

CABO ASEGUINOLAZA, Fernando y RÁBADE VILLAR, María do Cebreiro. *Manual de Teoría de la Literatura*. Madrid: Castalia, 2006, 429 pp.

He leído con detenimiento y enorme interés el manual de Fernando Cabo y María do Cebreiro Rábade, profesores de la Universidad de Santiago de Compostela, donde florecen desde hace décadas los estudios de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada con especial acierto e intensidad. Y mi interés no se ha visto defraudado.

De entrada, puede sorprender en un manual de Teoría de la literatura la falta de capítulos concernientes a la Retórica, las Figuras y la Métrica, así como al repaso histórico de las principales escuelas. Todo recelo se disipa, empero, si consideramos que en la misma colección de Castalia está el Manual de Retórica, de David Pujante; el Manual de Métrica Española, de Elena Varela, Pablo Moñó y Pablo Jauralde; más (se anunciaba y ya apareció) el Manual de Crítica Literaria Contemporánea, de Fernando Gómez Redondo. La obra que reseñamos contiene, pues, los «otros» capítulos obligatorios de cualquier manual convencional que no están desarrollados *in extenso* en manuales vecinos.

Dicho al derecho, lo que se nos presenta aquí es una exposición personal de la cuestión de la «literatura», noción asediada en los comienzos del siglo XXI por la competencia de los medios audiovisuales y por la recategorización que le imponen tanto las nuevas tecnologías electrónicas como el nuevo paradigma instaurado por las últimas estribaciones del llamado «pensamiento moderno» (postmodernidad).

Debatida esta cuestión central, se abordan los «grandes géneros literarios» como los contemplamos a finales del siglo XX: el relato, la poesía y el teatro, teniendo muy especialmente en cuenta en este último apartado que «teatro» no es un género «literario» según se recuerda, invocando, entre otras, la autoridad de José Luis García Barrientos. Se cierra el libro con el capítulo «Teoría interartística. Literatura y medialidad», que observa con acierto el carácter de encrucijada semiótica que encierra la literatura y las consecuencias que de aquí se derivan.

«Los estudios literarios y sus disciplinas: el lugar de la teoría» (pp. 18-64) contiene una exposición parcial de la materia desde una sensibilidad contemporánea sin que me quede claro hasta qué punto se asume o se discrepa del relativismo que ha introducido la posición postmoderna que potencia de manera indecible las reinterpretaciones del corpus literario convencional. No se trata solo de si el canon es el que se ha impuesto, contra o al margen de la razón, por los colonizadores, los varones o los blancos, sino de si es posible un canon y hay un modelo científico capaz de estudiarlo.

El segundo apartado «La noción de literatura» (pp. 65-118) repasa acertados fragmentos de diversos autores junto a otros de cuya consistencia incluso se podría recelar. Ahí están convocados Claudio Guillén y Harold Bloom, Marc Fumaroli y René Wellek, Pierre Bourdieu y Michel Foucault, todos juntos, pero no revueltos.

Termina con el desafío que supone el hipertexto como paso de una cultura de la imprenta a una cultura precisamente hipertextual. Se termina con una prudente duda: «De este modo, apunta la inconveniencia no

se sabe bien si de reducir la literariedad a un modelo textual históricamente determinado —el de la cultura tipográfica— o, por el contrario, la de llevar el concepto de literatura más allá de los límites históricos y culturales impuestos por su origen».

«Globalización, posmodernidad y poscolonialismo: el nuevo contexto de la teoría de la literatura» (pp. 120-170) se dedica a lo que podríamos denominar la «nueva situación». Se invoca a Jameson, a Ihab Hassan, a Jean François Lyotard, a Jean Baudrillard y —cómo no— a Said, etc. Se trata de un trabajo informado, aunque haya que seguir profundizando en la taxonomía de los objetos que se señalan con los términos moderno, modernismo, *modernism* (que, como se sabe, no es, en absoluto, lo mismo), posmoderno, posmodernismo, posmodernidad... Habría (me parece) que abordar la deriva filosófica del nominalismo del siglo XIV hasta hoy para distinguir claramente los rasgos que se incluyen en el paradigma neonominalista y aquellos en los que «moderno» significa lo opuesto a lo antiguo (o a lo anterior) en determinadas coordenadas geográficas y de la historia relativamente reciente. Y las relaciones y confusiones que se han dado a causa de la homonimia. Es un trabajo de aliento que me gustaría hacer y ya es un mérito que este apartado del manual invite con lo que dice a ponerse manos a la obra. Pero no quisiera despistar al lector de la reseña. Basta repasar la bibliografía recomendada al respecto para darse cuenta de que tal vez mi lectura sea una hiperlectura. Anderson, Calinescu, Casanova, Castells, García Canclini, Godzich, Harvey, Mignolo, y Vega Ramos no invitan a releer a Ockam ni a Kant ni la encíclica *Pascendi* ni a Juan Ramón Jiménez en pos del significado y las consecuencias del término y la civilización por él denominada.

Sin embargo, la teoría poscolonial y la teoría de la globalización no son realidades que se deriven primariamente de lo que venimos diciendo. Como nos advierte el

manual, muchos de los estudiosos de la teoría de la globalización «la abordan, de hecho, desde el punto de vista del poscolonialismo, lo cual significa una perspectiva crítica respecto a las visiones de lo global centradas en su dimensión predominantemente tecnocrática y homogeneizadora. Lo poscolonial privilegia la diferencia y la perspectiva local, aunque desde la fluidez y la movilidad permanentes, y al mismo tiempo enfatiza nociones como la de transculturación que atienden al dinamismo y a la emergencia imparable de nuevas dimensiones de la cultura. Algo a lo que no es ajena la globalización en su entendimiento más amplio. En efecto, como la globalización, la perspectiva poscolonial se ha convertido en uno de los factores más enriquecedores para la reflexión teórica sobre el fenómeno literario en la medida en que, partiendo de la idea de desplazamiento, la sitúa en una dimensión muy diferente a la que era tradicional hasta hace muy pocos años». Estoy de acuerdo.

Un breve apartado («Géneros literarios», 161-170) introduce la exposición pormenorizada de los grandes campos de los géneros contemporáneos que constituye la mayor parte del manual. Aquí se reconoce la vuelta de la genología a un primer plano entre las inquietudes de la Teoría de la literatura. Teniendo yo la cuestión tratada, entre otros lugares, en el volumen colectivo *Curso de Teoría de la literatura* que dirigió Darío Villanueva en 1994 (Madrid, Taurus) así como en mi antología *Teoría de los géneros literarios* (Madrid, Arco/Libros, 1988), libros ambos citados en el manual, nada voy a decir del enfoque no necesariamente coincidente que otorgo a esta cuestión. En lo principal, que la Teoría de la literatura es hoy, en realidad, una Teoría de los géneros literarios es algo en lo que parece que estamos de acuerdo.

«Narratividad y relato literario» (pp. 171-256) acoge los epígrafes de narración y cultura, narración y relato, pragmática del relato, historia del discurso, el narrador en el

relato, instancias y niveles de la enunciación narrativa, la representación de las voces y los lenguajes en el relato, el tiempo narrativo, el cronotopo, el espacio narrativo y el personaje. He aquí, pues, la enumeración ordenada de las rúbricas propias de la exposición académica de la cuestión.

El autor empieza señalando la amplitud del concepto de relato, que constituye una categoría fundamental. Con expresión de Harald Weinrich, aunque a otro propósito, podríamos decir que al principio fue la narración. Así lo señala acertadamente Cabo. Como también es acertado señalar que el término narración, en cuanto secuencia de acciones, permite aunar el cine, la novela, un cómic y un libro de historia.

Como tercera cuestión, se recuerda el importante avance que ha supuesto el giro pragmático en la consideración de la narración. El fenómeno no se agota en el relato que queda escrito o grabado, sino que trasciende al proceso de enunciación narrativa, absolutamente imprescindible a la hora de la interpretación.

La exposición de la pertinente oposición que subrayaron los formalistas rusos al principio del siglo xx entre *fábula* y *trama*, *historia* y *discurso*, *asunto* e *intriga* es el tema del apartado cuarto.

Los estudios sobre la posición del narrador en el relato («focalización») tan bien tratados ya por la Narratología francesa, en la que no se pueden olvidar los nombres de Genette o Todorov, están resumidos y ejemplificados de forma sucinta y pulcra en las diez páginas que se les dedica.

«Más acá» de las instancias de autor y lector, la enunciación narrativa implica las figuras de narratario, lector representado, autor implícito, lector implícito y autor representado, según se nos atestigua convenientemente.

A continuación, viene la exposición de las voces y los lenguajes en el relato: discurso directo e indirecto, monólogo interior, monólogo citado, psiconarración, discurso directo libre, discurso indirecto mi-

mético, discurso pseudodirecto, discurso indirecto libre.

El estudio del tiempo narrativo comprende los consabidos apartados de tiempo del relato y tiempo de la historia, orden, duración, frecuencia, tiempo lingüístico, con las apoyaturas de, entre otros, los libros de Genette, Ingarden, Iser, Ricoeur, Hamburger y Weinrich.

Tres páginas recogen la noción bajtiniana de «cronotopo», o sea, la «conexión esencial de relaciones temporales y espaciales asimiladas artísticamente en la literatura».

«El espacio narrativo» (239-248) evoca las enseñanzas de Ricardo Gullón, Seymour Chatman, Gabriel Zoran y Joseph Frank.

Se termina el apartado tratando del personaje, lo cual me parece un acierto evidente. La reducción del ejecutante de la acción a una instancia funcional, sea lo útil que sea metodológicamente (que lo es), no puede ahogar la densidad de ingrediente esencial de toda novela. Por eso, la evocación del viejo Lukács y su «héroe problemático» del libro *Teoría de la novela* constituye un acierto digno de resaltar.

Resta decir que la exposición de las cuestiones señaladas está realizada con una claridad y exactitud poco frecuentes entre los manuales de la competencia.

«Teoría de la poesía» (pp. 257-314) aborda un apartado genérico transido de especial dificultad a principios del siglo XXI. De una parte, «poesía» era más o menos lo que el XIX y XX llamó «literatura» cuando el desarrollo de la galaxia Gutenberg acabó por imponer la referencia de texto escrito como marco conceptual decisorio; de otra, la persistencia de la convención que somete el lenguaje de la poesía a una matriz rítmica la llevó a (y la mantiene en) una posición estadísticamente marginal tras el desarrollo de la prosa artística. Por lo demás, las múltiples conexiones que se han establecido entre «poesía» y «lírica» la torna una noción todo problemas.

