempre más dirigido hacia las comunidades científicas europeas, y porque sirve como una muy buena introducción contextual a lo que el libro ofrece después. La obra se

cierra con una bibliografía que evita la repetición de referencias en el texto y sirve, a la vez, como perfecta nómina de publicaciones relevantes de la especialidad.

El segundo objetivo —plenamente relacionado con este primero que acabamos de exponer— es presentar con este libro una introducción al «performance approach» (enfoque performancial) que, quizá de una forma simplificadora, puede definirse como la forma de entender el texto y su contexto como un todo único, centrándose en los procesos comunicativos que entraña la *performance* y abandonando el análisis privilegiado del texto como único objeto de la investigación folklórica. Hablar de esta perspectiva es referirse a los «jóvenes turcos» y de hecho, el título del libro editado por Sánchez Carretero y Noyes reivindica esta filiación con la directa alusión a una de las obras fundamentales del movimiento estadounidense, editada en 1975 por Goldstein y Ben-Amos, *Folklore: Performance and Communication* (el subtítulo, cita otro libro fundacional: *Towards New Perspectives in Folklore*, editado por Américo Paredes y Richard Bauman en 1972).

Junto a estos dos elementos, en el título del libro y a lo largo de sus páginas aparece otra palabra clave: *arte verbal*. De hecho, todos los artículos están dedicados a diferentes formas de «arte verbal», que es como los norteamericanos llaman a lo que en España tradicionalmente se ha considerado el objeto fundamental del folklore: «lo que el pueblo canta y dice»; o, expresado con palabras más actuales, una buena parte de lo que constituye la «cultura expresiva» de un grupo, sea éste cual sea. *Performance*, arte verbal y comunicación forman, pues, una única realidad de análisis y ha sido en torno a este análisis, dónde se han producido los avances teóricos-metodológicos de la escuela norteamericana a la

que aludíamos antes. Pero, a pesar de la gran amplitud de acciones comunicativas que acoge la denominación de «arte verbal» que, como puede verse a lo largo del libro, van desde los apodos y los nombres genéricos inventados, como «chicano», a las elaboradas leyendas fantásticas recogidas en Afganistán o las parábolas reproducidas en contextos cotidianos por inmigrantes judíos polacos en Canadá, y que resulta muy lejana de las clásicas recopilaciones de romances o canciones que se editan habitualmente entre nosotros, el folklore o la cultura popular, o incluso la cultura expresiva grupal, es algo más que su «arte verbal».

Por tanto, como es reconocido por las editoras (p. 13), el libro sólo se ocupa de una pequeña parcela de lo que en inglés se denomina *folkloristics* y aquí debemos llamar, para no dar lugar a confusión, estudios de folklore. Pero, incluso con esta exclusiva atención a los géneros comunicativos del arte verbal, las novedades que ofrece para el lector español, no sólo el general sino también, y yo diría que especialmente, el académico, son de mucha consideración. Así, nuestros poco académicos folkloristas encontrarán, nada más abrir el libro, una muy seria discusión de Dan Ben-Amos (originalmente publicada en el *Journal of American Folklore* en 1971) de las definiciones del folklore y los propios contenidos del objeto de estudio, manteniendo que los caracteres usualmente empleados para considerar una obra folklórica: ser colectiva y colectivamente compartida por todo el grupo, ser antigua o poseer una gran profundidad temporal, lo que normalmente se asimila a ser «tradicional», y haber sido transmitida de forma oral, no son necesarios y proponiendo, después, una sintética nueva definición: «el folklore es la comunicación artística en el seno de pequeños grupos» (p. 50). Si el libro ha llamado la atención de otros lectores a los que concierne también muy directa-

mente, los antropólogos culturales, estos quizá se sorprendan por la aparición en él de una figura del gremio, Dell Hymes, antropólogo con trabajo de campo entre distintos grupos de indígenas de la zona del Pacífico noroccidental de EE UU, pero con aportaciones fundamentales al análisis «etnopoético» y a la etnografía del lenguaje (sobre Hymes puede verse en este mismo libro el artículo de R. Bendix, pp. 274-278). De Hymes se ha incluido un importante artículo, original de 1975: «La naturaleza del folklore y el mito del sol», que, de un modo muy diferente al de Ben-Amos —tal vez, porque Hymes procede de una disciplina, la lingüística antropológica, distinta al folklore filologista—, también propone unas bases nuevas para examinar el tema de la tradición, sobre todo en el mundo actual. Así, escribe sobre el término «tradición»: «Basemos esta noción no en el tiempo, sino en la vida social. Postulemos que lo tradicional es un requisito previo y funcional para la vida social (...) también, y más fundamentalmente, como un nombre que se aplica a un proceso» (p. 68).

De otro de los pesos pesados de los estudios de folklore norteamericanos, Roger D. Abrahams, se recoge un artículo de 1976 (del que ya se publicó versión en español, en Argentina, en 1994), más especializado, pero fundamental, que define y clasifica los géneros folklóricos, desde los conversacionales a los ficcionales —los más clásicamente considerados por los estudiosos—, en función de la clase de relación que se establece entre el intérprete y el público durante la *performance*. Y el autor, tal vez, más conocido de toda la generación de la que venimos hablando, Alan Dundes, cierra la primera parte con lo que ya es un clásico de la bibliografía folklórica, la «Introducción» escrita en colaboración con Carl R. Patger para el libro de ambos: *Work Hard and You Shall Be Rewarded. Ur-*

ban Folklore from the Paperwork Empire (1978). En este breve texto, que se edita por primera vez ahora en español, dedicado a servir de introducción a un libro sobre el folklore de las oficinas, aparece la muy repetida frase de los autores defendiendo el carácter tradicional de los materiales con que se difunde el folklore en la sociedad moderna; no a través de la oralidad, sino de las fotocopias: «Puesto que los materiales *no* pertenecen a la tradición oral, nos quedan dos posibilidades: podemos tirar a la papelera los datos recopilados o tirar la teoría (...) Nosotros estamos a favor de esta segunda opción» (p. 165).

Esta primera parte se completa con dos estudios más monográficos que, no obstante, ilustran a la perfección distintas aplicaciones del que podemos llamar enfoque performancial. Se trata del análisis que Barbara Kirshenblatt-Gimblett elabora a partir de la descripción hecha por una narradora de su propia actuación, al contar una parábola del repertorio tradicional yiddish en una situación de conflicto familiar (pp. 101-130). A un género verbal muy diferente, pero usando un método igualmente esclarecedor, que parte de la necesidad de poner el folklore en un contexto de utilidad social, se dedica el estudio de José E. Limón acerca de la historia y las implicaciones políticas para distintos grupos y comunidades mexicano-americanas del término «chicano» (pp. 131-157).

Si puede resultar llamativo para nuestros antropólogos y folkloristas el considerar que «chicano» es una *performance* folklórica; la misma novedad reviste el texto de Gary Alan Fine, «Kentucky fried rat: leyendas y sociedad moderna», a pesar de tener ya un par de décadas. El estudio de una muy extendida leyenda urbana, cuyas múltiples variantes relacionan los establecimientos multinacionales que sirven comida rápida con el fraude y el empleo de carne de rata u otro ani-

mal «incomestible», nos introduce en un aspecto de la máxima actualidad, no solo por tratarse de un ejemplo de folklore urbano, sino porque analiza este material como una respuesta ante los cambios sociales que conlleva la modernidad. Podemos ver aquí el surgimiento de un folklore no ya urbano, sino transnacional, dado que las leyendas del estilo de la «Kentucky fried rat» afectan a corporaciones sumamente «populares» en todos los países, a las cuales los grupos responden con manifestaciones creadas a partir de sus creencias y culturas locales.

Uno de los rasgos comunes a todos los trabajos recopilados por Sánchez Carretero y Noyes es que están basados en las preceptivas técnicas de trabajo de campo etnográfico, por cierto también muy distintas de las usuales entre nuestros propios estudiosos de la cultura popular. Este acento etnográfico de los folkloristas norteamericanos, los distingue con un sesgo antropológico que ha sido menos usual hasta hace poco en Europa. Pero este rasgo, aparece, tal vez, más explícito —en cuanto que recuerda la búsqueda del «otro» llevada a cabo de forma más específica por la antropología, frente a la investigación folklórica del «nosotros»— en las contribuciones de Kirin Narayan sobre canciones femeninas en el norte de la India y de Margaret Mills, que analiza ciertas narraciones de una mujer afgana, que fue su colaboradora durante una época de trabajo de campo y a la que la investigadora ha seguido después los pasos. Estas dos autoras representan, dentro de la implícita filiación académica que el libro proporciona, el enlace de las más antiguas corrientes de análisis contextual de las obras folklóricas, con las recientes posiciones reflexivas en la práctica de las disciplinas sociales. Así, K. Narayan pretende, en su trabajo con las mujeres de Kangra, actualizar y aplicar el principio propuesto en los años sesenta por Dun-

des de «considerar 'la crítica literaria oral' como los significados que se atribuyen a las producciones folklóricas por la gente que las usa» (p. 195). Por su parte, M. Mills intenta acceder y «escribir» la biografía de una amiga y colaboradora, a la que conoció en Herat, Afganistán, haciendo trabajo de campo. A través de las *performances* concretas de dos historias, la investigadora intenta analizar lo que de significativo tienen los relatos para la situación psicológica de la narradora, su posición como mujer, su especial creencia religiosa, su historia personal en el exilio y la relación que mantuvo con la etnógrafa.

El libro se cierra con un trabajo de Regina Bendix publicado en inglés en 1997 como capítulo de un libro y en el que, a través de un recorrido histórico crítico por la historia del folclore norteamericano —no solo el académico, sino también el «público» o aplicado (incluso reivindicando la valía de este último)—, pone en evidencia la falta de rigor conceptual con que la disciplina ha venido utilizando algunas nociones fundamentales como la de «autenticidad», y manifiesta cómo la apreciación de lo auténtico ha intervenido en la definición de otros términos clave, como «tradición» y «etnicidad». El artículo de Bendix se relaciona con el inicial de Noyes y actúa como un preciso cierre para una obra que, entre otros objetivos, se planteaba el proporcionar una imagen de una tradición de investigación, la folklórica norteamericana, que ha sido influyente tanto en la lingüística como en la antropología y en otras disciplinas, y que ha alcanzado una posición relativamente prestigiosa en los exigentes medios universitarios y académicos de EE UU, pero que, lamentablemente, resulta casi desconocida en estos mismos medios en España. Si observamos las fechas de publicación de buena parte de los ensayos que el libro contiene, apreciaremos que estamos

hablando de novedades de hace treinta años. Por esto mismo, sería deseable que el esfuerzo realizado por Cristina Sánchez Carretero y Dorothy Noyes no cayera en baldío y que su trabajo fuera asimilado, sin pérdida de tiempo, por los profesionales que en nuestro país se dedican, de una manera u otra, a la antropología y el folclore.

CARMEN ORTIZ GARCÍA.

BĚLIČ, Oldřich, *Verso español y verso europeo. Introducción a la teoría del verso español en el contexto europeo*. En colaboración con Josef Hrabák. Santafé de Bogotá, Publicaciones del Instituto Caro y Cuervo, C, 2000, 675 pp. + 2 pp. de *Addenda et corrigenda*.

El hispanista checo, profesor Oldřich Bělič, tiene ganado un lugar en la historia de las teorías métricas españolas, desde hace muchos años ya, por la repercusión de sus publicaciones sobre el verso. En sus análisis estructurales de textos hispánicos, publicados en Madrid en 1969, aplicaba conceptos novedosos en el estudio del verso español, cuando analizaba, por ejemplo, el ritmo de los romances. A él se debe la primera utilización de instrumentos claves de la floreciente teoría del verso procedente de la escuela formalista y estructuralista del este de Europa. Así, emplear los conceptos de *impulso métrico*, *momento de expectación frustrada*, *principio pedal* o *ritmo de signo*, y proponer que el octosílabo debe entenderse como una clase de verso silabotónico de signo trocaico, con perfil borroso o velado en la primera parte, resulta muy novedoso, y supone un gran impulso para profundizar en la naturaleza rítmica del verso tradicionalmente considerado como silábico, natural en la

lengua española, y por eso nada problemático.

Seguirá una serie de trabajos, en los años 1971 y 1972, en que, junto a la reflexión general sobre la naturaleza rítmica del verso español, comenta, de forma crítica y detalladamente rigurosa, las propuestas de análisis de las dos teorías generales del verso más conocidas y vigentes en los estudios modernos de métrica española: la de Tomás Navarro Tomás y la de Rafael de Balbín Lucas. El conjunto de estos estudios forma el libro que en 1975 se publica con el título de *En busca del verso español*.

Durante todo este tiempo el profesor Bělič no ha dejado de pensar y trabajar sobre las cuestiones anunciadas hace treinta años, y fruto de ello es el voluminoso libro que hoy ocupa nuestra atención, y que supone un magnífico cumplimiento de lo que ya se anunciaba entonces. En el prólogo, fechado en Brno en 1993 —lo que hace suponer un largo proceso de impresión—, se explica muy bien el motivo del trabajo y se dibujan perfectamente los límites del mismo. El motivo es que, si se conoce mejor la naturaleza del verso español, quizá se podría contribuir a que la poesía fuera más traducida de lo que lo es actualmente. El objetivo, implicado en el motivo, es contribuir a que los traductores se lo apropien. La forma de hacerlo es integrar el verso español en el conjunto de los principales sistemas europeos, comparándolo con los sistemas prosódicos presentes en estos sistemas: cuantitativo, tónico, silábico, silabotónico y libre. Las lenguas y versos tenidos en cuenta son: francés, italiano, portugués, inglés, alemán, latín, ruso, polaco, checo, eslovaco, serbocroata, húngaro. Quizá de esta manera se pueda llegar a la *invariante* del verso español, su forma genuina y típica.

Como puede verse, los objetivos desbordan con amplitud los que el mismo autor explicita, en el sentido de que, si

pensaba en ayudar a los traductores, lo que en realidad nos da además es la más amplia y autorizada comparación del verso español fundada en el contraste y análisis de textos en verso. Podríamos decir incluso que es *la métrica comparada* que necesitaba el verso español, entendiendo como métrica comparada lo que desde el formalismo ruso (Tomachevski, por ejemplo) suele entenderse como tal: la explicación y descripción de los sistemas comunes a varias literaturas. Esto es lo que viene a hacer también M. L. Gasparov en su historia del verso europeo, pero desde una perspectiva más descriptiva y taxonómica. El profesor Bělič adopta un punto de vista más teórico, quiere entrar en la comprensión de la naturaleza lingüística del verso español, y para eso hay que tener su conocimiento de lenguas y su familiaridad con la teoría métrica eslava, que, sin duda, ha proporcionado los conceptos y métodos de análisis más fecundos en la comprensión del verso europeo en el siglo xx. En este sentido, adquiere un relieve especial la presencia de la obra de Josef Hrabák, que, aunque no pudo intervenir en la etapa de redacción, es inspirador y apoyo teórico tan constante que lleva al profesor Bělič, amigo suyo, a incluir su nombre en el subtítulo de la obra.

Claro que una teoría general, sin el conocimiento de las descripciones y teorías concretas de los versos comparados, no hubiera sido suficiente. Quiere esto decir que el profesor Bělič conoce también las métricas, en el sentido de tratados del verso, de las distintas lenguas. Es importante, por otra parte, recomendar la lectura del enunciado de los tres principios que guían su trabajo (p. 28), y que resumimos diciendo que hay una relación dinámica entre norma rítmica y material lingüístico a la hora de comprender la dependencia que el verso tiene respecto de las características prosódicas de la lengua; que en el verso van unidos soni-

do y sentido; y que el verso es un fenómeno de recepción, es verso para quien sepa subjetivamente sentirlo como tal.

La simple relación de temas, problemas, datos, sugerencias que pueden encontrarse en las casi 700 páginas del libro desborda el espacio de una reseña. Máxime si la discusión y exposición de todas las cuestiones nacen de la viveza del estilo y de la vivencia de los problemas que se perciben a lo largo de todo el trabajo. El profesor Bělič es un apasionado de los problemas del verso. Como cree en la necesidad y en la utilidad del estudio que lleva a cabo, no escatima esfuerzos de claridad expositiva, que se ve potenciada por la riqueza de textos y análisis que aporta a la argumentación. Cualquier lector interesado en las cuestiones métricas aprovechará la obra, pues no debe temer ni la terminología ni la aparente dificultad técnica. El profesor Bělič es un maestro en ir pacientemente planteando los temas y explicando todo lo que hay que aclarar.

La obra se divide en dos partes: una de conceptos generales —donde se trata de cuestiones relativas a la definición de verso, ritmo, metro, verso y material lingüístico, realización acústica, representación gráfica, verso y canto, verso y prosa, teoría de la información y verso, métrica histórica, métrica comparada—; la segunda, más extensa, estudia los principales sistemas prosódicos: cuantitativo, tónico, silábico, silabotónico, verso con acentuación variable, verso típico español, verso y traducción.

El capítulo 9 de la segunda parte (páginas 603-611), que trata del verso español típico, en cuanto asume el riesgo de una definición, puede darnos la clave, al tiempo que puede servir de conclusión. En la poesía hispana no hay verso cuantitativo a la manera clásica grecolatina —sólo existe este verso en la poesía húngara, entre las literaturas europeas—; hay, sí, imitaciones. El verso tónico no

es tan nítido como en inglés, ruso y alemán, pero es posible decir que existe como verso cantable en la poesía hispánica medieval. El verso silábico identificable con el francés tampoco existe. Quien se sorprenda de esta afirmación debe leer muy atentamente el capítulo 4 de la segunda parte, y en especial las páginas en que se compara el papel del silabismo en la métrica francesa y en la española (pp. 333-338). Sí existe el verso silabotónico, y, por supuesto, el libre.

El verso común es el que O. Bělič llama *variable* (definido en la página 515 como aquel cuyo rasgo distintivo consiste en el número y la repartición variables de sus acentos interiores). Su situación está entre el silábico y el silabotónico (p. 543). Hay, pues, en español cuatro sistemas versales. Pero el verso que se llama *variable* es el típico, genuino y auténtico, y por su identidad inalterable se convierte en el *invariante* del verso español. Aunque entráramos en más detalles no podríamos dar cuenta de la riqueza de los matices que presenta la discusión, y corremos el riesgo de traicionar el pensamiento del autor. Sólo la lectura cuidadosa aprovechará el acopio de noticias y hechos que ampliará el horizonte del lector hispano o hispanista interesado en los problemas del verso. Su curiosidad saldrá acrecentada, y la posibilidad de ver más cosas en el verso, muy engrandecida. Un ejemplo, entre cientos: la interpretación que S. Goncharenko (pp. 300-301) hace del verso medieval español de los cantares y romances tempranos como tónico, en lo que viene a coincidir con propuestas ya hechas en la historia de las teorías métricas españolas; o, para terminar, la tipología del verso silabotónico español (pp. 458-459) del mismo S. Goncharenko.

La filología española tiene que agradecer al profesor Bělič el enorme esfuerzo, llevado a cabo, como él mismo dice, no en las condiciones más favorables.

Nos ha enseñado a conocernos mejor haciendo la mayor comparación de nuestro verso con el de otras literaturas. Nos proporciona, además, el distanciamiento necesario para poder librarnos de prejuicios, quizá demasiado arraigados en nuestra manera de ver el verso. En este sentido, no es poco el que ya sea imprescindible reconocer los componentes métricos que van más allá del silabismo, o el difícil, si no imposible, empeño de quien quiera someter al verso español, en todas sus manifestaciones históricas, al mismo esquema explicativo.

La publicación de este libro constituye una aportación muy importante a los estudios de métrica, disciplina no siempre valorada en el papel fundamental que desempeña en el análisis de la función estética de la poesía.

JOSÉ DOMÍNGUEZ CAPARRÓS

TORRE, Esteban, *El ritmo del verso. (Estudios sobre el cómputo silábico y la distribución acentual, a la luz de la Métrica Comparada, en el verso español moderno.)* Murcia: Universidad de Murcia (Servicio de Publicaciones), 1999, 137 pp.

TORRE, Esteban, *Métrica española comparada*. Sevilla: Universidad de Sevilla (Secretariado de Publicaciones. Serie: Manuales Universitarios, n.º 48), 2000, 158 pp.

El profesor Esteban Torre ha publicado dos obras de métrica que, con objetivos distintos, se muestran en el fondo hijas de preocupaciones semejantes, como habrá ocasión de explicar. La primera se centra en la cuestión del análisis de dos componentes esenciales del ritmo del verso español: el cómputo silábico y la distribución acentual. El punto de vista adoptado es el de la métrica teórica: se

trata de definir, echando mano de la fonética, el papel de la sílaba y del acento. Así, después de la introducción, el capítulo segundo trata de regularidad silábica y versificación irregular; el tercero estudia los fundamentos fonéticos y fonológicos del ritmo —es el más directamente relacionado con estudios fonéticos de laboratorio—; el capítulo cuarto discute el importante problema del verso como unidad rítmica y el de los finales agudos, graves y esdrújulos. El capítulo quinto estudia la segmentación del verso: el alejandrino como paradigma, y constituye la que quizá sea la mejor y más clara explicación del ritmo del alejandrino moderno español, fundándose en la imprescindible comparación con el moderno alejandrino francés. Termina el estudio con un breve capítulo de propuestas analíticas e interpretativas que numeran en un grupo de doce y que se refieren a la descripción de los elementos del ritmo del verso: el verso como unidad rítmica, donde sílabas y acentos son elementos básicos del metro, pero donde ni isocronía acentual ni una supuesta isosilabía son factores determinantes del ritmo; las sílabas se agrupan en cláusulas o pies métricos, que, en el análisis, no pueden suplantar, a pesar de su utilidad, la realidad rítmica del verso; en el número de sílabas, cuando este no pasa de nueve, está el carácter memorizable de la estructura rítmica; la pausa tiene un papel demarcativo esencial; el verso termina realmente en la última sílaba acentuada: las postónicas, hasta la pausa, son el periodo de enlace; el periodo rítmico coincide con el verso según se acaba de definir —incluye la última sílaba acentuada—, y no se ve la adecuación del concepto de anacrusis a la realidad métrica española. Nótese la diferencia del análisis del verso que propone T. Navarro Tomás para entender el sentido distinto que tienen para el profesor Esteban Torre conceptos utilizados en los análisis

del ilustre filólogo, como son los de periodo rítmico y periodo de enlace, así como la no consideración de la anacrusis.

La discusión de todas estas cuestiones se apoya, además, en la teoría métrica general actual, en el recurso a la teoría métrica española, en la comparación con otros sistemas métricos. Confiesa el autor que las lenguas más directamente tenidas en cuenta han sido: francés, italiano, portugués, catalán, inglés, alemán y ruso. Esta variedad de apoyos queda reflejada en las más de treinta páginas de bibliografía métrica bien seleccionada con que termina el trabajo.

El segundo estudio trata de describir, comparando, cuando es oportuno, con otros sistemas (románicos y germánicos), las formas de organización métrica del verso español. Después de un capítulo de conceptos básicos, el segundo analiza el verso y sus elementos, para describir en los dos últimos las clases de versos y las combinaciones métricas. Termina con una bibliografía fundamental. El libro es un manual pensado para la iniciación del estudiante en el conocimiento de la métrica de la poesía moderna española. A las cualidades de la claridad, conseguida, sin duda, tras larga experiencia docente, hay que añadir que no por eso deja de tratar con profundidad y originalidad cuestiones tan importantes como la definición del verso alejandrino, la oportuna comparación con lo que pasa en otros sistemas de versificación, o la distinción entre versos de ritmo endecasilábico y versos de ritmo octosilábico. La incorporación de los conceptos generales para la explicación del verso, la seguridad con que se defiende una postura entre el fetichismo del silabismo y su contrario, el relativismo extremo, son fruto, sin duda, de una larga vivencia del verso en la realidad de la poesía. Pues, en otro caso, si no interesa la poesía, no tiene sentido estudiar el verso. Así lo proclama recurriendo a las palabras del tratadista de

métrica italiana Pietro G. Beltrami, que adopta como lema del trabajo de 1999. Por eso se entenderá mejor la actitud del profesor Esteban Torre ante el verso, si se sabe de sus trabajos de traductor de versos, francés y clásico grecolatino, principalmente, y de teórico de dicha traducción en verso.

JOSÉ DOMÍNGUEZ CAPARRÓS

UTRERA TORREMOCHA, María Victoria, *Teoría del poema en prosa*, Sevilla, Universidad de Sevilla. Secretariado de publicaciones, 1999, 395 pp.

Se ha de comenzar el comentario de este libro glosando el primer dato que ofrece al lector: su título, porque estrictamente no nos encontramos ante una «teoría del poema en prosa», sino más bien ante una historia (y bastante acertada, según iremos viendo) de la práctica y teoría del poema en prosa, en los ámbitos de la literatura francesa y española principalmente. Sin embargo, hay que apuntar enseguida que esta aparente «confusión» del título esconde una intuición de profundo calado, la de que todo género literario es construcción de un proceso histórico y de que en último extremo toda teoría sobre géneros históricos remite a la trayectoria de su práctica en el tiempo. Y si esto es así de cualquier género, con más razón se aplica al poema en prosa, por su carácter paradójico y proteico, como indica la propia autora: «Es precisamente esa conjunción del elemento prosaico y del elemento lírico lo que caracteriza el poema en prosa como tal. La continua tensión entre ambos polos, síntoma de su modernidad, es, al mismo tiempo, la dificultad mayor para definir el género y distinguirlo de otras modalidades afines, dificultad que se ve acentuada por la diversidad de

los tipos de poema en prosa existentes, hasta el punto de que se ha hablado del mismo como una 'formule individuelle par définition'» (p. 12). Por ende, la propia naturaleza cambiante y escurridiza del género, así como su génesis concreta en el momento en que la modernidad entra en crisis, como reacción a los géneros instituidos y al anquilosamiento de la poesía en verso, hace que la teoría del poema en prosa pueda ser planteada sin detrimento como un recorrido de su práctica efectiva. De todas formas, la introducción del libro funciona como un verdadero esbozo teórico que recoge, en epítome y de modo atemporal, todos los problemas y planteamientos en torno al género que aparecerán después desarrollados en su devenir histórico en el cuerpo de la obra. Es especialmente complicada la cuestión de deslindar el poema en prosa de los géneros prosísticos breves con tonalidad lírica o con un especial cuidado estilístico de su prosa: como crónicas de viajes, descripciones, cuentos breves... En torno a esta cuestión central se puede decir que gira toda la indagación de María Victoria Utrera, ya que a partir de ellas se plantean las características fundamentales del género: brevedad, intensidad, rechazo a la mimesis, descriptivismo subjetivo...

Acertadamente, pues, abre la autora el libro con algunas consideraciones del «Arte de la prosa» (Cap. I) que remontan al lector hasta el momento fundacional de la retórica clásica y el nacimiento de una prosa que no es mera reproducción del habla cotidiana. De aquí se pasa, con una cala en la estética del neoclasicismo, a la mitad del siglo XIX y al tránsito entre una «Prosa poética y poema en prosa» (Cap. II), en que se dejan claras todas las influencias que desembocan en el nacimiento del nuevo género: el auge de la novela que da dignidad a la prosa, las traducciones de baladas en prosa, la práctica del «fragmento», etc..., con lo

que tenemos la aparición de los que se pueden considerar primeros poemas en prosa de Aloysius Bertrand. Los restantes capítulos se dedican a autores o movimientos concretos que han ido aportando innovaciones y matices, tanto en la técnica como en la teoría, del poema en prosa. Así, tenemos la figura central de Baudelaire (Cap. III) que introduce en el poema en prosa la estética de la disonancia y la técnica de la «mirada del paseante», que caracterizarán toda una corriente del poema en prosa. Rimbaud (Cap. V), por su parte, da vida a otra vertiente del poema en prosa en que el elemento mimético e incluso la subjetividad quedan anuladas en favor de una deconstrucción autorreferencial del lenguaje, que influirá después en los escritos surrealistas. Así, pues, entre los polos del impresionismo y la destrucción referencial basculará la posterior historia del género, como ya había señalado S. Bernard y nos recuerda la autora en su introducción. Son de destacar en este trazado histórico el espacio y atención dedicados al desarrollo del poema en prosa en la literatura española, ya que si con el libro del citado Bernard (*Le poème en prose de Baudelaire jusqu'à nos jours*, París, 1959) teníamos de sobra cubierto el ámbito francés, la literatura española necesitaba un trabajo similar, que es lo que viene a completar la autora con su libro, como ampliación y puesta al día de los trabajos de Guillermo Díaz Plaja (*El poema en prosa en España*, 1956) y Pedro Aullón de Haro («Ensayo sobre la aparición y el desarrollo del poema en prosa en la literatura española», 1979). Se detiene especialmente María Victoria Utrera en Luis Cernuda, no sólo por la familiaridad adquirida con él en trabajos anteriores, sino también por ser el primer autor español que realiza una teoría explícita del poema en prosa. Con él se cierra el libro (Cap. XI), pero antes hacen también acto de presencia de mane-

ra destacada, como no podía ser menos, Rubén Darío y Juan Ramón Jiménez (Caps. VII y VIII), cuyas obras la autora somete a un análisis bastante minucioso con el fin de deslindar sus poemas en prosa de otras producciones prosísticas sin intenciones líricas.

En definitiva, *Teoría del Poema en Prosa* pone al lector no sólo ante la construcción de un género moderno a través de su práctica y teorizaciones, con análisis a veces bastante detenidos de obras concretas, sino que ofrece una mirada de conjunto a la historia un tanto convulsa de la poesía entre finales del siglo XIX y principios del XX, y cómo tiene lugar esa «revolución» en España. El género del poema en prosa es quizá el exponente más destacado de la ruptura con la tradición, de ahí que el cierre del libro con la generación del 27 (y Cernuda especialmente, como se ha dicho) no sea en absoluto arbitrario sino que refleja el momento en que el «género» se consolida y puede crear a su vez su propia tradición.

ÁNGEL LUIS LUJÁN

MAINER, José-Carlos, *La escritura desatada. El mundo de las novelas*. Madrid, Temas de hoy 2000, 306 pp.

El mundo de la teoría de la novela ofrece al concluir el siglo XX una situación paradójica. En los doscientos años de vida con que cuenta este debate —la frase «teoría de la novela» la acuñó F. Schlegel en 1800, aunque esta línea teórica cuenta con antecedentes desde 1554, con el italiano Giraldo Cintio— son incontables las publicaciones que se han aproximado a este asunto y, sin embargo, son bien pocas las que han alcanzado la categoría de memorables. En opinión de quien esto escribe sólo dos obras —la *Teoría de la novela* de Lukacs y los

escritos de Bajtín— y un puñado de estudios históricos —los de E. Rohde y otros filólogos clásicos— deben ser tenidos presentes en futuras empresas.

En las últimas décadas el lugar de la genuina teoría novelística ha sido ocupado por otros discursos teóricos, relativamente afines y relativamente intrusos —la neoretórica de los narratólogos, el psicoanálisis, la semántica extensional...— en la medida en que la teoría de la novela ha sido —con la excepción de Bajtín— incapaz de desarrollar una filosofía de la novela —que era el sentido que Schlegel daba a la teoría novelística—. No es extraño que J. C. Mainer denuncie «lo mucho que se parecen todos [los libros teóricos sobre la novela] e incluso su sospechosa utilización de idénticos ejemplos prácticos». La falta de ideas, de auténticas teorías, ha provocado la inflación de publicaciones repetitivas y el desvío de la reflexión por supuestos atajos.

Cabe preguntarse, pues, qué viene a aportar a un panorama más bien triste el libro de J.-C. Mainer, *La escritura desatada. El mundo de las novelas*. Y quizá la mejor respuesta sea la que nos viene sugerida en la contraportada del libro: «que el lector disfrute con una novela de las novelas». En efecto, Mainer ha concebido un ensayo acerca de la novela. En ese ensayo ha tratado de no dejar fuera ningún aspecto importante en la bibliografía actual del tema, incluso ha ido un paso más allá añadiendo al conjunto de puntos de vista y saberes que se ofrecen hoy al estudioso de la novela abundantes notas de lectura sobre autores tales como Baroja, Javier Marías, Vázquez Montalbán, Unamuno o el Galdós de *La de Bringas* y *El amigo Manso*. Pero lo fundamental de la aportación de este ensayo no está en los aspectos novedosos que aporta —no es ese su objetivo—, sino en el tono y alcance con que aborda el problema de la novela. Volviendo a la frase de la contraportada, se trata de que «el lector disfrute».

frute». Y este es el gran mérito del libro, que ofrece, más allá de la erudición y del criterio orientador expuesto, un placer sostenido, una seducción que emana de su verdad, como decían los defensores clásicos del didactismo.