He aquí lo que hay –me parece– detrás de la decisión que expresa el manual al respecto: «nos interesa sobre todo tomar nota de la importancia atribuida a la dimensión enunciativa, que llega a ser un elemento básico para la definición de la poesía desde una cierta perspectiva y, cuando menos, invita a prestarle la atención que merece en la crítica de esta forma literaria. Porque lo que parece fuera de cualquier duda es su rendimiento histórico, así como su importancia para entender su funcionamiento literario y buena parte de los presupuestos teóricos que la definen».

Es en el marco de las situaciones enunciativas del poema como se aborda en este libro los factores modales, el carácter de la comunicación poética, y la figuración. No se descuida, empero, el estudio de la modalidad fragmentaria del discurso poético.

En este contexto se acoge la tesis de Joseph Frank sobre el fragmentarismo que, según él, «funcionaría como una incitación a la recepción activa en la medida en que invitaría a los lectores a establecer vínculos de significación entre ‘grupos de palabra inconexos’. Estos grupos, que algunos teóricos del hipertexto han llegado a comparar con el funcionamiento de las lexías complejas, adquieren su carácter sígnico como resultado del proceso de relectura, de la posibilidad de volver sobre lo escrito y, en último término, de la propia escritura como límite y condición de posibilidad de determinados textos».

Me parece que se trata de volver por otros caminos a la misma noción de opacidad y autotelismo, de «función poética» y «mensaje literal» que se han venido utilizando más entre nosotros. Tratándose, como se trata de un manual, personalmente animaría a repasar la redacción de este apartado, lleno de sugerencias, a favor de la claridad y autocoherencia exigibles.

En «Teoría del teatro» (pp. 317- 373) encuentro visitados una serie de colegas de los que me siento especialmente próximo: Carmen Bobes, José Manuel Navarro Cor-

dón o José Luis García Barrientos, pongo por caso. Especialmente lúcido me parece el hecho de acoger la hipótesis fundante que el último de los autores evocados acomete en su *Drama y tiempo*: «las bases de una Dramatología entendida como teoría del modo de representación teatral; tarea que cabe concebir como el intento de desarrollar uno de los aspectos menos atendidos (y con mayor desdén) por Aristóteles en su *Poética*: el del ‘modo de imitación’ que consiste en presentar a todos los imitados como operantes y actuantes, es decir, el modo de la actuación teatral. La poética contemporánea ha dedicado una atención incomparablemente mayor al estudio del otro «modo» aristotélico, el que consiste en narrar lo imitado, de forma que la «narratología» es en la actualidad una [disciplina plenamente constituida, Contribuir a la constitución de una] teoría del modo dramático, precisamente en cuanto *distinto* del modo narrativo, es la empresa que me propongo llevar a cabo». (Entre corchetes el fragmento omitido en la transcripción de la cita de García Barrientos, errata que, por cierto, para el lector inadvertido, convierte el acierto de fondo en un disparate).

Del mismo autor es la cita que señala los retos que presenta al teatro la civilización cibernética: «el ciberespacio viene a desestabilizar la correspondencia entre espacio y tiempo, supone el divorcio del presente y la presencia. Como antes el teléfono o el directo televisivo, el presente comunicativo no implica ya la presencia de los sujetos de la comunicación. El medio tecnológico dispensa a los sujetos de su encuentro en el espacio –es preciso añadir ya– real. Su coincidencia en ese otro virtual que es el ciberespacio, ¿podrá llamarse con propiedad presencia? Esos sujetos que comparten el presente, ¿están también *presentes*? La tecnología permite ya la interacción en ausencia. ¿Equivalen presente más interacción a presencia? En definitiva, lo que consideramos teatro ¿exige la pre-

sencia real de actores y espectadores o se conforma con su presencia virtual en el presente real? ¿El teatro debe producirse 'en vivo y en directo', o basta con lo último?». (*Teatro y ficción*, p. 239).

Trascribo ambas citas ajenas (también se insertan otras muchas aportaciones, entre las cuales las de la propia Escuela de Santiago) porque me parece que son especialmente sintomáticas del carácter comprometido y actualizado que tiene este capítulo, frente al que hemos dado a su paralelo otros autores de manuales de teoría de la literatura, quienes, por lo común, dejamos en penumbra por definición, la dimensión no «literaria» (no literal, no «de letras») del fenómeno teatral.

Otro acierto indudable es la inclusión del apartado 8 («Teoría interartística. Literatura y medialidad», pp. 377-400) que cierra el libro. Incluye los epígrafes de «Literatura comparada y espacio interartístico», «Genología y analogía», «Paradigmas contemporáneos de la comparación interartística», más «Formas, medios y soportes de la literatura. La escritura electrónica». Son apenas 20 páginas, pero sirven para situar el manual en la actualidad.

Termina el libro con un índice onomástico y otro analítico. Cada uno de los 9 grandes apartados ha concluido también con una bibliografía recomendada. Habida cuenta de la brevedad de estas bibliografías, es difícil de calibrar qué títulos faltan en cada caso (menos difícil sería, me parece, decir los que sobran). No deja, sin embargo, de ser digna de elogio esta contención en época de la sobreinformación desbordante. (A propósito, el Rodríguez Adrados de *Orígenes de la lírica griega* es «Francisco» y no «Antonio» como se con-signa, por confusión, en la página 314).

En conclusión, hemos leído un inteligente manual de Teoría de la literatura que se enfrenta con la (re)definición de la disciplina y de su objeto, así como con el reto paralelo que atañe al teatro, teniendo rigurosamente en cuenta la *episteme* y la tec-

nología vigente en los comienzos del siglo XXI. Era absolutamente necesario que se hiciera algo así.

MIGUEL ÁNGEL GARRIDO GALLARDO

ROMO FEITO, Fernando. *Hermenéutica, interpretación, literatura*. Barcelona: *Anthropos*, 2007, 256 pp.

Hermenéutica, interpretación, literatura, es un ejemplo, otro más en el panorama de las ciencias humanas en el siglo XX, de la situación a la que llevó la crisis del conocimiento al arte y a la teoría sobre el mismo. Bajo crisis de conocimiento, entiéndase también de valores y, cómo no, del lenguaje, que en su época de mayor apogeo, la del giro lingüístico de las ciencias y de la filosofía, no hacía sino entrar en un callejón sin salida. Basten aquí algunas afirmaciones para ejemplificar esta crisis:

El paso ontológico que el verbo ser aseguraba entre el hablar y el pensar se ha roto; de golpe, el lenguaje adquiere un ser propio. Y es este ser el que detenta las leyes que lo rigen [M. Foucault (1966) *Las palabras y las cosas*].

La ausencia de significado trascendental extiende hasta el infinito el campo y el juego de la significación [J. Derrida (1967) *La escritura y la diferencia*].

El discurso hermenéutico contemporáneo surge de esta presuposición, que asegura en definitiva que hay sentido en el conocer y confiere de ese modo su legitimidad a la historia y especialmente al conocimiento. Los enunciados son tomados como autónomos de sí mismos y están situados en un movimiento donde se supone que se engendran unos a otros: así son las reglas del juego del lenguaje especulativo [J. F. Lyotard (1979) *La condición posmoderna*].

El libro que reseñamos se propone aclarar, en el caos que supuso para la teoría literaria todo este escepticismo posmoderno,

si podemos o no conocer y qué papel les queda a los viejos pilares del arte, la verdad y la belleza. Lo hace gracias a un conocimiento pormenorizado de las grandes respuestas contemporáneas a esta situación, apoyado sobre todo en Bajtin y Gadamer. Otros libros, como éste, se propusieron devolver al ser humano sus antiguos asideros, por ejemplo *Metáfora viva*, de Paul Ricoeur, o *Presencias Reales*, de George Steiner. Fernando Romo Feito, por la vía hermenéutica, intenta desestabilizar las tesis postestructuralistas. En el primer capítulo, el autor analiza las relaciones entre la hermenéutica y la ciencia y entre la hermenéutica y la deconstrucción, en el segundo se centra en la diferencia entre comprender e interpretar, el tercero lo dedica a delimitar el concepto de texto, el cuarto a la hermenéutica literaria, el quinto al problema del método de la interpretación y el sexto a la verdad hermenéutica.

Después de la *Crítica de la razón pura* de Kant, en respuesta al cientificismo positivista de Hume, la filosofía contemporánea adquiere conciencia de que no puede dar respuesta al ser de las cosas. Los postestructuralismos, la filosofía analítica, el neopragmatismo, entre otras teorías filosóficas, optan por abandonar la ontología. Sin embargo el ser humano sigue teniendo la necesidad de comprender e interpretar. Comprender se refiere al pensamiento, aclara Fernando Romo, e interpretar al lenguaje, pero son las dos caras de la misma moneda. ¿Comprender qué? Heidegger decía que comprender era estar abierto al mundo de un modo que éste significa y no sólo nos afecta sensorialmente. Una máxima de la hermenéutica desde sus inicios clásicos es que el sentido pertenece a la comprensión, no a las cosas, porque conocer es reconocerse: si no hay nada que nos identifique con el objeto de la comprensión, éste permanece incomprensible. Se trata del círculo hermenéutico: sólo es posible comprender lo que, de algún modo, se ha pre-comprendido.

Pero con el giro lingüístico de la filosofía, que alcanzó a la hermenéutica a través de Hamann-Humboldt-Heidegger, el discurso hermenéutico acerca de la literatura se ha mantenido fuera de su ámbito. «La hermenéutica filosófica de Heidegger y Gadamer no puede sustituir a la literatura» (43). ¿Dónde estaría la objetividad de la ciencia literaria? Ricoeur la encuentra en el lenguaje, pero sin separar todavía lenguaje y mundo, Derrida en cambio sentencia con la deconstrucción: no hay fuera del texto, el «sentido» es un campo de fuerzas que tiene lugar en el texto, una tensión: las palabras significan en relación con las otras del texto y de otros textos (el sedimento cultural). Como dijo Saussure, la lengua es negativa. Derrida dirá: la escritura es negativa.

¿Y qué es el texto para la deconstrucción? Sin el antiguo referente, tema o sentido, que unificaba el texto, éste queda desmembrado, con diferentes puntos de fuga, *diseminado*, porque son los ejes sintagmático y paradigmático de la lengua lo único que relaciona las palabras, «se entiende que no hay más que significantes y que es la interpretación la que escoge otra cadena, suplementaria, como significado del texto al que suple» (65). Sería fácil resolver este círculo vicioso en el habla: «si el significado es de la palabra, la referencia es del hablante» (55), pero si se trata de la escritura, ¿cómo lo resolveremos? Romo Feito dice que «el lenguaje, además de medio de comunicación que articula nuestra comprensión del mundo, permite almacenar el conocimiento y transmitirlo de generación en generación (...) Ahora bien, la posibilidad de malentenderse es tan real como la de entenderse e inseparable de ella» (57).

Podemos apoyarnos en las tesis de Edward Said, que dicen que 1) los textos están en el mundo, sujetos a sus circunstancias, como realidades que son, 2) se refieren al mundo y eso limita su significación, 3) los autores se aseguran de que

sus textos no signifiquen cualquier cosa, 4) los textos tienen poder sobre el mundo, sobre nosotros y sobre otros textos.

O en la tesis de Bajtin: «comprender es un diálogo, es a la enunciación lo que la réplica es a la réplica en el diálogo» (88) Así, «si se objetase que un texto es iterable por definición, podría reafirmarse en que el enunciado es irrepetible, pero se puede citar, lo que lo convertiría en un nuevo enunciado» (89). Es decir que la lengua sigue siendo un sistema (iterable) y al mismo tiempo referirse al mundo (irrepetible). ¿Y por qué está el mundo en el texto? Porque «los participantes en la interacción verbal no son abstracciones intercambiables sino seres humanos reales con una posición social determinada» (91).

El intento de la hermenéutica para volver al círculo de la comprensión, como vemos, consiste en devolver a la escritura su supuesta referencia al habla. En el contexto actualizado de un diálogo, es posible entenderse, la referencia nos rodea. La escritura, remitiendo a una situación originaria en la que hay dos interlocutores, puede aún estar referida al mundo.

Pero, ¿y la interpretación específicamente literaria? ¿Qué características tiene? Si el juicio de gusto es sin concepto, ¿qué tiene que ver la hermenéutica?, ¿qué verdad, qué sentido debe encontrar? «Recordando a Kant, el juicio de gusto juzga mediante una satisfacción o un descontento, sin interés alguno, juzga sin concepto, sin la representación de un fin, por lo que bello es lo que, sin concepto, es conocido como objeto de una necesaria satisfacción» (96). Quizá la actitud estética no es la que tenemos ante la obra de arte, a pesar de que la posmodernidad ha llegado a afirmar que el arte es pura formatividad, «En las grandes épocas de la historia del arte –dice Gadamer– la gente se rodeó, sin ninguna conciencia estética y sin nada parecido a nuestro concepto del arte, de configuraciones cuya función religiosa o profana en la vida era comprensible para todos y que

nadie disfrutaba de manera puramente estética» (99).

Pero a partir de las vanguardias, ¿qué se puede decir del arte? Es aquí cuando entramos en el problema del método. Primero hay que decidir qué son las obras de arte. Las obras no son los objetos, la denominación obra de arte contiene en sí el acontecimiento que es el arte, que es una experiencia de diálogo que tiene lugar entre el monumento de la tradición y el sujeto de la tradición, siendo el artístico una clase de texto «eminente», usando palabras de Gadamer, es decir que no es sólo ocasión de verdad sino también, por eso mismo, de belleza. En este sentido hay que entender que comprender es valorar, porque sólo aprendemos aquello que podemos aplicar, y en el terreno del arte, que es lo humano, la aplicación tiene que ver con la ética: «De modo que para la hermenéutica filosófica el arte es especulativamente inseparable de los valores, lo bello, lo bueno, lo verdadero, puesto que los expresa, además de ser fruto de valoración él mismo. Entre los cuales lo bello ostenta la primacía, pues su ser consiste en manifestarse» (103).

Significado es a la lengua lo que sentido a la experiencia, y tanto uno como otro pueden determinarse, el primero por las convenciones lingüísticas y el segundo por la historia. En cuanto a la posibilidad del comentario, entendido por la deconstrucción como un suplemento de significación, tenemos que entender que «la interpretación es inagotable, pero ni determinable según necesidad (en sentido fuerte) ni aleatoria. Pues se puede decir que el contexto ilumina, pero no determina la expresión que se trata de explicar» (147).

Ahora bien, en la literatura, ¿se puede demostrar el sentido figurado que se le atribuye a un texto? ¿Es justo atribuirle un sentido figurado? ¿Cuál es la conexión entre texto y sentido: la cultura, el lector, la historia, el lenguaje, la psicología? La hermenéutica advierte que la operación que

determina el tema es «intuitiva» y no es necesario método «si somos conscientes de que practicamos un arte [de la lectura] en sentido clásico, y que sólo esa conciencia asegura el carácter científico de nuestra empresa, que precisamente puede tambalearse si se pretende convertir en algoritmo» (172). Leer es un acto ético, responsable con el otro y con uno mismo.

Finalmente, ¿cuál es el papel del autor? La teoría de la literatura en el s. xx lo ha relegado a una figura sin importancia en la consideración de la obra, lo que se debe a la desconsideración del arte como momento dialéctico, dentro de la crisis del conocimiento del siglo xx. Schleiermacher propone un método «adivinatorio» que no es otra cosa que ponerse en el lugar del otro, lo que cualquier buen conversador sabe hacer. El método adivinatorio se justifica porque «todos llevamos en nosotros un mínimo de cualquier otro individuo» (187). «El estilo entendido como unidad en la expresión resulta, en consecuencia, una categoría ineludible en la interpretación, que habría de buscar la caracterización individual, pero también la representatividad, esto es, en qué medida el texto ejemplifica un género y una estética» (191).

El género orienta la comprensión, pero «tradición implica vida en comunidad, vida que se desarrolla en unas condiciones precisas, lo que contribuye a dibujar las formas» (193). «Así el estilo es tanto característica individual como condicionante genérico que se despliega históricamente» (195).

Hemos de decir, que *Hermenéutica, interpretación, literatura* devuelve el sentido común a la filología y la teoría literaria... Pero aún queda una pregunta: ¿es experiencia de diálogo el arte posmoderno o, por el contrario, lo que sucede es una experiencia de mutismo? Fernando Romo responde que sólo puede haber arte en la historia y crítica de arte en la historia, el arte es un acontecimiento, no un objeto.

MERCEDES MARTÍN DE LA NUEZ

CASTANY PRADO, Bernat. *Literatura posnacional*. Murcia: Universidad de Murcia. Servicio de Publicaciones, 2007, 342 pp.

El libro que estudiamos, versión de la tesis doctoral de Bernat Castany Prado en la Universidad de Georgetown, es una aportación de enorme valor al estudio de la literatura de nuestro tiempo, y ello no sólo por cuanto hay en él de aplicación rigurosa de criterios sólidamente fundamentados a partir de un análisis honesto, profundo y comprometido, sino también por la pertinencia y utilidad de su inteligente conexión con los diferentes hechos que permiten entender la cultura en su necesaria transversalidad y coherencia temática, estructural y formal.

La globalización es un fenómeno tan complejo y heterogéneo como interesante, más antiguo de lo que pueda pensarse, consistente en «un conjunto de procesos sociales que crean, multiplican e intensifican los intercambios e interdependencias a nivel mundial» (p. 24) cuya percepción preferentemente negativa invita a reconsiderar el proceso, una de cuyas consecuencias es una crisis cultural e identitaria acentuada por el modelo socioeconómico predominante. Los procesos globalizadores se relacionan con la posmodernidad, que ha alcanzado dos etapas históricas. La primera, más humanista y madura, se desarrolla durante la última década del siglo xix y la primera del siglo xx; la segunda, teñida de nihilismo y muy influida por la sociedad de masas y de la información, comprende desde los años sesenta del siglo pasado hasta el momento. Una y otra coinciden en el rechazo del esencialismo y la indiscutibilidad de la razón físico-matemática y en la reivindicación de la diversidad.

La nuestra, pues, es una época de crisis –nihilista– que afecta sobre todo a la realidad del estado-nación. Como consecuencia de esta crisis, en la literatura actual el componente posnacional ha adqui-

rido relevancia, sin que eso implique la necesaria desaparición del componente nacional, que se encuentra en un proceso de redefinición en términos de *Aufhebung* («superar conservando»). El posnacionalismo, cuya naturaleza relativamente reciente no se presta de modo fácil a una exposición sistemática, pone en solfa la obsolescencia de la exclusiva organización político-económica del mundo en estados nacionales y reclama que la moral, la estética y la cultura deben trascender las fronteras nacionales hacia una dimensión mundial.

No es extraño que la creación literaria se haya visto particularmente condicionada por los límites impuestos por las fronteras nacionales, toda vez que su principal materia es la lengua, diferenciada tanto por su singularidad lingüística como por el hecho de que, según se cree, sustenta una cosmovisión particular que llega a considerarse exclusiva de una determinada nación. Con todo, podría entenderse que la poesía —excepción hecha de la de corte patriótico— parece ser más universal que la novela. De corte universal, desde luego, es la idea posnacionalista de la «República de las Letras», a la que pertenecen numerosos escritores y lectores de todos los países definiendo una fuerza capaz de influir sensible y críticamente en la opinión pública mediante la palabra, inspirada por la razón y el humanismo.

Por otra parte, la pretensión de universalidad que anima a los autores de la literatura actual guarda una obvia relación con la globalización del mercado literario entendido no sólo como motor de difusión de las obras literarias, sino también como consecuencia de una comunión de estilo, temas y símbolos que pretenden trascender la historia íntima de las naciones para contar la del mundo. En algunos casos, esta tensión posnacionalista, o si se prefiere cosmopolita, viene animada por la acción de autores que, bien por ser inmigrantes o bien por compartir dos culturas o provenir

de lugares marcados por un conflicto cultural, religioso o étnico, pretenden atemperar las diversas formas de tensión identitaria. De hecho, en las últimas décadas han aumentado los desplazamientos, migraciones e intercambios que han facilitado el mestizaje y han propiciado la creación de lo que Castany denomina escritores «identitariamente problemáticos» (Smith, Naipaul, Sebald, Rushdie, Malouf, Oz o Juan Goytisolo, por poner algunos ejemplos claros).