Resulta una tarea muy difícil agradar al lector con un libro didáctico, que no renuncia al rigor expositivo y a cierto grado de exhaustividad. Por eso es afortunada la expresión «novela de las novelas». La novela aparece en este libro en su mundo de manera parecida a como presenta Baroja a su personaje en *Las inquietudes de Shanti Andía*. Parfraseando a Mainer, puede decirse que sus aventuras consisten en ser el destinatario de narraciones y testimonios que le permiten reconstruir la historia familiar. No en vano uno de los capítulos de peso significativo de este libro lleva el barojiano título de «Sobre el fondo sentimental del escritor». Y es que Mainer interpreta en lenguaje barojiano lo que Bajtín —otra de las referencias capitales del libro— parece entender como objeto de toda obra literaria y, en especial, la de la novela: la concentración de emociones y valores. El lector de este libro disfrutará leyendo entre otras cosas una visión panorámica de la novela del siglo XIX —en no pocos casos filtrada por la mirada de Baroja—. También encontrará un sumario de las teorías de la novela, desde el círculo de Jena —de los Schlegel y Novalis— a Lukacs y Bajtín, sin olvidar a A. Camus. Podrá disfrutar también de una excelente exposición sobre la historia del realismo, con sus movimientos e inflexiones del siglo XX. Agradecerá el lector la exposición de vecindades y parentescos de la novela con otros géneros literarios. Y, finalmente, encontrará una sobria exposición de los temas que han atraído la atención de los partidarios de la ya decaída narratología.

LUIS BELTRÁN ALMERÍA

THION SORIANO-MOLLÁ, Dolores, *Bibliografía hispánica del inventario de la colección Auguste Rondel*, Kassel, Edition Reichenberger, 1999, 281 pp.

En este catálogo, la profesora de la Universidad de Nantes Dolores Thion Soriano nos presenta el material teatral relativo a lo hispánico, acumulado por el coleccionista Auguste Rondel (1858-1934). Este empresario descendiente de españoles tuvo el proyecto utópico de realizar un repertorio del teatro universal y para ello recogió y compró cuanto de relativo al teatro pasó por sus manos: obras, folletos, carteles, películas, etc.

Los fondos de su biblioteca se encuentran en la del Arsenal de París desde 1925. Según nos informa la autora, la visión que tenía del teatro era muy moderna, pues no sólo le interesaban los textos canónicos y las grandes obras dramáticas de todos los tiempos, sino que además recogió documentos sobre la puesta en escena, la escenografía, los decorados, anuncios, carteleras, programas, horarios, estampas, fotografías, dibujos, maquetas, etc. Es decir, le interesaba tanto el aspecto literario y artístico del asunto, como su dimensión económica, social y de recepción. Al mismo tiempo, su idea de lo teatral fue ampliándose acorde con el gusto de los tiempos y así encontramos entre los fondos por él recogidos documentos relativos al cine, a las *variétés*, a la radio y al *music hall*.

El interés por el teatro no sólo llevó a este financiero a recopilar materiales; como sucedía a otros coleccionistas, ya fueran bibliófilos o no —recuérdese en España a Gallardo, a Lázaro Galdiano o a Moñino—, Rondel también escribió sobre aquello que le apasionaba. Dio conferencias sobre bibliografía dramática en la Sorbona, que luego se publicaron; redactó colecciones de fuentes bibliográficas y cronologías, y escribió unos *Ori-*

gines et développement du théâtre en Europe, de 1918.

En su colección lo español tiene gran importancia y presencia; menos lo relativo a la producción hispanoamericana, catalana y vasca. También hay poco cine, aunque esta y otras faltas o carencias quizá haya que achacarlas al reciente natalicio del séptimo arte y a la situación en que se encontrara la producción teatral en aquellas zonas.

La autora ajusta su catálogo a la ordenación que proyectó Rondel en su momento: 1) Bibliografías. Catálogos de bibliotecas y de venta. 2) Obras generales. 3) Colecciones de obras teatrales. Textos españoles. Traducciones francesas. Traducciones no francesas. 4) Cuentos. Novelas. Teatro medieval. 5) Teatro religioso. 6) Teatro español. Siglos XVI-XVIII. 7) Teatro español. Siglos XIX-XX. 8) Teatro catalán. 9) Teatro vasco. 10) Actores españoles. 11) Latinoamérica. Obras generales. 12) Actores latinoamericanos. 13) Obras anónimas españolas. 14) Manuscritos. 15) Fiestas, entradas y espectáculos de la Corte en España. 16) Estampas relativas al punto precedente. 17) Teatro de los jesuitas en España. 18) Navidades. 19) Teatro de la Pasión. 20) Teatro sobre Napoleón. 21) Memorias y biografías. 22) Carnaval. 23) Obras para marionetas. 24) Guiñol. 25) Prensa sobre teatro. 26) Teatro francés editado en Sudamérica y en España. 27) Cine. Prensa cinematográfica. Estudios sobre cine español. 28) Música. 29) Bailarines.

Como puede comprobarse, material importante que aporta información sobre asuntos que hoy se debaten, como son el teatro de los jesuitas, el político, los actores y la vida teatral, musical y cinematográfica, así como lo referente a la producción de estampas. Los fondos de Rondel sirven, además, para establecer y estudiar las relaciones culturales hispano-francesas, así como las existentes entre la Península y Sudamérica. Por otro lado,

lo recogido por Augusto Rondel es una muestra del interés francés por lo español y, más específicamente, una visión francesa del teatro español. En todo caso, la actitud del financiero y empresario no es extraordinaria ni rara; desde la época romántica y coincidiendo con los viajes de franceses por España, muchos fueron los que se interesaron por el arte y la cultura españoles, dando forma a colecciones como esta, o a importantes pinacotecas, como el Museo Goya, que hoy puede contemplarse en Castres, reunido por Marcel Bruguiboul.

En conjunto, el libro nos descubre unos fondos poco conocidos que pueden ayudar al estudioso, y contribuye a poner una piedra más en el conocimiento del mosaico del hispanismo francés, que tuvo gran apogeo en las provincias —Rondel nació en Marsella— y fue muy importante en los años que le tocó vivir.

Como en otras ocasiones, hay que lamentar las erratas y ciertos despistes que ocasionan la falta de palabras, como en la p. 3, o que en la p. 9 se presente como primera reimpresión del *Quijote* la de 1749, correspondiente en realidad a la edición de Nasarre de las *Comedias y entremeses cervantinos*, que después figura bien en el catálogo. Por otro lado, dada la cantidad de información que se recoge y que hay autores y obras que aparecen en varios apartados, hubiera sido útil añadir un índice de nombres y de títulos.

JOAQUÍN ÁLVAREZ BARRIENTOS

GARCÍA CASTAÑEDA, Salvador (coord.): *Literatura de viajes. El Viejo Mundo y el Nuevo*, Madrid, Editorial Castalia/The Ohio University, 1999, 307 pp.

Este libro es fruto de un simposio internacional sobre la literatura de viajes

que, organizado por la Ohio State University y la Fundación José Ortega y Gasset, se desarrolló en Toledo del 4 al 6 de septiembre de 1996.

Entre sus propósitos estaba conmemorar el 250 aniversario del regreso a España de Antonio de Ulloa y de Jorge Juan después de haber participado en una expedición dirigida por La Condomine para medir el arco del meridiano en el Ecuador. Y ciertamente tal viaje, el contexto en el que surgió —una serie de polémicas científicas de los siglos XVII y XVIII—, así como los resultados que se derivaron, reciben atención en estas páginas a cargo de un marino, el almirante Manuel Catalán Pérez-Urquiola.

Mas no se circunscribe ni a un viaje ni a un tratamiento único el volumen reseñado, que recoge una diversidad de aportes, tanto por asunto como por enfoque (histórico, literario, filológico, etc.).

Así, tras la presentación del volumen a cargo del coordinador Salvador García Castañeda, catedrático de la Ohio State University, Diète Wenner, Jefe del Departamento de Español y Portugués de esa institución, traza un recorrido por algunas de las designaciones del *viaje* en diversas lenguas a modo de pórtico filológico que da paso a muy variadas comunicaciones. Estas se presentan agrupadas en cuatro apartados temporales — Edad Media, Renacimiento y Siglo de Oro; Siglo XVIII; Siglo XIX; Siglo XX—, si bien su metodología e intereses no son necesariamente coincidentes.

Es cierto, sin embargo, que tanto aquella como estos pueden propiciar la elección de determinados asuntos y épocas. De esta suerte, los estudios culturales, de tanto auge en los medios universitarios norteamericanos, encuentran un rico filón en las relaciones de los exploradores del Nuevo Mundo.

En ese caso se encuentran las comunicaciones de Sara Castro-Klarén («Mímesis en los trópicos: El cuerpo en Ves-

pucci y Léry») y de Mauren Ahern («La narración cartográfica de *La Relación de la Jornada de Cibola*»). Se abordan en la primera las representaciones del cuerpo del *otro* en las narrativas de viaje de los autores mencionados en el título. En la segunda, se estudia un proceso de colonización consistente en la configuración de nuevos espacios y el trazado de fronteras epistemológicas y territoriales en la cosmografía americana del XVI.

Añádanse a los recién mencionados el trabajo de Ileana Rodríguez («Lugares minúsculos/grandes narrativas»), por cuanto trata de un segundo momento de descubrimiento en el XIX: el de los restos arqueológicos mayas, con la consiguiente elaboración por parte de los estudiosos culturales de nuevas identidades y concepciones de lo indígena, cuya capitalización desembocará en la integración de aquellos en la moderna industria turística.

También responde a una corriente que recibe impulso en la Universidad americana el enfoque feminista de Gabriela Pozzi en «Viajando por Europa con Carmen de Burgos ("Colombine")»: a través de la Gran Guerra hacia la autoridad femenina»; trabajo en que se traza el proceso que se detecta en *Mis viajes por Europa* (1917) desde la tradición literaria calificada como masculina a otra femenina en que "Colombine" afirma su subjetividad.

Volviendo al filón del Nuevo Mundo, hay que decir que también es explotado desde otras perspectivas. José M.^a Alonso de Val da noticia histórica de los «Viajes y aventuras de fray Silvestre Vélez de Escalante y su expedición por los estados y regiones del río Colorado en Estados Unidos». Y dos investigadores se ocupan de los distintos ecos que las noticias ultramarinas encontraron en el contexto político tanto del XVI como del XVIII: Luigi Monga («El Nuevo Mundo y los diarios de los viajeros italianos en

España») y Manuel Lucena Giraldo («El reformismo borbónico y la publicación de noticias sobre el Nuevo Mundo»).

Otras comunicaciones hacen objeto de análisis obras literarias de temática americana: *La Araucana* de Alonso de Ercilla («Iglesia, mar y Casa Real: Imaginario de la odisea en la épica del Siglo de Oro», de Elisabeth B. Davis) y *Nafragio de Alvar Núñez o La herida del otro* de José Sanchis Sinisterra («El viaje escénico de Alvar Núñez», de Virtudes Serrano). La primera caracteriza a Ercilla a partir de la imagen que de sí mismo da al final de su épica como sujeto contradictorio por la mixtura de tradicionales valores aristocráticos junto con otros nuevos de medro económico. Y en la segunda comunicación también se analiza la conflictiva conciencia escindida del personaje recreado por el dramaturgo.

Una lectura contrastiva de los libros de viaje del judío Benjamín de Tudela y del musulmán Ibn Jubayr de Valencia es la que lleva a cabo Vicente Cantarino en «Viajeros hispanos al Oriente en la Edad Media». El exotismo oriental también atrajo a otros viajeros: caso de Enrique Gaspar, cuyo *Viaje a China* comenta María de los Ángeles Ayala, que ve reunidos en ese escritor del XIX, reivindicado por ella, los valores de información y amenidad narrativa, pero asimismo de sentido crítico.

Si Gaspar sufrió una desilusión al conocer la China real, otros escritores extranjeros, el portugués Wenceslao de Moraes y el anglo-helena Lafcadio Hearn, a los que José Pazó Espinosa califica de viajeros románticos terminales en su trabajo «Evolución de la imagen de Japón en dos viajeros occidentales», mostraron su rechazo por los excesos del proceso de modernización de ese país.

Las miradas que se dirigieron a la peculiaridad española también son analizadas en estas páginas. Así, la presencia de lo pintoresco en las descripciones

paisajistas de aquellos viajeros que recorren nuestro país en el periodo 1760-1808 —extranjeros, pero también alguno español— es el asunto abordado por Esther Ortas Durand, que remite a las teorías sustentadoras de aquella categoría estética.

Del viaje a España en la década de 1890 de algunos escritores franceses —Maurice Barrés, Pierre Loti, André Gide, René Bazin— en búsqueda de exotismo y de su descubrimiento, en cambio, de un país en vías de modernización se ocupa Briand J. Dendle. Y Ana Clara Guerrero desvela el peso de la imagen de España forjada a partir de la época ilustrada y romántica en viajeros contemporáneos como Gerald Brenan, quien insiste en el pasado orientalizante de nuestro país y es tributario del concepto de carácter nacional español.

En su comunicación «Las Islas Británicas y sus gentes descritas por viajeros españoles en 1554», José Luis Casado Soto se sitúa en la otra vertiente y nos ofrece una selección de textos de nobles y cortesanos del séquito del príncipe Felipe con motivo de su boda con su tía la reina María Tudor.

Pero es con la llegada de la modernidad cuando los españoles se asomarán sobre todo a Europa. A los tres viajes que a ella realizó Mesonero se refiere Enrique Rubio Cremades, si bien se centra en el segundo por Francia y Bélgica en 1840 y 1841 por ser sus *Recuerdos* la principal fuente que nos ha dejado de su experiencia europea.

Doña Emilia Pardo Bazán es la figura que más atención recibió en este simposio. José Manuel González Herrán dio noticia de los inéditos *Apuntes de un viaje. De España a Ginebra* (1873), cuya edición prepara. Ana María Freire puso de relieve la visión de doña Emilia de los libros de viajes como género *poético* que comunica las impresiones del alma del viajero a un destinatario, para lograr lo

cual se valió del cauce del género periodístico de la crónica. Y José Ramón Saiz Viadero se ocupó de la escritora gallega si bien no como único foco de su interés en «Alarcón, Galdós, Pardo Bazán y otros viajeros por Cantabria en la segunda mitad del siglo XIX».

El XIX americano —en este caso, argentino— está representado por la comunicación de Cristina Iglesia «El placer de los viajes. Notas sobre *Una excursión a los indios ranqueles*, de Lucio V. Mansilla», donde se muestra cómo un fracaso expedicionario puede convertirse en un éxito literario con la consiguiente expansión de la narración a través de las entregas periodísticas.

De la derivación de los relatos de viajes a lo fantástico y la novelaría trata la comunicación de Carlos García Gual. Se centra sobre todo en el viaje que llevan a cabo en el tiempo pretérito —recuérdense a este respecto otros trabajos suyos— cuatro famosas novelas de tema antiguo: las *Aventuras de Telémaco* de Fénelon, el *Viaje del joven Anacarsis* de Barthélémy, el *Viaje de Antenor* de Lantier y *Los mártires del Cristianismo* de Chateaubriand.

Dentro de la tradición de la literatura de viajes que hace hincapié en la ficción están las dos novelas de que trata Nicholas Howe: *Las ciudades invisibles* de Italo Calvino y *Last Letters from Hav* de Jan Morris, en las que se siguen estrategias distintas (en aquella, la multiplicación de espacios míticos; en esta, la concentración de distintos rasgos en uno solo).

El lugar del viaje en la novela del siglo XX es abordado también por otros comunicantes. Samuel Amell pone de relieve los valores simbólicos que expresa el viaje en tres novelas españolas de hace dos décadas: *Los mares del sur*, de Vázquez Montalbán, *Te trataré como a una reina*, de Rosa Montero, y *La fuente de la edad*, de Luis Mateo Díez. Y Mario

Paoletti interpreta *Rayuela* de Cortázar como diario autobiográfico de un exilio y «desexilio».

En cambio, Manuel Camarero subraya el contraste entre literatura y realidad dado el abismo entre la actitud de Gazel, del viaje imaginario de las *Cartas marruecas*, y la de Ahmad al-Gazzâl, embajador marroquí que visitó España en 1766.

En el siguiente siglo, el viaje de la cruda realidad madrileña a la ciudad histórica de Toledo le permitirá a Bécquer desplegar su imaginación, capaz de reconstruir el pasado, sentirlo y admirarlo, y, a partir de los laberintos de la historia, ahondar en los del alma, nos dice Jesús Rubio Jiménez, que, a partir de un conjunto de no menos de doce textos, propone un modelo para armar el texto global «Bécquer y Toledo».

Con esta espléndida comunicación sobre el carácter profundamente iniciático que tuvo Toledo para Bécquer, quiero yo finalizar mi recorrido por los múltiples itinerarios que me ha abierto este libro sobre literatura de viajes, no sin antes felicitar al profesor García Castañeda por haber llevado a buen puerto la publicación de los trabajos en él reunidos. Ojalá que sirvan de acicate para emprender nuevos periplos críticos.

ANTONIO FERRAZ MARTÍNEZ

FERNÁNDEZ LÓPEZ, Jorge, *Retórica, humanismo y filología: Quintiliano y Lorenzo Valla*, Logroño, Instituto de Estudios Riojanos; Calahorra, Ayuntamiento (Colección Quintiliano de retórica y comunicación), 1999, 495 pp.

Este libro es la tesis doctoral que el autor ha adaptado y reformado para su publicación con la pertinente bibliografía

actualizada, estudio introductorio más amplio y eliminación del aparato crítico de variantes en el texto latino que se incluye.

La relación de Quintiliano y Lorenzo Valla ha sido ya ampliamente estudiada. Este libro tiene la peculiaridad de centrarse en el análisis de los escolios que hace Valla en la *Institutio*, examinando minuciosamente y de forma directa todos los manuscritos que hoy se conservan con sus anotaciones y las que otros humanistas añadieron a la obra de Quintiliano.

Fernández López señala como objeto del libro «el estudio de varios aspectos de la transmisión, recepción e influencia de Quintiliano y su *Institutio oratoria* en el humanismo italiano», pero el libro ha alcanzado un objetivo mucho más amplio: no sólo repasa la influencia de Quintiliano en el humanismo en general y en Valla en particular, sino que además muestra la influencia que los escolios de éste han tenido en los posteriores sobre aquél.

El libro tiene dos partes principales: la primera, que podríamos llamar «teórica», recoge a su vez una gran cantidad de temas; la segunda contiene la edición de los escolios y, entre ambas, la bibliografía.

Comienza el autor repasando la influencia de Quintiliano desde la Edad Media hasta los primeros humanistas. Es éste un amplio período en el que no se conocía el texto íntegro de la *Institutio*, y en el que la doctrina de Quintiliano llegaba únicamente a través de uno *mutilus*. El representativo título del primer capítulo resume perfectamente este trayecto: «Del olvido al lamento por la ausencia». Aunque este período fue extenso, la actitud hacia los textos conocidos cambia. Durante la Edad Media, apenas se manejaban los textos *mutila* que se conocían, mientras que, con los primeros humanistas, Quintiliano deja de estar ya

olvidado. Se conoce, se lee, se anota y se cita, y el estado incompleto de los códices es motivo de lamento para Petrarca y Boccaccio. Así, aunque el texto siga estando cercenado, en el ambiente prehumanista Quintiliano pasa a valorarse y, ejerciendo una notable influencia, los textos de la *Institutio* servirán como instrumento para la enseñanza y estudio de la retórica.

En este despertar del interés por la obra de Quintiliano se produce el importantísimo descubrimiento de un ejemplar completo de la *Institutio* por Poggio Bracciolini en 1416. Fernández López dedica un capítulo a repasar el relato de este descubrimiento, así como las cuestiones que acerca de él han surgido y a las que el autor ofrece su propia respuesta. Parece, según sus investigaciones, que el texto descubierto por Poggio fue el primero que salió a la luz, siendo el único códice completo de la *Institutio* que encontró. Este hallazgo permite la difusión del texto íntegro de Quintiliano que se usará desde entonces en los programas educativos de los humanistas.

La segunda parte del libro se centra en Valla y sus anotaciones. Pese a observar que «como corresponde a su talla y a su influencia, una de las figuras más beneficiadas —quizás la que más— por la labor investigadora ha sido Lorenzo Valla», no deja el autor de hacer un repaso por la biografía, legado ideológico y actividades del humanista.

La retórica, en la que aún «la atención a la lengua como instrumento al servicio de la expresión y la importancia que concede a las circunstancias precisas de cada situación», es el centro en torno al cual deben girar todas las demás disciplinas: la dialéctica, la metafísica y la ética se entienden en clave retórica. El único método por el que se puede acceder a los objetos del conocimiento es la lengua, a la que concede una importancia especial por ser la puerta de acceso

a todos los saberes. Esta lengua, el latín clásico, debe fijarse, si se quiere evitar la degradación que, según Valla, ha sufrido por considerar que ha perdido su capacidad de expresión y precisión. Como remedio propone la recuperación del latín puro, pero dando cabida al criterio del uso lingüístico, la *consuetudo*, para recuperar una lengua que permita tanto acceder a los maestros clásicos como transmitir nuevos saberes.

No deja de señalarse uno de los aspectos del legado ideológico valliano más conocido: la crítica a la lógica aristotélica y a la metafísica. Valla se sitúa aquí en el principio de una batalla contra la escolástica que seguirán más adelante Vives, Erasmo y Vico. Es el primer exponente del enfrentamiento constante de dos corrientes: la escolástica y la humanista. Estas ideas quedan reflejadas en *Repastinatio dialecticae et philosophiae*.

Dos aspectos más que considera Fernández López: la visión de la historia y la actividad historiográfica de Valla y su adhesión a la ortodoxia doctrinal de la Iglesia. Respecto a este último punto, repasa el autor las diferentes interpretaciones que se han hecho en las creencias religiosas del humanista, cuestión que ha ocupado el interés de algunos estudiosos con demasiada frecuencia, rechazando la tesis del anticlericalismo de Valla.

Pero la faceta que más interesa a Fernández López en esta obra es la filológica. El trabajo de Valla en este terreno, caracterizado por las cualidades que él mismo enuncia, *eloquentia, ingenium* y *doctrina*, abarca desde la traducción de textos griegos, tarea que considera útil aunque «menor», y en la que lamenta tener que «anular su fuerza creativa por respetar los contenidos originales», hasta la corrección y anotación de textos latinos, entre ellos la *Institutio*.

Valla realiza sobre este texto una doble labor: la de *enmendatio* y la de la

anotación de textos. Las correcciones que hace al códice Parisinus Latinus son bien gramaticales, bien el resultado del recurso a otro autor. Se trata de unas 230 adiciones, supresiones y lecturas que difieren del texto original manejado y que Fernández López recoge aquí. Fue la de Valla una labor crítica muy acertada que dista mucho de la labor crítica del pre-humanismo y que estudiosos de hoy recogen en sus ediciones.

El amplio capítulo IV del libro, «Quintiliano comentado», se centra en los escolios que Valla añadió al texto, en el que analiza diversos aspectos con anotaciones variadas: a) las que remiten a otra obra citada o aludida, b) las que citan autores y fuentes que ilustran pasajes concretos de la *Institutio* y c) comentarios redactados por Valla. El contenido de los escolios es amplio y variado: desde reflexiones o anotaciones sobre el léxico, a alusiones a las costumbres, historia y anécdotas, pasando por comentarios sobre la atribución de obras literarias. En sus escolios se advierte en ocasiones la influencia de otras actividades llevadas a cabo por nuestro humanista, como su lucha contra la filosofía escolástica o las traducciones del griego. Todos estos asuntos son repasados minuciosamente por Fernández López con numerosos ejemplos, que comenta y explica, de los escolios.

Pasa el autor a la parte titulada «Los escolios después de Valla. Varios manuscritos y una única edición», y en la que hace un repaso por los manuscritos que recogieron los escolios. El autor revisa el autógrafo, las 12 copias, la edición veneciana de 1494 y un manuscrito de las anotaciones fijándose exclusivamente en los escolios, en sus semejanzas y diferencias con los del original, aunque sin obviar la información sobre cuándo y por quién fueron copiados.

Esta primera parte teórica termina con una presentación de la edición de los

escolios. Recoge, también, las notas que Valla escribió en los márgenes de *Parisinus Latinus 7723*, entre las que distingue «los escolios propiamente dichos» de las notas, que aluden al contenido de la *Institutio*, y de los textos que guardan relación con oráculos y profecías y que Valla copia sin más explicaciones. Tanto las notas como los textos se recogen en los apéndices I y II, respectivamente. Tras la edición de los escolios y los dos apéndices, se añaden tres índices, de lugares citados en los escolios, de códices y, por último, de nombres propios, lo que facilita su búsqueda y localización rápida.

Es oportuna esta edición, porque los escolios de Valla a las *Institutiones* tiene un interés fuera de toda duda. Es como volver a leer a Quintiliano bajo la mirada atenta y la perspicaz ayuda de uno de los humanistas y padre de la modernidad europea que más ha aportado a la ciencia filológica.

ASSELA REIG ALAMILLO

MANRIQUE, JORGE, *Poesía completa*, edición de Ángel Gómez Moreno, Madrid: Alianza Editorial, 2000, 80 + 180 pp.

Independientemente de que siempre es importante cualquier intento de acercamiento ecdótico a la obra de ese gran clásico que es Manrique, la obra que aquí reseñamos es digna de atención por las novedades de su anotación y por la lucidez y claridad que demuestra su prólogo. Entre las aportaciones de este trabajo, hay que señalar el descubrimiento de un inédito de Encina (en un manuscrito de esa magnífica biblioteca, todavía bastante inexplorada, que posee la Fundación Lázaro Galdiano), que nos enseña cómo la descendencia de las estrofas manriqueñas fue importante desde los ecos más

tempranos. Desde el punto de vista de la recepción, nos revela, además a un Encina profundo lector de los versos de Manrique.

La labor de Gómez Moreno en esta edición da un paso más con respecto a la importantísima de Beltrán, y tiene el mérito de saber combinar ese nivel divulgativo que se debe conceder a Manrique —si queremos que siga siendo un clásico leído en todas las edades— y, a la vez, no perder el interés de los eruditos, a través de un aparato de notas que busca clarificar los puntos difíciles, y se cuestiona términos que en otras ediciones aparecían inexplicados.

Gómez Moreno comienza trazando la biografía del poeta, ejemplo de *miles vir* que combina la espada y la pluma (sobre esta concepción del hombre tardomedieval el editor ha abundado en algunos trabajos); y destaca la condición innovadora de las *Coplas*, que ponen la vena lírica «al servicio del honor familiar» (p. 13). Enmarca este poema, además, en la corriente del siglo xv de enriquecimiento de las pompas en el óbito para dejar la memoria de los finados a las generaciones futuras. Después pasa a describir el panorama cancioneril en el que se produce el fenómeno manriqueño, recordando el desprecio que este tipo de versos recibieron durante años, desde los comentarios de Menéndez Pelayo hasta la indiferencia que demuestra el por otro lado fabuloso libro de Salinas sobre Manrique. Ciertamente, hay que situar las composiciones de cancionero, escritas por y para el hombre de la corte, en la poética de la época, en la que no primaba la originalidad o la inspiración autobiográfica en la manera que se ha impuesto tras el Romanticismo durante los últimos doscientos años. Una vez entendidos sus recursos y sus riquezas, Manrique se perfila como uno de los mejores autores de cancionero, por su agilidad en el manejo de la retórica al uso.

Gómez Moreno en la estela de Salinas, destaca, tanto en su aparato de notas como en su prólogo, los rasgos de la tradición que sigue Manrique y los que propiamente son originales, haciendo hincapié en «la voluntad de estilo» (p. 46) que comporta su personalísima presentación de la Muerte, con su componente morboso. Además, señala cómo Manrique, frente a la tradición medieval elegiaca de Castilla, no busca primordialmente en sus *Coplas* un mensaje de carácter docente, sino exaltar la figura de su padre. Paradójicamente, no obstante, la lección del bien vivir y morir de las *Coplas* tiene un carácter universal, lo que le hace ser un clásico atemporal.

El editor subraya la descendencia de las *Coplas* en la literatura castellana posterior, por ejemplo, en unos versos cargados de bella melancolía de Manuel Reina. Pero ya antes de la veta modernista (en la que se agrupan otros autores que glosan el poema de Manrique), nos encontramos con imitaciones de la métrica y el espíritu de la elegía manriqueña en la época realista, en poemas de Fernández Shaw o de Morán. La literatura española, en fin, no cesa de descubrir nuevos valores y significados en esta obra.

En cuanto a la tradición textual, el editor, que cuenta en este sentido con un magnífico bagaje por su labor en la *Bibliografía Española de Textos Antiguos*, se pregunta por la existencia de un *Cancionero de Jorge Manrique*, que cree segura por razones bien fundadas; pero denuncia a la vez el «apego desmedido» (p. 60) que la mayoría de los editores han sentido hacia el *Cancionero General* de 1511, dejando en segundo término tradiciones manuscritas o impresas en principio más fiables, como son las cuatrocentistas. En este sentido, destaca Gómez Moreno la encomiable labor de Vicente Beltrán para la fijación de un texto definitivo de las *Coplas*, que, asombrosamente, han ido ligadas a una tradición impre-

sa endeble en ediciones anteriores a la suya (y a veces hasta ha sido objeto de deturpaciones, como en la edición de Quintana de principios del XIX, que suprime las coplas donde se elogia al Maestro, bien por justificar que el título no estaba de acuerdo con el contenido, un *sermón funeral*, o por cuestiones de gusto); y esto a pesar de que de los versos manriqueños se ocuparon filólogos como Menéndez Pelayo. Beltrán respetó, además, el orden del *Cancionero General* (curiosamente, la tradición textual se había separado en este punto de su fuente), orden que tal vez preserve el patrón de ese cancionero individual perdido. Gómez Moreno escoge romper la secuencia establecida por Hernando del Castillo únicamente en los casos de composiciones tomadas de otras fuentes (debidamente señaladas), pero sin alterar la primitiva agrupación por géneros. Los poemas atribuidos decide incorporarlos al corpus manriqueño, sin considerarlos en sección aparte, aunque mantenga algunas dudas sobre su autenticidad.

Por otro lado, el editor respeta las rúbricas del *Cancionero General* y de los demás testigos textuales, y opta por reflejar las que acompañan los parlamentos de la Muerte y de don Rodrigo que aparecen en el incunable del que parte. Así, el texto de las *Coplas* se ha fijado con el apoyo del impreso de la *Vita Christi* de Fray Íñigo de Mendoza (ms. I-897 de la BNM), cotejando los otros miembros de la tradición textual. En este sentido, los criterios de transcripción son los de una edición semipaleográfica para un público amplio, es decir, el estudioso medievalista no olvida el carácter divulgativo de este tipo de ediciones.

Exceptuando un caso (p. 170), cuya debilidad el mismo editor reconoce, las elecciones textuales de Gómez Moreno se encuentran bien fundadas, incluso cuando apela a la conjetura sin más apoyos (p. 173). Coincidimos con él, por ejem-

plo, en su lectura del verso *quedando* del poema que inicia el cancionero manriqueño (p. 87), pues el políptoton es lo más esperable en la retórica que entonces se manejaba. En este sentido, hay que decir que el editor pone al servicio de este libro todo su conocimiento del mundo cancioneril (ha trabajado extensamente sobre el Marqués de Santillana), tanto retórico (p. 119) como cultural (pp. 89, 99, 113) e histórico (p. 203), y del universo simbólico y folclórico del Medievo (p. 88), así como de la lengua al uso (pp. 100, 105). A este respecto el estudioso llama la atención sobre la primera aparición conocida del término *tema* en femenino, «un hecho que increíblemente se les ha escapado hasta ahora a todos los editores e historiadores de la lengua» (p. 125). Gómez Moreno también destacará la única pieza parateatral del cancionero manriqueño (p. 149; recordemos los intereses del editor en el teatro del Medievo) y proporcionará abundante bibliografía, también en notas, de colegas como Whinnom o MacPherson. Únicamente, entre tanta información clarificadora y cómoda para el lector, echamos tal vez en falta la respuesta de Gonzalo de Córdoba al poema 40 (pp. 190-191), que aparece en algunos manuscritos y que Beltrán sí refleja, pues el cotejo de este tipo de intercambios cancioneriles nunca está de más. También podríamos señalar la posible errata de la lectura escogida *a sofrir* en el poema 41, cuando en nota se justifica la más probable *al sofrir*, documentada en el manuscrito. Pero sin duda nos encontramos ante una composición conflictiva en cuanto a su tradición textual, y de todos modos se agradece la valentía del editor al afrontarla, en su decisión de combinar la tradición del *Cancionero de Pero Guillén de Segovia* con la del *Cancionero General*, que creemos acertada.

En suma, estamos antes una magnífica edición de Manrique que bien pudiera ser la nueva Vulgata de este escritor

medieval. Gómez Moreno ha realizado un trabajo impecable, presentado con esa prosa rica y castiza que le caracteriza.

REBECA SANMARTÍN BASTIDA

GÓMEZ REDONDO, FERNANDO: *Historia de la prosa medieval castellana. Tomo II. El desarrollo de los géneros. La ficción caballeresca y el orden religioso*, Madrid: Cátedra, 1999, pp. 1221-2070.

Nos encontramos aquí con la segunda parte de una necesaria monografía sobre el desarrollo de la prosa medieval en castellano. Con erudición y rigor, el autor nos proporciona un panorama minucioso del desarrollo de las letras castellanas, más allá de lo que promete el propio título, desde la historiografía de Fernando IV en el siglo XIII al libro de caza de Pero López de Ayala. Gómez Redondo arroja la sabia ordenación de los datos en un marco teórico que explica la selección interna de la forma literaria, algo que a menudo se olvida en un medievalismo español en ocasiones demasiado positivista. A propósito de los debates sobre los límites de la ficción, el autor aporta sus conocimientos teóricos para establecer su propia justificación de los textos comentados, teniendo en cuenta el código adoptado, los lectores elegidos y, en menor medida, la condición del autor (Gómez Redondo rechaza el modelo de explicación autobiográfico), exceptuando casos como el de don Juan Manuel en el tomo primero. Hay que decir que el estudioso no se ha propuesto una historia exclusivamente literaria, sino que intenta abarcar en su monografía las diversas facetas de la prosa, también históricas o religiosas, de acuerdo con las nuevas tendencias de las Humanidades de abrirse a la interdisciplinariedad y no cerrarse en compartimentos estancos.