Dado que en este proceso se tiende a un universo mundial y no nacional de discurso, muchos autores escriben sus obras pensando en un lector implícito de dimensión igualmente mundial, de modo que su forma de hacer literatura está caracterizada por una síntesis de ingredientes diversos que desea representar a cualquiera de sus lectores más allá de su procedencia. Otras consecuencias del proceso son la paulatina pérdida de vigor de los cánones nacionales vigentes, la creación de personajes híbridos que cuestionan las convenciones dimanadas del nacionalismo, el empeño de los autores adscritos por recuperar la primacía individual sobre la colectiva y una «desoccidentalización» que invita a examinar conceptos como la Ilustración y la democracia a la luz de criterios propios de otros momentos y lugares del mundo.

La literatura posnacional ataca las metáforas básicas del nacionalismo, consistentes en la identificación de la nación como un árbol, una familia o una persona, actitud que guarda una clara relación con lo que Castany denomina «escepticismo identitario», consistente en «negarse a definir la propia identidad nacional, racial, sexual o cultural, para aceptar con naturalidad la ambigüedad y pluralidad del mundo, evitando, de este modo, caer en un dogmatismo que trate de simplificarlo y empobrecerlo con sus estrechas categorías» (p. 211). Este rechazo a definirse es, según nuestro autor, una forma de «epoché»

o «suspensión de juicio», que puede alternar con el «malditismo literario», a veces manifestado mediante la distancia o la ironía en relación con toda forma de adscripción a una colectividad social o nacional que no sea, en todo caso, la República de las Letras. No es casual, así, que el personaje más común en la literatura posnacional sea el desubicado o desarraigado.

La literatura posnacional, por otra parte, recupera cierto sentimiento trágico de la vida, actitud que también se traduce en la presencia de personajes culturalmente confusos –en el sentido de su posible adscripción a culturas diferentes– y de tono vitalmente trágico y que se relaciona con la intención de recuperar en cierto modo el espíritu humanista y concebir el cosmopolitismo con una seriedad que supere una percepción ideal de corte filantrópico. Se va definiendo, en sintonía con este sentir, un tipo de estilo que Castany llama «mundialismo literario», caracterizado por enumeraciones que trascienden el ámbito nacional, el uso de palabras de campos léxicos muy conocidos y difundidos en el plano mundial, la evocación de la diversidad y mezcla de idiomas debidas a los movimientos migratorios y a la influencia de los medios de comunicación y el despliegue de recursos formales en sintonía con el ya mencionado escepticismo. Por lo que respecta a la narrativa, Castany da cuenta de las «perspectivas vértigo», consistentes en violentos cambios de enfoque espacio-temporal, referencias a la simultaneidad de ciertos fenómenos mundiales y ciertos espacios internacionales de dimensión mundial, todo lo cual hace comprensible la sintonía que la literatura posnacional mantiene con la literatura de viajes, la picaresca o la literatura pacifista.

Además de lo que se deriva de los legítimos intereses que condicionan el campo de investigación del autor, la elección de la literatura latinoamericana –más bien hispanoamericana, preferiríamos– como ejemplo se justifica por su mayor deuda –

bien por continuidad, bien por ruptura– con la europea, por su doble carácter en el sentido de que en ella caben tanto los sentimientos nacionalistas como la inclinación posnacional, por su larga historia de mestizaje de razas y culturas, por sus peculiaridades identitarias de impronta universalista, entre las cuales brilla con luz propia el peso del exilio, y por la gran repercusión internacional que ha tenido a lo largo de la segunda mitad del siglo pasado. De acuerdo con estas razones, Castany estudia seis manifestaciones del posnacionalismo: el cosmopolita o humanístico, el neoliberal, el demócrata, el nihilista, el intercultural y el mediático, representados por autores literarios de los que a continuación daremos cuenta siguiendo al autor.

Borges ejemplifica el posnacionalismo cosmopolita, iniciado en el periodo helenístico y retomado en las últimas décadas por autores como Nussbaum, Rushdie o Maalouf. Progresivamente distanciado del nacionalismo argentino, Borges despliega estrategias de desenzimización conceptual que animan un cosmopolitismo de actitud destructiva o crítica en el plano ético al tiempo que estimulan una sensibilidad caracterizada por el escepticismo, el pluralismo, la curiosidad, la imaginación y la autonomía y un estilo definido por enumeraciones caóticas, referencias a épocas y culturas diversas, concepciones singulares del mundo (como laberinto o como biblioteca), mezcla de idiomas, vacilaciones y atenuaciones y abundancia de citas. Su narrativa se caracteriza, entre otros rasgos, por la paradoja, el recurso de la *mise en abîme* y el uso de finales abiertos o inesperados, y su simbología apunta al mundo en su totalidad.

Vargas Llosa ilustra el posnacionalismo neoliberal, por su postura antinacionalista y por sus ideas sobre el librecambismo cultural, y coincide con Borges en el uso de la enumeración caótica de elementos o personas pertenecientes a lugares o culturas alejadas entre sí, la mezcla de idiomas,

el perspectivismo y el cosmopolitismo. El escepticismo del autor peruano parece particularmente claro en su segunda etapa creativa, en la que sus anteriores ideas realistas se tambalean, cuyas obras pretenden provocar en el lector la aceptación de un mundo ambiguo y la desconfianza que debemos mostrar ante nuestras convicciones más firmes. Según Vargas Llosa, el individuo tiene derecho a cincelar su vida y su identidad al margen del control del estado o de la comunidad.

La reacción que representa el posnacionalismo demócrata contra las tentaciones populistas o totalitarias a las que acaba cediendo el nacionalismo se basa en el rechazo de la preminencia de los intereses colectivos sobre los individuales y en la búsqueda de una protección democrática que ampare la crítica al poder oficial. De acuerdo con esta orientación, el cubano Reinaldo Arenas defiende los derechos de los individuos frente a los de los pueblos, y su condición de exiliado le lleva a replantearse sus criterios a la luz de sus nuevas experiencias, haciendo que su posnacionalismo se mueva retrospectivamente y además evolucione hacia un cosmopolitismo total.

El posnacionalismo nihilista comprende el nihilismo pasivo, nostálgico o autodestructivo, especialmente presente en aquellos países en los que, como ha ocurrido en Colombia, la unidad nacional ha sido invocada para justificar la tortura sobre la población, azotada además por la guerra civil, la crisis político-económica y la injerencia extranjera. El colombiano Fernando Vallejo representa esta tendencia, si bien entiende que su país simboliza y anticipa lo que muy bien puede ocurrir en todo el mundo. Su actitud cínica, consecuencia de la desesperación, se combina con el reconocimiento de la superioridad moral y existencial de los animales con respecto a los hombres y se expresa de forma satírica.

El posnacionalismo intercultural descri-

be y propicia los procesos de síntesis cultural necesarios para superar las diferencias culturales, religiosas o nacionales, y sus tres actitudes básicas son la asimilación, la reacción y el mestizaje. La asimilación, ejemplificada por la dominicana Julia Álvarez, se apoya en la idea de que toda cultura nacional posee un núcleo que debe ser asimilado sin condiciones por los inmigrantes. La reacción suele encarnarse en un inmigrante o participante de dos culturas que se sustrae a la presión que supone elegir la identidad del país que lo acoge refugiándose en una respuesta apátrida ajena a todo nacionalismo. Es el caso de la uruguaya Cristina Peri Rossi. Por último, el argentino Juan José Saer opta por construir identidades inestables incompatibles con definiciones tanto colectivas como individuales como consecuencia de su provisionalidad y su naturaleza mixta, dialéctica y contradictoria.

El argentino Manuel Puig, por fin, ilustra el posnacionalismo mediático, que menciona constantemente la cultura de masas y además emplea una buena parte de sus recursos técnicos, influyendo notablemente en la creación de un imaginario colectivo que puede sustentar una cultura de dimensión mundial. En la obra narrativa de Puig son constantes las referencias a canciones populares y personajes televisivos, y en su construcción se hace clara la aplicación del universo temático y las técnicas del cine de Hollywood.

Animamos al autor a perseverar en su ilusión de desarrollar a partir de este excelente trabajo las investigaciones que apunta someramente en su conclusión, en la que, por cierto, podría haberse extendido más generosamente sin el menor temor: «desoccidentalizar la Ilustración» y «escribir una historia cosmopolita del cosmopolitismo», tal como suena. Desde ahora quedamos, con el mayor interés, a la espera de sus futuras aportaciones.

SANTIAGO LÓPEZ NAVIA

VILELLA, Eduard. *Doble contra senzill. La incògnita del jo i l'enigma de l'altre en la literatura*. Lleida: Pagès Editors, 2007, 219 pp.

La posibilidad de tener un doble y, por ello, dejar de ser individuos (etimológicamente, lo que no puede ser dividido) es uno de los motivos más repetidos en la literatura y el arte. Son múltiples los soportes estéticos en los que la figura del doble se ha manifestado y sigue haciéndolo, como también son múltiples las propias variantes que expresan esa inquietante manifestación de uno de nuestros miedos ancestrales.

Desde el célebre libro de Otto Rank (*Don Juan et le double*, 1914), también han sido muchos los intentos por definir y, sobre todo, delimitar el motivo del doble (tipología, sentidos). El ensayo de Eduard Vilella, profesor de literatura italiana en la Universitat Autònoma de Barcelona, nos ofrece una nueva e inteligente perspectiva que solventa muchos de los problemas y confusiones de las propuestas teóricas precedentes.

Dividido en dos partes, la primera de carácter descriptivo («El camp del doble. Una descripció») y la segunda con una intención claramente metodológica («Teoria i història del doble. Una proposta»), el ensayo de Vilella reflexiona sobre el motivo del doble con una perspectiva abierta, en modo algún reductora ni esencialista (pecado habitual en muchos ensayos precedentes). Ése es uno de los principales valores del libro: lo que Vilella nos propone, mediante un constante e inteligente diálogo con el lector, es su propia teoría acerca del doble, sin ocultar las dificultades y, sobre todo, sus dudas ante tan espinoso asunto. Porque es evidente que, pese a las propuestas teóricas e historicistas precedentes, sigue siendo verdaderamente difícil enfrentarse a la universalidad y diversidad de un fenómeno que recorre la historia literaria y artística de Occidente.

En la primera parte del libro, el autor explora algunas de las ideas centrales para

la comprensión y definición de la figura del doble: por un lado, su apoteosis en el romanticismo, donde se fija el campo temático y semántico del motivo (gracias, sobre todo, a las obras de Hoffmann, Poe y Dostoievski), pues los escritores encuentran en el doble una perfecta figuración de la nueva idea del sujeto como entidad dividida, fraccionada, que intenta, sin éxito, recuperar su «unidad», haciendo así evidente que no se puede definir como algo claro y unívocamente perceptible y comprensible. Eso lleva a representar el doble como una amenaza (buen ejemplo de ello es «El hombre de la arena», de Hoffmann), una idea que seguirá intensificándose a lo largo del siglo XIX, hasta desembocar en el *Jekyll y Hyde* de Stevenson.

La reflexión sobre las manifestaciones románticas del doble va acompañada del examen de algunas de sus principales fuentes en las culturas arcaicas, acudiendo para ello al apoyo de la antropología cultural y el estudio de los mitos (se centra en algunos motivos esenciales: los gemelos, el reflejo, la sombras, y los juegos y confusiones con el parecido físico). A este apartado le sigue un necesario y clarificador capítulo dedicado los aportes fundamentales del psicoanálisis en relación al doble (sobre todo por su influencia en sus manifestaciones contemporáneas), centrado en las tesis de Rank, Freud y Jung.

En todos estos apartados, la voluntad del autor es siempre la misma: escapar de la tediosa tendencia de repetir todo lo que se ha dicho sobre el doble (costumbre repetida en ensayos anteriores). Lo que le interesa a Vilella es ofrecer un panorama clarificador con el que preparar al lector para enfrentarlo en los capítulos siguientes a su propia teoría.

La segunda parte del libro, la más destacable del conjunto, se abre con el examen de algunos de los más interesantes estudios y taxonomías sobre el doble aparecidos en los últimos treinta años (Rogers, Keppler, Dole•el, Jourde y Tortones, Fu-

sillo), valorando sus aciertos pero, a la vez, poniendo de manifiesto sus problemas (imprecisión terminológica, vaguedad metodológica), que le sirven a Vilella como base en la que cimentar su propia definición. Una definición que apuesta, para evitar esos problemas y confusiones recurrentes, por la idea de «constelación», que, como él mismo afirma, sugiere un modelo complejo, dinámico y de contornos elásticos según el observador. De ese modo, se aleja de todo criterio restrictivo, esencialista (y, por tanto, reduccionista), optando por una constante reivindicación de la multiplicidad y la variación (la tesis de Bremond sobre las nociones de tema y motivo guían aquí los pasos de Vilella). En otras palabras, lo que propone no es buscar la eventual esencia del motivo, sino, como el propio autor afirma, dibujar la forma en que los potenciales aspectos temáticos se manifiestan diversamente en situaciones históricas diversas (p. 183). Eso le lleva a reivindicar la necesaria perspectiva diacrónica (fundamental para evitar la idea de una naturaleza permanente del doble) y, directamente ligado a ello, la figura del receptor, cuya percepción del doble estará siempre sometida al horizonte cultural y de expectativas en que se mueve. Porque si bien, como ya dije, en el romanticismo se produce la consolidación icónica del doble (y su decisivo papel en el desarrollo de la literatura fantástica), éste no puede ser el modelo desde el que se examinen todas las variantes de dicho motivo. Sobre todo las que han ido apareciendo a lo largo del siglo XX (aquí llegamos a la parte más lúcida y sugerente del libro), donde el psicoanálisis y la neurobiología (o la filosofía constructivista, a la que también podría haber acudido el autor) han echado por tierra el misterio que marcaba la visión angustiada que tenía el escritor romántico de la complejidad humana: no sólo la fragilidad del concepto de individuo es una evidencia, sino que la desintegración de la experiencia individual se ha erigido en lu-

gar común en la literatura contemporánea. Sin olvidar las tesis posmodernas acerca del mundo y del sujeto como espacios abiertos en los que confluyen dinámicas muy diversas y que comparten una misma dimensión ilusoria o ficcional.

Todo ello implica, como advierte Vilella, la necesidad de examinar el doble dejando de lado modelos anteriores basados en una visión diferente del ser humano y lo real. Ello permitirá, además, continuar evidenciando su absoluta vigencia en el panorama literario actual y, particularmente, en la narrativa fantástica (para demostrarlo, Vilella acude, entre otros, a las obras de Javier Marías, Juan José Millás, Justo Navarro, Quim Monzó, Philip Roth o José Saramago).

En conclusión, una excelente reflexión teórica que arroja nueva luz sobre el simple complejo motivo del doble y sobre nuestra fragmentaria y múltiple identidad.

DAVID ROAS

NAVAS OCAÑA, Isabel. *Historia de la teoría y la crítica literaria en Gran Bretaña y Estados Unidos. I. De la Edad Media al siglo XIX*. Madrid: Verbum, 2007, 326 pp.

Isabel Navas Ocaña es Profesora Titular de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada en la Universidad de Almería. Su principal campo de investigación, al que se adscribe la presente obra, es la historia de las ideas sobre la creación literaria, si bien ha llevado a cabo significativas incursiones en el estudio de las vanguardias españolas y en la crítica de corte feminista. Fruto de esta diversidad de intereses son libros como *La «Quinta del 42» y las vanguardias: las revistas Corcel y Proel* (Universidad de Granada, 1996) o *El movimiento postista, teoría y crítica* (Universidad de Almería, 1997), así como otros trabajos de menor entidad, entre los que se

cuentan «El surrealismo y la crítica española» (2001), «Teoría literaria y mujer: la vida oculta de Soledad Puértolas» (1997), «Encuentros y desencuentros: la crítica española y las vanguardias» (2001) o «Los *exempla* medievales y la crítica feminista: el caso de Don Juan Manuel» (2007). Por lo que se refiere al área que hoy más nos interesa, cabe citar, aparte de numerosos artículos y reseñas, los manuales *Introducción a la historia de las teorías literarias en España* (Universidad de Almería, 1999), *Teoría de la literatura II* (*íd.*, 2000) y, sobre todo, *Teoría de la literatura británica y norteamericana* (*íd.*, 1999), donde ya se tratan algunos de los aspectos que informan la obra objeto de este comentario.

Editada por la prestigiosa «Verbum» y anunciada como la primera parte de un, cuando menos, ambicioso proyecto, viene esta *Historia* a explorar un dominio poco frecuentado en los estudios literarios realizados en nuestro país y en nuestra lengua. Su propósito: erigir una comprensiva panorámica de la teoría y la crítica literarias desarrolladas en el mundo anglosajón, desde los balbucesos del Medioevo hasta la sofisticación de la Modernidad, desde los primeros exegetas de la Biblia hasta los últimos y más especializados investigadores. El presente tomo, empero, sólo llega hasta finales del siglo XIX, con lo que nos vemos obligados a dejar en suspenso nuestras conclusiones, a la espera de poder cotejarlas con la segunda y definitiva entrega y juzgar si son aplicables a la totalidad del escrutinio.

En cuanto a la parcela ya publicada, no resultaría del todo incorrecto afirmar que constituye la introducción a la que vendrá después, en cuyas páginas, cabe aventurar, se pasará revista a los enfoques y métodos de autores como Eliot, Auden, Booth, Culler, Bloom y otros muchos. En efecto, lo que se nos ofrece en este primer estadio no es sino un minucioso resumen de lo que se ha dado en llamar «tradición teórico-literaria», es decir, el ingente cuerpo de reflexio-

nes que, remontándose hasta la Antigüedad Clásica, prepara el terreno para la institución de la Teoría de la Literatura como disciplina científica de pleno derecho, provista de una metodología eficaz y de unas herramientas meridianamente definidas.

Por otro lado, la restricción al dominio geográfico de la lengua inglesa viene motivada por la convicción de la autora de que cada cultura idiomática promueve su línea de pensamiento particular, conforme a sus distintos condicionantes –históricos, religiosos, políticos– y siempre con una existencia y aplicabilidad muy limitadas. Así lo defiende en el prólogo, en el que alude a movimientos como el formalismo ruso, el estructuralismo francés o la estilística alemana, llamando la atención sobre el gentilicio incluido en cada sintagma. Se trata, con todo, de la única parte de la obra en la que Navas Ocaña se permitirá explicitar sus propias opiniones; a partir de ahí, el afán de objetividad, el rigor científico con el que aborda la catalogación de teorías, escuelas y tendencias, minimizan al máximo las consideraciones personales, frenando cualquier interpretación que no venga avalada por hechos positivos, suficientemente probados.

En una línea de erudición más o menos próxima a la de quien historiase la evolución de las ideas estéticas en nuestro país –si bien ajena, como acabamos de apuntar, a la parcialidad y la contundencia demostradas por aquel–, la profesora andaluza lleva a cabo un admirable trabajo de recopilación, ordenación y síntesis que destaca por su claridad expositiva y sus aspiraciones de exhaustividad. Con el punto de partida en el mundo grecolatino y en la amplia nómina de pensadores que inician la reflexión artística y literaria en Occidente –desde Homero hasta Donato, pasando por Platón, Aristóteles, Plotino, Cicerón, Horacio, Quintiliano y otros tantos de muy diversas relevancia e influencia–, se va poco a poco desplegando el dilatado repertorio de problemas estéticos, filosóficos y sociales que

orbitan en torno a la creación artística y han sido objeto de debate desde el principio de los tiempos, a saber: la capacidad innata del creador frente a las habilidades aprendidas, la utilidad de la poesía, la dualidad forma/contenido, la autoridad de los clásicos, la moral del arte, etc. A través de estos puntos, y como si de motivos musicales se tratase, va Navas Ocaña hilvanando su discurso, estableciendo una dialéctica que permite seguir a la perfección la progresiva definición de las corrientes críticas y la consolidación de la nueva ciencia. Porque de lo que aquí se trata no es tanto de valorar la investigación realizada sobre la persona o la obra de escritores como Chaucer, Shakespeare o Spenser, cuanto de observar el desarrollo de las técnicas y los criterios aplicados a la misma labor crítica. En este sentido, cobra una enorme importancia el instante en el que los comentaristas pasan de reflexionar sobre su objeto de estudio a preguntarse sobre su propia actividad y su manera de acometerla, o sea, cuando su disertación se torna metadiscursiva.