Así, tras la primera parte de su obra, donde el autor da cuenta de la creación del discurso prosístico, encuadrándolo en su marco cortesano, en esta segunda, y siguiendo un criterio cronológico, se ocupa a un tiempo del desarrollo de la ficción de caballerías y de la prosa religiosa. Sabiamente, Gómez Redondo ha incluido la obra de Martín Pérez en el grupo de obras de «propaganda religiosa y afirmación doctrinal»; desgraciadamente, hasta hace poco su *Libro de las confesiones* era prácticamente desconocido (los profesores García y García y Gómez Moreno se encargaron de sacarlo del olvido), y a su descubrimiento reciente se deben muchas noticias sobre fenómenos teatrales de carácter juglaresco. Además, como dice Gómez Redondo, abogando por una esperada edición crítica, «se trata de un texto capital para la configuración de un entorno religioso y cultural que explicaría muchas de las orientaciones que adopta la producción letrada a lo largo del siglo XIV» (p. 1740), si bien, aunque el autor de la monografía no hace alusión a ello, la obra de Martín Pérez tiene un claro punto de partida en el *Poenitential* de Thomas de Cabham.

También hay que agradecer a Gómez Redondo la apuesta por la aplicación del término *romance* (que justifica en las pp. 1331-1339) a determinadas obras prosísticas castellanas. Taxonomía tal vez de carácter conflictivo si tenemos en cuenta su cuño foráneo, pero sin duda necesaria y ante todo práctica para la clasificación de las obras comentadas. Especialmente interesantes resultan además sus explicaciones sobre el origen, la formación y la disposición de los ciclos de la materia artúrica, terreno en el que el autor demuestra un grande (y apasionado) conocimiento y que en otros manuales había resultado marginado por su carácter extranjero y por contradecir la manejada opinión de Menéndez Pidal sobre la condición realista de la prosa castellana.

Por otro lado, la discusión sobre la existencia de una crónica apologética de don Pedro, atribuida a un tal don Juan de Castro, la *Corónica verdadera*, que mantuvo enfrentados a varios historiadores del siglo XIX, Gómez Redondo la solventa con una ambigua aceptación de una obra defensora de los valores del rey *cruel* —la huella de la historiografía paralela, ajena a la ficción, se puede encontrar por ejemplo, en *El Victorial*—, si bien el autor no deja de poner en cuestión la composición de esa controvertida crónica de Castro. Lo más apreciable de la presentación de este capítulo es, en este sentido, que Gómez Redondo se preocupa siempre de proporcionarnos las a veces divergentes posturas adoptadas por los investigadores, lo cual no se traduce sólo en riqueza bibliográfica, sino en una visión más amplia y completa de los problemas y soluciones que ofrecen determinadas producciones textuales. Eso sí, el autor acaba tomando partido entre las diferentes propuestas, a partir de una reflexión tan entusiasta como ponderada. En este caso, el autor opta por la postura de J. C. Conde frente a la de Diego Catalán, justificando de manera convincente su opción.

En cuanto al tema de Troya y Roma, Gómez Redondo realiza una magnífica explicación de los planos historiográficos que componen las *Sumas* de Leomarte, texto fundamental porque de él partirán autores que escribieron en años posteriores, como Diego de Valera y su todavía bastante desconocida obra *Orígenes de Troya y Roma*. En una época en la que predominaba la interpretación evemerista de los mitos clásicos, no deja de ser interesante la perspectiva caballeresca que presentan este tipo de romances narrativos, que acercan de manera reveladora el pasado al presente. Además, los discursos amorosos prestados por Ovidio a este tipo de obras ofrecerán luego un claro legado a la prosa de la novela sen-

timental del siglo xv, de la que esperamos se ocupe el autor en un próximo volumen.

Gómez Redondo no olvida relacionar la literatura de la decimocuarta centuria con la ideología dominante y los intereses del emisor y el receptor, reflejando de esta forma que el prosista medieval, sea historiador, escritor de ficción o predicador, no puede concebir una escritura neutra, sino inserta en las condiciones sociológicas y políticas de la época. Esto lo encontramos no sólo en el caso de la literatura petrística mencionada o en la propaganda de los Trastámara, sino en general en toda la historiografía postal-fonsí, en la materia hagiográfica, e incluso en la cabelleresca.

Dentro de esta muy elaborada panorámica por la prosa medieval, enjundiosamente documentada, únicamente podríamos echar en falta, en cuanto a la estructura, un capítulo dedicado a los tratados militares que ya encontramos en esta centuria, con autores como don Juan Manuel. Pero en general, la disposición y el ordenamiento de los capítulos —que parten de una clasificación clásica de carácter cronológico— ofrece una panorámica completa que da cuenta de la complejidad genérica y textual, en la que la opción de explicación terminológica funciona de manera clarificadora.

Muy útiles resultan, en este sentido, los planos y esquemas que el autor traza de varias obras, de talante divulgativo, que permiten al lector no iniciado hacerse una idea apropiada del texto que trata, principalmente a partir de su articulación formal. El autor otorga siempre una especial predilección, dentro de su interés por la materia historiográfica, a la labor del autor-cronista y a las diversas perspectivas que adopta, así como a la configuración de éstas dentro del texto, que se deriva en gran parte de la organización de los materiales. Es decir, parte del texto en sí para llegar a una conclu-

sión sobre la propuesta ideológica del autor.

En cuanto a la tradición ecdótica, Gómez Redondo nos proporciona de cada obra una esclarecedora explicación de su procedencia manuscrita, señalando el *stemma* y la condición material de los textos que la preservan. Esta introducción de la crítica textual en la monografía resulta también bastante novedosa, dentro de su propósito general de consideración de todos los planos ságnicos del producto literario. Su opción de ilustrar los textos comentados con abundantes citas se agradece en una obra en la que el receptor podría verse desbordado por la cantidad de información y erudición que transmite. En este sentido, durante su exposición Gómez Redondo ofrece una amplia y selectiva bibliografía que da solidez a un trabajo muy documentado, con referencias útiles para todos aquellos que quieran profundizar en un terreno determinado.

Finalmente, esta historia de la prosa medieval castellana se presenta con un estilo claro y conciso —un gran logro si tenemos en cuenta su alto nivel teórico—, que resulta atractivo y ameno, aun para el lector no iniciado.

REBECA SANMARTÍN BASTIDA

BUSQUETS, Loreto, *Impresos españoles del siglo xvi en Lombardía*. Kassel, Reichenberger, 1998, 261 pp. (Teatro del Siglo de Oro. Bibliografías y catálogos, 20).

Cuando a comienzos de los años ochenta se retomaron las tareas de descripción e identificación de los impresos españoles antiguos, por impulso, principalmente, de Antonio Odriozola y José Simón Díaz, se estaba iniciando un camino que ya ha dado muchos y notables frutos. Empezó así a rellenarse una lagu-

na en el conocimiento de nuestra historia bibliográfica, de especial interés y actualidad. Ciertamente, los primeros trabajos para dar a conocer la historia y los productos de la imprenta hispana aparecieron a finales del siglo XIX de la mano sobre todo de Cristóbal Pérez Pastor, cuyo rigor en el planteamiento de objetivos y en la elección del método aun hoy resulta notable. Sin embargo, ese primer impulso decayó progresivamente, quedando por estudiar buena parte de la historia de los talleres españoles de los siglos XVI a XVIII.

Los últimos quince años han conocido un nuevo interés por la descripción de ediciones y localización de ejemplares procedentes de talleres tipográficos hispanos, de modo que puedan irse estableciendo las características del conjunto de nuestra tipobibliografía. El estudio sistemático de la producción en las diferentes ciudades que albergaron imprentas en la Edad Moderna nos llevará, a medio plazo, a dejar establecido qué obras fueron impresas en España durante esa etapa y cuántas ediciones de las que conocemos ejemplares, o al menos, tengamos noticia fiable, se produjeron, completando el estudio mediante la localización de ejemplares conservados en colecciones nacionales y extranjeras, aspecto éste del que se ocupa el trabajo que analizamos.

Al amparo del proyecto *Tipobibliografía española*, nacido en 1983 en el marco de la Primera Reunión de Especialistas en Bibliografía local, se iniciaron numerosos estudios sobre la historia de imprenta hispana, programados en diversas fases, y encargados a numerosos expertos, algunos de cuyos trabajos ya han visto la luz. Así, los trabajos sobre la historia de la imprenta en Alcalá de Henares, de Julián Martín Abad; en Salamanca, a cargo de Lorenzo Ruiz Fidalgo; en Segovia, por Fermín de los Reyes; en Madrid, por Yolanda Clemente, entre otros. En la actualidad, se continúa

trabajando en el estudio de la imprenta de otras localidades (Burgos, Logroño, Cuenca, Málaga, Barcelona, Zamora, Toledo, Valladolid, etc.) que sucesivamente irán apareciendo.

Pues bien, otra parte del proyecto *Tipobibliografía española* consistía en recopilar información sobre la existencia de fondos españoles en bibliotecas poco o mal conocidas en aquel momento, y en esta vertiente se inserta precisamente la aportación de Loreto Busquets. El resultado de las pesquisas realizadas es lo que se recoge en el libro que ahora comentamos.

Loreto Busquets ha dirigido un cuidadoso proceso de búsqueda de ejemplares de ediciones hispanas del siglo XVI, centrándose en colecciones de la región de Lombardía. No es necesario subrayar el evidente interés que para los bibliógrafos españoles tiene el conocimiento de los fondos conservados de las bibliotecas italianas, tanto por la riqueza de las colecciones en sí mismas, como por la estrecha relación de la monarquía hispana con el territorio italiano, relación política y económica, pero también cultural e intelectual. Por tanto nos hallamos ante una aportación de importancia para el estudio de la bibliografía española del siglo XVI.

En el catálogo de Busquets se citan 644 ediciones impresas en talleres españoles, de las cuales se conservan uno o varios ejemplares en alguna de las más de cincuenta bibliotecas lombardas recorridas. Bajo su dirección, un nutrido grupo de colaboradores ha rastreado ejemplares españoles en todo tipo de colecciones, analizando los catálogos publicados o bien consultando directamente los catálogos manuales en cada biblioteca. Labor larga esta, que requiere de rigor y precisión en la comprobación de datos, para detectar y corregir errores. Y éste es el aspecto más interesante del repertorio de Busquets: la garantía de que todas las noticias incluidas son ciertas.

Como la misma autora precisa en la presentación, la mayor parte de los ejemplares hallados pertenecen a ediciones bien conocidas y descritas en obras anteriores. Por ello, ha optado por una ordenación alfabética de las ediciones, que se describen de forma abreviada (se indica autor, título, pie de imprenta y formato), remitiendo a otros repertorios bien conocidos a quien precise más datos sobre la edición. Se completa cada noticia, con la indicación de la biblioteca o bibliotecas donde existe ejemplar, identificadas por las siglas establecidas por el Instituto Central Italiano para el Catálogo Único (ICCU) —cuyo catálogo colectivo, por cierto, aunque en fase de elaboración podemos ya consultar directamente por Internet—, y la signatura topográfica del ejemplar en la biblioteca.

Reproducciones de algunas portadas, colofones o páginas de especial interés se intercalan en la relación bibliográfica. Se completa el trabajo con una serie de índices que facilitan la búsqueda al investigador. En primer lugar, un índice de colaboradores (traductores, compiladores, etc.), un índice cronológico de lugares de impresión y otro alfabético de impresores, editores, etc., tan útiles siempre a los historiadores de la imprenta, y una relación de las bibliotecas examinadas.

Cuantos nos dedicamos a los estudios sobre bibliografía española nos felicitamos con la aparición de nuevas aportaciones que vayan completando el panorama general al que antes me refería. De este modo, se complementan los trabajos de investigación sobre la producción de la imprenta con las aportaciones de quienes dan a conocer colecciones donde se conservan ejemplares a veces desconocidos. Así sucede, pues, con la publicación de este catálogo, que contribuye a mejorar nuestro conocimiento de los fondos españoles en bibliotecas italianas.

MARÍA MARSÁ

LUCÍA MEGÍAS, J. M., *Libros de caballerías castellanos en las Bibliotecas Públicas de París*. Catálogo descriptivo, Pisa, Università degli Studi di Pisa & Universidad de Alcalá, 1999, 325 pp.

Se trata de un estudio de gran calidad realizado con gran lujo de detalles. El objetivo es censar y describir los libros de caballerías castellanos y las historias caballerescas que fueron a parar a las bibliotecas públicas francesas siguiendo caminos diversos, a veces tan lejanos como los que llevan desde los claustros de Silos a Tolbiac. El trabajo de Lucía Megías arranca con una introducción en la que presenta un breve recorrido por la historia, siempre interesante, de las principales bibliotecas parisinas: Arsenal, Sainte-Geneviève, Mazarine, Sorbonne... La centralización de las bibliotecas francesas a partir de las parisinas, concretamente en la Bibliothèque du Roi, se inicia con una orden del rey Francisco I que establece el depósito legal. La exigencia de presentar varios ejemplares de cada libro dio lugar a un activo intercambio entre bibliotecas. Por otra parte, crece el prestigio social y mundano que reporta la posesión de una biblioteca y así gran parte de las joyas bibliográficas del siglo XVII proceden de las colecciones privadas de Colbert y Mazarin. Precisamente esta última es la primera biblioteca privada en abrirse parcialmente al público en 1644.

La revolución francesa supone la incautación del inmenso patrimonio bibliográfico eclesial y su traspaso al patrimonio nacional, al igual que las bibliotecas de los nobles exiliados. A mediados del XIX la catalogación de los fondos y la centralización son ya un hecho, al igual que su gestión y administración.

Los libros de caballerías castellanos se reparten por las principales bibliotecas ya citadas. La mayoría de los que se encuentran en la Biblioteca Nacional proceden de

los saqueos en las campañas francesas en Italia durante todo el siglo XVII, o son donaciones o compras del XVIII. El estudio de las estampillas de la Biblioteca Nacional permite fechar la entrada de los fondos caballerescos españoles fundamentalmente a finales del XVIII y principios del XIX. La biblioteca colbertina cuenta con nueve libros de caballerías castellanos y se pueden señalar cinco más probables pero sin el pertinente *ex libris*. La mayoría de estas obras proceden de bibliotecas nobiliarias particulares que Colbert fue adquiriendo. En la Mazarine se conservan veintiséis libros de caballerías del ciclo de Amadís y sus sagas, y cuatro historias caballerescas; en el Arsenal se encuentran seis libros y dos historias caballerescas. En Sainte-Geneviève hay dos libros de caballerías y dos historias, y cuatro son los libros que se encuentran en la biblioteca de la Sorbona.

El catálogo descriptivo que ofrece Lucía Megías viene precedido de una introducción en la que se explican los detalles de su organización. El catálogo describe ejemplares siguiendo una ficha muy completa y elaborada que se condensa en varios apartados: descripción interna, externa, portada, grabados, encuadernación, *marginalia*, observaciones, historia, otros ejemplares y bibliografía. Los ejemplares se agrupan en tres apartados: el ciclo de *Amadís*, el más extenso y estudiado en su momento por Devoto (1972) y Eisenberg (1979), comprende diez ejemplares de *Amadís*, cuatro de las *Sergas de Esplandián*, varios *Lisuartes*, además de *Amadís de Grecia* y *Florisel de Niquea*. A continuación se ofrece un segundo apartado denominado Ciclo de *Palmerín de Olivia* que reúne seis entradas. Finalmente se ofrece en el apartado *Otros libros* un conjunto de cincuenta y siete ejemplares que van desde el *Arderique* a diversos Espejos de príncipes pasando por numerosos ejemplares de *Reinaldos de Montalbán*.

La obra se cierra con una amplia colección de interesantes apéndices que recogen las características de las historias caballerescas que se encuentran en las mismas bibliotecas, así como un buen estudio del libro de caballerías manuscrito, *La crónica de Adramón*. Una bibliografía selecta y diversos índices de ordenación de los ejemplares cierran la obra de Lucía Megías, trabajo riguroso y muy bien realizado que allana la labor del bibliógrafo y del erudito en la búsqueda y ubicación de estos libros de caballerías gracias a la claridad de sus fichas y al detalle de sus precisas descripciones.

CRISTINA SÁNCHEZ TALLAFIGO

JAMES Iffland, *De fiestas y aguafiestas: risa, locura e ideología en Cervantes y Avellaneda*, Madrid, Universidad de Navarra, Iberoamericana, Vervuert, 1999, 605 pp.

Anda por ahí el rumor de la existencia de un decálogo del crítico ejemplar. Varias son las atribuciones de autoría, aunque jamás hubo certeza absoluta de su existencia. Pero dice la tradición oral que el primero de sus mandatos recogía la obligación de no «citar el nombre de Bajtin en vano». En unos años en que el aluvión bajtiniano parece no ya remitente, sino arrinconado en el recuerdo de lo que fue su boga, esplendor y larga decadencia, el libro del profesor James Iffland nos llega como un ejercicio de pulquérrima dedicación. Un crítico a la violeta, de aquellos embebidos de lo ultimísimo, juzgaría su *approach* de una vigencia diezmada por el giro de los nuevos enfoques críticos. Esa es la grandeza del libro que aquí se reseña: el resultado de años de intenso trabajo durante los cuales surgieron y extinguieron, en incesante oleaje, las neo-tendencias de urgentí-

sima aplicación. Aquí estamos, por el contrario, ante la taracea crítica de un bajtiniano que ha escrito, por fin, ese libro importante que haga justa sombra a Stephen Gilman cuando de Avellaneda y su *Quijote* hablemos.

Dividido en tres partes, con el acertado criterio de situar el *Quijote* de Avellaneda entre los dos cervantinos, el libro de James Iffland parte («Contornos e ideología de la risa cervantina») de la convicción de que el *Quijote* de 1605 se pudo leer en ciertos sectores como un libro de sesgo inconformista. Bien es cierto que carecemos de la prueba que confirme entre los contemporáneos de Cervantes tal aseveración, por lo que el profesor Iffland, sobrado de razón, se sumerge en el texto apócrifo al estimarlo el ejemplo de mayor valía de la recepción del *Quijote*. Así estima que Avellaneda reacciona ante una obra inquietante y desestabilizadora, y lo hace para atenuar la movilidad social y física que se propone en las páginas cervantinas. En definitiva, una respuesta nobiliaria sería el epítome para la continuación del de Tordesillas. Y aquí se entra ya de lleno en asuntos de gran calado: la risa de las prostitutas que descansan a la puerta de la venta es evidente señal de que la estructura social va a sufrir el vaivén carnavalesco. La risa ya no marcará distancia de jerarquía social, y a partir de ahí será continuo el trastoque de casi todo lo establecido. Se sitúa Iffland entre aquellos que rastrean en el *Quijote* atributos afines a nuestra sensibilidad, pero la envergadura de su empeño es de más de seiscientos páginas, lo que elimina cualquier tibieza en la convicción de su cometido. Ve en el *Quijote* de 1605 los estambres de un irreverente y subversivo designio ideológico. Con tal bagaje elabora un ideario a la luz de los motivos e ingredientes del carnaval, transgresores en Cervantes, reforzador de modelos en Avellaneda.

Sigue en un recorrido de escenas, gestos, actos, frases, etc., en evidente vínculo con la matriz carnavalesca («Carnaval y caballería andante»). Aquí se centra en la tendencia, casi obsesión, de Don Quijote de ascender socialmente a todos. Y constata dos hechos que, si bien evidentes, no parece que hayan eliminado por completo viejos quistes del cervantismo decimonónico: en primer lugar, la risa de Don Quijote provocada por el comentario que Sancho hace de su mala figura no se aviene con la dimensión trágica que quisieron los críticos posrománticos; en segundo, la escasa atención que se ha prestado al aspecto popular y festivo de la utopía de la Edad de Oro. Esta última, lógicamente, puede extrapolarse a todo el *Quijote*, con lo que Iffland se alistaría con Russell y los seguidores de la obra «*as a funny book*», pero, y él mismo lo manifiesta, «debajo de lo cómico pueden estar librándose batallas de dimensiones insospechadas» (p. 34). Es una pretensión acorde con la idea de que la risa puede ocultar atisbos de disidencia. Ante tal asunción hay que prestar credibilidad a un crítico como Iffland, experto en la obra de Quevedo, cuya risa iría en dirección contraria a la cervantina. El cariz festivo del discurso de la Edad de Oro choca con Maravall y su visión de un Cervantes descreído de utopías y quimeras. Traigo esto a relación como reproche, pues diría que Iffland parece reservar las notas a pie de página para entablar diálogo con la crítica. Esto sucede con Maravall, con Mariscal, con Gorfkle, y, sobre todo, con Edmond Cross y su demanda de apartar el libro de Cervantes del ámbito bajtiniano.

El siguiente capítulo («La mollera y panza de Sancho») surge con el propósito de superar la exclusiva focalización de la dimensión carnavalesca en la figura de Sancho. Afirma Iffland que «un campesino barrigudo vomitando sobre su amo hidalgo cabe perfectamente dentro de los

esquemas del mundo al revés». Y tanto que cabe, más aún si lo consideramos como una especie de bautismo, pues no en vano Sancho poco después rebautizará a don Quijote como el Caballero de la Triste Figura. Aquí se insiste en la definición de Sancho como tonto/listo, de gran tradición crítica, o, en términos de Molho, «creyente/descreyente». En dirección opuesta al cervantino, recoge la tan repetida «burda coherencia» del Sancho de Avellaneda, pero con el acento de su implicación ideológica, de evidente resonancia opositora a las aspiraciones de ascenso social del personaje.

En el siguiente («La fiesta de la locura y la locura de la fiesta»), el profesor Iffland entra en debate consigo mismo, y se encara ante los escollos interpretativos que proporciona la a veces inasequible creación cervantina. Desde las páginas iniciales Iffland había dejado constancia de que en el *Quijote* se contiene la gama completa de la risa, «desde las formas más subversivas y liberadoras hasta las que refuerzan la diferenciación jerárquica» (p. 50). Pues bien, ahora se la juega con el discurso de las armas y las letras y la solicitud del caballero andante de devolver a la aristocracia a su perdida función guerrera. Solventa el obstáculo amparándose en el concepto de reversibilidad de M. Molho. El público de la venta, entre el que se encuentra don Fernando y su séquito, no entiende cómo un loco puede hilvanar tan finamente, tan a su gusto y al de su clase. Separar la locura y la cordura es, según Iffland, el error de aquellos que no consiguen comprender que son dos caras de una misma moneda, pues «se trata de una fusión, de una proyección mutua, más que una alternancia con claras líneas de demarcación» (p. 149). Iffland acepta el análisis de Molho, aquel que proponía una influencia popular en el mismo Erasmo, como punto de partida para repasar la *Historia de la locura* de Foucault.

Aunque bastante estudiada, la locura y su trayectoria histórica es asunto de complejísima implicaciones. Se refiere aquí Iffland a la crucial y paulatina transición que va de la nave de los locos al hospital para los locos. Este «Gran Encierro», al decir foucaultiano, de dimensiones europeas, supone la represión de cualquier divergencia con el orden imperante. Lo más notable del caso es la relación de este oficial silenciamiento con una reacción económica, de tinte burgués, a la improductividad y ociosidad simbolizadas en la pobreza, la locura y la enfermedad. Téngase en cuenta que cuando aparece el *Quijote* de 1605 en España las teorías mercantilistas vivían los años de mayor apogeo, proteccionismo mercantilista definido por su empeño en dignificar una fuerza de trabajo secularmente malquista en suelo español. El capítulo termina en pleno proceso de fertilidad crítica, pues atiende a conflictos ineluctables en cualquier análisis que se precie de honesto con la naturaleza insurgente del carnaval. La pregunta es la consabida: ¿es el Carnaval una amenaza para las instancias del poder?; ¿o por el contrario es una forma sutil de control social? Iffland, valientemente, encara la controversia sabiéndose fiel a Bajtin, pero sin eludir aquellos enfoques más contemporizadores con el *status quo* como trascienda del carnaval. Y vuelca su atención en el ahínco que el poder, desde épocas bien remotas, puso en mitigar o abolir las fiestas y juegos de transgresión temporal. Esto, claro está, no puede indicar sino un reconocimiento tácito de la amenaza e inseguridad que para los grupos e instituciones hegemónicos representaba el Carnaval. En la Edad Media, la Iglesia; en la Edad Moderna, la creciente intervención del Estado. El caso es que el deseo de control de la fiesta, o la apropiación de la misma para fines estabilizadores es, según Iffland, indicio claro de su carga subver-

siva. Esto le lleva a concluir que la definitiva desvirtuación del impulso original del Carnaval procede de la nobleza, y recurre a una definición de Heers, la de «fiesta confiscada», para aludir al carnaval patrocinado por las altas instancias.

Termina esta primera parte preguntándose por la presencia de esas implicaciones subversivas del fenómeno carnavalesco en el *Quijote* de 1605. Ya localizadas en capítulos anteriores, centra ahora Iffland su atención en la movilidad de don Quijote, y en las ramificaciones sociopolíticas que esto supone. Comprueba que el primer autor establece una comparación de gran contenido ideológico al hablar de don Quijote «cuando tenía juicio y no había pasado de hidalgo sosegado a caballero andante» (I, 5). La cordura aparece asociada con el sosiego del hidalgo, mientras que la locura con la movilidad del caballero. Ya conocemos el aspecto errático de la locura tradicional, y el vínculo, político, económico y religioso, entre movilidad física y movilidad social. Ahora el libro de Iffland adquiere derroteros que el cervantismo habrá de agradecer, y no poco. Todo, alrededor de don Quijote, tiene el latido del constante movimiento. Los personajes reprochan su negativa a la quietud, y el cura y sus colaboradores desean su regreso, su inmovilidad, paso previo y de riguroso cumplimiento para una posible vuelta a la cordura. Su nomadismo no supone más que una interferencia en la circulación de individuos y bienes, usurpando así la función del Estado. Se enlaza ahora el análisis con el de Deleuze y Guattari acerca de la práctica estatal de control y anulación del movimiento en las sociedades. Magnífico y muy pertinente acercamiento el del profesor Iffland en este capítulo que cierra la primera parte. Hubiera sido de agradecer, por poner un pero, una mayor atención al vínculo entre «salida» o «movimiento» y beneficio, provecho e interés propio. No me refie-

ro a la aspiración de muchos de los personajes de ascenso social, en términos de arribismo o de virtud emanada de las obras, sino a la incipiente estima del propio interés un tanto alejado de las hasta entonces habituales consideraciones éticas. Por lo demás, Iffland termina su capítulo anunciando los venideros: la lectura que Avellaneda hace de toda esta amalgama de aspectos inquietantes que pululan por el *Quijote* de 1605.

La segunda parte del libro se inicia con un capítulo («Risa y represión») en el que el Avellaneda reconoce, bajo el engañoso manto de lo cómico, la carga tendenciosa que encierran las páginas del *Quijote* cervantino, con lo que el aparato de la represión hará acto de presencia en la continuación apócrifa. La primera risa ya no sale de una prostituta, sino de un aristócrata. Se elimina el carácter plurdireccional de la cervantina, y pasa a ser de una exclusiva trayectoria, la que procede de la aristocracia. Don Quijote y Sancho se conciben como entretenimiento de la misma, convertidos en bufones de palacio. Desaparece un rasgo esencial del análisis bajtiniano: ahora se precisa un público testigo de las payasadas de los dos personajes, mientras que en el de 1605 los dos podían participar de una atmósfera cómica en la más absoluta soledad. Iffland pasa sistemática revista a los episodios que confirman tal transformación, especialmente a aquellos en que se oyen las grandes risotadas provocadas por los deseos de ascenso de don Quijote y Sancho. El desprecio de esta actitud viene determinada por la nueva conducta de don Quijote: ahora es un impostor, un usurpador con deseos de ir a la corte y buscar apoyos. En fin, la sangre, el abolengo, vuelve a ser criterio de distinción. Y don Quijote, no podía ser de otra manera, queda como «príncipe de los orates», mero bufón de nobles y principales.

El siguiente capítulo («La fiesta con-

fiscada») se inicia con la conexión que, según Iffland, Avellaneda captó en el *Quijote* cervantino entre desterritorialización social y Carnaval. De ahí que intente prolongar el contexto festivo, pero confiscándolo, reorientándolo hacia intereses de clase. El más ilustrativo ejemplo de este obrar confiscatorio es el juego de sortija celebrado en Zaragoza, del que se hace un detenido análisis. Si el *Quijote* cervantino prefería los espacios abiertos y lisos, el apócrifo (Iffland prefiere la denominación «alternativo»), en claro proceso de reterritorialización, tenderá a núcleos urbanos y, en desacuerdo absoluto con su predecesor, a una corte anhelada desde un principio. Se analizan aquí los intentos de encauzar el comportamiento de don Quijote en una dirección socialmente aceptable, o, en un golpe de timón más brusco, la represión o la definitiva punición. Por su parte, la aparición de Bárbara la mondonguera aporta una «maritornización» de la figura y representación de Dulcinea, a la que sustituye en una desviación de grotesca deformación. Una vez que don Quijote ha sido explotado como espectáculo, le espera la «casa del Nuncio», el encerramiento del loco, la total y definitiva reterritorialización. Querría comentar que Iffland aquí tampoco parece exento de juzgar a Avellaneda a la luz del *Quijote* cervantino, y a veces cae en la dinámica de analizar al «malo» en cotejo siempre devastador con el «bueno». A menudo así sucede cuando uno se adentra en el análisis de la continuación apócrifa. Supongo que es una especie de raptó, diría que casi inevitable, impuesto por el mismo curso de la narrativa crítica. Así, se habla de «la tendencia general de Avellaneda a reducir las ambigüedades enriquecedoras (y molestas) del *Quijote* de 1605...» Da la impresión de que Avellaneda se viera guiado por un exclusivo afán de reducir a cero la riqueza inicial de la Primera Parte, y que esa fuera su

principal pretensión. Menos mal que, a lo largo del capítulo, Iffland nos demuestra palmariamente que lo que allí se cuece es un giro ideológico de premeditada elaboración.

Es el turno de Sancho («La panza como espectáculo»), con similar, cuando no idéntica, transformación del primer *Quijote*: entretenimiento de los nobles, tarasca comilona cuya monstruosidad es exhibida para solaz de los salones. La insistencia en la gula de Sancho, y en todo lo relativo al estrato corporal inferior, llevó a Gilman a estimar a Avellaneda un teórico de la Contrarreforma, resuelto a «teologizar» la problemática cervantina. Iffland se aparta de tal hipótesis para sugerir una incapacidad a la hora de captar el verdadero sentido del sistema semiótico del Carnaval. El capítulo se reorienta hacia la aparición de lo escatológico en el *Quijote* cervantino y su ausencia en la continuación de Avellaneda. Este, efectivamente, elude un paralelo ennoblecedor de aquellos instantes en que el cuerpo expele al mundo sus desechos. Bien es cierto que el rebajamiento del ideal caballeresco que el *Quijote* cervantino realiza en el acto de excretar tiene difícil superación, pero también lo es que la Bárbara de Avellaneda permite el asomo de motivos sexuales ausentes en Cervantes. Aquí Iffland sugiere una cercanía con el mundo de *Celestina* o hacia sectores de la picaresca (p. 318). Respalda su hipótesis en que el sexo comercializado tiene poco o nada que ver con la sexualidad sin fin de lucro que caracteriza al Carnaval. Aflora aquí un problema precisamente por la sugerente propuesta del profesor Iffland, ya que también veía en el *Quijote* de 1605 un deseo de mirar los libros de caballerías a través del prisma del *Lazarillo* (p. 126). La presencia del sexo en Avellaneda pone de relieve un cariz pecaminoso. En consecuencia, a la gula de Sancho hay que sumar un líbido que in-

crementa aún más su naturaleza bestial, sinécdoque, para Avellaneda, de su baja extracción social.

En el que sigue («Bufonería y arribismo cortésano») se analiza en la obra de Avellaneda la completa desaparición de la dialéctica tonto/listo que definía al Sancho original. Su futuro está en hacerse profesional de la bufonía, futuro igualmente destinado al amo como reubicación social más adecuada a sus potenciales atributos: servir de entretenimiento a los nobles. Sabido es que los bufones acabaron convertidos en mercancía de lujo. Aquí hay que hablar de la consecuencia de lo que Zijderveld denominó «modernización de la locura». Esto es algo que Iffland resalta en Avellaneda: la locura de don Quijote y la simpleza de Sancho se ven reducidas a truhanería de salón.