El trabajo, así pues, da cabida a un heterogéneo abanico de autores y enfoques, en el que se cuentan tanto los que ejercen la crítica convencional sobre obras particulares, como aquellos otros que aspiran a enunciar principios de carácter general, ya sea sobre el hecho literario o sobre la figura y las funciones del crítico, a quien se le acaban atribuyendo rasgos de artista. Aparte de estos, también hay que incluir a los mismos poetas, que ya desde Horacio, y cada vez con más insistencia, se vuelven sobre sus propias obras para exponer sus teorías, no sólo sobre la composición literaria, sino también sobre la figura del escritor y el sentido de su arte. De hecho, en ciertas ocasiones, la opinión de estos adquiere una mayor relevancia que la de los primeros, al erigirse en vehementes defensores de su oficio y revelarnos, por así decirlo, los entresijos de su trabajo. Es el caso de Sir Philip Sidney o Percy Bysshe Shelley, por poner sólo dos ejemplos

obvios, si bien hay otros muchos que, sin necesidad de salir al paso de acusaciones o incurrir en actitudes beligerantes, dejan clara constancia de su poética individual y aun se erigen en preceptistas de la creación literaria. John Dryden, Alexander Pope, Samuel Johnson o, en el contexto estadounidense, Henry James, serían, a este respecto, referencias inexcusables.

Por tanto, las consideraciones en torno a la evolución del concepto de crítica y teoría literarias, así como la multiforme tipología de pensadores que abordaron el tema hasta el siglo XIX, constituyen el principal interés del estudio de Navas Ocaña. Desde la siempre proteica distinción entre disciplinas como la retórica, la poética y la gramática, hasta el impresionismo crítico, propio de autores como Hazlitt o Lamb, se examinan, con gran perspicacia y precisión, todas las posturas defendidas a lo largo de nuestra era. Así, una vez expuestos los fundamentos clásicos, el estudio se divide en tres grandes secciones, correspondientes a sendos períodos históricos: por un lado, la Edad Media, tanto la alta como la baja; en segunda instancia, el «ciclo clasicista» —que abarcaría desde el Renacimiento hasta la Ilustración— y, por último, todo un apartado dedicado al siglo XIX. Recorramos muy brevemente los momentos decisivos de esta evolución.

Para empezar, se rastrea el paso de la cultura clásica a la recién instituida sociedad germánica. Tras la caída del Imperio Romano, la influencia de la Iglesia es predominante. Ello hace que la mayor parte de la crítica se realice desde las sedes conventuales, donde apenas se analiza algo más que las Sagradas Escrituras. Hay, aun así, ciertos clásicos que sobreviven a la censura religiosa, pasando a interpretarse bajo una óptica cristiana, y que, a partir del siglo XII, tendrán gran difusión gracias a las traducciones árabes. Sus enseñanzas son elevadas al rango de autoridad indiscutible y modelo a imitar en la etapa denominada «clasicista». Este ascendiente se

mantendrá durante mucho tiempo, hasta que comiencen a surgir autores que apuesten por lo nuevo y que, frente a las tradiciones griega y latina, defiendan la literatura escrita en lengua vernácula. Ya en la segunda mitad del xvii, Dryden será el primero en reivindicar la poesía nacional. A partir de entonces, el debate se establece entre los modelos autóctonos –Chaucer, sobre todo–, imbuidos del espíritu clásico, y los nombres contemporáneos, considerados, en multitud de ocasiones, síntomas de la degradación obrada por la Historia.

En el siglo siguiente, llamado «de las Luces», la crítica literaria experimenta un giro sustancial en su planteamiento, al sustituir la autoridad de los antiguos por el peso de la razón. Se inicia, así pues, el camino hacia la Modernidad. Con todo, la insurgencia de esta nueva mentalidad conduce a una nueva tiranía: las normas de composición; preceptos que, en su mayoría, provienen de textos descriptivos –como la *Poética* aristotélica, sin ir más lejos– pero que, de repente, se ven elevados a leyes incontestables, siendo, en no pocos casos, producto de una interpretación interesada (como el célebre *Ut pictura poesis* horaciano). Esto dará lugar a una división que, en cierto modo, pervivirá hasta nuestros días, la cual enfrenta a la literatura *de la razón*, practicada por aquellos que respetan la normativa, con la *de la pasión*, obra de espíritus indomeñables, ajenos a cualquier legislación, y dotados de una fuerza arrolladora muy superior al intelecto. Entre estos últimos, destaca especialmente Shakespeare, que ya en esta centuria empezará a encumbrarse como la máxima figura de la poesía de la naturaleza, capaz de desentrañar las complejidades del alma humana y exhibirlas con un lenguaje violentamente irracional.

El movimiento romántico jugará un papel decisivo en la popularización del Bardo, al establecer la literatura del período isabelino como canon de las letras inglesas. Por esa época se revive, asimismo, un pasado legendario propio, localizado en el

Medioevo más primitivo y pensado para hacer frente a la autoridad grecolatina y las grandes figuras de las literaturas foráneas. Es entonces cuando empieza a germinar el sentimiento nacionalista, la reivindicación de lo autóctono, que se traducirá en una corriente historicista y en la búsqueda del *Volkgeist* británico. Dicha orientación, caracterizada por el fervor, da paso a otra mucho más rigurosa, deudora del racionalismo dieciochesco, que tiende a concebir tanto la creación como la crítica desde una perspectiva eminentemente científica. La difusión de este método lleva a debatir el papel de la literatura y la crítica en el nuevo contexto industrializado; así, mientras unos creen en la función social de la escritura y en la necesidad de reflejar la realidad, otros optan por defender «el arte por el arte», ajeno al mundanal ruido y consagrado al perfeccionamiento del estilo. En cuanto a los críticos, se dividen, igualmente, entre los que consideran la literatura como plasmación del mundo exterior y aquellos otros que la ven como un orbe independiente, ajeno, hasta cierto punto, a nuestro ámbito y que, por lo tanto, debe ser enjuiciado conforme a sus propias normas. Las figuras capitales de Oscar Wilde y el ya mencionado Henry James representarían, tanto en su faceta de creadores como en la de teóricos, dichas posturas.

En líneas muy generales, dejando de lado muchos de los puntos que vertebran y conforman el debate crítico, este es el recorrido propuesto por la profesora de Almería en su *Historia*. No hemos contemplado, sino muy de refilón, la parte referida a los Estados Unidos, más que nada porque el espacio que ocupa en el libro difícilmente supera lo anecdótico. Ello se debe, no sólo a la mocedad del país, sino también a la decisiva influencia que, aún después de su emancipación, la metrópoli europea seguiría ejerciendo en la sociedad ultramarina. Es cierto que ya desde la Independencia surgen voces que reclaman sus propias señas de identidad, congruentes con la nueva rea-

lidad política y territorial; mas no será hasta bien entrado el siglo XIX cuando autores como Emerson, Whitman, Melville o Hawthorne sienten las bases de una literatura y un pensamiento netamente americanos, ya desligados del Viejo Continente. Es de prever, en todo caso, que en la segunda entrega de esta *Historia*, la presencia del Nuevo Mundo será mucho más significativa.

Ahora bien, si hay algo que verdaderamente merece ser destacado del presente volumen, por cuanto lo distingue de otras empresas similares, es la inclusión del sector femenino en su análisis. Aunque normalmente preteridas por la predominancia masculina y confinadas a labores ajenas a la cultura o al ejercicio del poder, las mujeres también aportaron su granito de arena al desarrollo de la crítica. A sus figuras, y a su loable actividad, les dedica Navas Ocaña tres subapartados, reclamando de manera implícita uno de los muchos lugares que tradicionalmente, y con muy contadas excepciones, se han venido reservando a los hombres. Así, desde la traducción de Margaret Tyler de un romance de caballerías, realizada en el siglo XVI y en la que, por vez primera, se defendía el derecho de las mujeres a la escritura, hasta la imponente presencia de George Eliot a mediados del XIX, desfilan por el texto nombres tan poco citados como los de Clara Reeve, Aphra Behn, Batshua Makin, Elizabeth Montagu y aun la celeberrima activista Mary Wollstonecraft, madre de la autora de *Frankenstein*. En la mayoría de los casos, no se trata más que de menciones muy sumarias, reducidas a un par de líneas o unos pocos párrafos, como mucho; mas su sola inclusión ya sugiere un cambio de rumbo, una toma de postura en la manera de abordar la historia de la crítica que sin duda habrá de resultar fecunda.

De todas formas, como ya advertíamos al principio, no estamos en condiciones de establecer juicios terminantes sobre el proyecto de Navas Ocaña. Ello nos previene, asimismo, de señalar los principales puntos

débiles de esta primera parte —cierta precipitación en algunos pasajes y la ausencia de una conclusión al estudio, por muy provisional que fuera—, en la confianza de que se verán compensados en el segundo tomo. No nos resistimos, así y todo, a señalar dos aspectos que nos han llamado poderosamente la atención. En primer lugar, el hecho de que la autora cite casi siempre por fuentes secundarias —manuales, historias de la literatura y de la crítica, etc.—, no consignando, más que en contadas ocasiones, la referencia del texto original, ni siquiera en la bibliografía colocada en las últimas páginas. Y en segunda instancia, un detalle ortográfico que, por muy nimio que parezca, contribuye a deslucir la impresión de conjunto: la contumaz acentuación de la locución concesiva «aun así» (o sea, *«aún así»); fallo que preferimos achacar a los impresores, pero que inquieta por lo extendido que parece estar en la sociedad.

Quitando estos dos reparos, y alguna que otra minucia sin relevancia, la presente *Historia* cumple con creces con el objetivo propuesto, desplegando un material lo suficientemente novedoso y estimulante como para despertar el interés de legos y profanos. Su condición de libro de consulta no obsta, por lo demás, para reconocerle un estilo ameno y una lectura placentera, extremo que iguala, como quería Horacio y debería perseguir todo orador, el *docere* con el *delectare*. Sólo esperamos que el segundo asedio se salde con similar fortuna.

MIGUEL CARRERA GARRIDO

RALLO GRUSS, Asunción. *Humanismo y Renacimiento en la literatura española*. Madrid: Síntesis, 2007, 283 pp. (Historia de la Literatura Universal. Literatura Española, 16).

En el presente volumen, Asunción Rallo Gruss, catedrática de Literatura Espa-

ñola en la Universidad de Málaga, nos ofrece un completo y profundo estudio de los frutos que el humanismo renacentista produjo en la literatura española. Los límites cronológicos del trabajo abarcan desde los primeros pasos que se comenzaron a dar en el siglo xv para la implantación de las ideas humanísticas hasta la consunción del movimiento a finales del siglo xvi.