Termina la parte dedicada al *Quijote* de Avellaneda («Todo bien atado: el fin de fiesta avellanedian») con aquellos consejos con los que mosén Valentín intenta disuadir a don Quijote de que se retire a su lugar y que viva plácidamente de su hacienda. Es una propuesta exacta a la realizada al caballero cervantino. Nótese que en ambos casos no se recomienda un rendimiento económico de sus propiedades, sino un retiro a expensas de lo ya poseído. La diferencia entre uno y otro, como bien ve el profesor Iffland, está en que en el consejo de mosén Valentín se incide en que su nueva vida ha de amoldarse a las prácticas rituales de la Iglesia: confesar, comulgar, dar limosna e ir a misa todos los días. En dos palabras: gastar la hacienda «en servicio de Dios». Una vez que la idea del regreso se impone como imperiosa necesidad, se hacen habituales en el texto las referencias a sanciones, cadenas, castigos corporales, y don Quijote pasa a manos de los agentes del Estado, a la cárcel municipal. Su atrevimiento e impostura justificaría con creces la pena de muerte, si bien se opta, con miseria, por el castigo de la vergüenza pública.

Volverá una vez más a ser la nobleza quien libre al impostor del castigo que la comunidad quiere imponerle. Comprueba aquí el profesor Iffland la íntima relación entre aparato-legal y aristocracia. Álvaro Tarfe y sus amigos preparan su ingreso en el manicomio de Toledo. La locura, como decía Foucault, ha perdido el primitivo nimbo de misterio y pasa a ser una mezcla de enfermedad y problema de orden público. La reglamentación y recogida de la «gente baldía» es debate de gran envergadura en la época, no solamente en España, sino en toda Europa. Recluido ya en el hospital, don Quijote va a comprobar que la locura es problema que se soluciona con violenta represión. Si anteriormente le sirvió por su utilidad para la nobleza, ahora va a sufrir merecido castigo por ella. Y aquí topa Iffland con un personaje, el «loco clérigo», igualmente recluido en el Hospital del Nuncio, que puede, y de hecho así lo hace, arrojar luz a todas las páginas precedentes. Este loco erudito lanza una diatriba contra la Razón de Estado, término que fue asociado a las teorías políticas de Maquiavelo seguramente a causa de Giovanni Botero y su *Della ragion di Stato* (1589). Allí el loco afirma lo siguiente: «me tienen encerrado aquí porque reprehendo la razón de Estado, fundada en conservación de bienes de fortuna, a los cuales llama el Apóstol estiércol con quebrantamiento de la ley de Dios...». Sufre, pues, suplicio por su censura de la Razón de Estado, que reclamaba una escisión entre política y moralidad religiosa. De ahí que el loco la contemple como «quebrantamiento de la ley de Dios». Pero es de notar la misma dialéctica entre «bienes de fortuna» y «bienes de naturaleza» en el Basilio que en la segunda parte cervantina engaña al rico Camacho, aunque con muy distinta y significativa resolución. En Avellaneda la nobleza se siente realmente amena-

zada, al comprobar que alguien que critica nociones que afectan a sus intereses de clase, haya dado con sus huesos en la cárcel. Si la cárcel es justa conclusión para don Quijote, es totalmente injusta con quien defiende criterios religiosos para la organización del Estado. Es decir, el epílogo que representa este «loco clérigo» respalda el análisis que Iffland ha realizado del *Quijote* de Avellaneda.

La última sección del libro está dedicada a la Segunda Parte de Cervantes. En el primer capítulo («Deshaciendo el daño o la reversibilidad reforzada»), Iffland se aparta de la general opinión de que Cervantes estaba redactando el capítulo 59 cuando tuvo noticias de la existencia del *Segundo tomo*. Y afirma que el *Quijote* de 1615 prosigue con muchas de las grandes directrices del de 1605, y que tras la publicación del *Segundo tomo*, Cervantes se decide por contestar mediante retoques e intercalaciones. Se inicia con la historia de un loco también encerrado en un manicomio de Sevilla. Da la impresión de que la reanudación insista en la tesis avellanadiana de que el fin natural del loco está en su reclusión hospitalaria. De igual manera, la primera conversación que tiene don Quijote con sus amigos no es sobre libros o caballeros andantes, sino sobre Razón de Estado. Pero, y aquí está el primero y vertiginoso cambio, ningún análisis político merecería atención, si la caballería andante se restaurase para dar cumplida cuenta del Turco o de cualquier enemigo del rey. Regresamos de inmediato a la reversibilidad que lo definió en sus primeras aventuras, tanto que el hijo de don Diego Miranda se declarará incapaz de juzgarlo loco o cuerdo. Además, don Quijote, al tiempo que reivindica la actividad y la ética de los caballeros andantes, lanza una acusación contra la ociosidad de la aristocracia y su poco agrado por el trabajo. Hay una nota en la que Iffland deja entreabierto una muy rica

veta de estudio. Se refiere al reconocimiento que don Quijote hace a don Diego acerca de que sus obras solo puedan dar testimonio de una posible locura. Esta auto-crítica, esta conciencia de la naturaleza excéntrica de sus actos hubiera sido imposible en el primer *Quijote*. Sancho, a su vez, vuelve a ser tonto/liso, pero en un proceso de evolución que le llevará a convertirse en un tonto/sabio que bordea los límites del decoro, tal vez, según Iffland, producto de un vehemente deseo de Cervantes de marcar las distancias con el modelo apócrifo. De nuevo el profesor Iffland se las tiene que ver con pasajes de una altísima complejidad interpretativa. Las Constituciones que Sancho dicta en su gobierno de Barataria son una sarta de lugares comunes procedentes del más trillado arbitrio de la época. Bien es cierto que Sancho es analfabeto y que esta nueva sabiduría, ya anticipada en aquella evangélica humildad que por ciencia infusa recibe tras su paseo por las Siete Cabrillas, le venía grande por todos los lados. Pero, y este es el abismo, ¿cómo encarar el acto de reasunción de un lugar social congénito, tras el urdido «golpe de estado» que sufre en su ínsula? Iffland, con acierto, aduce que al fin y al cabo Sancho en su despedida logra burlar a sus burladores, gesto impensable en la continuación de Avellaneda. La objeción que aquí pongo al libro de Iffland es que sigue estrictamente el cotejo entre un modelo y otro. Bien está, y esa es la razón última de su objetivo, pero hubiera sido este el lugar adecuado para adentrarse más en las implicaciones ideológicas de este nuevo Sancho cervantino. A buen seguro que Iffland nos hubiera ofrecido un análisis de gran fertilidad crítica.

Se continúa («Andante de nuevo, o el retorno de la fiesta») con la afirmación de que en la Segunda Parte la semiótica carnavalesca está tan presente, o más, que en la Primera. Y allí se hace un re-

corrido de episodios anteriores a la llegada al palacio de los duques. Dulcinea nuevamente ascendida a princesa, danzas de la muerte y su mensaje igualitario, Caballero de los Espejos y cueva de Montesinos, maese Pedro y su retablo y la batalla campal de los rebuznadores. Retorno, en fin, a la iconografía del mundo al revés. La fiesta en manos de Cervantes ha dejado de estar confiscada.

En el capítulo siguiente («El palacio de los duques: ¿la fiesta confiscada cervantina?») llega el turno del palacio ducal y lo que allí sucede. La primera impresión nos llevaría a pensar que Cervantes reproduce el modelo de fiesta confiscada, pero mientras los personajes avellanedianos quedan totalmente sujetos a sus gerentes aristocráticos, los cervantinos lograrán frustrar los proyectos de sus anfitriones. Es el turno, pues, de un repaso exhaustivo de aquellos elementos de matriz carnavalesca sacados a la nueva escena del palacio. Pero quiero hacer aquí parada porque el gobierno de Sancho recibe una mayor y más detenida atención. Inversión de la jerarquía social es, en opinión del profesor Iffland, el ascenso de un campesino a una posición de autoridad política. Ya Augustin Redondo puso especial énfasis en aquellos motivos que en Barataria hay en relación con la cultura carnavalesca. Pero Sancho es capaz de emitir juicios «salomónicos» sobre los más variados asuntos y dicta, para la posteridad, el legado de sus ordenanzas. Claro, aquí la pregunta que se impone es si gobierna o no gobierna, porque el efecto que en él se produce tras esta experiencia supone un auténtico aprendizaje producto de su breve periodo de gobernador. Todos sabemos que es una urdimbre de los duques, pero la reacción que produce en el personaje parece desatender esta circunstancia inicial. Iffland encuentra el nexo más fuerte con la matriz festiva en el modo en que su gobierno concluye. Viene muy al

caso la sugerencia que hace de que la alteración del orden le sucede a Sancho, pero los duques están muy cerca, y estos son los que realmente podrían sufrir un auténtico derrocamiento. Señala Iffland en nota la dependencia económica del duque de un labrador rico, padre a su vez del muchacho que engañó a la hija de la dueña Rodríguez, y hace ver que esta dependencia implica una nueva alusión al mundo al revés. Pudiera ser en un contexto de exclusivo análisis carnavalesco, pero en verdad hace referencia a una situación muy concreta y muy documentada: la carencia de dinero de la nobleza y la aparición de un campesinado rico que con harta frecuencia cubría sus necesidades económicas. El campesino analfabeto metido a labores de gobierno renace a una nueva naturaleza en clara simbiosis con los ciclos festivos. El análisis de la caída de Sancho en la sima y del encuentro con Ricote y los falsos peregrinos nos conduce a un ambiente de camaradería, libertad, disfrute de los sentidos y tolerancia religiosa en las antípodas del diseño de Avellaneda.

En el capítulo siguiente («Apoteosis y caída del rey») se presta atención a diversas coronaciones de don Quijote como rey del Carnaval, y sus consecuentes destronamientos. Se tratan ahora episodios vitales, con aire de epílogo, tales como la llegada a Barcelona, la aparente confiscación a manos de don Antonio, aparente por la incorporación a la misma del gran público, los atropellos de manadas de cerdos y toros..., en fin, sucesivos episodios que Iffland siempre disecciona a la luz del paradigma carnavalesco. Y claro, el Caballero de la Blanca Luna, engañador de todos, no exento de sus mixtificaciones el mismo virrey. Pero a todas las derrotas les sucede una resurrección, un periodo nuevo y revitalizado. De ahí que don Quijote hable de un «año de noviciado» para referirse a las condiciones impuestas por su vence-

dor. Aquí no podía faltar el regreso al palacio ducal, y la «carnavalización de los infiernos» definida por Bajtin. Lo extraño de este capítulo es que Iffland se decida por incluir ahora, a su final y a colación de lo que él considera un constante sistema semiótico relacionado con el carnaval, el episodio de Basilio, Quiteria y las bodas de Camacho. Digo extraño, porque ha seguido a lo largo de todo el libro un orden estrictamente guiado por la sucesión de capítulos, excepto ahora.

El último capítulo de esta tercera serie es el que cierra el libro («Desatando cabos, o la última salida»). En él se aborda de nuevo el arribismo de Sancho, la inicial oposición de Teresa y su definitivo rechazo del *status quo* ante la posibilidad de una mejora sustanciosa. Se enlaza este aspecto con el desarrollo, tan cervantino, de la virtud como piedra de toque para posibles cambios en las jerarquías sociales, algo de todo punto impensable en Avellaneda. Otra forma de mejora es el bandolerismo, encarnado en la figura de Roque Guinart, igualmente nómada. Este nomadismo será el que intenta eliminar, en definitiva, Sansón Carrasco al imponer sus condiciones a don Quijote. La vuelta a la quietud es el paso previo a su muerte, a su cordura, al rechazo de su pasado como caballero andante y de aquellos libros que le mermaron la razón (aunque jamás dice nada de Dulcinea). Asistimos, con su repentina cordura, con su arrepentimiento y crítica, a la disolución de don Quijote. Aquí Iffland subraya la ambigüedad de esta reacción, acaso cercana a la concepción avellanadiana. El problema es que el profesor Iffland identifica totalmente a Alonso Quijano y a don Quijote, cuando el que canta la palinodia, dicta testamento, muere en su cama y se retracta de todo lo sucedido jamás es el caballero andante, sino el hidalgo que le precedió y le propició el recuerdo, que ahora se extin-

gue, de lo leído. Iffland se aparta de la visión romántica de una muerte trágica y trascendente para proponer una muerte risible más adecuada a los parámetros ideológicos de la cultura popular festiva que han definido, desde un inicio, las páginas del libro.

En el Epílogo parece Iffland dispuesto a despedirse transitando vericuetos de altísimos riesgos, si bien se atreve, a vuela pluma por ser la hora final, a lanzar algunas soluciones. Quiere ver en la lectura del *Quijote* que hicieron los neoclásicos franceses e ingleses la confirmación de la que él propone, aunque en dirección contraria. El siglo XVIII vio un mayor acabado en la obra de Avellaneda por estar más en consonancia con la preceptiva clásica, mientras que la ausencia de decoro en la obra de Cervantes, sobre todo en personajes como Sancho, fue motivo de claro rechazo. De aquí deduce que Avellaneda, al intentar una obra más afín al modelo cómico, manifiesta una oposición a la reversibilidad de los personajes del *Quijote* de 1605, además de una negación de las posibilidades abiertas con la mixtura genérica. Esto puede ser de una exactitud absoluta, pero ya todo se complica mucho si de aquí inferimos patrones opuestos en la obra de Cervantes. Quiero decir que si se identifica cualquier variación de género con disidencia y capacidad para revolucionar modelos, si verosimilitud se relaciona con criterios aristocráticos (p. 578), muchos de los textos escritos en torno al seiscientos español entrarían dentro de una definición de rechazo a aquellos criterios y al estamento nobiliario, afirmación en principio tan estrambótica que, sin duda alguna, requeriría una aclaración de dimensiones similares al libro que acabamos de leer. Claro que, en última instancia, todo esto supone mantener un tono de valentía por parte del profesor Iffland a la hora de encarar los conflictos que genera no ya la obra de Cer-

vantes, sino la mayoría de los textos clásicos.

Este es, pues, el libro de James Iffland, necesario, importante, minucioso. El *Quijote*, quizá más que en ningún otro caso, es el libro que escribió Cervantes y lo que se ha dicho y se viene diciendo sobre el libro que escribió Cervantes. De ahí que el último aporte crítico del profesor Iffland haga Quijote, como así también lo hacía aquel lector que anotó algo relativo a Dulcinea en el margen y que despertó la risa del morisco aljamiado. Nadie parece dudar de esta última afirmación. Yo tampoco lo hago de la primera.

FRANCISCO LAYNA RANZ

Comedias burlescas del Siglo de Oro, ed. de I. Arellano, C. C. García Valdés, C. Mata y M. C. Pinillos, Madrid, Espasa Calpe (Colección Austral, núm. 463) 1999, 421 pp.

La tarea de editar un corpus de textos al que la crítica no ha prestado toda la atención que merece, es un reto que se vuelve aún más complejo cuando los textos son tan delicados y significativos como las obras literarias del siglo XVII. Al llevar a cabo dicha labor editorial con el presente volumen de *Comedias burlescas del Siglo de Oro*, el Grupo de Investigación Siglo de Oro (GRISO), de la Universidad de Navarra, bajo la dirección de Ignacio Arellano, busca y consigue devolver al género de la comedia burlesca, el puesto que merece, dentro de la literatura áurea.

Este singular género dramático, a pesar de su gran éxito y popularidad durante el siglo XVII, queda prácticamente olvidado. No es hasta el año 1970 cuando podríamos decir que renace el interés por la comedia burlesca, con el artículo de

Frédéric Serralta «*La renegada de Valladolid*, comedia burlesca de Monteser, Solís y Silva» (en *La renegada de Valladolid, trayectoria dramática de un tema popular*).

A pesar de que son pocos los estudios publicados sobre el género de las comedias burlescas, destacan los de L. García Lorenzo y los de C. C. García Valdés, al igual que otros del propio Serralta. Asimismo hay que mencionar las ediciones críticas de algunas comedias a cargo de miembros del GRISO, como *La ventura sin buscarla* (1994) y la de *El rey don Alfonso, el de la mano horadada* (edición de C. Mata Induráin, Madrid, Iberoamericana, 1998).

La edición de este nuevo libro se abre con una introducción donde los editores señalan algunas características generales del género de la comedia burlesca. Dicho género parece haber tenido su auge durante el reinado de Felipe IV, cuando la literatura jocosa ya disfrutaba de enorme popularidad. Destacan los temas de tipo mitológico (*Céfalo y Pocris*), de leyendas o crónicas españolas; hay también algunas comedias que parodian los temas y personajes de otra obra seria, como el caso de *El Hamete de Toledo*.

La extensión de las comedias burlescas oscila generalmente entre los 1.000 y los 2.000 versos, con un promedio de 1.800, extensión reducida si se compara con la de las obras dramáticas normales, que suelen tener hasta 3.000 versos.

Apreciamos en la mayoría de las comedias burlescas la técnica del «mundo al revés», por medio de la cual se da lugar la inversión de los valores serios y la ruptura del decoro.

La comedia *El Hamete de Toledo*, de tres ingenios, es la pieza que abre la edición. Se ha utilizado como base para el texto de esta edición el que aparece en la *Parte veintinueve de Comedias nuevas escritas por los mejores ingenios de España*, Madrid, 1668 (sign. R 22.682 de

la BNM). De acuerdo con el editor, esta comedia burlesca parodia dos homónimas de carácter serio, una de Lope de Vega y otra de Belmonte.

La introducción resume brevemente el argumento de los modelos serios, así como el de la burlesca. Añade una serie de elementos claves en los que difieren las comedias serias de Lope y Belmonte de la burlesca. Por ejemplo, el modelo serio cuenta los amores de Hamete y su dama antes de ser convertido en esclavo. En la burlesca queda eliminado este episodio, y así Hamete confiesa a la criada Marina que la ama, después de conocerla en casa de su amo.

En seguida se encuentra la comedia de disparates *El caballero de Olmedo*. Para fijar el texto se ha utilizado el mismo que aparece en la edición crítica a esta comedia a cargo de C. C. García Valdés (*De la tragedia a la comedia burlesca: «El caballero de Olmedo»*, de Lope de Vega y Monteser, Pamplona, Eunsa, 1991). La comedia burlesca hace referencia a escenas de la tragedia de Lope. Sin embargo, García Valdés cree que la burlesca es parodia de la leyenda popular, contada en el romance del caballero de Olmedo.

Aquí no estamos ante una tragedia, sino ante una sarta de acontecimientos jocosos. Don Alonso, el protagonista, es un torador que sale hacia los toros de Medina en compañía de Tello, su lacayo. En el viaje se pierden los dos hombres durante la noche. A partir de este suceso, siguen un absurdo juego a las escondidas. Al final, y a diferencia del romance popular y de la comedia de Lope, don Alonso y su dama, doña Elvira, se casan felizmente.

Darlo todo y no dar nada, de Lanini, un censor de comedias, parodia la obra seria homónima escrita por Calderón. El texto proviene del único testimonio impreso que se conoce, el de la *Parte treinta y seis de comedias escritas por*

los mejores ingenios de España (Madrid, 1671; sign. BNM R 22.689). Señala el editor en la introducción, que esta comedia burlesca está «muy ceñida al modelo serio calderoniano». La escena en la que el sacerdote le explica a Alejandro la historia del nudo gordiano, junto con la escena en la fuente, donde Chicón bebe directamente de su mano, entre otras, son claros ejemplos de la cercanía con la que la comedia burlesca parodia las escenas del modelo serio.

Aunque alguna vez se ha puesto en duda la autoría de *Céfalo y Pocris*, esta comedia burlesca puede atribuirse con seguridad a Calderón de la Barca. El texto publicado por primera vez en Madrid en 1691, por Juan de Vera Tassis (*Novena Parte de Comedias de don Pedro Calderón*), es el que se ha utilizado para esta edición de la colección Austral. Calderón recurre al tema ovidiano de las *Metamorfosis*, y de hecho, se parodia a sí mismo, especialmente en motivos y escenas de sus conocidas obras *Celos aun del aire matan*, *Auristela y Lisidante* y *La vida es sueño*.

Para complementar el estudio, la edición cuenta con notas a pie de página que acompañan cada texto. Hacen hincapié en las dilogías, los juegos de palabras, pasajes mitológicos, etc. que resulta imprescindible apreciar para comprender la comicidad de estas piezas, y que son explicados con gran concisión y eficacia por los editores.

En conclusión, estamos ante una excelente edición, con significativa introducción acompañada de notas explicativas. Es una edición que reúne cuatro de las comedias más representativas de la época, que permiten a un lector contemporáneo una cómoda lectura, con suficientes anotaciones y datos bibliográficos, tanto para su comprensión, como para brindar un primer punto de partida para el que desee adentrarse más en el género. Es más que una útil herramienta

para el lector del 2000, para el que busca reírse, deleitarse y mucho más, con las comedias burlescas, tal como lo hizo el espectador del siglo XVII. Supone un avance fundamental para el mejor conocimiento de este género de tanto interés en el teatro clásico.

MILENA MIRIAM HURTADO

R. DE LA FLOR, F., *La península metafísica. Arte, literatura y pensamiento en la España de la Contrarreforma*, Madrid, Biblioteca nueva, 1999, 411 pp.

En este estudio, denso y magníficamente ilustrado, Rodríguez de la Flor saca a flote la Atlántida de representaciones mentales que sostuvieron la Península metafísica, la España del XVII. Con sus largamente acreditados conocimientos de la cultura simbólica barroca, de la Flor logra trazar la cartografía imaginaria de la época, los dispositivos visuales por los que circula el pensamiento y que a su vez son reflejos del mismo, en una simbiosis que sólo un conocimiento muy profundo de ambas dimensiones —pensamiento y simbolizaciones—, es capaz de descifrar.

Esta obra tan compleja como ambiciosa es un trabajo ejemplar por su rigor y cohesión, pero a la vez exigente de conocimientos previos. Rodríguez de la Flor, experto en emblemática y representaciones simbólicas de esta época, ha buceado en las imágenes y a la luz de su evolución desde su tratamiento renacentista y en su faceta europea, extendiendo sus pesquisas por toda la red de ciencias y campos relevantes para su propósito, logra extraer de esta multiplicidad de imágenes el denominador común presente en ellas a contraluz, perfilando así la identidad del espíritu de la España contrarreformista, que nace precisamente

de la propia Contrarreforma, con sus exigencias y sus determinaciones, sus temores a las novedades científicas y su recorte de los excesos renacentistas; su desprecio del mundo laico, sobre todo el científico, y la difusión sobrecargada e hipersignificada de una religiosidad simple y pasiva, instalada preferentemente en la ignorancia. El libro se compone de capítulos espléndidamente ilustrados con cientos de láminas, reproducciones de cuadros, frontispicios de libro, retratos, y emblemas o alegorías —que exhuman toda una época—, citados con plena pertinencia. El interés del trabajo es doble, pues como recuerda de la Flor en su prólogo no se trata tan sólo de un ejercicio de arqueología, sino de la recuperación de una época tan crucial en la formación y desarrollo de la historia de España. Todo en el planteamiento de la obra responde a un plan de trabajo profundo y muy riguroso, desde el mismo planteamiento del objetivo hasta la conclusión, sin desviarse nunca de los límites que el mismo autor se impone y sin forzar nunca las interpretaciones de las imágenes. Algunas de estas lecturas simbólicas y todo el halo de connotaciones que las impregnan son realmente originales y producto de una larga reflexión pero nunca gratuitamente aventuradas.

La obra se divide en quince capítulos que recogen líneas o series de temas relevantes de la representación. Cada capítulo presenta una breve introducción o síntesis que condensa la aportación del estudio. Ciento sesenta y cinco ilustraciones, algunas de ellas auténticas joyas, apoyan las tesis de Rodríguez de la Flor y el progreso de su investigación que queda así siempre ingeniosa y magistralmente ilustrada. En el primer capítulo se aborda la crisis de las letras y la decadencia del saber. Las ciencias y las artes, capturadas por el sistema de anulación de todo lo laico del pensamiento tridentino caminan hacia la anulación y

el sistema epistemológico español del XVII permanece deliberadamente aislado del progreso. Mientras en Europa está surgiendo el modelo de la ciencia experimental, en España nada cambia, Aristóteles y el silogismo escolástico siguen dominando el panorama general de las ciencias que poco a poco va fosilizándose. El segundo capítulo, *Mundus est fabula*, presenta la lectura de la naturaleza como documento político-moral. La emblemática áurea funciona como una gran máquina simbólica que funda y sostiene unos valores acordes con la ideología política y moral al uso, cerrando así el círculo del universo representativo autotético, basado de nuevo, en la necesidad auspiciada por la Contrarreforma española de interpretar el mundo como un gran símbolo del que todos deben ser hermeneutas. Los emblemas y símbolos políticos ratifican la idea del mundo como república de Dios estableciendo una profusa red de asociaciones que conectan la naturaleza con el orden divino, a imagen de la gran cadena del Ser que englobando a toda la creación se eleva alegórica hacia la trascendencia. El capítulo III, dedicado a la cosmología, ofrece la batalla entre teología y astrología. La Contrarreforma orchestra un movimiento continuo de relativización de los aciertos de la ciencia astrológica, minimizada hasta el nihilismo por contraste con el Sumo misterio de la Creación. Menudean sobre esta ciencia las imágenes y metaimágenes de *detractatio*, *vanitas* y culpabilidad, que censuran el conocimiento de lo prohibido por soberbia intelectual. Es especialmente duro este enfrentamiento, puesto que la astrología se presenta como una ciencia que dirige sus estudios a un sentido global del mundo, lo cual choca frontalmente con la Revelación y con Trento. El Contrarreformismo español opone el escepticismo y una dura lección de *vanitas*: prima la defensa de la ciencia, el progreso es la nueva *hybris*.

Muy interesante resulta el estudio sobre los espacios eremíticos y los desiertos carmelitanos como vías de rechazo radical de todo progreso que nos ofrece el capítulo IV, *El jardín de Yahvé*. Se trata, según R. de la Flor, de una utopía regresiva. El capítulo V, *Vanitas litterarum*, se dedica a las representaciones del libro y los saberes escritos como símbolo de la *vanitas* y del nihilismo. El libro es equiparado al progreso inicialmente y evoluciona en las representaciones hacia la soberbia, el pecado y lo inútil, el saber siempre mínimo y engañoso. La Biblioteca renacentista, símbolo de vidas salvadas del olvido y de diálogo por encima de las barreras del tiempo, es representada ahora como un cementerio. El capítulo VI aborda la imagen barroca de la interioridad, los espacios físicos y orgánicos alegorizados también como trasunto de la relación hombre-Dios. El capítulo VII ofrece bajo el título de *Eros místico* la casuística de visiones e imágenes de carnalidad tétrica y culpable que van disolviendo la asociación mística-Eros, objetivo prioritario de la Contrarreforma. En la misma línea, el VIII ofrece a través de la *puella pillosa* representaciones marginales de lo femenino. De nuevo la alegoría transforma el cuerpo humano en teatro de la oratoria en el capítulo IX para dar paso en el X al siempre interesante desarrollo de los fastuosos gastos mortuorios y la paradoja que representan respecto a la *vanitas* y concluirse con la crisis del modelo de fiesta barroca con su mojiganga disparatada. El epílogo, *Símbolo y Teurgia*, sintetiza y resume el carácter peculiar del pensamiento contrarreformista, cuya concepción alegórica del mundo conduce al estancamiento y al desencanto ante la imposibilidad de traspasar el enigma de la trascendencia, con lo que el signo se resuelve finalmente en interrogantes, en humo. La España que emerge a través de las manifestaciones analizadas es un es-

pacio peculiar y distinto al resto del Occidente europeo, un ámbito resemantizado a partir de las pautas tridentinas mediante el poder del símbolo y de la interpretación trascendente del mundo y la naturaleza, como laberinto de signos que el hombre surca en busca del sentido final, la trascendencia y la vía hacia la salvación.

La obra de R. de la Flor constituye una aportación imprescindible para los estudios de la España barroca, porque ha logrado devolver la vida al pensamiento latente en las representaciones iconográficas del siglo, leyendo el negativo de una fotografía, cuyo tono y colores auténticos recupera para nosotros en este magnífico trabajo.

CRISTINA SÁNCHEZ TALLAFIGO

GARCÍA DE ENTERRÍA, María Cruz y María José RODRÍGUEZ SÁNCHEZ DE LEÓN, con la colaboración de Alicia CORDÓN MESA. *Pliegos poéticos españoles en siete bibliotecas portuguesas (siglo XVII). Catálogo*. (Colección Repertorios Bibliográficos. Servicio de Publicaciones de la universidad de Alcalá de Henares). Madrid 2000. 242 pp.

VV.AA., *Catálogo de pliegos sueltos poéticos de la Biblioteca Nacional*. Universidad de Alcalá-Biblioteca Nacional. Madrid, 1998. 882 pp.

Hasta el lector culto y universitario encontrará dificultades para encontrar un manual en el que se le explique de modo claro y completo a qué se le llamó en el pasado *pliego de cordel*, y más dificultades todavía encontrará para hallar una historia del sub-género que todavía se encuentra dispersa y fragmentada por las muchas monografías que se han publicado. Pero lo que, desde luego, no hay es

una antología que nos muestre el desarrollo y evolución de esta modalidad literaria.

Falta una labor de criba capaz de discernir lo poco y bueno de lo mucho y malo, y también está ausente en las bibliografías una presentación de los textos de acuerdo con los criterios modernos de edición. En la actualidad el aderezo explicativo de obras clásicas para facilitar su entendimiento ha llegado a tal grado de virtuosismo que, como ocurre en joyería, el engarce puede llegar a ser tan valioso como la propia gema.

Las razones de estas carencias se explican por la aparición de obras como las dos que aquí se reseñan. Resultan imprescindibles, porque aún hoy se está descubriendo el pliego de cordel en toda su dimensión ontológica, y porque nunca se ha tenido una visión de conjunto de él en el espacio y en el tiempo.

Carecemos de un conocimiento cabal de sus creaciones y este vacío repercute en otras áreas literarias. Al conocimiento del romancero le falta todavía reunirse con la parte impresa de su anatomía, y establecer amplia y profundamente los lazos y conexiones que nos lo muestren como un todo unitario funcionando de modo armónico.

Por estas razones catálogos como los aquí reseñados se perfilan no sólo como instrumentos necesarios para descubrir la pieza rara o bella, pero, en cualquier caso desconocida, sino también para hacernos ideas y figuraciones de lo que fue su producción y consumo. Mientras la investigación acerca de los géneros literario llamados *mayores* acusa ya algunos síntomas de agotamiento, el estudio de los pliegos de cordel se revela como una novedad tan especial que es necesaria una cierta asiduidad en los textos para poder apreciar sus valores en toda su riqueza.

Si tuviera que expresarlo con una imagen retórica diría que ambos libros son mapas que cartografían una región

poco explorada de las letras españolas. Este dato confiere a la aridez propia de todo catálogo una cierta aureola de aventura, y ciertamente, la atribución del pliego número 162 a Calderón de la Barca. Me refiero al titulado *Afectos de un pecador arrepentido. Hablando con Dios en forma de confesión general*, que es sólo un ejemplo, entre otros muchos posibles, de lo que puede ser el calibre de los hallazgos. Las atribuciones a autores famosos plantean una serie de consideraciones de muy distinto orden a las que, sin duda, habrá que atender en otro momento con el detalle y detenimiento que precisan su resolución.

Una de las líneas de atracción del investigador actual hacia los pliegos de cordel puede ser la autoría de las grandes figuras de la literatura española en este sub-género tan denostado a lo largo de la historia, pero, al mismo tiempo, tan frecuentado por los más sobresalientes ingenios de nuestras letras.

No sólo en el siglo xvii. La nómina de autores del siglo xx que han escrito textos utilizando la peculiar retórica de los pliegos de cordel, sus ripios, sus ingenuidades y oropeles incluye a Baroja, Antonio Machado, Cela, García Calvo, Luis Carandell y un largo etc., que han comprendido con claridad que lo que para grandes sectores del público lector eran defectos merecedores de desprecio, para el creador literario eran marcas de fábrica características de un estilo característico y genuino.

Otra línea de crecimiento nos llevaría hacia el mundo de la prensa periódica, y así sucesivamente podríamos ir acotando una serie de parcelas ausentes por lo general de las historias de la literatura al uso, pero de gran proyección socio-cultural.

No es lugar esta reseña para hablar del conjunto de cánones literarios de la modernidad que han tomado lo imperfecto como objeto de su consideración; pero sí

lo es para justificar la necesidad de estos catálogos y del proyecto investigador que los motiva en el plano histórico.

En un principio el objetivo marcado fue la realización de un exhaustivo *Diccionario de pliegos poéticos de cordel del siglo xvii*, financiado en una primera fase por la universidad de Alcalá de Henares en la convocatoria de 1989, a la que siguió una importante ayuda del Ministerio de Educación y Ciencia a través de la DGICYT, y que ya ha dado algunos frutos, como el *Catálogo de los pliegos sueltos poéticos del siglo xvii de la biblioteca de Antonio Rodríguez-Moñino*, Servicio de publicaciones de la universidad de Alcalá (1995) por V. Campo, V. Infantes y M. Rubio Áquez, y en fecha próxima está previsto que aparezca el *Catálogo de los pliegos sueltos poéticos en castellano de la Biblioteca de Cataluña*, preparado por Alicia Cordón Mesa. De modo lateral, puesto que no forma parte del proyecto antes mencionado, cabe asimismo añadir el conjunto de referencias que aporta la publicación denominada *Noticias de una pequeña biblioteca*, bajo el rótulo *Literatura popular. I. Pliegos sueltos poéticos del siglo xvii*. Descripción y edición de Alejandro Venegas, prólogo de María Cruz García de Enterría, Salamanca 1998.