El primer capítulo del libro («El Renacimiento en España», pp. 9-41) posee un carácter introductorio. En él se plantea, primeramente, la definición de Renacimiento y los rasgos esenciales que lo conformaron, valorando las concepciones de los principales estudiosos –Michelet, Burckhardt y Huizinga– y ponderando las dificultades existentes en establecer unos límites cronológicos y topográficos concretos para este movimiento: la implantación del Renacimiento fue un fenómeno lento que, partiendo de Italia, se fue extendiendo progresivamente por toda Europa. En España, el Renacimiento presenta sus propias particularidades, consecuencia de las específicas circunstancias políticas, económicas, sociales y culturales que se fueron produciendo durante el siglo xv y que confluyeron en las primeras décadas del xvi; todo ello se va manifestando en autores –Alonso de Palencia, Alonso de Cartagena, el Marqués de Santillana, Juan de Mena, Jorge Manrique y Fernando de Rojas, especialmente–, cuyas obras dejan ver una mezcla de ideas medievales y renacentistas –más o menos intensa, según los casos–, que la profesora Rallo va subrayando, a menudo con las más solventes y actuales aportaciones bibliográficas de la crítica contemporánea. El llamativo fenómeno del erasmismo en España reclama la atención de Asunción Rallo al final de este capítulo; abordado particularmente por Menéndez Pelayo, Bonilla y San Martín, Américo Castro y Marcel Bataillon –a veces con un tratamiento desenfocado–, «el erasmismo en literatura no puede entenderse como modalidad única de la ideología

humanista y renacentista en España sin desorbitar su verdadero alcance. Fue una vía más de penetración de la clasicidad, la que se ofrecía con el sello garante del cristianismo. Convivió con otras corrientes espirituales reformistas y proporcionó un camino similar y alternativo al del Humanismo italiano» (p. 41).

En el segundo capítulo –titulado «El Humanismo literario» (pp. 43-67)–, la autora se centra en determinar las características que definen el concepto de Humanismo, desde la significación del propio término que lo designa hasta los principales defensores del movimiento en cuestión –Petrarca, Poliziano, Valla, Pico della Mirandola, Erasmo–, subrayando sus aportaciones. En su pretensión por recuperar la cultura clásica y restaurar la Antigüedad, los humanistas impulsaron la enseñanza del latín, el griego y el hebreo, persiguiendo el descubrimiento de textos perdidos y la depuración filológica de los ya conocidos. De esta manera avanzaron en la secularización del saber –hasta entonces en manos de la Iglesia–, que pretendieron abarcar, de manera enciclopédica, en todas sus facetas y manifestaciones. Tres aspectos esenciales del programa humanista destaca la profesora Rallo: el primero de ellos radica en el desarrollo que adquiere entonces la filología y la gramática, como puertas de acceso al conocimiento de los textos clásicos y, por consiguiente, al saber encerrado en ellos, tarea en la que colaboró excepcionalmente la difusión impresa de los libros; los humanistas propusieron un ideal educativo elitista, basado en una visión utópica del pasado clásico, con el latín como lengua común de comunicación transnacional; los *studia humanitatis* pretendían formar una nueva minoría dirigente, caracterizada por un recto comportamiento moral y cívico y capacitada para desempeñar puestos profesionales o cargos administrativos al servicio de las nuevas autoridades políticas, deseosas de resaltar su poder y fundamentar el nacionalismo de un territorio. El segundo aspecto

subrayado por Asunción Rallo se refiere al concepto de la dignidad del hombre y al compromiso social defendido por los humanistas: «La exaltación de la dignidad del hombre vino ligada a la visión reformadora de la sociedad, y las corrientes humanistas y espirituales confluyeron en la consideración de la necesidad de un cambio individual y social» (p. 59). Sobre todo, las obras en prosa recogieron las propuestas de mejora para la comunidad y, en especial, fue la forma del diálogo, «tan dúctil y asimilable a las técnicas pedagógicas, el vehículo preferido para concretarlas» (p. 59). Por último, Asunción Rallo destaca la controversia entre el latín y las lenguas vernáculas entablada por los humanistas; aunque algunos optaron por el uso del latín para sus obras técnicas, otros –superando todo complejo de inferioridad– eligieron las lenguas vernáculas, «orgullosos de poder comunicar sus saberes a una amplia mayoría desposeída de cultura por la barrera lingüística». A la par que desarrolla estas ideas, la profesora Rallo va explicando su introducción en España y señalando los principales humanistas –Nebrija, Pérez de Oliva, Fox Morcillo, Simón Abril y Juan de Valdés, entre otros– que contribuyeron a implantarlas en nuestro suelo.

En el tercer capítulo («Corrientes ideológicas y literarias», pp. 69-116), Asunción Rallo aborda la explicación de tres tendencias filosóficas que tuvieron especial incidencia en la literatura renacentista: el neoplatonismo, el neoestoicismo y el lucianismo, todas ellas heredadas de la Antigüedad, pero con contaminaciones medievales y adaptaciones cristianas. Del neoplatonismo esboza sus orígenes grecolatinos –con sus principios rectores y sus autores más descollantes–, para pasar luego a analizar las ideas matrices de autores y obras –como Marsilio Ficino, *Gli asolani* de Pietro Bembo y los *Dialoghi d'amore* de León Hebreo– que adaptaron esta corriente filosófica a la mentalidad renacentista; rastrea a continuación las huellas del neoplatonis-

mo en la poesía española del Quinientos, deteniéndose concretamente en Garcilaso, Herrera, Aldana y san Juan de la Cruz; y termina verificando las improntas neoplatónicas en ciertos diálogos renacentistas –como *El Scholástico* de Villalón, el *Diálogo de amor* de Damasio de Frías, los *Coloquios* de Sedeño de Arévalo y el *De los nombres de Cristo* de fray Luis de León– y en el libro de pastores por excelencia, la *Diana* de Jorge de Montemayor. Del neoplatonismo –fácilmente adaptable a los principios cristianos–, Asunción Rallo subraya, en primer lugar, las ideas esenciales que constituyeron en sus orígenes esta corriente filosófica y traza las vías de penetración en España durante el siglo xv –gracias, sobre todo, a las traducciones y adaptaciones de Séneca y Boecio, principalmente las de Petrarca– y su consolidación en el siglo xvi por medio de Vives y Erasmo, huella que se hace perceptible en escritores como los dos Luises, el de León y el de Granada; y trata luego la profesora Rallo, de forma más detallada, dos motivos esenciales que tuvieron fértil acogida en la literatura renacentista y que provenían del estoicismo antiguo: el tópico de la fortuna y el dominio de uno mismo –en el que tuvo especial incidencia el rescate de la vida y obra del emperador Marco Aurelio y la exitosa versión novelada que sobre él realizó fray Antonio de Guevara en su *Relox de príncipes*– y el motivo de la vida retirada y el *aurea mediocritas*, perceptible también en el *Menosprecio de corte* del mismo Guevara, en el horacianismo de poetas líricos como fray Luis de León y en el género de los libros pastorales como la *Diana enamorada* de Gil Polo. Por lo que toca al lucianismo, la profesora Rallo –que califica esta tendencia como «modo literario» y «actitud ante la vida y ante la sociedad»– realiza primero una serie de consideraciones sobre Luciano de Samosata, las peculiaridades de su producción literaria y el proceso de su introducción entre los humanistas italianos; pasa

después a reflexionar sobre el lucianismo en España, difundido en gran parte por el empuje erasmista; y termina analizando los autores y obras más representativos de esta corriente en nuestro suelo: Alfonso de Valdés, Cristóbal de Villalón, *El Crotalón*, el *Diálogo de las transformaciones*, el *Lazarillo*, la continuación de este y el cervantino *Coloquio de los perros*.

En el capítulo cuarto –titulado «Géneros renacentistas» (pp. 117-149)–, la profesora Rallo, tras comentar sucintamente la distinta aclimatación y tratamiento que recibieron los tres grandes géneros literarios –poesía, teatro y prosa–, entra particularmente en el estudio de las distintas producciones de cada uno de estos tres campos. Por lo que toca a la poesía, distingue entre la lírica petrarquista –de la que analiza las distintas manifestaciones métricas y el tratamiento de los temas fundamentales– y las formas poéticas de herencia clásica, cuyos subgéneros principales –la oda, la elegía, la égloga, la epístola y la fábula– estudia. Los géneros teatrales se vieron impelidos a desarrollarse al margen de la imitación clásica por «la absoluta ausencia de posibles referencias y datos sobre la puesta en escena que en definitiva significaba la interpretación válida de dichos textos» (p. 127); dentro de la dramaturgia renacentista, la profesora Rallo profundiza en el género inaugurado por *La Celestina*, los fallidos intentos de resurrección de la tragedia clásica, la égloga dramática propulsada por Juan del Encina y la comedia renacentista promovida por Torres Naharro. El capítulo se concluye con una reflexión sobre los principales géneros humanísticos en prosa, con especial atención a la epístola y el diálogo, de los que se analiza su génesis, clasificación tipológica, estructura, elementos compositivos, intencionalidad y principales producciones.

El capítulo quinto («El Renacimiento y la imprenta», pp. 151-174) está consagrado a estudiar la repercusión socioeconómica y cultural que la aparición del li-

bro impreso provocó en la producción literaria. Sin duda alguna, la imprenta propició la difusión de los ideales humanistas y originó el nacimiento de un extenso público lector y de una nueva relación entre este y los escritores. Asunción Rallo analiza primeramente la renovación literaria sobrevenida como consecuencia de la invención de la imprenta y la aparición de nuevos lectores, para pasar después a profundizar en las corrientes más exitosas de esta literatura impresa: los libros de divulgación –especialmente la miscelánea, en la que destacaron Pedro Mejía y Antonio de Torquemada–, los de religiosidad –cuyos autores más descolantes fueron Francisco de Osuna, Juan de Ávila y Luis de Granada– y los de ficción –con manifestaciones genéricas de gran aceptación, como las novelas de caballerías, la picaresca, la pastoril y la celestinesca–.