Se trata pues de una iniciativa cuya raíz se encuentra en el *Diccionario de pliegos sueltos poéticos (siglo xvi)* de Antonio Rodríguez Moñino publicado por Castalia en 1970, y que recientemente (1997) ha sido actualizado por los profesores Askins e Infantes.

Pero el equipo de trabajo no se ha limitado a prolongar de forma mecánica una memorable línea de trabajo. El proceso de estudio ha sido lo bastante intenso como para que del examen de una larga serie de textos hayan surgido cuestiones y análisis acerca de lo que debemos entender por *pliego poético*, para diferenciarlo de todo un agregado litera-

rio de modalidades recogidas bajo el formato de pliego de cordel, pero con caracteres de tema y contenido bastante diferentes. Me refiero a las relaciones de sucesos, dramáticas, etc., que deben ser consideradas en su ser específico.

En el volumen dedicado a pliegos españoles en bibliotecas portuguesas, que totalizan 165 piezas, fueron investigados los fondos de las instituciones mencionadas a continuación y se han hallado los que siguen: Nacional de Lisboa (82 pliegos), Torre do Tombo de Lisboa (32), Academia das Ciências de Lisboa (4), Palacio de Ajuda de Lisboa (9), Geral da Universidade de Coimbra (23), la de la Facultad de Letras de Coimbra (1) y la Pública de Évora (14). Todos los impresos fueron examinados personalmente por los investigadores que, tras un análisis panorámico de temas y contenidos, señalan el carácter anti-español de buena parte de tales obras.

De mayor envergadura es el volumen dedicado al censo de los pliegos poéticos del siglo xvii en los fondos de la Biblioteca Nacional de Madrid y que recoge la muy estimable cifra de 1091 ediciones en lengua castellana, más otras 93 que no se ajustan en su totalidad a los criterios empleados en la realización del catálogo.

Mediante este instrumento, el investigador encuentra reunidos una serie de fondos procedentes de la antigua Biblioteca Real, los que aportó el bibliotecario Alenda y Mira, los que llegaron en el legado de Barbieri o entre los impresos pertenecientes a Gayangos, un grupo bajo la signatura de *Varios Especiales* y otros repartidos en muy pequeño número por las secciones de *Manuscritos*, *Depósito General*, *Teatro* y *Usoz*, la colección Mascareñas y un selecto manojó de gran valor literario que estuvo en la famosa biblioteca de Vicente Salvá.

Como novedad que ya augura tratamientos informáticos de imagen, se acompaña la correspondiente fotografía

de la portada de cada impreso, lo que a efectos comparativos y de cotejo es un apreciable detalle.

Ambos libros incluyen los correspondientes índices de autores, onomástico, de primeros versos, impresor, fecha y autor que no deben estar ausentes de un catálogo bibliográfico de las características de los aquí reseñados.

Para terminar, debo señalar que estos trabajos se suman a otros de naturaleza similar que obran en un mejor y más cabal conocimiento del romancero. Los dos volúmenes del *Catálogo analítico del archivo romancístico Menéndez Pidal-Goyri*, publicados en 1998 por un equipo de colaboradores de la Fundación Menéndez Pidal bajo la dirección de Diego Catalán con el sello editorial de Quaderns Crema, son sólo el comienzo de una etapa en la que los investigadores podrán manejar mayor número de textos y, en consecuencia, más datos.

LUIS ESTEPA

CALDERÓN DE LA BARCA, *Obras Maestras*. J. Alcalá-Zamora, y J. M. Díez Borque (coord.), Madrid, Castalia, 2000.

El pasado año se celebró el IV Centenario del nacimiento de Pedro Calderón de la Barca y muchos fueron los eventos que se destinaron a conmemorarlo. Mas la mejor forma de honrar la memoria de un escritor es divulgar su obra. La Sociedad Estatal *España Nuevo Milenio* tuvo la iniciativa de editar en un solo volumen un conjunto representativo de obras dramáticas de Calderón. José M.^a Díez Borque y José Alcalá-Zamora fueron los encargados de realizar la selección y de coordinar a los reconocidos especialistas en el teatro áureo que han participado en la elaboración del volumen: Francisco Ruiz Ramón, Ángel Valbuena Briones, Antonio Rey Hazas, Se-

bastián Neumeister, Ignacio Arellano y Evangelina Rodríguez.

El espíritu del libro ha consistido en ofrecer al lector las obras más relevantes de la producción dramática calderoniana. De ahí que se haya organizado en seis apartados genéricamente diferenciados y organizados cronológicamente. Forman el primero las tragedias *El príncipe constante*, *El mayor monstruo del mundo*, *Amar después de la muerte*, *El médico de su honra* y la segunda parte de *La hija del aire*; los dramas titulados *La cisma de Inglaterra*, *La vida es sueño*, *El alcalde de Zalamea* y *El pintor de su deshonra* componen el segundo. El tercero lo constituyen las comedias *La dama duende*, *Casa con dos puertas mala es de guardar*, *Peor está que estaba* y *No hay burlas con el amor*; el cuarto se dedica al teatro mitológico: *La fiera*, *el rayo y la piedra*, *Andrómeda* y *Perseo* y *Eco* y *Narciso*. Los autos sacramentales *El pleito matrimonial*, *El gran teatro del mundo*, *La cena del rey Baltasar* y *El divino Orfeo* integran el quinto grupo y el sexto lo forman seis piezas del teatro cómico breve: dos jácara, dos entremeses y dos mojigangas. Cada una de estas secciones se halla precedida de una breve introducción destinada a orientar someramente al lector respecto de las obras que a continuación se editan y cuya redacción se debe a los colaboradores arriba mencionados. El libro cuenta además con un breve estudio preliminar sobre la vida y obra de Calderón de José M. Díez Borque y unas páginas finales en las que José Alcalá-Zamora relaciona su teatro con el contexto histórico en el que se escribió.

El lector de las *Obras maestras* de Calderón no va a encontrarse con ediciones filológicas al uso en las que el aparato crítico y la bibliografía aportada tienden a la exhaustividad. En este caso, el criterio ha sido el de ofrecer una visión, lo más amplia posible, de la multiplicidad de registros dramáticos que com-

ponen el teatro calderoniano. El objetivo, por tanto, se ha cifrado sobre los textos, lo cual no implica que se haya descuidado la edición, pues se han reproducido algunas de las más consagradas por la crítica. Y éste constituye el principal valor de la colección: el de otorgar prioridad a la obra literaria sobre el estudio crítico. El profesor, el estudiante o el aficionado se encuentra con la posibilidad de tener agrupadas un número de obras suficientemente representativas del teatro de Calderón como para forjarse una idea de su auténtica relevancia. El libro invita sobre todo a la lectura, a disfrutar del talento dramático del escritor, sean cuales sean nuestros últimos intereses. No obstante, podía haberse añadido una sucinta bibliografía tras la introducción de cada apartado, pues la única indicación de esta índole que se halla en el volumen es la aportada por Díez Borque en la introducción general.

El descrédito en el que cayeron las recopilaciones de obras y que, sin embargo, cuentan con tan larga tradición en nuestra historia literaria parece que en los últimos tiempos tornó a su fin. Ninguna incompatibilidad existe en que convivan ambas formas de edición. En este sentido, las *Obras maestras* de Calderón son un ejemplo de cómo reunir los textos sin perder el rigor ni abrumar con la erudición. Siempre es de agradecer tener tanto Calderón agrupado y poder enfrentarse inocentemente a su lectura.

M.^a JOSÉ RGUEZ. SÁNCHEZ DE LEÓN

LAMBEA, Mariano: *La música y la poesía en cancioneros polifónicos del siglo xvii, I. Libro de Tonos Humanos (1655-1656)*, Vol. I, Barcelona, CSIC, Institución «Milà i Fontanals», 2000, 303 pp.

La relación entre la música y la poesía no es un hecho que pueda producir

sorpresa, pues se refleja en el término que ha dado nombre al género poético, a lo largo del tiempo («lírica»); y es que, si muchos de nuestros antiguos textos poéticos están estructurados de un determinado modo, no es por un mero pretexto estético sino porque obedecen a un fin musical. Sin embargo, no han sido frecuentes los estudios que hayan abordado ambos aspectos a lo largo de la historia de la Literatura y de la Música, hasta el punto de que hoy día se suele establecer una separación tajante entre la poesía (que casi siempre entra solo por los ojos) y la música (que deleita por los oídos).

El libro que nos ocupa rompe con esa suerte de esquizofrenia y recupera la perspectiva, en un trabajo de gran calidad donde quedan claras las vinculaciones entre las dos bellas artes, así como la simultaneidad de ambas en la mente del creador. Si antaño el poeta *cómico* pensaba en el actor al escribir sus versos, también el poeta *lírico* componía pensando en el músico («si de mi baja lira», dijo con modestia Garcilaso). Por su parte, el músico componía *tonos* a expensas de las letras del poeta; buena constancia queda —por ejemplo— en la *Recopilación de sonetos y villancicos* de Juan Vázquez (Sevilla, 1560), la cual incluye con toda naturalidad textos de Boscán y Garcilaso. Nada de esto, tan practicado entonces, debería olvidarse.

Es cierto, como se reconoce en la época, que a veces «la necesidad de los números y de las consonancias obliga a introducir voces o forzadas o impropias»; sin embargo, «nada es la poesía en apartándola de los números» (Juan de Zabaleta, *Errores celebrados*, 1653). Muchos años antes, actualizando uno de los grandes mitos clásicos, escribe Juan Pérez de Moya que «Orfeo, hijo de Apolo y de la musa Calíope [...] fue tan excelente en la lira o guitarra» como «varón doctísimo en retórica y poesía» (*Filosofía secreta*, 1585). Nadie, entonces, mejor preparado

que el célebre músico para editar —o reseñar, al menos— este importante *Libro de Tonos Humanos*, durante mucho tiempo en la Biblioteca Nacional. Valía la pena rescatar el manuscrito de su oscuro sótano y sacarlo a la luz como otra Eurídice; para ello ha sido necesaria la conjunción de un destacado musicólogo (Mariano Lambea) y de una experta filóloga (Lola Josa, cuyo nombre, incomprensiblemente, no aparece en la cubierta ni en la portada de la edición). Ambos han recuperado las particularidades de cada una de las Artes, hoy tan divorciadas, en los capítulos dedicados a cada una de ellas, pero han ido más lejos, ya que realizado este paso previo, y a tenor de las afirmaciones expresadas en cada uno de los estudios parciales, se llega a la confirmación de la premisa inicial: la Música y la Poesía están tan estrechamente relacionadas en tiempos de Lope y de Calderón que con razón el primero pudo llamarlas «hermanas», incluso darles vida, como personajes alegóricos, para ensalzar a los reyes: «Ya son mundos las almas / de gloria llenas; / que Isabel y Felipe / reinan en ellas» (*El vellocino de oro*, 1622).

En las palabras preliminares «Al lector» se adelanta el método empleado en el estudio particular de las composiciones y se explica que este libro es el primero de cuatro volúmenes en los que se editará al completo el manuscrito del *Libro de Tonos Humanos*. La introducción, por su parte, aborda aspectos como la descripción pormenorizada del manuscrito y su dueño, en el primer capítulo; en el segundo se señalan los autores —poetas y compositores— que tienen alguna composición entre los primeros cuarenta y cinco tonos del libro, que son los que aquí se editan. Sobre los restantes, que aparecerán en los tres volúmenes siguientes «según la planificación editorial» del CSIC, Mariano Lambea y Lola Josa guardan silencio, aunque advierten

que hay autores de incuestionable renombre. El último apartado de la introducción se dedica a ubicar el *Libro de Tonos Humanos* en el momento histórico que lo vio nacer; el título del epígrafe es por sí mismo significativo: «La maquinaria artística de la corte de Felipe IV».

En la parte que le toca, Lola Josa se centra en el estudio histórico de la estrofa más habitual dentro del *Libro de Tonos Humanos* (el romance). Con mucha perspicacia, discute el uso de calificativos aplicados hoy día con excesiva ligereza. Bajo el epígrafe «¿Romancero “nuevo”, “artístico”? Romancero lírico», Josa afronta los distintos momentos en que se han usado tales términos y el grado de relación con lo musical, discrepando de la supuesta equivalencia entre romance *nuevo* y romance *cantado*. Atendiendo a la etimología de *lírica*, a la definición del *Diccionario de Autoridades*, a las investigaciones de Montesinos y al momento en el que la palabra aparece en la lengua española, la filóloga llega a convencer de que «no existe mejor denominación para el arte romanceril que irrumpe en la década de los ochenta del siglo XVI que la de *romancero lírico*». Tras esta matización, Josa se enfrasca en el estudio de las cuarenta y cinco primeras composiciones del *Libro de Tonos Humanos* que conforman esta edición. Antes de la anotación de los textos hay unas lúcidas páginas sobre los antecedentes literarios de los tonos editados. De acuerdo con Alberto Blecua, se refiere Josa a dos pilares literarios como bases fundamentales del romance que se va a cultivar en el siglo XVII. El primero es *La Diana* de Jorge de Montemayor; el segundo, el *Abencerraje*. Con ayuda de ambas obras se desarrolló el romancero lírico, gracias a los muchos romances pastoriles y moriscos en ellas incluidas. A la práctica desaparición de los romances de moros y a la proliferación de los de pastores, dedica la autora este fino capítulo de ribetes histórico-li-

terarios; en él se ofrece un detallado análisis de los personajes que forman parte de cada una de estas manifestaciones, sobre todo en la variante pastoril, por ser ésta la que pervive, gracias a los nuevos gustos del público. Lo sabía bien Cervantes, oportuno cultivador del género: «Esto cantaba Elicio, pastor, en las riberas del Tajo, a quien la naturaleza se mostró tan liberal cuanto la fortuna y el amor escasos» (*La Galatea*, 1585).

Tras la interesante reflexión teórica, llega una rica anotación a los textos poéticos, en la que se incluye una completa información sobre fuentes literarias, musicales, ediciones antiguas, bibliografía específica y referencias literarias de las cuarenta y cinco composiciones, para pasar después a la «catalogación por temas y motivos de los romances líricos y otras letras que ahora se editan».

Termina aquí el trabajo de la filóloga y comienza el del musicólogo, quien desarrolla un itinerario crítico tan minucioso como el anterior, pero, como es obvio, volcado sobre los aspectos musicales; primero en términos generales, luego en particular, sobre cada uno de los tonos. Lambea empieza su trabajo ofreciéndonos unas útiles «precisiones sobre el término tono» para continuar después con la descripción detallada de los cancioneros poético-musicales más importantes de la primera mitad del siglo XVII. Su aportación musicológica sobre el estilo musical del tono humano polifónico, así como sobre algunos aspectos de la relación entre música y texto, resultan particularmente interesantes, ya que se detiene en analizar los parámetros técnicos y los hallazgos estilísticos más significativos ofrecidos por los compositores del *Libro de Tonos Humanos*. Lambea tampoco olvida detallar los «criterios de edición y de interpretación» ni la «crítica de la edición», apartados de consulta imprescindible, tanto para el musicólogo como para el músico práctico, los cuales halla-

rán ahí, debidamente explicados y justificados, los problemas o dudas que puedan surgir en el momento de la ejecución musical de estas obras. El trabajo de Lambea es minucioso y esclarecedor, digno de anteceder a la música que viene después, cuya transcripción a notación moderna ha sido realizada con el esmero y la dedicación habituales en la prestigiosa serie de los «Monumentos de la Música Española» del CSIC.

Se trata, en definitiva, de un libro que me atrevería a denominar de «ida y vuelta», a pesar de que esta locución —muy musical, por otro lado—, pueda confundir. La «ida» y la «vuelta» tienen aquí un carácter envolvente, ya que el trabajo filológico arranca de los textos escritos (pero tratados con un claro interés musical desde el principio) y llega hasta el momento en el que se hace preciso el trabajo musicológico, el cual, a su vez, parte de la música y sus componentes hasta derivar en esos preciosos textos poéticos que exigieron el abrigo de la música. Es evidente que sin el esfuerzo conjunto de ambos especialistas, la edición del *Libro de Tonos Humanos* habría dejado algo —más bien mucho— que desear. Bienvenido sea, pues, este inteligente enfoque editorial tan útil y clarificador en sus resultados. Que los próximos volúmenes, con las restantes composiciones poético-musicales lleguen pronto; y, sobre todo, que lleguen editados al mismo agradable tono y consonancia de Mariano Lambea y Lola Josa.

ROBERTO CASTILLA PÉREZ

FABBRI, Maurizio, *L'età moderna della letteratura spagnola. Il Settecento* (a cura di Maria Grazia Profeti), Milán: La Nuova Italia, 2000, 320 pp.

Por primera vez aparece en Italia un volumen exclusivamente dedicado al si-

glo XVIII español: naturalmente, existían ya historias de la literatura española en lengua italiana, pero bastante más breves, que comprendían varios siglos en un solo volumen. La colección donde se incluye este libro, al cuidado de la prestigiosa hispanista Maria Grazia Profeti, cuenta ya con otros tres tomos dedicados a los siglos XVI, XVII y XIX (faltan por salir los referidos a la Edad Media y al siglo XX), lo cual corrobora la extendida idea de que la salud en el extranjero de nuestra lengua y literatura «va bien». Por otra parte, no podemos compartir los criterios editoriales que han aconsejado suprimir el nombre del autor del libro tanto de la cubierta como de la portada: es llamativo, digámoslo así, que el lector no pueda descubrir la autoría hasta la página anterior al comienzo del texto.

Si esta reseña pretende ante todo dar cuenta del excelente libro de Fabbri, no puede olvidar la importantísima contribución que al hispanismo en general y a los estudios dieciochistas en particular ha realizado el Centro di Studi sul Settecento Spagnolo, de la Universidad de Bolonia, dirigido actualmente por el propio Fabbri, eficaz continuador de la tarea que el fundador del centro y anterior director, el profesor Rinaldo Frolidi, iniciara hace ya bastantes años con una dedicación y dinamismo que el mundo del hispanismo ha sabido reconocer. Allí se han formado estudiosos como Piero Menarini, Patrizia Garelli, Giovanni Marchetti, Livia Brunori, José M. Saussol, Félix San Vicente, etc., que han fomentado en Italia el gusto y el estudio de la cultura española.

Volviendo al volumen en cuestión, es conveniente subrayar que no estamos simplemente ante un buen manual de historia literaria para estudiantes universitarios; por el contrario, este estudio sobre *Il Settecento* español contiene análisis e informaciones muy aprovechables también para el investigador. Fabbri organiza su libro

en tres grandes bloques, poesía, prosa y teatro, precedidos por una introducción histórica y cultural en general.

La parte dedicada a la poesía comprende la lírica, las fábulas y la poesía épica. Quiero llamar la atención sobre esta última: normalmente descuidada —o simplemente eliminada— en muchas historias literarias, Fabbri se rebela contra la tradicional idea que la considera agotada ya en el siglo XVII, y que la cree prácticamente inexistente —con alguna excepción— en el siglo XVIII. Por el contrario, el profesor italiano sostiene que en el siglo XVIII, sobre todo en la segunda mitad, la poesía épica gozó de un renovado interés, al cual se deben una serie de obras que enumera y estudia particularizadamente. No se trata de composiciones cortas —que también las hay—, o de piezas épico-líricas, sino de poemas épicos en su sentido clásico; Fabbri realiza un interesante estudio de estas obras —algunas de ellas casi olvidadas—, examinando la correspondencia de sus rasgos con la normativa luzaniana, que, como sabemos, es heredera de la mejor tradición clasicista. Su análisis demuestra que estos poemas responden a la preceptiva neoclásica, se justifican en el plano político y patriótico como respuesta a la campaña denigratoria contra España y su actuación colonialista, y se enmarcan en el debate europeo sobre los derechos humanos y sobre el mito del «buen salvaje» americano.

En la parte dedicada a la prosa me interesa subrayar el espacio concedido a las autobiografías, memorias, diarios y epistolarios, tradicionalmente relegados en la historiografía literaria. Sin entrar en el discutible carácter literario de algunos de estos escritos, es indudable su gran valor para el investigador, quien, por ejemplo, lee con satisfacción la noticia de que muy pronto tendrá a su disposición tres consistentes volúmenes con la correspondencia del padre Andrés, unas mil setecientas cartas, imponente trabajo pre-

parado por Livia Brunori, cuya labor será de gran utilidad para la comprensión de esos cruciales años finiseculares.

Especial interés para el estudioso poseen también las páginas dedicadas a la literatura de viajes, asunto en el que Fabbri es máximo especialista. Aquí, tras realizar un atractivo análisis de los diferentes textos al respecto, el autor subraya con acierto algo que cualquier investigador debería asumir, y que debería acrecentar el interés hacia un tipo de escritos tradicionalmente poco valorados por su difícil inclusión como textos literarios y por el escaso reconocimiento de su enorme valor testimonial: «la literatura de viajes, apreciable por el valor literario de los textos y por la relevancia de los contenidos, constituye el espejo vivo y móvil de una época, y representa una fuente preciosa de noticias que interesan a una vasta gama de disciplinas» (p. 131). A ello se añade su capacidad como vehículo para la libre circulación de ideas y su enorme contribución en la tarea de recuperación del patrimonio literario, artístico e histórico.

En la tercera y última parte del libro, dedicada al teatro, Fabbri examina la tragedia y la comedia, realizando un esclarecedor análisis de cada uno de los subgéneros cómicos (de magia, de santos, heroica, de figurón) y de los principales tipos de comedia dieciochesca, la propiamente «neoclásica» y la «sentimental». Junto al estudio de los diferentes rasgos teóricos que definen cada uno de los referidos tipos, Fabbri añade un análisis individualizado por autores. Tanto esta parte como las anteriores finalizan con una muy útil bibliografía, organizada en distintos apartados: obras generales, géneros, temas y autores (en éstos se separan las ediciones dieciochescas, las modernas, y los estudios críticos). Sería injusto exigir que la relación bibliográfica fuese exhaustiva, inevitablemente tienen que faltar entradas; la selección era im-

prescindible, está bien hecha, y los títulos fundamentales no faltan.

Naturalmente, en todo el libro existe una particular atención a las relaciones hispano-italianas, lo que en el apartado bibliográfico supone la inclusión de las traducciones al italiano tanto de la bibliografía primaria como de la secundaria; ello confiere un interés añadido a la obra. El libro finaliza con un breve glosario —provechoso sin duda para los no iniciados—, realizado por Agapita Jurado Santos. Finalmente, creo que los temas y autores estudiados en la obra son los adecuados; en este sentido no se advierten ausencias.

Aunque el profesor Fabbri es autor de una extensa bibliografía sobre diversos temas y autores dieciochescos, es de agradecer que el hilo de su exposición comience siempre con el desarrollo del «estado de la cuestión», y que sólo tras la explicación de las diversas corrientes críticas, incluya su propia interpretación. Mucho más fácil —pero menos valioso y pedagógico— le habría resultado limitarse a su particular análisis. Así pues, en el libro existe un permanente diálogo entre autores, obras, temas, contexto de la época e interpretaciones críticas, lo que permite una lectura amena y rica de matices, donde lo literario en ningún momento pierde de vista los elementos sociológicos e históricos que lo determinan. En definitiva, un buen libro que indudablemente será una referencia indispensable para los universitarios italianos, pero también para los dieciochistas en general.

JOSÉ CHECA BELTRÁN

Tomás de Iriarte y el poema satírico «Recurso jurídico del zagal Dorido» (1784) (Edición crítica, introducción y notas de Maurizio Fabbri), Rimini, Panozzo Editore, 2000, 76 pp.

En 1784, con razón del feliz alumbramiento de la reina María Luisa y el re-

torno de la paz tras el tratado de Versalles, el Ayuntamiento de Madrid organizó un concurso nacional para galardonar las dos mejores obras teatrales compuestas para celebrar los faustos eventos. Numerosos autores decidieron ensayarse en la aleccionadora empresa. El jurado, presidido por Gaspar Melchor de Jovellanos, se pronunció a favor de la comedia pastoral *Las bodas de Camacho* de Juan Meléndez Valdés y de *Los Menestrales* de Cándido María Trigueros. Esta elección ocasionó entre los literatos una animada polémica de la que habla detalladamente, entre muchos otros, Cotarelo y Mori en la monografía que, a finales del siglo XIX, dedicó a Iriarte.

Al basarse en ella, hasta ahora se creía que don Tomás había tomado parte en la querrela con el soneto cuyo primer verso dice: *¡Oh «Bodas de Camacho», oh sin ventura!* Hoy Maurizio Fabbri conjetura que lo hizo con un largo poema, titulado *Recurso jurídico del zagal Dorido* (1784), que el estudioso acaba de editar en la colección de textos inéditos y raros del ‘Centro di Studi sul Settecento Spagnolo’ de la Universidad de Bolonia, del que en la actualidad es director.

Se trata, como explica Fabbri en la detallada introducción a la obra, de un largo poema satírico, anónimo, que se articula en varios momentos —*Invocación, Posdata, Decreto de Apolo, Informe de Talía, Sentencia de Apolo, Apóstrofe*—, y que pertenece a la tradición parnasiana de los *Avvisi* y *Viaggio al Parnaso* de Cesare Caporale y de los *Ragguagli di Parnaso* de Traiano Boccalini, recogida en España, entre otros, por Cervantes en su *Viaje de Parnaso*.

¿Es don Tomás el autor que se esconde bajo el nombre de Dorido, el zagal que acude al Tribunal de Apolo para expresar su argumentada protesta por la incompetencia y la parcialidad del jurado que acaba de premiar *Las bodas de Camacho* y *Los Menestrales*, en su opi-

nión mediocres, debido a su estilo y a su contenido?

La hipótesis es verosímil, basta con recordar que tan sólo cuatro años antes, al ser galardonada la égloga *Batilo* de Juan Meléndez Valdés en un certamen organizado por la Real Academia, que había otorgado sólo un *accessit* a *La felicidad de la vida del campo* de Iriarte, éste había escrito una larga disertación para criticar la obra del colega. También el ocultarse bajo un nombre arcádico, a pesar de ser habitual en la época, es muy propio del escritor canario que utilizó varios pseudónimos en su actividad literaria. Además, el tono satírico, pero «cordial» y a menudo «goliardesco» del poema, parece corresponder al carácter del escritor canario, tal como demuestran muchas poesías suyas e incluso sus obras más polémicas.

Un dato de gran importancia para atribuir el poema es sin duda la existencia en él del mencionado soneto de Iriarte (vv. 711-725), del que John Polt dio cuenta, al señalar que presenta ligeras variantes respecto al que aparece en la edición de las obras del escritor de 1805. Sin embargo, el estudioso estadounidense no se enteró de que no se trata de una composición autónoma, sino que forma parte del *Recurso*, hecho que no se le ha escapado a Fabbri. A propósito de dicho soneto, éste opina que es improbable que un plagiarlo haya podido aprovecharse escaradamente de él, puesto que su paternidad era ciertamente conocida, debido a la fama de su autor, en el ambiente literario de la época.

Para sobrevalorar el indicio y con una excesiva prudencia que pone de relieve su rigor científico y metodológico, Fabbri formula su hipótesis basándose en un detallado estudio del *Recurso* desde el punto de vista formal e ideológico.

No cabe duda de que el *Recurso* es obra de un escritor culto y experto del teatro como lo es Iriarte —la estructura

misma del poema, argumenta Fabbri, es la de «una pieza en un acto único», pero es sobre todo su versificación, «de buena factura», y con varios tipos de metros, la que lleva justamente al estudioso a pensar en el autor de *Las fábulas literarias*, obra que, en particular, es testimonio de la habilidad de don Tomás en el uso de la polimetría.

Junto a estos elementos, importantes son las puntuales coincidencias lingüísticas y lexicales entre el *Recurso* y varias obras de Iriarte, que Fabbri no deja de señalar puntualmente. Por ejemplo, el empleo de algunas metáforas, de ciertas alegorías, vocablos, estilemas e italianismos, éstos últimos, sobre todo, particularmente significativos para el hispanista italiano, que recuerda la amistad de don Tomás con Giambattista Conti y Pietro Napoli Signorelli, contertulios suyos en la Fonda de San Sebastián.

Otro dato de relieve que evoca a Iriarte, es la concreta referencia a los «asnales cuentos» (*El asno erudito*) de Forner, con el que el escritor canario tuvo una larga polémica a propósito de sus *Fábulas literarias*.

Un elemento más puede añadirse a los que Fabbri alega: un pasaje del poema (vv. 429-448) demuestra que su autor entiende de música, justamente como el escritor canario que dedicó a este arte un afamado poema didáctico.

La hipótesis del estudioso convence aún más cuando éste analiza el *Recurso* desde el punto de vista ideológico, puesto que su autor, a pesar de un cierto rencores, que lleva a suponer su participación en el concurso —con una comedia, que, para Fabbri, podría ser *El Señorito mimado*—, demuestra, al igual que Iriarte, su compromiso en renovar el teatro nacional, de cuya degradación le parecen ser prueba *Las bodas de Camacho* y *Los menstrales*. Las dos comedias que, en su opinión, se basan en viejos y superados modelos, como los de Plauto y Terencio,

y en argumentos vulgares, descuidan la versificación y el lenguaje y, sobre todo, carecen de intención ética. En particular, su defensa del «buen gusto», que más allá de las reglas, reside en la armónica unión de arte y naturaleza (vv. 1057-1058) coincide con la del autor canario. Además, el tachar de incompetencia y parcialidad al jurado, y de venalidad a los dos autores premiados, se corresponde con Iriarte —igualmente comprometido en realzar la dignidad de la profesión literaria—, y evidencia el común compromiso ético para con el público, al que debe entretenerse sin descuidar su educación.

Todos estos elementos nos llevan a concluir que, gracias a Fabbri, desde hoy la producción de Iriarte cuenta con una obra más, que, aunque «menor», nos permite conocer mejor al autor desde el punto de vista literario y humano, al demostrar, una vez más, su atenta y activa participación en la vida cultural de la época, su conciencia de autor comprometido, y también su comprensible ambición por ver públicamente reconocidos sus propios méritos.

PATRIZIA GARELLI

CAÑAS MURILLO, Jesús, *Tipología de los personajes en la comedia española de buenas costumbres*, Cáceres, Universidad de Extremadura (Trabajos del Departamento de Filología Hispánica, n.º 17), 2000, 85 pp.

La colección de Trabajos del Departamento de Filología Hispánica de la Universidad de Extremadura ofrece en su número diecisiete un nuevo fruto de una de sus líneas de investigación más fructífera: la determinación de los tipos y personajes en el teatro español del siglo XVIII. A la configuración de los personaj

jes en la dramaturgia dieciochesca lleva ya dedicados Jesús Cañas Murillo varios trabajos, que arrancan del replanteamiento metodológico sobre el estudio de este teatro propuesto en su artículo, ya lejano, «Apostillas a una historia del teatro español del siglo XVIII» (*Anuario de Estudios Filológicos*, XIV, 1991, pp. 53-63). En él se manifiesta la necesidad de deslindar las distintas poéticas de los géneros del teatro del XVIII, siguiendo el concepto que de género histórico definió Fernando Lázaro Carreter en sus *Estudios de Poética* (Madrid, Taurus, 1976, pp. 113-120).

El interés de Jesús Cañas por determinar los constituyentes de los géneros históricos del teatro del XVIII se ha visto reflejado en muchos de sus trabajos: una buena cantidad de artículos publicados en revistas especializadas, algunas ediciones y estudios de obras dieciochescas, así como estudios dirigidos específicamente al tema objeto del libro que reseñamos. El libro que analizamos nace, pues, dentro de un amplio conjunto de trabajos del autor que van dibujando, a la manera de un mosaico, los distintos géneros dramáticos de la Ilustración, con una atención más detenida a uno de sus principales constituyentes: el personaje. Por ello, comienza su estudio justificando el porqué de la elección de este constituyente como trazador de las diferentes formas dramáticas del XVIII, a cuya «definición, identificación y diferenciación con respecto a otros géneros históricos similares anteriores, contemporáneos o posteriores» (p. 13) contribuye de manera fundamental el personaje.

El estudio se realiza sobre un amplio corpus de 21 obras que, en palabras del autor, «abarcan todas las épocas de la trayectoria de la comedia de buenas costumbres, desde sus orígenes, a mediados del siglo XVIII, hasta su desaparición, y enlace con otros géneros dramáticos posteriores, como el teatro realista, en el

siglo XIX, pasando por su consolidación en la segunda mitad de la centuria anterior y primeros años de esta última». Son obras de los Moratín, padre e hijo, Tomás de Iriarte, Trigueros, Comella, Forner, M.^a Rosa Gálvez, Mor de Fuentes, Francisca Navarro, Bretón de los Herberos y Manuel Eduardo de Gorostiza.

Los textos escogidos han pretendido ser ejemplos claros del género, renunciando a la interesante inclusión de obras que, como *Lisi desdeñosa* de Vicente García de la Huerta o *Las bodas de Camacho el rico* de Juan Meléndez Valdés, son objeto de discusión crítica sobre su pertenencia o no a la comedia de buenas costumbres. Así mismo, se han escogido, en todos los casos posibles, cuidadas ediciones críticas de los textos.

Por otro lado, el capítulo inicial de presentación metodológica, titulado «En la poética de un género neoclásico», incluye un amplio y completo estado de la cuestión sobre los géneros dramáticos históricos de la Ilustración, sobre las preceptivas dramáticas dieciochescas y sobre los escasos estudios del tratamiento y la construcción de los personajes. Bien es cierto que el autor precisa que «no hay estudios específicos, monográficos, generales sobre este particular». Por ello, ha de limitarse a incluir los trabajos sobre «el tratamiento que diferentes dramaturgos hacen de los personajes en sus propias comedias» (p. 20) y los que, al particular, él mismo ha dedicado. Limitado por la extensión de la colección en la que publica, el autor ha reducido este amplio panorama bibliográfico a diversas notas a pie de página de gran extensión. Ello ha impedido la riqueza de un detallado análisis crítico que, aunque se esboza, no tiene la profundidad que podría ofrecer Jesús Cañas desde su amplia y extensa aportación al objeto de estudio.

El personaje de la comedia de buenas costumbres se analiza en tres apartados que determinan «la presentación y la

creación de un agonista», cómo son los «tipos y su transformación en personajes» y cuáles son «las técnicas y recursos de caracterización». Parte el análisis de la preceptiva neoclásica (en este caso la *Poética* de Luzán) que determina el número de personajes entre seis y diez, límites respetados por las obras estudiadas que marcan sus límites en los seis personajes de las comedias de Bretón de los Herreros y los once personajes de cinco obras también propias del XIX, como son las de Luciano Francisco Comella, M.^a Rosa Gálvez, José Mor de Fuentes y Francisca Navarro (en sólo *Una noche de tertulia*). Se advierte, aunque el enfoque metodológico de Jesús Cañas no lo precise, una mayor adecuación al elenco de personajes marcado por la preceptiva en las obras del XVIII que en las del XIX.

La consecuencia funcional de esta limitación del número de personajes se analiza con precisión, desde la constatación inicial de que «la reducción del número de personajes que se utilizan» produce «la acentuación de su protagonismo dentro del argumento» (p. 28). Este protagonismo acentuado responde a la clara intención didáctica de estas piezas, ya que la intensa presencia de los agonistas en la acción hace que «el público se fije más en todos y se facilite, así, la transmisión del significado de la pieza» (p. 28). En la construcción de la trama, el reducido número de personajes obliga a su inclusión paulatina en escena y a una configuración de escenas en la que «se rehuye la acumulación de personajes» (p. 29) y en la que suelen estar presentes dos o tres personajes de forma activa en el diálogo.

Cierra Jesús Cañas el estudio sobre el personaje con una interesante separación entre los conceptos de tipo y personaje: «el tipo es general, abstracto, pertenece a la poética. El personaje es concreto, pertenece a la obra específica, particular; y puede estar diseñado, o no, sobre la

base de un tipo o de varios tipos diferentes que en él pueden confluír (pp. 29-30).

La metodología elegida por el crítico, que pretende realizar un estudio en conjunto del género «y no simplemente en obras concretas, específicas» (p. 15), nos priva del análisis pormenorizado de los personajes, ya que son índice de la particularidad de las obras y no marcas constitutivas del género. Lo propio de la poética común de la comedia de buenas costumbres serán los tipos sobre los que se construyen los personajes y las técnicas y recursos de caracterización con que se construyen los personajes desde los tipos. A ellos dedica el crítico los epígrafes siguientes que ocupan el cuerpo central del libro.

El estudio de los tipos tiene un modelo recordado desde la presentación inicial del estudio: se trata del clásico trabajo de Juana de José de Prades dedicado a la comedia nueva en general, *Teoría sobre los personajes de la comedia nueva* (Madrid, CSIC, 1963), ya aplicado por Jesús Cañas al teatro barroco de Gaspar de Aguilar y de Lope de Vega. Este marco previo que determina los tipos del teatro barroco nos hace echar en falta un enfoque diacrónico en el análisis de los tipos dieciochescos. El estudio determina, con claridad y abundantes ejemplos, nueve tipos propios de la comedia de buenas costumbres. Algunos de ellos tienen su origen en la comedia anterior (como ocurre con el galán o el padre) y otros son nuevas creaciones dieciochescas (como en los casos del cazadotes o el tutor). Un contraste con los tipos de la comedia barroca, al menos con los de capa y espada o con los más tardíos de figurón, habría enriquecido con mucho el análisis presentado en el libro. Sin embargo, quizás esta demanda está fuera de lugar ante el objetivo del crítico y los límites de la publicación. De hecho, y dentro de un plan de investigación más ambicioso del que se nos da cuenta en

las páginas iniciales, el objetivo de la obra es trazar los constituyentes propios de la poética del género, y ello se realiza desde una perspectiva sincrónica que advierte los elementos comunes sin atender a su diversidad, tanto interna (entre las distintas obras del género) como histórica (entre el género analizado y los géneros que lo limitan antes y después en la evolución dramática). Queda ahí un reto crítico que sabemos que Jesús Cañas está abordando en la actualidad y del que dará cuenta en posteriores publicaciones que admitan una mayor extensión que la que ofrece el limitado marco de la colección de Trabajos del Departamento de Filología Hispánica de la Universidad de Extremadura.

Los nueve tipos propios de la comedia de buenas costumbres son el galán, la dama, el entrometido, el cazadotes (donde, realmente se encuadran dos subtipos diferentes: el cazadotes directo que se opone al galán y el cazadotes indirecto —madre, etc.— que favorece a otro partido), el criado, el viejo, el padre, el tutor y el petimetre. Las relaciones entre tipo y personaje son complejas y, de hecho, el tipo termina por confundirse con la función o funciones que desempeña el personaje:

Por ello, no extraña que la comedia de buenas costumbres distribuya sus personajes en dos grupos: «los positivos frente a los negativos» (p. 40). En esta división, Jesús Cañas descubre un rasgo caracterizador peculiar, propio de la ideología ilustrada, la razón: «el rasgo más importante que sirve para escindirlos es la racionalidad frente a la irracionalidad. La racionalidad está ausente de los personajes negativos, lo cual contribuye a su desprestigio» (p. 40).

En lo referente a su caracterización social y lingüística, los personajes de la comedia respetan el decoro marcado por la preceptiva neoclásica. En conjunto, los tipos y su relación con los personajes vie-

nen a mostrarnos, en la amplia ejemplificación del análisis de Jesús Cañas, las posibilidades dramáticas en las que se mueve la trama didáctica de la comedia neoclásica. Y, nuevamente, en su amplia ejemplificación, advertimos las limitaciones de la extensión que obliga a que múltiples ejemplos, en los que se muestra cierta originalidad en las obras, se tengan que recluir en las abundantes notas.

El epígrafe final dedicado al estudio de técnicas y recursos de caracterización precisa con amplitud y profundidad los «medios para dar a conocer a los espectadores los caracteres que poseen los personajes en las comedias» (p. 45). Se analizan en estas páginas los procedimientos de autopresentación de los personajes mediante monólogos y soliloquios, y los procedimientos de presentación mediante otros personajes con largos parlamentos y enfrentamientos duales. Otro conjunto de recursos tiene que ver con el desarrollo de la acción. Entre ellos, el contraste entre personajes mediante oposiciones binarias o mediante técnicas de perspectiva múltiple (con tendencia a la alternancia entre teoría y práctica), el paralelismo, la oposición apariencia-realidad, la anagnórisis y la introducción «in media res» sirven para conocer el pensamiento y el comportamiento de los distintos personajes. Por último, el enredo de la trama, con el triángulo amoroso, con las escenas que reúnen a los personajes en conflicto, con los subrayados de la sátira o la parodia y con la aplicación de la justicia poética en la resolución de los conflictos termina de precisar el carácter y la ideología de los personajes de la obra.

Tras el preciso análisis de los recursos y técnicas de los que hacen uso los autores para construir a sus personajes, sólo le queda al crítico valorar en sus conclusiones la importancia del personaje como constituyente de la poética de la comedia de buenas costumbres. La valo-

ración de Jesús Cañas es inequívoca: «los personajes se ven convertidos en ejes compositivos de las piezas, en la base de sus argumentos, que sobre ellos son contruidos. Ellos son un auxiliar fundamental para posibilitar la transmisión de unas determinadas enseñanzas a los espectadores, de unas tesis, que se convierten en el objetivo básico perseguido por los dramaturgos» (p. 59). Cañas confirma su conclusión con una sólida fundamentación del carácter didáctico de este teatro, para lo que acude a la preceptiva de la época: Luzán, Nicolás Fernández de Moratín, Nasarre, Jovellanos, Forner y Leandro Fernández de Moratín.

Se cierra el libro con una amplia «Bibliografía selecta», articulada en «Ediciones» (de «Preceptiva» y de textos dramáticos) y en «Estudios», tanto generales como de los diversos autores que cultivan el género. La amplitud de los títulos y la actualización de las fichas hacen que la bibliografía sea más fundamental que selecta. De ella debe partirse para profundizar en el estudio de la comedia de buenas costumbres, y no sólo de sus personajes.

En definitiva, la obra de Jesús Cañas nos viene a ilustrar sobre una metodología de análisis que se muestra eficaz para determinar los constituyentes básicos de géneros históricos de confusa configuración y periodización enmarañada. El estudio detenido de los elementos constructivos básicos de las obras literarias es el que nos podrá solucionar los confusos rincones de nuestros estudios literarios, muchos de ellos, por desgracia, aún localizables en ese terreno de nadie que suele ser el primer tercio del XIX. Aun con la limitación de la extensión de este trabajo, Jesús Cañas nos ofrece una senda metodológica por la que caminar en la determinación de los géneros dramáticos a caballo del XVIII y el XIX.

FCO. JAVIER GRANDE QUEJIGO

GONZÁLEZ DEL CASTILLO, Juan Ignacio, *Sainetes*, antología y edición de Alberto González Troyano, Alberto Romero Ferrer, Marieta Cantos Casenave y Fernando Durán López, Cádiz, Ministerio de Educación, Cultura y Deporte/ Ayuntamiento de Cádiz, 2000, 419 pp.

Esta antología, así como el Congreso Internacional que sobre Juan Ignacio González del Castillo se celebró en Cádiz en noviembre de 2000, cuyas actas verán pronto la luz, conmemora los doscientos años de la muerte del sainetero gaditano. Se han reunido quince sainetes atendiendo a la calidad literaria, pero pensando en la contribución que su autor hizo en la construcción del «canon de teatro cómico breve del siglo XVIII, especialmente en lo que se refiere a su *andalucismo* teatral» (p. 57. *Cursiva* de los editores). Y, en efecto, el interesado encuentra, entre otros, algunos de los mejores sainetes de González del Castillo: *La boda del Mundo Nuevo*, *El café de Cádiz*, *La casa de vecindad*, *El desafío de la Vicenta*, *El día de toros en Cádiz*, *El maestro de la tuna* o *El robo de la pupila en la feria del Puerto*.

Los sainetes se editan con gran limpieza, sin erratas, y su anotación, breve, es suficiente para aclarar las dudas que se puedan presentar al lector. Precisamente para evitar la aglomeración y repetición de llamadas a pie de página, los editores han optado por acumular en un «Glosario» final aquellos términos y lugares que más se repiten en los sainetes.

A la selección de piezas la preceden tres estudios introductorios que son un intento de renovar el acercamiento a la figura y la obra del sainetero gaditano, renovación iniciada hace años por Josep Maria Sala Valldaura, quien más decididamente ha estudiado la obra de este autor. El primero de esos trabajos es de Alberto González Troyano, «El entorno

social gaditano de los sainetes» (pp. 11-20), y en él se sitúa a González del Castillo en una ciudad atareada y floreciente, donde las ideologías encarnan en figuras de majos y petimetres, en debates sobre costumbres y actitudes. Todo ello caldo de cultivo e inspiración de la obra sainetesca. González Troyano establece en este punto la necesaria relación entre el gaditano y el madrileño Ramón de la Cruz, también observador de su entorno.

Esta relación y sus diferencias reciben un tratamiento más pormenorizado en la contribución de Alberto Romero Ferrer, «González del Castillo en la historia del teatro breve» (pp. 21-41), que, además se ocupa del importante problema que supone la falta de tradición textual impresa de los sainetes del autor. Romero Ferrer traza también el itinerario de su obra tras la muerte del gaditano y comenta su adaptación y localización, como era frecuente, en las distintas ciudades donde se le representó. Hace además una clasificación atendiendo a los temas y a los personajes que aparecen en ellos.

Esa clasificación se completa con la que presenta Marieta Cantos Casenave, desde el punto de vista de los espacios de sociabilidad, en «La sociabilidad dieciochesca como trasunto literario» (pp. 43-56), donde, tras indicar la representatividad nueva de lugares como la casa de vecinos, la taberna, el barrio, el café o la tertulia, destaca la presencia de la mujer en la obra cómica de González del Castillo y el tratamiento que éste da a esa emergente figura de la sociedad europea dieciochesca.

Como he señalado más arriba, estos trabajos suponen una renovación del enfoque que tradicionalmente se ha dado al estudio de los sainetes, como simple reflejo de actitudes casticistas y defensivas de sus autores. El éxito del teatro breve se basaba no tanto en la defensa de una actitud determinada cuanto en el enfrentamiento, necesariamente cómico y defor-

mado, de dos posturas ante un mismo problema. Posturas deformadas por la comicidad que hacían posible la identificación cómoda y no resentida de los diferentes sectores del público que acudían a la representación.

Esta edición de sainetes forma parte, además, de un proyecto de recuperación de obras de autores dieciochescos injustamente olvidados; trabajo que González del Castillo de seguro agradece, pues, como escribió en *La feria del Puerto*, «nadie es mejor que nadie».

JOAQUÍN ÁLVAREZ BARRIENTOS

LEOPARDI, Giacomo, *Discurso de un italiano en torno a la Poesía Romántica (1818)*, ed. Carmelo Vera Saura, Valencia, Introducción de Pre-textos, 1998, 302 pp.

Son numerosos los ensayos sobre Leopardi que han visto la luz a lo largo del 1998 con objeto de conmemorar el segundo centenario del nacimiento del poeta. De entre ellos sobresalen el estudio y edición bilingüe de unos *Poemas elegidos*, realizado por la profesora Milagros Arizmendi (Madrid, Ediciones Rialp, Adonais, 1998), la también edición bilingüe de los *Cantos* preparada por M.^a de las Nieves Muñiz (Madrid, Cátedra, 1998) o el volumen coordinado y publicado por el Departamento de Filología Italiana de la Universidad Complutense de Madrid con el título *Mentre nel mondo si favelli o scriva. Giacomo Leopardi en el II centenario de su nacimiento (1798-1998)*. Participan aquí prestigiosos conocedores de su pensamiento y su obra, como el profesor Carlo Ferrucci, y diversos creadores inspirados en la obra poética del italiano como Antonio Colinas o Luis Antonio de Villena.

Con estas publicaciones se ha lleva-

do a cabo una recuperación, más bien como autor literario, de Leopardi que habría quedado incompleta de haber seguido faltando una traducción castellana del *Discurso di un italiano intorno alla poesia romantica*. Hasta la aparición del libro del profesor Carmelo Vera, el estudioso debía consultar la edición de Vittorio Gatto (Roma, Archivio Guido IZZI, 1992) para conocer el pensamiento de Leopardi en torno al espinoso asunto de la renovación artística propiciada por el romanticismo.

La historia de la teoría literaria ha demostrado sobradamente que son pocos los casos en que la progresiva sustitución de un movimiento artístico caduco por una nueva estética se realiza sin confrontaciones apreciables. El paso del clasicismo dieciochesco al rupturista romanticismo decimonónico conforma una de las transiciones que, si bien no resultó de las más virulentas, sí suscitó un amplio debate teórico entre los defensores de una y otra opción. En el prólogo que Carmelo Vera Saura antepone a su edición del *Discurso de un italiano en torno a la Poesía Romántica (1818)*, de Leopardi, se recogen buena parte de las opiniones formuladas en Italia desde que Madame de Staël difundiera su polémico «Sobre la manera y la utilidad de las traducciones».

El amplio preliminar de Vera Saura, titulado «El primer Leopardi y las polémicas clásico-románticas en Italia (1816-1825)», había sido ya difundido por su autor —en sus líneas fundamentales— en un artículo del mismo título publicado en las actas del congreso *Romanticismo europeo: historia, poética e influencias*, celebrado en el 1995 y publicado por la Universidad de Sevilla, 1998. Es un prólogo que posee dos aciertos fundamentales: por un lado, ofrece al lector un compendio de las voces más representativas que se pronunciaron en Italia sobre las cuestiones candentes del momento: el purismo lingüístico (defendido por la

Accademia della Crusca), el uso de la mitología, el progreso de la literatura o el eterno debate polarizado entre originalidad e imitación. Las opiniones de Pietro Giordani, Ludovico di Breme, Londonio, Carlo Botta, Pietro Borseri o Berchet (recordemos que Goethe escribía en el mismo 1818 un artículo con el título de «Clásicos y románticos luchan obstinadamente en Italia») circulan por este prólogo manifestando una clara deuda, que el editor reconoce, con el clásico y fundamental estudio de Egidio Bellorini, *Discussioni e polemiche sul romanticismo italiano (1816-1826)*, Bari, Laterza, 1943, 2 vols.

Y es entre las propuestas de la intelectualidad italiana de principios del XIX, donde se inserta el parecer del «primer Leopardi» —como se especifica en la introducción—, decididamente alejado de una nueva estética que aún siente incapaz de armonizar con la herencia clásica. Vera Saura nos acerca, y es otro acierto, al Leopardi quizá más desconocido, al tiempo que nos permite apreciar la evolución del italiano en su concepción teórica de la literatura: una trayectoria que culminará en el *Zibaldone*.

Ciertamente, para el lector interesado en el romanticismo como movimiento europeo, con la especificidad del caso italiano, la lectura del documentado estudio del editor (que incluye un amplio aparato de «Referencias Bibliográficas») puede resultar más interesante que el propio texto de Leopardi, pues el autor de *Recanati* se muestra aquí excesivamente doctrinal y sectario. De hecho, la motivación inicial del texto (contestar al escrito de Ludovico di Breme «Il Giaurro, frammento di novella turca scritto da Lord Byron e recato dall'inglese in versi italiani da Pellegrino Rossi») vertebró un discurso en el que la cruzada contra el romántico se expresa en rotundos términos: «y me alegro de haber previsto dónde convenía que llegara la nueva escue-

la, y me lamento de que ni siquiera de broma se pueda pensar o decir algo tan extraño y ridículo que no haya sido ya pensado y dicho por los románticos, y si pueden, que hayan practicado seriamente» (p. 213).

Igualmente, otro acierto de Vera Saura son las notas que introduce como apéndice y con las que nos ofrece la interpretación de ciertos pasajes oscuros, nos sitúa en el texto de Di Breme al que se replica en cada momento y, lo que es más importante, nos completa una dimensión teórica de Leopardi que —solo con el *Discorso*— quedaría sesgada: de este modo podemos apreciar que el italiano evolucionó con el signo de los tiempos y que además se convirtió en precursor de una poesía de carácter simbolista defendida en postulados del *Zibaldone*.

La entidad como teórico de Giacomo Leopardi aparece perfectamente definida en palabras del editor de este discurso: «Este primer Leopardi es un clasicista atípico y se prefigura ya como un romántico también atípico» (p. 77).

NIEVES ALGABA

BARRERA, Pedro y Eduardo BÉJAR, *Poética de la nación. Poesía romántica en Hispanoamérica (Crítica y Antología)*, U.S.A.: Society of Spanish and Spanish-American Studies, 1999, 707 pp.

Cuando tratamos de acercarnos al romanticismo hispanoamericano lo primero que llama nuestra atención son las numerosas lagunas en las aproximaciones críticas y la diversidad de posturas teóricas que las acompañan. *Poética de la nación* surge con el deseo de salvar algunos de esos vacíos, y de responder a algunas incógnitas, al tiempo que busca aportar una lectura crítica que permita un acer-

camiento a la poesía del romanticismo hispanoamericano, ausente de las inseguridades de otros trabajos.

Para ello se presenta como necesaria la aniquilación del fantasma del modernismo hispanoamericano y de algunos de sus autores, quienes inauguran la negación de la poesía romántica como poesía moderna y propician con ello el borramiento de su esencia, el conjunto de su olvido. El primer problema que debe resolverse es historiográfico.

Así, tras una completa introducción crítica, que puntúa las claves de nuevas lecturas, se recoge una nómina de veinte autores, acompañados de una semblanza bio-bibliográfica, porque en la propuesta de Pedro Barrera y Eduardo Béjar vida y poesía son indisociables.

José María Heredia, Esteban Echeverría, Gertrudis Gómez de Avellaneda, Gabriel de la Concepción Valdés (Plácido), José Eusebio Caro, José Mármol, Gregorio Gutiérrez González, Carlos Guido Spano, Dolores Veintimilla de Galindo, Juan Clemente Zenea, José Hernández, Rafael Pombo, clemente Althaus, Luisa Pérez y Montes de Oca, Juan Antonio Pérez Bonalde, Manuel Acuña, Salomé Ureña Díaz, José Gautier Benítez, Rafael Obligado y Juan Zorrilla de San Martín constituyen el abanico de poetas seleccionados con el que se pretende trazar un panorama abarcador, que ilustre de similitud, al tiempo que la rica pluralidad de sus voces. El criterio de ordenación es estrictamente cronológico.

Con esta propuesta se supera y subvierte el canon del romanticismo poético hispanoamericano, y se da cabida a un grupo de autoras *olvidadas* en la mayor parte de las antologías. El grupo de poemas, que acompañan a cada uno de los nombres escogidos, son fruto de una cuidada elección que permite asomarse con seguridad al universo lírico.

Desde aquí, en la propuesta crítica que se presenta en la introducción del

texto, se exhibe, ante todo, una poesía que se quiere nación, una escritura fundacional que traza un espacio que supera lo político: el de la Patria. El yo individual del poeta asume como propias las aspiraciones progresistas de un yo colectivo. Las fronteras entre espacio público y espacio privado han sido borradas. Los discursos son de emergencia: «El romanticismo hispanoamericano es una plena toma de conciencia de la especificidad y la potencialidad histórica de América, así como del poder y de la función del escritor y de la escritura para vehicular esa identidad y esa plenitud» (p. 15).

Las voces románticas recuperan el poder performativo de la palabra, que se convierte en palabra jurídica, moderna y modernizante, en expresión de nación. «El fenómeno estético que llamamos Romanticismo y el político que llamamos Nación, crecieron juntos, y están íntimamente relacionados con Hispanoamérica» (p. 20).

Así, Pedro Barrera y Eduardo Béjar recuperan la poesía como género privilegiado del romanticismo hispanoamericano, como elegía nacionalista, como discurso hegemónico de la clase liberal burguesa que se dice en los textos; pero también hay lugar en esta antología para las voces disidentes. Si la domesticidad poética se muestra como correlato de la sociedad liberal burguesa, otros poemas rechazan las formas miméticas de la clase letrada, para «arrancar una poesía de vena populista que surge de las identidades no matizadas, no higienizadas» (p. 27).

El lenguaje que acompaña a la propuesta poética romántica vive la metamorfosis exigida por un nuevo decir, para resurgir como lenguaje de placer, pero también como lenguaje de orgullo nacional, siempre teñido de ironía. La métrica se torna dispar.

Ahora es posible reivindicar para el romanticismo hispanoamericano un valor

moderno, que nace de su peculiar «adscripción al proceso de secularización moderna que se lleva a cabo en el XIX» (p. 18). Desde donde será posible exorcizar el conjuro modernista y recuperar el propio lugar, al tiempo que interpelar al controvertido romanticismo peninsular, cuya poderosa presencia es también causante de los conflictos historiográficos del movimiento romántico hispanoamericano.

De esta forma, los compiladores, tras conseguir un lugar desde el que mirar y reivindicar la poesía hispanoamericana romántica, proponen como paso siguiente la revisión de sus límites. Así, se ensanchan las fronteras cronológicas propuestas por los estudios canónicos, para situar en el umbral del movimiento la poesía de José María Heredia, y para extender su presencia hasta los albores del siglo XX, con obras tan significativas como *María* (1867) y *El gaucho Martín Fierro* (1872).

Con todo esto se desea demostrar el profundo calado del romanticismo hispanoamericano y su convivencia temporal con el movimiento modernista.

Los periodos que traza esta antología buscan «superar la limitada propuesta generacional, y responder a la variabilidad histórica del XIX». De este modo se nos habla de tres etapas fundamentales: «Irrupción y triunfo de la propuesta romántica» (años 30), que supone la ruptura con el neoclasicismo y la aparición de un nuevo lenguaje que ya se reivindica como romántico; «Aproximación social y decantación» (años 50), el verso romántico es ahora el espejo en el que se mira la clase burguesa, el poeta que se ha transformado en funcionario público o en profesor, ha perdido su protagonismo en el devenir nacional; «Supervivencia, distancia crítica y redefinición» (años 70), donde se aprecia una convivencia de actitudes, con una «tensión entre un programa utópico y una conciencia crítica que

observa un desencuentro entre modernidad estética finisecular y la realización del proyecto nacional» (p. 36).

Desde aquí un triple objetivo surca los distintos periodos: «La desmitificación del discurso sagrado sobre el mundo y la secularización moderna de la sociedad, la sacralización de la patria y la fundación de los mitos nacionales por la literatura y la secularización de la ética judeocristiana» (pp. 43-44).

Por tanto, en *Poética de la nación* sus editores dejan de lado los tradicionales interrogantes sobre el romanticismo hispanoamericano, para afirmar la prioridad de una poesía que antecede a la prosa narrativa como mecanismo fundacional, y para recuperar «una especial operación de lectura crítica que se llevó a cabo para fundar una cultura y una expresión literaria de emergencia, para conseguir el progreso social que los románticos hispanoamericanos se plantearon como su ineludible tarea histórica» (p. 43).

Asimismo, son capaces de materializar su propuesta con una antología que ya se sentía como necesaria —pues supera la mirada nacionalista de otros trabajos, al tiempo que logra recuperar el lugar del romanticismo hispanoamericano, eclipsado en otras aproximaciones críticas por el todopoderoso modernismo—, y esto lo consigue con coherencia y con precisión, creando una herramienta útil tanto para el lector curioso como para el especialista; pues esta antología no sólo permite la aproximación crítica a los grandes problemas del romanticismo hispanoamericano, sino que, además, ayuda a conocer a todo un espectro de autores que rompe con el canon, y que inaugura nuevas presencias. De igual forma, tampoco debemos olvidar la profunda tarea de recopilación de «bibliografía activa» y «bibliografía pasiva», que acompaña no sólo a la introducción crítica, sino a cada una de las semblanzas sobre los diferentes autores.

Por todo ello, Pedro Barrera y Eduardo Béjar logran en esta antología un *lugar de llegada*, después de un profundo trabajo de reflexión y crítica, que no se agota en sí mismo, porque sabe dibujarse como *lugar de partida* para futuros y necesarios estudios sobre el romanticismo poético en Hispanoamérica.

BEATRIZ FERRÚS ANTÓN

REPARAZ, Carmen, *Tauromaquia romántica. Viajeros por España: Merimée, Ford, Gautier, Dumas 1830-1864*. Barcelona. Comunidad de Madrid. Ediciones del Serbal. 2000, 360 pp. + ilustraciones.

Entre las clases de viajeros están los llamados *mzungus* (algo así como los vagabundos extranjeros en lengua swahili) y los que buscan emociones distintas en otras sociedades, de las que se apasionan y no pueden olvidarse. Sus inquietudes, y más cuando son cultos, les arrastran a entender sus costumbres, pasear sin prisa por sus ciudades, etc. Les gusta percibir el contraste entre su mentalidad y la que van descubriendo en las otras gentes. Y les fascinan las huellas de un pasado inexistente en sus países. Nuestro país mediterráneo, durante una buena parte del siglo pasado, reunió condiciones para atraer a los buscadores de lo exótico, de lo oriental. Algo vital para varios románticos de ideosincrasia, profesión y educación distinta entre sí.

Carmen Reparaz, al pensar cómo fue la élite de Francia, sin olvidarse de Gran Bretaña, ha buscado contarnos cómo nos vieron varios de los ilustres viajeros que nos visitaron y vivieron algún tiempo en Sevilla y Granada. Sus relatos son la fuente de sus testimonios. En ellos se alude a las corridas de toros, tan en auge por el espíritu de la época romántica. El subtítulo del libro sugiere que la Tauroma-

quia perteneció a nuestra cultura más genuina. Si bien una buena parte del relato nos cuenta cómo lo pasaron y se ambientaron durante sus estancias (Madrid, Sevilla, Granada con su Alhambra donde deseaban residir, etc.), además de sus itinerarios hacia el interior y el mediodía.

Prosper Merimée (1803-1870) vino hasta en siete ocasiones y conoció bastante bien determinados ambientes sociales de altura. Pues quiso la suerte que allá por 1830, durante su primer viaje, coincidiera con el conde de Teba, con cuya esposa, más tarde condesa de Montijo, entabló gran amistad. Y así conoció de niñas a quienes fueron la emperatriz Eugenia de Montijo y la duquesa de Alba. La autora de la obra nos reproduce cómo fue el ambiente de aquellas estancias, tan selectas y naturales al tiempo.

Richard Ford (1796-1858) permaneció unos tres años con su esposa en Sevilla y Granada. Su mentalidad y educación le llevó a contemplar de manera crítica ciertas costumbres de aquellos andaluces: el contraste buscado lo halló. Quedó fascinado, a pesar de lo que le ocurriera en aquella sociedad tan arabizada aún, y cuando regresó a su patria, recordó en la fábrica de su morada algo de la arquitectura oriental, embrujadora para su sensibilidad romántica.

Téophile Gautier (1811-1872) y Alexander Dumas (1802-1870), además de visitarnos cinco veces el primero y dos el autor de *La dama de las Camelias*, presenciaron las corridas de las bodas reales de Isabel II en 1846 y su hermana la infanta María Luisa Fernanda, según el canon del toreo a caballo de la nobleza.

El impreso lo completan con poesías del duque de Rivas, fragmentos de Gautier, Dumas y hasta no se olvida de Lord Byron, que pasó de Lisboa a Gibraltar por España cuando se dirigía por vez primera a Grecia. Se reproduce la famosa *Carta histórica...* de D. Nicolás Fernández de Moratín (1776); un capítulo de

La Tauromaquia de F.º Montes «Paquiro», la figura de por entonces; un artículo de «El Solitario» sobre toros y ejercicios de jineta (1847); la Quinta de Miranda en Carabanchel, residencia de la familia Montijo, por Pascual Madoz (1846); documentación varia del archivo de Palacio relacionada con las corridas reales y un banquete en Palacio el día 17 de octubre de 1846. La bibliografía, el índice de nombres y numerosos grabados apoyan la lectura.

Hay un tema, el lingüístico, que no ha sido tenido en cuenta, a pesar de existir bibliografía sobre el mismo. La corrida de toros pertenece al tercer ciclo histórico según las fuentes conservadas (doctrinales, con su léxico propio; artísticas; etc.). Pues la citada *Carta histórica* de D. Nicolás F. de Moratín, junto al *Diccionario de Autoridades*, las dos versiones de la *Tauromaquia* atribuida a las enseñanzas de «Pepe-Hillo», distintas en la forma de concebir la lidia a caballo y a pie, la *Tauromaquia* de «Paquiro», etc., constituyen un corpus lingüístico en el que se apoya la explicación teórica de lo que ocurría en los ruedos.

Obra, la de Carmen de Reparaz, pensada en la interrelación cultural de los toros con la sociedad romántica, considerada desde los ojos y mentalidad de viajeros muy cualificados. Y donde se considera con acierto que en la España del XIX, a pesar de tratarse de una fiesta trágica ritual, las corridas son parte de nuestra fisonomía más genuina.

JOSÉ CARLOS DE TORRES

PÉREZ GALDÓS, Benito, *Miau*. Edición de Francisco Javier Díez de Revenga. Madrid, Cátedra, colección «Letras Hispánicas», n.º 476, 2000.

La fortuna editorial de *Miau* parece imparable. Hasta treinta y dos ediciones

cita entre las realizadas en español y traducciones Díez de Revenga en su bibliografía, arropadas, además, de una ingente bibliografía que va desvelando con el correr de los años los rincones más recónditos del relato galdosiano. Tantas ediciones y estudios denotan, sin duda, que la narración de las vicisitudes de la gris existencia del cesante Ramón Villaamil siguen captando a lectores y críticos. Acaso porque la grisura del presente no es muy distinta en el fondo a la del desdichado burócrata, ejemplo madrugador en la novela española de la mediocridad a que aboca la moderna vida urbana a miles de seres humanos empleados en tareas administrativas. No en vano, los críticos han acudido a socorridas comparaciones con personajes de Kafka, excesivas sin duda, pero comprensibles a la vista del camino por donde transcurre la vida actual.

El editor ha preferido, sin embargo, con buen criterio ahondar más en el análisis de las circunstancias y entorno del que surgió la novela, para situarla en su preciso horizonte. Y no sólo presentando el enrejado de fechas y acontecimientos notables sobre el que se alza la novela —el turismo político de la Restauración y sus rocambolescos juegos de apariencias—, sino yendo a la letra menuda —la vida diaria de la sociedad madrileña en 1878— para mostrar el día a día de aquella sociedad llena de venalidades y con míseros horizontes, concretada en el destino de la familia de don Ramón Villaamil. Pérez Galdós, que había insistido en el protagonismo de las clases medias españolas y sus problemas como uno de los asuntos fundamentales de la *novela de costumbres contemporáneas*, ofrece en *Miau* un ejemplo genuino de la realización de este programa.

No es ocioso, por ello, insistir en la filiación *costumbrista* de *Miau* y no sólo por la tradición literaria del tipo del cesante de la que procede, sino por la im-

portancia que para Pérez Galdós tenían el análisis de la moralidad social y sus contradicciones en un sentido amplio. Conectaba así con la copiosa corriente satírica literaria y plástica a que había dado lugar el análisis de las costumbres urbanas modernas y cómo para su representación artística se acudía a la caricatura. La condición del hombre moderno es trágica y su representación artística, inevitablemente irónica.

Díez de Revenga resume en su ensayo introductorio, con precisión, la bibliografía que al respecto han ido acumulando editores y críticos. Casi nada notable de cuanto se ha escrito sobre *Miau* escapa a su repaso en los sucesivos apartados, que van introduciendo al lector, desde el marco histórico general, los argumentos principal y secundarios de la novela, a aspectos cada vez más concretos como personajes, espacios o tiempos, procediendo después a realizar unas precisas consideraciones sobre el narrador y la importancia que adquieren la caricatura y la animalización.

El recuento crítico de los últimos aspectos es impecable. Varios y notables ensayos se han dedicado al tema, desde las beneméritas consideraciones generales de Baquero Goyanes sobre Galdós y la caricatura, a minuciosos recuentos de personajes caracterizados como animales realizados por Eduardo Urbina, Alfred Rodríguez, Inés Dözl-Blackburn o A. G. Paradissis. Y no obstante, en mi opinión, es uno de los aspectos que necesitan todavía una mayor profundización para la comprensión cabal del relato galdosiano. Ya he señalado cómo la condición trágica del hombre moderno conlleva su representación artística irónica. Los artistas costumbristas europeos —y aquí el término lo uso sin ninguna restricción pintoresca— se aplicaron con tesón a la tarea, tanto escritores como dibujantes.

Pérez Galdós se sumó desde el co-

mienzo de su andadura de novelista a esta gran corriente y por ello la crítica ha podido destacar, desde *La fontana de oro* o los primeros *episodios nacionales*, cómo conecta su escritura con el costumbrismo crítico y cómo supo impregnarse de los modos de escritura de Mesonero Romanos o Larra. *Miau*, en este sentido, más que un giro de la narrativa galdosiana hacia «la tendencia a la degradación de las criaturas literarias y la deshumanización de personajes y actitudes, en las que entra un importante componente caricaturesco, de aguda crítica y aun sátira social» (p. 60), como sostiene Díez de Revenga, supuso una intensificación de los procedimientos con los que estaba ya familiarizado como lector voraz y también como escritor y aun dibujante.

El ensayo de Paradissis —«La mezcla de características humanas y de animales en *Miau* de Galdós» (1971)—, al señalar como modelo *Los animales pintados por sí mismos*, en su doble faceta de colección de textos satíricos —entre otros de Balzac— y viñetas satíricas de Grandville, abría una vía importante de acceso al corazón del texto, que debe ser ensanchada mediante el estudio de cómo estos textos e imágenes fueron asimilados en España a través de las publicaciones costumbristas ilustradas como ha mostrado en su novedosa tesis Gabriel Alonso¹. Pintura y literatura se daban la mano en ellas como nunca había sucedido hasta entonces gracias a los avances tecnológicos de la revolución industrial aplicados a la industria editorial². Y no sólo Grandville sino Gavarni, Nadar o Daumier inundaron Europa de imágenes

¹ Gabriel ALONSO, *Híbridos zoomorfos y antropomorfos de la tradición grotesca en el arte contemporáneo*, Universidad de Valencia, 1997. Tesis doctoral inédita.

² Para lo sucedido en España, véase a título indicativo, *La prensa ilustrada en España. Las «Ilustraciones» (1850-1920)*, Montpellier, Université Paul Valéry-IRIS, 1996.

satíricas —acompañadas o no de textos—, de las que se apropiaron sin escrúpulos otros dibujantes, adecuándolas a sus propios países. En España, dibujantes como Perea, Francisco Ortego o *Demócrito* (Eduardo Sojo) ofrecieron un sin fin de tipos urbanos caricaturizados y aun deshumanizados entre los que los cesantes son habituales. Pérez Galdós se hallaba familiarizado con aquella realidad social y con una representación grotesca. La fauna de *Miau* es la fauna madrileña de la Restauración, tanto la real como su representación grotesca, que ofrecía la prensa ilustrada. La elección de la iconografía gatuna para simbolizar a los Villamil fue todo un acierto. Díez de Revenga comenta su alcance dentro de la novela, su valor simbólico concentrador en el título y su rica tradición literaria desde Cervantes o Lope de Vega (pp. 61-68). Habría que añadir Quevedo y el sugestivo impacto de las imágenes gatunas de los *Caprichos* de Goya, el primer gran caricaturista español moderno, según lo calificaron Baudelaire o Gautier y cuyas sátiras tuvieron continuidad en Eugenio de Lucas o Alenza, quienes de nuevo nos conducen al costumbrismo crítico en el que de modo tan natural se inserta *Miau*, ejemplo genuino de *historia natural* madrileña.

Acierta Díez de Revenga al insistir, concluyendo su ensayo, en la *modernidad* de la escritura galdosiana. Lo es por los aspectos aquí señalados y por otros muchos de los que se realiza un ejemplar recuento. Vistas así las cosas, no es extraño que las ediciones de *Miau* se sucedan. Su mundo es el nuestro. Una nueva edición de *Miau* puesta al día bibliográficamente y con una precisa anotación, como es la que reseño, facilita la entrada de la novela galdosiana en el nuevo siglo, plena de actualidad y vigencia.

JESÚS RUBIO JIMÉNEZ

PÉREZ GALDÓS, Benito, *Ensayos de crítica literaria*, ed. Laureano Bonet, Barcelona, Ediciones Península, 1999, 297 pp.

Aunque el mismo Galdós contribuyó, ya desde su discurso de ingreso en la Real Academia, a su encasillamiento como escritor «espontáneo» y carente de un proceso de intelectualización previo, lo cierto es que fue un creador preocupado no sólo por la experimentación, sino por el conocimiento y puesta en práctica de nuevas corrientes literarias y por la teorización de la novela. El profesor Laureano Bonet, autor de estudios fundamentales sobre la producción decimonónica —caso de su *Literatura, regionalismo y lucha de clases: Galdós, Pereda, Narcís Oller y Ramón D. Perés*—, editor de Pereda y de textos de referencia inexcusable como *El naturalismo* de Zola, lleva desde 1971 recopilando los escritos más representativos del pensamiento de Galdós en materia estética e ideológica.

El interés suscitado por conocer esta parcela del prolífico escritor canario ha obligado a Bonet a reeditar hasta en tres ocasiones una compilación que se ha ido incrementando con sucesivos artículos hasta contar, en su última edición, con un total de 18 entre prólogos, prefacios y epístolas literarias. Y si ya en la segunda edición del libro, de 1989, introducía Bonet tres nuevos textos («D. Ramón Mesonero Romanos-D. Antonio Ferrer del Río», «Charles Dickens» y «La España de hoy»), para esta tercera, la nómina se amplía con el prefacio y epílogo que Galdós redactó para la edición ilustrada de los *Episodios Nacionales*, con la «Epístola literaria» dirigida a Pereda desde *La Prensa* de Buenos Aires con motivo de la publicación de *La Montálvez* y, además, con los prólogos del canario a sus obras: *Los condenados* (1895) y *Alma y vida* (1902). Asimismo,

se introduce como novedad la ordenación cronológica de los textos, lo que aporta mayor sentido al entendimiento de esta colección como compendio crítico que permite analizar la evolución ideológica y creadora de su autor.

Se reúne así un material de gran utilidad para el investigador que pretenda analizar el progreso creador de Galdós: desde el año 1870 en que redacta unas «Observaciones sobre la novela contemporánea» en las que aboga por una renovación de la narrativa encaminada a arrinconar un caduco costumbrismo y a centrarse en el reflejo de las clases medias y la burguesía, hasta su paso por el naturalismo, con novelas como *La Desheredada*, o la culminación de su quehacer literario en una etapa simbolista (aún hoy poco estudiada) tras la publicación de *Misericordia* en el 1897. La constante experimentación de Galdós se aprecia, como pone de relieve Bonet, en su acercamiento a géneros híbridos como puedan ser la novela teatral o hablada bajo la que se adscribirían *Realidad*, *El abuelo* o *Casandra*.

Y si los artículos suponen la divulgación de verdaderos manifiestos estéticos imprescindibles para comprender la génesis y el desarrollo de los distintos movimientos literarios, la documentada introducción del profesor Bonet es un valor en sí mismo por cuanto se acompaña de extensas notas en las que se reproducen observaciones de críticos y literatos coetáneos a Galdós que pueden completar lo expuesto por el autor canario, o bien, aportar una visión distinta pero igualmente válida para el estudio de dicha encrucijada cultural. Sólo la existencia de este amplio prefacio puede justificar la ausencia de notas explicativas acompañando la edición de los artículos.

La introducción posibilita que se cocteen las opiniones de Galdós con ensayos que pretenden igualmente tomar el pulso a un momento de efervescencia

creadora en el que se superponían las más variadas corrientes estilísticas, como el ensayo de Clarín, «Del naturalismo» (publicado en *La Diana*, Madrid, 1882) o sus «Apuntes sobre el nuevo arte de escribir novela» (1887), los abundantes textos de crítica literaria diseminados en distintas publicaciones por Emilia Pardo Bazán, entre las décadas 80 y 90, o estudios como «El realismo y la literatura contemporánea», de Rafael Altamira (*La ilustración ibérica*, 1886). Voluntariamente, el estudio introductorio no se limita en exclusiva a la producción galdosiana, pues existe un interrogante que lo vertebra y que demanda una mayor amplitud: discernir si existe realmente un canon naturalista peninsular. Como no podía ser de otra forma, las citas de *Le roman expérimental* de Zola se suceden para evidenciar cómo poco a poco Galdós se aleja de esta estética con el propósito de ensayar nuevas vías de creación.

El profesor Bonet, con su sostenido empeño de difundir las reflexiones teóricas realizadas por el propio Galdós en torno a un momento de constante renovación estética, hace posible que el investigador del período pueda despojar de la etiqueta de escritor «espontáneo» a un autor simplemente comprometido con la defensa de la libertad experimental del artista frente al encorsetamiento de tipologías y nomenclaturas.

NIEVES ALGABA

GARCÍA JURADO, Francisco, *Encuentros complejos entre la literatura latina y las modernas: una propuesta desde el comparatismo*, Madrid, Publicaciones de la Asociación Española de Eslavistas, Cuadernos de eslavística, traductología y comparatismo, 1999, 74 pp.

En las literaturas modernas de los siglos XIX y XX hay referencias a la litera-

tura latina que no caben dentro del modelo de influencia o imitación, sino que necesitan ser estudiadas recurriendo a otros métodos que nos brinda la literatura comparada y la teoría de la literatura, como la teoría de los polisistemas, las tensiones o polaridades y los juegos intertextuales, los cuales van más allá de la dicotomía tradición-poligénesis. Según esto, el profesor García Jurado sostiene que cuando se estudia la relación entre un autor moderno y un autor clásico citado por él, no sólo se ponen en relación dos autores, sino dos sistemas complejos reflejados en dos literaturas, ya que los textos no son entidades aisladas, sino que tienen un valor semiótico dentro de un rico sistema literario, histórico y socio-cultural.

Con estos presupuestos y haciendo suyos los conceptos teóricos de G. Genette —hipertextualidad, intertextualidad, paratexto (nota), metatexto (relación crítica) y architexto (géneros literarios)—, al autor le interesa más que la recopilación de menciones a autores clásicos, la valoración que un conjunto significativo de autores de lenguas y culturas diversas desde finales del siglo XIX tienen de los autores latinos. Es decir, la consideración de la literatura como sistema de estructuras históricas y supranacionales y la búsqueda de las tensiones o polaridades que motivan la contextualización de las obras de los autores antiguos en las de los modernos. Todo lo cual permite trazar una «historia alternativa» de la literatura latina desde el punto de vista de los autores modernos en tanto que lectores. Las tensiones que examina y permiten ver el carácter sistémico de las referencias a la literatura latina en el mundo moderno son las que existen entre autor literario (lector) y filólogo, aquí y allí, cosmopolitismo y localismo, erudición y fabulación, Antigüedad y presente, clasicismo y modernidad, autores universales y autores raros.

Para ilustrar todos estos presupuestos teóricos trae a colación múltiples ejemplos extraídos de la obra de los siguientes autores modernos: Francisco Ayala, José Bergamín, Adolfo Bioy Casares, Borges, Alejo Carpentier, Julio Cortázar, Eliot, Antonio Gamoneda, Juan García Hortelano, Pere Gimferrer, Juan Goytisolo, Luis Goytisolo, Ángel González, Robert Graves, Claudio Guillén, Joris-Karl Huysmans, Leopardi, José Lezama Lima, Antonio Machado, Arthur Machen, Thomas Mann, Augusto Monterroso, Ramón Pérez de Ayala, Perrault, Joan Perucho, Julio Ramón Ribeyro, Marcel Schwob, Cristóbal Serra, Laurence Sterne, Swift, Andrés Trapiello, Thornton Wilder, Marguerite Yourcenar. Por cierto, dada la riqueza de citas literarias, habría resultado muy útil que en el libro hubiese un índice de autores clásicos y modernos y de obras literarias citadas.

El propio García Jurado manifiesta que aún quedan cuestiones por estudiar en este sentido, por ejemplo, las tensiones literatura / metaliteratura, griegos / latinos, occidentales / orientales, el papel de la traducción, el valor semiótico que tiene citar un texto latino a sabiendas de que el lector no lo entenderá o lo que ocurre en la literatura eslava moderna; pero en cualquier caso, se puede articular una estructura histórica y supranacional que agrupa textos modernos muy diversos sin relación genética entre ellos, estableciendo un polisistema que muestra la complejidad de asimilación de los clásicos por los modernos, uno de los fundamentos de su cultura, si bien no todos los modernos citarán a los antiguos por distintos motivos.

Este libro, por tanto, nos acerca a una nueva forma de estudio de la presencia de los autores clásicos en la literatura moderna, o incluso de interpretación de ciertas obras literarias modernas que tienen su base teórica en el comparatismo y la teoría de la literatura y puede ser muy

fecunda y enriquecedora, tanto para los filólogos clásicos como para los teóricos de la literatura en general.

CRISTINA MARTÍN PUENTE

DAVIES, Catherine, *Spanish Women's Writing, 1849-1996*, London, The Athlone Press, 1998, 334 pp.

Debemos congratularnos por la aparición de este libro dedicado a las escritoras españolas en el marco de la ya consolidada serie de publicaciones titulada «Women in Context». Le han precedido otros títulos que dan a conocer al público anglo-hablante la contribución de las escritoras noruegas (Janet Garton), italianas (Sharon Wood), francesas (Diana Holmes) y suecas (Helena Forsas-Scott) a la literatura de sus respectivos ámbitos culturales durante el mismo período histórico. En preparación se encuentra el volumen correspondiente a las escritoras alemanas (Chris Weedon y Franziska Meyer). A la previsible repercusión internacional de este ensayo se suma otro valor fundamental: la inteligente propuesta de tradición literaria femenina española que la profesora Davies lleva a cabo en sus páginas, situándola además en el contexto de la evolución histórica y social del país durante los últimos ciento cincuenta años, aproximadamente.

De positivo interés resulta el capítulo introductorio en el que la autora expone el propósito central de su estudio, revisar las creaciones de escritoras españolas de reconocido prestigio en el panorama literario español en el período señalado para analizar el contexto histórico del que dan cuenta. Resulta incuestionable la utilidad del marco general de referencias que se brinda al lector extranjero acerca de la evolución del feminismo en España a lo largo del siglo XX, sin perder de vista los

hitos históricos más relevantes que han determinado la producción cultural en nuestro país. Este propósito justifica una apretada síntesis que da lugar a rotundas afirmaciones, algunas de las cuales se precisan en capítulos posteriores. Como ejemplo, baste citar la decidida interpretación de Davies en relación con los avances feministas en España como resultado de una fructífera asociación del feminismo con los partidos y sindicatos de izquierda (pp. 6-7), que en el capítulo 5 se ve convenientemente matizada (véanse pp. 101-102 y 106-107).

A continuación, la profesora Davies divide su extenso estudio en tres partes, cada una de las cuales viene precedida por un epígrafe en el que se perfilan los rasgos fundamentales del correspondiente contexto socio-histórico y de un balance general de la escritura femenina en esos años, para pasar a continuación al estudio detenido de unas cuantas escritoras consideradas señeras. La primera parte abarca el período 1849-1912, en el que se sitúan las creaciones de Gertrudis Gómez de Avellaneda, adalid primero de la causa abolicionista (fruto de su vinculación vital con Cuba) y de la feminista, después, y de Concepción Arenal, a la que califica como la primera socióloga «protofeminista» (p. 37). Atención específica reciben tres autoras claves de la tradición literaria hispánica: *Fernán Caballero*, cuya existencia ofrece múltiples ejemplos de disociación entre sus posiciones públicas y su propia experiencia vital (en nota, se la pone en relación por su fecha de nacimiento y sus características literarias con dos escritoras consagradas de la tradición inglesa, Mary Shelley y Elizabeth Barrett Browning); Rosalía de Castro, defensora a ultranza de la cultura gallega, y Emilia Pardo Bazán, auténtica protagonista de la vida cultural española durante su larga vida (Davies la relaciona ocasionalmente con su coetánea inglesa, Anne Tackeray).

Viene a continuación el período de entreguerras (1912-1944), en el que proliferan numerosas firmas femeninas, tanto en las colecciones de cuentos y novelas breves como en algunas de las revistas de la vanguardia. Se evidencia en esta parte, donde son ya muchos los nombres de escritoras que se recogen, una de las objeciones que es posible plantear a este estudio: la amplitud cronológica de los períodos señalados, marcados, según creo, por un esquema general que definen hitos históricos europeos (las dos guerras mundiales), y no específicamente españoles. De ahí que coexistan en los diferentes apartados escritoras de diversos grupos generacionales, que a menudo poco tienen en común. En esta segunda parte, se incluyen, entre las nacidas en la década de 1860, escritoras como Sofía Casanova, Teresa Claramunt, Carme Karr o Blanca de los Ríos, que convendría situar por edad en la primera parte de este estudio, al tiempo que se alude a escritoras como Concha Zardoya (n. 1914) o María Zambrano (n. 1904), cuarenta años más jóvenes. Como figuras representativas de la literatura femenina española del período abordado se seleccionan tres escritoras que ofrecen una muestra de la variedad reinante en las posturas ideológicas, políticas y estéticas: Carmen de Burgos (1867-1932), presentada como «la dama roja»; Federica Montseny (1905-1994), «la *superwoman* libertaria», y Rosa Chacel (1898-1994), que pese a su distancia frente a cualquier tipo de identificación feminista, puede servir de ejemplo de una «écriture feminine» en la línea definida en los sesenta por las pensadoras post-estructuralistas francesas (p. 155).

La tercera y última parte llega casi hasta la actualidad (1944-1996), abarcando el amplio período de la dictadura franquista y los posteriores intervalos de la transición política y de la consolidación democrática. Después de presentar brevemente los enormes cambios en la situa-

ción legal y social de las españolas desde el final de la Guerra Civil (estando todavía vigente el Código Civil de 1889), hasta la aprobación de la Constitución de 1978, que prácticamente culmina el proceso de equiparación oficial de mujeres y hombres en nuestro país, Catherine Davies ofrece un panorama generacional de las escritoras españolas durante estas casi seis décadas. Se da cuenta así de su actividad literaria desde la consecución del Premio Nadal de 1940 por Carmen Laforet, pasando por las escritoras de la generación del medio siglo (Ana M.^a Matute, Dolores Medio, Elena Quiroga, etc.), hasta las aportaciones de algunas novelistas (Paloma Díaz-Mas, Cristina Fernández Cubas, Adelaida García Morales, Rosa Montero, Lourdes Ortiz, Soledad Puértolas), poetisas (Blanca Andreu, Ana Rossetti), y dramaturgas (Marisa Ares, Maribel Lázaro, Paloma Pedrero, Pilar Pombo, Manuela Reina, Carmen Resino) de los últimos veinticinco años. Se dedica un capítulo entero a autoras como Carmen Conde, cuya poesía refleja, en opinión de Davies, una clara preocupación por la opresión de la mujer en la esfera pública —estructuras, discursos y mitos— (p. 211); Mercè Rodoreda, calificada como la escritora catalana más importante del siglo xx, verdadero clásico moderno que ha influido de un modo determinante en las escritoras catalanas más jóvenes (p. 212); Carmen Martín Gaité, cuya insustituible aportación a la escritura creativa de mujeres se ha visto acompañada por la publicación de sus personales reflexiones teóricas sobre el tema y por cuidadas traducciones de autoras como Emily Brontë, Natalia Ginzburg, Doris Lessing, Virginia Woolf, etc., que han servido para «atar los hilos» de la tradición literaria femenina internacional; Lidia Falcón, a la que emparenta con las feministas revolucionarias de los años 20 y 30 (p. 247); Esther Tusquets, de la que destaca su atrevida mirada de mujer

acerca del amor y el sexo, y Ana Diosdado, dramaturga que recogiendo la estela de Gómez de Avellaneda, logra encumbrarse a esta lista canónica en la que predominan, claramente, las narradoras.

El ensayo se cierra con una veintena de páginas de bibliografía ordenada por materias y autoras específicas, y un extenso índice que facilita el manejo de la abundante información ofrecida, todo lo cual convierte a este libro en un utilísimo instrumento de consulta sobre casi cualquier autora cuya actividad creativa quede dentro del período abordado. Nos encontramos, pues, ante una aportación fundamental para el conocimiento de las escritoras españolas en el panorama internacional, que propone además un selecto canon de autoras y obras que deben ser consideradas como de primer rango. Como siempre ocurre con cualquier propuesta de esta naturaleza, sería relativamente sencillo indicar otras escritoras que podrían haber sido sujeto de un capítulo completo (María de la O Lejárraga, M.^a Teresa León, Concha Méndez, María Zambrano, Ana M.^a Matute...), todas ellas suficientemente conocidas y valoradas por la profesora Davies, incluidas en su libro y en absoluto cuestionadas en su valía como creadoras. La selección era inevitable y se ha hecho eficazmente: sí son todas las que están. Análisis de novelas fundamentales como *Barrio de maravillas* (1977), de Rosa Chacel; *La plaça del Diamant* (1962), de Mercè Rodoreda, y *El cuarto de atrás* (1978), de Carmen Martín Gaité, dan cuenta, por otro lado, de la altura crítica de un volumen que podemos considerar ya insustituible en la biblioteca de cualquier especialista en la Literatura española de los siglos XIX y XX, de los hispanistas interesados en la Literatura escrita por mujeres y, sin duda, de todo aquel lector atraído por la pujante rama de los *Women's Studies*.

PILAR NIEVA DE LA PAZ

RIGUAL BONASTRE, Magdalena, *J. Martínez Ruiz, lector y bibliófilo*, Alicante, Publicaciones de la Universidad de Alicante, 2000, 131 pp.

En uno de los trabajos fundamentales para conocer la personalidad y la obra de José Martínez Ruiz, el hispanista E. Inman Fox afirmaba que «la lectura, para Azorín, es su más importante modalidad vital». A partir de este criterio podemos valorar la relevancia y la pertinencia de un libro como el que reseñamos, escrito por una investigadora cuya actividad profesional se desenvuelve precisamente entre los libros leídos, anotados y acotados por el escritor levantino, pues su cargo como bibliotecaria de la Casa-Museo Azorín la ha familiarizado con una biblioteca singular: la que constituía la fuente de inspiración para el prosista monovarense. La autora, doña Magdalena Rigual, ha venido conviviendo durante años con los volúmenes con los que el escritor decía «vivir en comunión íntima y constante»; los mismos que conservan la huella de las lecturas, relecturas y reflexiones necesarias para ir aumentando su pensamiento, su sensibilidad y su imaginación. «Si escribo es porque leo», afirmó rotundamente en uno de sus últimos libros, sus *Memorias inmemoriales* de 1946.

La autora del libro ha acotado una época para centrar su estudio, aquella en la que el escritor utiliza de manera predominante su nombre civil, con la peculiaridad de reducir su nombre a la inicial, seguida por sus dos apellidos (J. Martínez Ruiz), y que termina cuando en 1904 decide cambiar de firma y utilizar el famoso seudónimo, lo que explica la referencia en el título. Se trata, pues, de la época juvenil, la anterior a la aparición de Azorín en las páginas de *España*, pero la que constituye el sustrato y fundamento de su extensa obra posterior. El impulso que ha guiado a la estudiosa es su

deseo de «percibir la relación íntima entre nuestro escritor y los libros, que fueron más que un instrumento de trabajo y más que un elemento de recreo» (p. 22).

El libro está dividido en dos partes, aludidas en el título, en las que se intenta atender separadamente al lector y al bibliófilo. La primera es la más relevante. Su título, «J. Martínez Ruiz y el arte de leer» es muy elocuente, y viene a ser expresión de esa especial identificación del joven escritor con el libro, que deja de ser objeto para ser reflejo, manifestación y hallazgo de su propio pensamiento; experiencia sobre la cual va construyendo los afectos que determinan su vida [«Sobre los libros fabricamos nuestros amores, nuestros odios, nuestras fantasías, nuestras esperanzas»]. En este sentido, es necesario prestar atención a la época en la que se inicia en la lectura, tanto en su hogar —donde dispone de una excelente biblioteca y de un ambiente favorable, lo que hace que el libro estuviera «vivo y presente»—, como en sus años de colegial (evocados en *Las confesiones de un pequeño filósofo*) en los que predomina la lectura de novelas y de historias fantásticas, según recuerda el escritor desde la madurez.

El centro del libro lo constituye una serie de cuatro capítulos agrupados bajo el epígrafe «J. Martínez Ruiz, lector», en los que separadamente se realiza una reflexión sobre cuatro facetas o modalidades de una misma actividad: la de lector «espontáneo» —o «iniciado»—, «profesional», «coyuntural» y «erudito», aunque ya antes nos ha advertido sobre la profunda unidad en la que se fundamenta la diferenciación. El lector «iniciado» es aquel al que en *Memorias inmemoriales* se refiere: el que va a los libros «derechamente y por instinto». La lectura como actividad espontánea e instintiva se complementa luego con su actividad como periodista y escritor de vocación crítica, constituyendo su faceta como

«lector profesional»; pero esta faceta no supone un contraste con la anterior, pues a juicio de la autora del libro «se complementa muy bien el lector espontáneo [...] con el lector profesional y erudito» (p. 47). Una interesante diferenciación sobre las anteriores modalidades la constituye lo que Magdalena Rigual llama «lectura coyuntural», la lectura de aquellos libros que son objeto de interés en una época determinada, los que caracterizan esa época. En el período vital acotado en el libro es relevante el hecho de que la «coyuntura» se caracteriza por el interés hacia los libros de pensamiento social y político relacionados con la ideología ácrata, de la que J. Martínez Ruiz es un destacado propagandista en los años finiseculares. Encontraríamos aquí una perfecta relación entre su faceta de lector espontáneo con la de lector profesional. Por último, la peculiar erudición del escritor levantino radica, no en el acopio de conocimientos y datos, sino en su virtud estimulante para la creación artística. Si la lectura es una experiencia vital completa y compleja, lo leído es acicate para el acto creador, y el bagaje erudito da lugar a textos tan originales como *El alma castellana* o su obra dramática *La fuerza del amor*.

La segunda parte del libro, dedicada a entender y a caracterizar la bibliofilia de un escritor que logró reunir una biblioteca notable (donde alternan los libros raros con los exquisitos y los aparentemente anodinos), tiene la virtud de precisar y clarificar el lugar del escritor, asignado desde el mismo título de la sección: «Al margen de la bibliofilia». Después de realizar en unos interesantes y pertinentes capítulos un acercamiento a la pasión por los libros, y de reconstruir el ámbito y la psicología del bibliófilo, concluye que «no se puede afirmar que Azorín fuera un bibliófilo intencionado [...]; sólo percibimos algunos rasgos del bibliófilo», puesto que para él, el libro, sea

viejo, raro o curioso, constituye un libro de consulta más, y no un objeto de coleccionismo. Todo libro queda igualado en su lectura —o relectura— y sometido a las señales (acotaciones, anotaciones, subrayados...) que un lector apasiaoado va dejando en sus páginas y en sus guardas.

El libro de Magdalena Rigual Bonastre está tocado por la magia de la sensibilidad, por el encanto de la elegancia y el buen gusto. Tratando sobre un tema que pudiera tener una apariencia periférica y parcial, ha sabido situarnos ante el escritor más íntimo y esencial: ante el creador sensible que palpita frente a la página, que se va haciendo en diálogo con ella, y de cuyo poso de lecturas va surgiendo su mundo. Martínez Ruiz leía, según la estudiosa, «de una forma activa, creativa y placentera», y así es como sus lectores debemos situarnos ante sus libros.

MIGUEL ÁNGEL LOZANO MARCO

MAEZTU, Ramiro de, *Obra literaria olvidada (1897-1910)*, edición de Emilio Palacios Fernández, Madrid: Biblioteca Nueva, 2000, 524 pp.

Ramiro de Maeztu ha sido uno de los miembros de la llamada *generación del 98* más descuidado por la crítica. Por ello, es de agradecer la aparición de ediciones como la que aquí reseñamos, pues nos permiten un mejor conocimiento y contextualización de su producción intelectual y artística más destacada. Además, el editor se preocupa en su introducción por ambientarnos en la sociedad en la que Maeztu compone su obra y por establecer las pautas estéticas y políticas que enmarcan una producción que se sitúa en medio de las corrientes modernista y noventaiochista (Palacios opta por mantener las diferencias taxonómicas,

aunque apunta a un pensamiento común) y entre el progresismo y el conservadurismo, si bien, en la primera etapa de su vida, que es la que en esta edición nos importa, predomine más bien la primera tendencia. De este modo, se hace acompañar la actividad de Maeztu con la de sus compañeros de generación,

Maeztu hizo gala durante toda su vida de un agudo sentido de la realidad. No hay más que recordar muchas de las ideas vertidas en *Hacia otra España*, cuando el escritor acusaba a la prensa de crear un estado de ceguera que alimentaba estériles mitos nacionales y que derivó en el fracaso político del Desastre. Esta visión crítica que establece sobre la realidad más inmediata se puede apreciar también en sus cuentos en torno a Cuba, que guardan algunos puntos de contacto —especialmente formales— con los relatos sobre la guerra noventaiochista escritos por una autora de la generación anterior, Emilia Pardo Bazán, si bien los de Maeztu abundan, más que en el tema patriótico o político (como en el caso de la escritora gallega), en el plano social, pues fueron compuestos antes de estallar la guerra; además Maeztu, a diferencia de Pardo Bazán, vivió una temporada en Cuba, por lo que le interesa especialmente el problema de la sociedad en la tierra colonizada. Estos relatos aparecieron en su momento dispersos en diversas publicaciones de la época, y al mérito de Palacios se debe el que aparezcan reunidos en esta edición pulcramente presentada y detalladamente anotada, con un pie de página que los enmarca social y léxicamente.

Algunos de los cuentos que agrupa *Frente al ensueño* parecen provenir de la tradición de Larra, como es el caso de «Aquelarre cerebral», «Soñando en no soñar» o «La vuelta del paseo», estando todos ellos presentados por ese escritor-periodista que en primera persona reflexiona en voz alta, y de manera crítica, sobre el mundo. Otros, de narrador

omnisciente, tienen un final cerrado con una lección moral, siempre de talante regeneracionista. Opta Maeztu, no obstante, por implicarse siempre en sus textos y relatos, encuadrados en un tiempo coetáneo, ya sea con elementos autobiográficos (experiencias personales), ya sea a través de opiniones propias que buscan la trascendencia ética. En general, lo que predomina es la mirada de un pensador *anticostumbrista*, que busca «mostrar un espacio que hay que regenerar» y al que hay que dotar de nueva vida (p. 144).

Si de la labor periodística de Maeztu se había ya ocupado Palacios en su monografía *R. de Maeztu. La labor literaria de un periodista*, obra de 1982, con esta edición se nos permite contrastar verazmente sus opiniones. Como se puede apreciar con facilidad, Maeztu fue un hombre coherente, cuya actuación pública (de la que se burlaría «ligeramente» Pérez de Ayala en su obra *Troteras y danzaderas*) «está en consonancia con las ideas del periodista progresista, intelectual y literato» (p. 68). En cuanto a las ideas estéticas vertidas en sus tempranos artículos literarios (que ocupan las últimas páginas de esta edición), se puede apreciar cómo Maeztu era partidario de un nuevo realismo, capaz de captar las nuevas y conflictivas situaciones sociales. Palacios explica, optando por el término literatura regeneracionista frente a noventaiochista, el enfrentamiento de él y su grupo a «la literatura desligada de la realidad» (p. 119), el *Modernismo estético*; no obstante, como poeta, Maeztu, aunque rechace a los poetas decadentes, acoge algo de la influencia de su estilo en poemas como «Venus gigantesca», de gran plasticidad y fuerza.

En cuanto a la obra de teatro *El Sindicato de las Esmeraldas*, Palacios demuestra la autoría de Maeztu y cómo este escritor era un prolífico crítico de dramas con unos criterios escénicos muy personales. Maeztu, cómo no, abogará por un

teatro de tinte reformista y sentirá especial predilección por el teatro de Hermann Sudermann. De todos modos, en su obra dramática se siente más particularmente la influencia de G. Bernard Shaw, algo entendible teniendo en cuenta el alto grado de conocimiento de Maeztu de la escena inglesa. Así, en este drama el autor realiza «una pintura costumbrista, con un costumbrismo crítico, de la alta burguesía industrial y capitalista» (p. 168). Pero contando con las dificultades inherentes a la limitada puesta en escena del teatro ideológico, como reconoce Palacios, los personajes dialogan con «bastante pesadez» (p. 173), debido a la escasez de acción y al excesivo interés dialéctico. El autor ha antepuesto los pensamientos ideológicos al argumento en sí, lo cual llega a ser una carga para el dinamismo del drama.

Es, pues, de agradecer a Palacios su cuidadosa labor de hemeroteca, que pone al alcance de nuestras manos nuevos textos del joven Maeztu, que nos permiten entender mejor su obra posterior. Además, su laboriosa introducción, escrita en ese estilo elegante del que ya ha hecho gala el autor en otras ocasiones, nos sitúa adecuadamente en el marco de estos textos.

REBECA SANMARTÍN BASTIDA

ALARCÓN SIERRA, Rafael, *Entre el Modernismo y la modernidad: la poesía de Manuel Machado («Almas» y «Caprichos»)*, Sevilla, Publicaciones de la Diputación de Sevilla, 1999.

Este libro es, en su origen, una Tesis Doctoral leída en la Universidad de Zaragoza [publicada en microfichas: *La poesía de Manuel Machado: «Alma», «Caprichos», «El mal poema» (estudio y edición crítica)*, Zaragoza, 1997], premiada por la Diputación Hispalense como la mejor Tesis Doctoral de tema sevillano en el año

1998, de la que en este volumen se ofrece el contenido relativo a los dos primeros títulos, *Alma* y *Caprichos*. A los interesados en el *fin de siglo* hispánico, el nombre de su autor les resultará familiar en el campo de los estudios modernistas, pues, como fruto de una documentación exhaustiva en torno a Manuel Machado y a la poesía finisecular y sus antecedentes, ha publicado varios e interesantes trabajos en torno tanto a Manuel Machado como a otros diversos temas y autores en el mismo contexto. Como conocedor del poeta sevillano ejerció como coordinador del número especial dedicado al poeta en *Ínsula* (núms. 608-609, septiembre 1997); más recientemente ha editado sus *Cuentos completos* (Madrid, Clan, 1999). Otros ensayos esperan, en prensa, llegar pronto al público machadiano.

En el presente libro Rafael Alarcón busca hacer ver la importancia singular de Manuel Machado en el marco de la poesía moderna española, pues, afirma, puede considerársele eje, durante algunos años (en coincidencia con los libros que aquí se analizan), del modernismo simbolista en España. Comienza diciendo Alarcón: «La certidumbre básica que subyace en este estudio [...] es la consideración de que Manuel Machado es una figura imprescindible para entender el desarrollo y la evolución de la tradición moderna [...] en la poesía española del siglo XX [...]» (p. 13). Es por esto por lo que el autor entiende que profundizar en su obra es, en gran medida, interpretar y dar respuesta a muchos de los interrogantes que, todavía hoy, permanecen sin contestar en la comprensión del *fin de siglo* europeo. Y ello, además, porque, en su opinión, Manuel Machado ofreció una «respuesta propia» en este difícil proceso de renovación estética, constituyéndose como una «vía [...] alternativa al modelo rubeniano imperante en la época» (p. 14). Y lo consiguió con dos libros: *Alma* (1902) y *Caprichos* (1905).

Para demostrarlo, y tras realizar una contextualización histórico-biográfica, analiza el proceso de gestación de la obra del sevillano, «determinando de qué ámbito procede cada elemento que la conforma, cómo se apropia de unos recursos determinados y de qué manera los transforma e integra en su obra, para que ésta resulte una contribución valiosa y personal a la poesía hispánica, y no una simple imitación de unos modelos ajenos» (p. 14). Lo que le permitirá diferenciar entre su camino y el elegido por otros autores, y conocer algo más de las «distintas variantes que engloba el canon poético desarrollado por lo que conocemos como modernismo» (í.d.).

El autor no considera, sin embargo, la narración biográfica una mera apoyatura para la lectura de la obra, sino que ésta se documenta paso a paso, fechando circunstancias y datando las primeras colaboraciones en medios periodísticos, aportando información original que ya, en algún caso, había adelantado en artículo. Alarcón maneja, además, una bibliografía copiosa y completa, y maneja unas densas anotaciones a pie de página, de tal manera que permite seguir el camino de los estudios en torno al autor y valorar sus aportaciones (algo que, por otro lado, él realiza en texto y a pie de página). Una bibliografía tan rica parece exigir una relación final que aquí se echa en falta; sólo se incluye un índice onomástico del que se excusan las referencias aparecidas en las notas.

A continuación, cada uno de los dos libros, *Alma* y *Caprichos*, se estudian de forma independiente. El punto de partida es la propia recepción de ambos volúmenes en su momento; en este sentido se recogen, comentan y calibran puntualmente las reseñas que suscitaron por parte de sus primeros lectores. Se pasa luego al análisis pormenorizado de cada poemario, reconstruyendo con finura crítica y un amplio caudal de lecturas la tradición li-

terario-filosófica en la que se inserta ya desde su mismo título. Complejo es el proceso textual al que Manuel Machado sometió a su propia obra poética, que mezcló, injertó y ordenó de maneras diversas a lo largo de su vida. Alarcón, en un completo análisis textual, se detiene en la génesis de los libros y en los cambios que experimentan en las ediciones siguientes. En el caso concreto de *Alma* realiza un *stemma* en el que relaciona ediciones que muestran las tres «familias» o momentos distintos de la evolución del poemario; así como las variaciones en su misma estructura, que, aunque pequeñas, cree muy significativas, pues las entiende como fases organizativas diferentes, que, al cambiar en sucesivas ediciones, ofrecen poemarios de significado sustancialmente distinto. Machado se muestra como un poeta moderno por la nueva concepción orgánica que concede a su libro.

La lectura sopesada y detenida de las diferentes secciones y poemas, tal vez la parte más importante del estudio, ocupa el grueso del ensayo. La tradición literaria en que se inserta cada poema lleva a Alarcón hasta las fuentes clásicas, la poesía francesa, la herencia decimonónica, etc. Rastrea la tradición de símbolos, temas y motivos, analiza el léxico, la métrica y el caudal retórico. En definitiva, no se trata de una lectura exenta del libro de Machado, sino que éste se pone en relación con las fuentes literarias españolas y europeas. Cada motivo o recurso está documentado bibliográficamente.

Con respecto a *Alma*, la conclusión es que Machado se propuso con este poemario revolucionar y subvertir las conversiones poéticas en vigor y que para ello tomó el modelo de lo hecho en la poesía europea y, sobre todo, en la francesa; busca el poeta sus señas de identidad en la literatura europea, no por imitación, «sino por una sentida necesidad de pertenecer a una moderna comunidad mental y artística» (p. 347), lo que no

impide el diálogo con tradiciones líricas anteriores, nacionales o no. Alarcón desmenuza, pues, el procedimiento mismo de la escritura machadiana, a saber, «el de reescribir y adaptar el mayor número posible de tópicos y recursos pertenecientes en su mayoría a la tradición moderna». Cada poema ofrecía motivos y formas reconocibles, que habrían de ser descifradas para una correcta lectura (las tradiciones y modelos textuales a que pertenecen). La condensación, potenciación, sugerencia y sorpresa del procedimiento queda al desnudo en la lectura que este ensayo nos ofrece. «Podemos decir que cada poema de *Alma* tiene a gala ser un singular descendiente, con carácter propio, de unos ancestros *gozosamente* [...] reconocibles desde su propia escritura y lectura» (p. 349). El tópico deviene así en algo nuevo, original, gracias a este proceso. «Esta tentativa consciente de esclarecer mediante distintos procesos simbolistas el origen de una identidad poética escindida y fragmentada es la recurrencia básica que muestra el *Alma* de Manuel Machado, y sin duda constituye su más valiosa, profunda y personal contribución» (p. 352). Con este libro se abre, una vía hacia el simbolismo en la poesía hispánica que sólo podría compararse a la practicada por su hermano Antonio en *Soledades*.

No tuvo *Caprichos* (1905), el segundo poemario de Machado, la misma repercusión cara al público que el anterior. Tampoco en él deja el autor nada al azar; todo es fruto de una constante revisión y reflexión, continuando el proceso abierto en *Alma*. El libro «repite y supera todos los procedimientos estilísticos, rítmicos, temáticos y simbolistas ya ensayados en *Alma*, y por ello será constantemente modificado en sucesivas ediciones hasta alcanzar su estructura definitiva» (p. 587). A diferencia de lo que se suele afirmar, Alarcón lo cree, sin embargo, superior al anterior, fruto de la superación del baga-

je decimonónico y de un ejercicio consciente de distanciamiento con respecto a la tónica del simbolismo decadente. Estos poemas son ahora más personales, «se aproximan a una poesía más sustancial» (p. 588). La lectura del libro, con iguales criterios a los aplicados a *Alma*, conduce a explicar la base de esta afirmación.

En definitiva, en este libro Rafael Alarcón ofrece una rigurosa y documentada lectura de los primeros pasos de la obra machadiana en la creación de la poesía moderna, de la que se constituye como avanzada con una personalidad singular y atrevida. Aporta no sólo una visión profunda de la tradición temática y estilística de cada pieza, y de los procesos de ruptura y reescritura de las mismas, sino que suma y ordena textos poco conocidos cuando no han sido localizados por el propio Alarcón. La bibliografía manuelmachadiana recibe con este ensayo una importante entrada que, sin duda, será referencia inexcusable en futuros trabajos sobre el autor.

MARTA PALENQUE

GARCÍA LORENZO, Luciano (Ed.), *Aproximación al Teatro Español Universitario (TEU)*, Madrid, C.S.I.C., Anejos de la *Revista de Literatura*, n.º 46, 1999, 310 pp.

RUBIO JIMÉNEZ, Jesús (Coordinador), *Teatro Universitario en Zaragoza. 1939-1999*, Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza, Serie Imagen y Comunicación, 2000, 376 pp.

Con seguridad, se podría hablar de un cierto «teatro universitario» desde los remotos tiempos del medievo, pero el concepto moderno de teatro universitario surge a raíz de la renovación teatral de los años 20. Desde entonces, las relaciones entre teatro y universidad han sido y son permanentemente conflictivas, sin

que se haya encontrado todavía un modelo de teatro universitario más o menos definitivo, como han puesto de manifiesto las sucesivas «jornadas» o «encuentros» a él dedicadas, como las de El Escorial (1979) o las de Alcalá de Henares (1994-95), por citar sólo las más recientes.

Es bien conocido que el primer modelo de teatro universitario moderno en España es La Barraca de Federico García Lorca y Eduardo Ugarte, germen de otras experiencias similares, entre las que destaca El Búho valenciano. La idea original hay que buscarla en los teatros universitarios norteamericanos, que el propio Lorca conoció en su visita a ese país en 1929 y que otros hombres de la cultura y el teatro, como Cipriano de Rivas Cherif o Pedro Salinas, venían defendiendo como paradigma de difusión cultural dentro y fuera de la universidad y, a la vez, de renovación escénica. Los teatros universitarios surgidos apenas instaurada la dictadura franquista nacieron de una espuria imitación de este modelo, con fines en un principio bien diferentes, pero que con el devenir de los tiempos y la abnegada dedicación de algunos de sus protagonistas fueron evolucionando hacia caminos de verdadera renovación cultural y teatral. Este largo y complejo proceso, lleno de altibajos y contradicciones, representa un capítulo imprescindible en la historia de nuestra escena contemporánea. Y si la experiencia teatral de La Barraca ha merecido una amplísima atención de la crítica, hay que lamentar la escasez de estudios dedicados a este otro teatro universitario. Hasta ahora contábamos, aparte de algunas referencias en estudios generales y esporádicos testimonios de sus protagonistas, con unos pocos trabajos parciales de calidad, dedicados a analizar la labor de los TEUs en distritos universitarios concretos y en épocas diferentes, como los de Murcia (César Oliva), Valencia (Manuel Aznar Soler, Nel Diago y María Fernanda Man-

cebo), o Barcelona (Manuel Aznar Soler y Toni Casares), pero sigue echándose en falta un trabajo de conjunto que contextualice y evalúe con rigor y profundidad la significación de un fenómeno tan decisivo en la escena española de la segunda mitad del siglo XX como es el teatro universitario. Perspectiva histórica hay ya para afrontar el reto. No es éste, sin embargo, el propósito de los dos volúmenes que aquí comentamos, si bien, como vamos a ver, pueden contribuir enormemente a llenar parte del vacío crítico existente y, dada su calidad, estimular otros trabajos que completen el análisis de la escena española universitaria de aquellos años y su impacto en la vida cultural y teatral del país.

El volumen editado por Luciano García Lorenzo es fruto de las ponencias presentadas por prestigiosos especialistas en el seminario por él dirigido sobre *El Teatro Universitario en España a partir de 1939* en la Universidad Internacional Menéndez Pelayo, en su sede de Cuenca en septiembre de 1995. Como declara explícitamente García Lorenzo en la presentación del libro, la pretensión del mismo no es otra que contribuir a llenar algunos de esos vacíos escandalosos en la historia de nuestra escena y, para ello, «ofrecer una panorámica de la práctica teatral universitaria española en este período» y «poner a disposición de los estudiosos unos materiales y unas reflexiones» para futuras monografías sobre la labor de los distintos TEUs. Objetivos que, sin duda, se logran en términos generales, con las virtudes y limitaciones inherentes a este tipo de trabajos misceláneos surgidos de congresos o seminarios: frente a una sugerente variedad de enfoques y multiplicidad de puntos de vista, se constata cierta dispersión metodológica y anarquía cronológica, a la vez que se dejan fuera del análisis grupos y universidades importantes (Granada, por citar sólo un caso significativo). Limita-

ciones que no empañan, como digo, esa visión panorámica que se pretende ofrecer, sobre todo gracias a la calidad de algunos trabajos del libro.

Destaquemos, en primer lugar, los dos excelentes capítulos firmados por directores-protagonistas de sendas épocas del teatro de cámara y universitario en Madrid y Zaragoza, José María de Quinto y Alberto Castilla, puesto que el otro director y protagonista, César Oliva, en el trabajo que abre el volumen, prefiere hacer un recorrido de grandes trazos, muy generales, sobre el pasado y futuro del teatro universitario en vez de centrarse en su labor al frente del TEU murciano, de la que ha dejado testimonio, ciertamente, en otros trabajos anteriores. José María de Quinto nos presenta una rica, amena e imprescindible «Memoria personal sobre el teatro», que viene a completar su recientemente editada labor crítica y ensayística. Aunque sólo lateralmente aborda de Quinto la labor de grupos universitarios, el recuento que hace de los principales teatros de cámara y de ensayo entre los años 40 y 60 y la exposición detallada de las actividades de los diferentes grupos en que de algún modo fue protagonista, nos sitúa en el auténtico contexto teatral del momento: el grupo experimental «Arte Nuevo», en el que ejerció de maestro en la dirección de escena José Franco, procedente del Teatro Escuela de Arte fundado en 1935 por Rivas Cherif; el teatro de ensayo «La Carátula», que representó obras de O'Neill (*A Electra le sienta bien el luto*), Tennessee Williams (*El zoo de cristal*) y estrenó en España, a hurtadillas y con el escamoteo generalizado de la crítica, *La casa de Bernarda Alba*, de Lorca, el 20 de marzo de 1950; el «Teatro de Agitación Social» (TAS), que no llegó a ofrecer ningún espectáculo, y el «Grupo de Teatro Realista» (GTR), ambos con la colaboración de Alfonso Sastre... Por su parte, Alberto Castilla centra su trabajo en los diez años

(1958-1968) de su dedicación al teatro universitario entre España (Zaragoza y Madrid) y América, con especial análisis de sus montajes más espectaculares y significativos: *La cabeza del Bautista*, de Valle-Inclán (1958), *La zapatera prodigiosa*, de Lorca (1960), *El círculo de tiza caucasiense*, de Brecht y *Fuenteovejuna* (ambos en 1965), en España; *Los cuernos de don Friolera*, de Valle (1966), en Colombia; y la adaptación de *Tirano Banderas* (1968), en México.

Mayor disparidad ofrecen los otros dos artículos —junto al ya mencionado de César Oliva— dedicados a análisis de carácter más global y externo. El primero, firmado por Gonzalo Pérez Olaguer («Teatro y universidad: del compromiso al olvido»), se centra sobre todo en el TEU de Barcelona, del que presenta una breve visión muy general. Más ambicioso es el de Eduardo Pérez-Rasilla («La situación del teatro universitario en España desde 1939 a 1967»), quien comienza reconociendo el «carácter incompleto y provisional» del panorama de conjunto que ofrece y que no quiere limitar al teatro universitario madrileño. Actitud loable, pero que lleva al lector a una cierta decepción, puesto que el principal centro universitario y teatral de aquellos años queda así difuminado en unos trazos que son pálido reflejo de su actividad y trascendencia. Partiendo de un conocido artículo de Juan Antonio Hormigón, Pérez-Rasilla establece dos épocas bien diferenciadas en la evolución del teatro universitario en esos treinta años: una que va de 1939 a 1955, marcada por la indecisión y el recurso a los clásicos, con tímidas aperturas según van transcurriendo los años hacia autores españoles contemporáneos (Sastre, Paso), extranjeros ya consolidados y aceptados (O'Neill, Priestley, etc.) y otros españoles «marginados», como el Mihura de *Tres sombreros de copa*, estrenado en 1952 por Gustavo Pérez Puig en el Teatro Popular Universitario; y otra que

abarca desde 1956 hasta finales de los 60 (¿por qué no 1965, cuando desaparece el SEU?), «una especie de edad de oro de los TEUs», lanzados en su mayoría de modo imparable a aunar arte y compromiso social en la búsqueda de un teatro popular, etapa en la que, como afirma Pérez-Rasilla, probablemente lo más interesante «por encima de los propios logros, sea el debate suscitado en torno a la función del teatro universitario y de sus directrices estéticas». El fracaso de las expectativas creadas en las Jornadas de Murcia de 1963 evidenció las limitaciones del Teatro Universitario y abrió el camino a los horizontes nuevos del teatro independiente.

Otras cuatro ponencias abordan la actividad desarrollada por TEUs concretos, y tal vez por ello constituyen el bloque más interesante del libro, puesto que el estudioso puede hallar en ellas las bases documentales necesarias para trabajos de mayor alcance. Manuel Aznar Soler se encarga de «El teatro universitario en Barcelona durante el franquismo (1939-1975)», con el rigor y acopio documental en él habituales. Recorre Manuel Aznar Soler las diferentes etapas y directores, desde los años del teatro «nacional-católico» y los primeros intentos de despegue hacia otros modelos más de «vanguardia», como los llevados a cabo por José Antonio de la Loma (1947-49), hasta los momentos de mayor esplendor del TEU barcelonés, bajo la dirección de Antoni Chic (1953-58) y Josep Maria Loperena (1958-1961), para concluir con la crisis, común a los del resto de España, de los años sesenta. José Antonio Pérez Bowie, por su parte, rescata por vez primera la «mortecina» actividad teatral de la Universidad de Salamanca, «sólo floreciente a los finales años sesenta», y caracterizada por la discontinuidad. A su descripción añade Pérez Bowie un valioso apéndice documental que recoge una sucinta ficha de cada actividad (representación, lectura,

teatro leído) de los grupos universitarios salmantinos. Un apéndice similar, pero más completo, ofrece también Roberto Salgueiro, que se ocupa de «La práctica escénica en la Universidad de Santiago de Compostela entre los años 1936 y 1975», en la que destacaron, tras una primera década de atonía, directores como Francisco Lorenzo Batallán y Juan Miguel Daporta (1949-53) y, sobre todo, Rodolfo López Veiga, que dirigió el TEU compostelano en su época de mayor esplendor (1953-60). Cierra este apartado descriptivo María Jesús Bajo Martínez, que se ocupa de manera sucinta y clarificadora de «Tres décadas del teatro universitario en Sevilla».

Finalmente, destaquemos un trabajo que se aparta de los anteriores por su enfoque y metodología: el que Jesús Rubio Jiménez dedica a analizar la presencia de Valle-Inclán en los teatros universitarios entre 1958 y 1975. A pesar de las limitaciones que el propio autor reconoce, sobre todo en la recuperación de documentación sobre montajes conocidos y otros tal vez ignorados, la ordenación de materiales dispuesta por Jesús Rubio Jiménez nos permite entender por qué la dramaturgia valleinclaniana se convirtió en una de las reivindicaciones estéticas y también ideológicas más atractivas para los teatros universitarios y, sobre todo, qué Valle-Inclán se pretendió recuperar en cada momento, según la particular visión de cada director. Lógicamente los esperpentos, al lado de otras piezas breves fácilmente asimilables a la estética esperpéntica, como *Farsa y licencia de la Reina Castiza* o las obras que componen el *Retablo de la avaricia, la lujuria y la muerte*, ocuparon la mayoría de los esfuerzos, que llevaron a los distintos directores, en su «búsqueda de una dramaturgia apropiada para representar a Valle-Inclán», en unas ocasiones «al teatro épico de Brecht (Hormigón)», en otras a «una indagación en la tradición

teatral popular española (Oliva)», e incluso a «montajes donde se aprecia la influencia del teatro ceremonial y ritualizado de raíces artaudianas y similares (Castilla)». Y es que, concluye Jesús Rubio, «las urgencias del momento» llevaron a interpretar a todo Valle desde la estética crítica del esperpento, relegando otros muchos aspectos de su teatro.

En definitiva, como decíamos al principio, son valiosos y útiles la mayoría de los trabajos que este volumen editado por García Lorenzo nos ofrece, si bien su propio título proyecta, en cierto modo, sus límites: se trata de una «aproximación» al Teatro Universitario de la época franquista, fuente segura para otros trabajos posteriores de alcance.

Tal vez el primer fruto, más que del libro en sí, de las reflexiones que el Seminario organizado por García Lorenzo suscitó en uno de los ponentes, sea el segundo título que nos ocupa: *Teatro universitario en Zaragoza. 1939-1999*, coordinado por Jesús Rubio Jiménez. Evidentemente, el propósito en este caso es bien distinto, puesto que se trata de adentrarse de lleno en el análisis exhaustivo, riguroso y profundo de un teatro universitario concreto en unas fechas también precisas. Propósito que, adelantémoslo, se logra plenamente y sobrepasa la idea inicial del propio coordinador: «El libro ha sido concebido en buena parte como un ejercicio de memoria, como un intento de dejar fijadas las huellas del teatro universitario zaragozano antes de que el olvido las cubra completamente». A ello se añade un segundo mérito tan digno de elogio como difícil de conseguir: el cuidado editorial y la enorme cantidad y variedad de la documentación gráfica que contiene. Nada menos que 192 ilustraciones (en blanco y negro) iluminan sus páginas con documentos que permiten recuperar de la mejor manera posible lo efímero de la práctica teatral, sobre la base de carteles,

programas, escenarios, fotografías de las representaciones, bocetos escenográficos, diseños para figurines, proyectos de luminotecnia... a los que se añade un apéndice de otras 57 láminas complementarias, esta vez en color. Trabajo de recuperación ingente y de costosa edición, que convierte a este lujoso volumen de amplio formato en un modelo de publicación de estudios teatrales en nuestro país, donde tantas veces tenemos que resignarnos a leer ensayos sobre teorías y experiencias dramáticas ayunos de toda ilustración gráfica.

El volumen se articula en dos partes bien diferenciadas. La primera, dedicada a estudios de investigación, rigurosamente documentados, recorre en tres amplios capítulos las vicisitudes del teatro universitario zaragozano en las fechas señaladas (1939-1999), con puntual descripción de grupos, espectáculos y circunstancias en que desarrollaron su actividad; la segunda, que enlaza más en lo cronológico con los dos primeros capítulos, recoge testimonios escritos expresamente para la ocasión por los protagonistas más relevantes del teatro universitario en la capital aragonesa, con la doble finalidad de servir de homenaje y reconocimiento a todos ellos y de ofrecer una visión de primera mano de quienes todavía conservan memoria fiel de una experiencia singular. Ambas partes se complementan con suficiente armonía y proporcionan al lector una multiplicidad de perspectivas e interpretaciones que enriquecen el completo panorama del teatro universitario en Zaragoza que el libro pretende ofrecer.

Miguel Ángel Ruiz Carnicer abre la primera parte del volumen con un espléndido capítulo que fija las coordenadas en que se desarrolló el TEU zaragozano (extrapolables a casi todos los demás) hasta mediados los años cincuenta, y que van «de la agitación fascista al compromiso social». No se trata de un mero recorrido por directores, grupos y espec-

táculos, sino de un análisis en profundidad de las ideas teatrales y de las actividades del TEU en la ciudad de Zaragoza, del ambiente político y cultural que respiraba la ciudad desde la perspectiva global de la evolución del SEU y el TEU en el resto de España. Ruiz Carnicer expone con claridad y rigor las vacilaciones y contradicciones en que el TEU desarrolló su actividad en los primeros años de la postguerra, en los que el voluntarismo y la confusión marcaron la pauta de unas representaciones discontinuas y poco representativas del trabajo que se pretendía desarrollar. No obstante, hubo en el distrito universitario de Zaragoza algunas propuestas teóricas de alcance, como las de Federico Torralba y Eugenio Frutos o las de movimientos renovadores como el Círculo Universitario de Arte (CUA), que llegó a plantear la conversión del TEU en un teatro experimental, evidentemente sin éxito. Los años cincuenta suponen el despegue del TEU zaragozano, con una mayor actividad, centrada en múltiples experiencias de teatro leído, mucho más sencillo y con menos trabas que el representado (Sartre, Saroyan, Anouilh, Sastre, Valle-Inclán, García Lorca...), en la profundización del debate sobre cuál ha de ser el papel del teatro universitario y en un evidente afán de experimentalismo, que intentan plasmar directores como Mario Antolín, Emilio Alfaro, Antonio Tomás y, con más entusiasmo, Antonio Agüeras y Alberto Castilla al final de la década, con quien se inicia el período de mayor auge del TEU zaragozano, esencial, como aclara Ruiz Carnicer, para explicar y entender el panorama teatral del momento.

El análisis pormenorizado de este momento de máximo esplendor del teatro universitario en Zaragoza (1955-1965), cuyos espectáculos trascendieron en muchas ocasiones fuera de su distrito universitario, se aborda en un segundo capítulo, firmado por Jesús Rubio y por

Patricia Almárcegui. En él se hace un exhaustivo recorrido por las actividades, lecturas y representaciones ofrecidas por los distintos grupos universitarios, con ficha completa de la mayoría de ellas, y detallado análisis de declaraciones programáticas y recepción en la prensa del momento. Tan precisa labor de rescate permite constatar fehacientemente la vitalidad del teatro universitario en Zaragoza durante esta década, no sólo por el número y la calidad de los espectáculos ofrecidos al público (incluyendo lecturas, concursos y festivales), sino también por la permanente evolución y renovación del repertorio, en busca de cotas más ambiciosas en lo teatral y en lo ideológico. En este sentido, los autores constatan tres tendencias: respecto al teatro clásico, «si al principio era seleccionado por su carácter doctrinal, finalmente se mantuvo en sus manifestaciones de limpia teatralidad popular», como demuestra la sustitución de autos sacramentales y comedias de clara identificación ideológica por los entremeses cervantinos, casi constantes en el repertorio; en cuanto al teatro moderno, «es muy llamativa la progresiva implantación del teatro de Valle-Inclán y García Lorca, que expresan bien la creciente conciencia de rescatar la memoria silenciada del mejor teatro español» anterior a la guerra civil, así como la ausencia de los mejores autores contemporáneos, como Sastre o Buero Vallejo, que quedaron relegados a sesiones de teatro leído; y en lo referente al teatro extranjero, «se fue produciendo una gradual sustitución de los autores del moderno teatro católico y de los grandes dramaturgos norteamericanos» por el teatro del absurdo, especialmente Ionesco y Beckett y, muy al final, Brecht. La evolución hacia estas nuevas fórmulas dramáticas vino de la mano de grandes directores como Alberto Castilla, que ya en 1958 presentó en Barcelona un programa compuesto por *El aparecido*, de Salinas,

La cabeza del Bautista, de Valle-Inclán, y *Doctor Death de 3 a 5*, de Azorín, a los que añadiría otros montajes memorables como el de *La lección*, de Ionesco (marzo, 1959), los entremeses de Cervantes (octubre, 1959), *La zapatera prodigiosa*, de García Lorca (marzo, 1960), preludio de los que después ofreció como director del TEU de Filosofía y Letras de Madrid y del TEU Nacional, siempre con Juan Antonio Quintana como primer actor. Alfonso Azcona llegó ensayar *La casa de Bernarda Alba*, que sólo logró ofrecer en función privada en una finca particular, y representó *Ligazón*, de Valle-Inclán, y una escenificación del *Llanto por Ignacio Sánchez Mejías* (diciembre, 1961) y *El embrujado*, de Valle-Inclán (enero, 1963). Al otro gran director de esta etapa, Juan Antonio Hormigón, primero responsable del TEU de Medicina y más adelante del de distrito, se deben logros como el estreno mundial de las dos escenas entonces conocidas de *El público*, de Lorca, en un programa que llevaba por título el nombre del autor asesinado (abril, 1962), *Las galas del difunto* y *La hija del capitán*, de Valle-Inclán (marzo, 1964), obras prohibidas cuando iban a representarse en Sevilla en la fase final del Certamen Nacional de Teatro Universitario. El último director del TEU zaragozano, David Jiménez Mazo, contribuyó a esta renovación del repertorio universitario con la puesta en escena de otras tres obras valleinclánianas, *La cabeza del Bautista*, *La rosa de papel* y *Sacrilegio* (octubre, 1965).

El capítulo que cierra esta primera parte del libro, también escrito por Jesús Rubio y Patricia Almárcegui, plantea en primer lugar un panorama general del teatro universitario e independiente en Zaragoza desde la desaparición del SEU en 1965 hasta los últimos años 80, en un recorrido detallado pero no pormenorizado de los grupos que mantuvieron vivo, con trayectorias a veces erráticas y pla-

gadas de paradojas, el interés por un teatro diferente y alternativo (Teatro Universitario Independiente, Teatro de la Ribera, El Silbo Vulnerado, Teatro del Alba, Nuevo Teatro de Aragón, Tabanque-Imagen 3 y, sobre todo, el Teatro de Cámara de Zaragoza, cuya labor se prolongaría después en el Teatro Estable, ambos muy ligados a la actividad de los TEU, por su «comunidad de intereses y de personas» y merecedores de un estudio monográfico), en los cuales ven los autores claves indispensables para entender la producción teatral universitaria de los años noventa. A ella se dedica la segunda parte de este capítulo, tomando como referencia la Muestra de Teatro Universitario, iniciada en 1993. En las ediciones analizadas, se aprecia un resurgir del teatro universitario zaragozano en lo referente a grupos, profesionales y calidad de los espectáculos, aunque no exento de contradicciones y limitaciones derivadas de un modelo de producción teatral a medio camino entre la profesionalización, la dependencia económica de las instituciones públicas y la problemática salida profesional de las enseñanzas teatrales. Por ello, se mezclan logros evidentes, como un repertorio que va de los autores contrastados —Shakespeare, Lorca, Valle— a los más actuales —Sanchis Sinisterra, Alonso de Santos, Belbel— y problemas estructurales que atañen a cómo se aborda el estudio del teatro en la universidad y cuál debe ser el cauce adecuado a la producción teatral universitaria.

La segunda parte del libro concentra el testimonio directo de los principales protagonistas del teatro universitario za-

ragozano analizado previamente. La nostalgia se mezcla en este caso con la merecida reivindicación de muchos años de intensa dedicación al arte teatral. Al lado de la inevitable subjetividad, emanan frescos los recuerdos de primera mano de luchas y fracasos, de logros casi impensables, de éxitos e insatisfacciones en los que nunca faltó el coraje y el atrevimiento, y que tanto contribuyeron a revitalizar el ambiente teatral y cultural que les atenazaba. Mario Antolín, Alberto Castilla, Antonio Zapatero, Alfonso Azcona, Juan Antonio Hormigón, David Jiménez y Juan Antonio Quintana, desde diferentes perspectivas, retrotraen su mirada sobre el pasado —con alguna proyección de futuro— del teatro universitario zaragozano y español, en un ejercicio testimonial impagable.

En definitiva, el libro coordinado por Jesús Rubio Jiménez, en su conjunto, supone un modelo necesario, seguro, por el que debe avanzar la investigación teatral en España, si pretende aunar rigor, documentación y valor interpretativo. Sólo así se logrará, como en este caso, situar al lector en el horizonte concreto de la producción teatral de un momento determinado, reconstruir con documentación exhaustiva cada proceso histórico, matizar los logros, límites y contradicciones de la producción y recepción del fenómeno teatral en sus diferentes etapas. Porque este conjunto de esfuerzos bien coordinados es el único que, a la larga, propicia un juicio mesurado y prudente sobre la historia de nuestro teatro.

JUAN AGUILERA SASTRE