En el sexto y último capítulo –titulado «La recuperación de la clasicidad: antiguos y modernos» (pp. 175-222)–, Asunción Rallo aborda el asunto del rescate de la cultura grecolatina durante el Renacimiento, actividad que se vio impulsada por la imprenta y que creó entre los contemporáneos la conciencia de pertenecer a una etapa histórica nueva que abría las puertas al progreso de la humanidad, de manera que «el rescate de la Antigüedad se confirma como instrumento de renovación del presente» (p. 179). Trata la autora a continuación sobre la querrela entre antiguos y modernos, estrechamente ligada con el concepto de la imitación y con la idea de progreso, principios que plantean paladinamente en sus obras Cristóbal de Villalón y Juan Huarte de San Juan y que se difunden a través de las traducciones, recopilaciones e, incluso, reelaboraciones ficticias de los clásicos, como hizo fray Antonio de Guevara. Sobre el concepto de imitación, la profesora Rallo define el fenómeno y subraya las tendencias encontradas entre ciceronianos y erasmistas –partidarios respectivamente de la imitación sim-

ple y de la imitación compuesta– y las repercusiones pedagógicas y literarias que produjeron tales principios imitativos. Por último, Asunción Rallo pasa revista a los géneros que los autores renacentistas, muchas veces a impulsos de Erasmo, rescataron de la Antigüedad y adaptaron a los gustos de sus contemporáneos: los adagios –con su vertiente hispánica del refrán gloriado, como en la *Filosofía vulgar* de Juan de Mal Lara–, los apotegmas –como en la célebre recopilación de Juan Rufo–, los relatos históricos –en particular, los recogidos en colecciones de biografías por Pérez de Guzmán y Hernando del Pulgar y los dispuestos en reinados de los emperadores romanos por Antonio de Guevara y Pedro Mejía–, los libros de antigüedades –sobre arqueología, numismática o epigrafía, que dan prez a los lugares o ciudades en las que se hallan restos de esta clase, en cuyo campo destacaron Alonso de Cartagena, Elio Antonio de Nebrija, Ambrosio de Morales, Francisco Pacheco y Antonio Agustín–, las crónicas de Indias, con sus distintas perspectivas de acercamiento a la realidad –desde Hernán Cortés hasta Bernal Díaz del Castillo, pasando por Pedro Cieza de León y Francisco López de Gomara–, y los tratados de carácter científico contrastados con la experiencia, sobre todo en el campo de la medicina, especialmente los de Nicolás Monardes, Francisco Vallés y Andrés Laguna.

La obra se completa con una selección de textos renacentistas que complementan la visión desarrollada por Asunción Rallo en cada uno de sus capítulos. Se añade, igualmente, un índice nominal, en donde figuran brevemente los rasgos esenciales de autores antiguos y modernos, españoles y extranjeros, vinculados con el movimiento renacentista. Una cronología –donde se relacionan los principales acontecimientos que jalonaron este período histórico y cultural– y una bibliografía –en la que se recogen los títulos aludidos por la autora a lo largo de su exposición– coronan esta

importante aportación a los estudios sobre el Renacimiento.

En conclusión, la profesora Rallo Gruss nos ofrece en este libro un detallado y enjundioso panorama de la producción literaria e intelectual del Renacimiento español, imbricando perfectamente las tendencias ideológicas y el pensamiento de la época con las obras que nos han quedado como frutos más granados del pensamiento renovador de aquel momento. Sin duda, nos encontramos ante una decisiva e imprescindible aportación a los estudios actuales sobre la literatura renacentista española, en la que, al tiempo que se van desarrollando los aspectos primordiales que conformaron aquel movimiento, se nos proporciona una bibliografía cualificada sobre cada una de las ideas expuestas.

ANTONIO CASTRO DÍAZ

MARTÍN ROMERO, José Julio. *Entre el Renacimiento y el Barroco: Pedro de la Sierra y su obra*. Zaragoza: Universidad, 2007, 337 pp.

Pocas veces hemos tenido ocasión de ocuparnos de un libro escrito con mayor sencillez y claridad y, al propio tiempo, rigor como el presente, enfocando además la materia caballerisca, que tanto se presta a la complicación y al debate.

José Julio Martín Romero es natural de Plasencia (Cáceres). Nace en 1973 y, tras una brillante carrera académica y administrativa, es en la actualidad profesor de Literatura Medieval y del Siglo de Oro de la Universidad de Jaén. Pese a su juventud es ya autor de numerosas monografías y artículos sobre la literatura caballerisca centrada en la época de Felipe II, así como de una espléndida edición de *Febo el troiano*, de Esteban Corbera, que fue recibida con todos los honores por la crítica especializada. También editó la *Segunda*

Parte de Espejo de príncipes y caballeros, de Pedro de la Sierra, de la que se ocupa en este libro, así como numerosos estudios sobre la materia troyana, Juan de Mena, Garcilaso, Cervantes, etc. Formado en la Universidad de Alcalá, bajo la égida de Carlos Alvar, al que dedica el libro con admiración y gratitud, José Julio Martín dirige en la actualidad un proyecto de investigación sobre la *Crónica de Miguel Lucas* y está a punto de culminar un libro sobre la guerra en la literatura medieval, asunto en el que lleva camino de ser, tras sucesivos avatares, consumado especialista.

La obra reseñada enfoca una escritura que adquiere en España carta de naturaleza entre el Renacimiento y el Barroco. Su autor, Pedro de la Sierra, pertenece por ahora a esa larga e injusta nómina de autores olvidados del Segundo Renacimiento español. Se trata, como dice el autor, de un infanzón aragonés, apasionado lector de los libros de caballerías y, como la mayoría de la población lectora del momento, aficionado a escudriñar hasta los 'papeles rotos de las calles', como Cervantes, y tanto como él apasionado conocedor, lector empedernido y fructivo gustador de los libros de caballerías. Sabemos que asiló con gusto y entusiasmo el *Amadís de Gaula*, las *Sergas de Esplandián* y sus continuaciones, que conocía toda la tradición del Rey Arturo (la *Demanda del Santo Grial*) y que sentía pasión por el *Olivante de Laura*, aquella incursión en el mundo caballeresco del humanista Antonio de Torquemada. Pero es curioso que este Pedro de la Sierra, cuando se decide a dar curso a su inspiración literaria, opte por continuar uno de los libros de mayor éxito de entonces, aunque hoy tan desconocido, lectura preferente de mujeres, como es el *Espejo de príncipes y caballeros*, de Ortúñez de Calahorra, conocido entonces como *El caballero del Febo* y que, pese a su éxito y que apareciera relativamente pronto, ya en 1555, no había logrado ninguna continuación, hasta que Pedro de la

Sierra se decide a ello, veinticinco años después, es decir, en 1580, bajo el título de *Segunda parte de Espejo de príncipes y caballeros*, salido de las prensas alcaláinas de Juan Íñiguez Lequerica.

Este infanzón aragonés quiere volcar en esta obra todas sus inquietudes literarias, que no eran pocas, y da forma a un libro se convierte en una especie de miscelánea de lo bueno y lo malo de los libros de caballerías y se constituye en ejemplo, uno de los más heterogéneos, de aquella exitosa literatura, razón por la cual atrajo a tantos lectores y ello tal vez determinó su enorme éxito porque, como dice Martín Romero, 'junto a las batallas y los hechos prodigiosos, Sierra no dudó en insertar episodios pastoriles', en la línea de Feliciano de Silva y Torquemada, incorporando al propio tiempo todo ese abigarrado mundo sentimental y bucólico, íntimo en primera instancia, que estaba tan de moda entonces; de manera que traslada al ambiente cortesano y noble ese ámbito de los pastores enamorados, de tanto éxito entonces, que tiene su mejor expresión en la *Diana* de Montemayor. Sierra es muy consciente de que el público ha cambiado y, siguiendo los nuevos gustos, se determina a seguir el rumbo de los libros de pastores como género de la mayor repercusión. Ello le llevó a acentuar este rasgo pastoril en su *Segunda parte de espejo de príncipes y caballeros*, lo mismo que la abundante literatura poética, insertando numerosos poemas, nada menos que veintidós en el libro, que adornan a su modo el texto y dejan constancia de la riqueza e inspiración de su vena lírica. Por supuesto da salida y cauce adecuado a los tópicos poéticos de entonces en torno al amor, la dama intransigente y cruel, es decir la mujer insensible ante el sufrimiento del amado, el asombro ante la resistencia del amante, etc. Y todo ello en torno a esa tríada de naturaleza, pasión y amor que conforma en todo su sentido la literatura pastoril de nuevo cuño. Dice José Julio Martín que Sierra fue un hábil versi-

ficador, tanto en metros tradicionales castellanos como en formas italianas, aunque llama la atención que no escriba ni un solo soneto entre la abundante producción que señalamos. Y por supuesto se decide imitar, con gran éxito por cierto, a los más prestigiosos autores de entonces, con Garcilaso a la cabeza como no podía ser menos, cuyos versos apenas se atrevía a tocar cuando los incorpora a su obra, apenas entrevistados con religioso terror en ese proceso de intertexto que se inaugura ya en el Segundo Renacimiento. Garcilaso era un dios para muchos y, por supuesto, para Pedro de la Sierra.

Pero donde la mayores habilidades del infanzón aragonés brillan hasta el extremo es en la prosa, en las abundantísimas historias que se narran en el libro, integradas unas en otras, que constituyen una especie de sinfonía encadenada que supera el curso medieval de entrelazamiento, sin abandonarlo, y con esa especial habilidad para intercalar los diversos episodios, que se convierten en verdaderas *novellas*, que poco después de aquellas fechas darían sus frutos en las grandes novelistas, como la madrileña María de Zayas o la giennense Mariana de Carvajal, cuyas *Navidades de Madrid y noches entretenidas* se publican poco después siguiendo la égida de las *Novelas a Marcia Leonarda*, de Lope de Vega, o el *Deleitar aprovechando*, de Tirso de Molina. Estas *novellas* al modo italiano se leen como verdaderos relatos independientes y constituyen el entramado básico de esta *Segunda parte de Espejo de príncipes*, que nos demuestra por dónde iban los gustos de la sociedad de entonces, cómo era la situación real y el afán lector y las tendencias de la literatura española a fines del *xvi*.

La superación de las barreras genéricas configura el texto como un producto artístico híbrido, mezcla de todos los géneros que triunfaban, razón evidente de su éxito, como lo fue sin duda su incursión en la mitología grecolatina. Entre los viejos tópicos caballerescos estos rasgos de moderni-

dad a la altura de 1580 infundían en la obra una profundidad ideológica de la que carecían otros textos. Por eso dice José Julio Martín: 'Variedad (y modernidad) es la característica que mejor define al libro de Sierra, una variedad que, sin embargo, no rompe la unidad del texto. De esta manera, la *Segunda parte de Espejo...* es texto que resume el Renacimiento, al tiempo que supone un paso más hacia el Barroco'. Esta es la tesis que sustenta José Julio Martín Romero, con la cual no cabe sino estar absolutamente de acuerdo, así como con las acertadas consideraciones con las que concluye su presentación: 'Adentrarse en las páginas de la *Segunda parte de Espejo de príncipes y caballeros* significa recorrer (al galope) el mundo literario de todo el Renacimiento, pero también descubrir las inquietudes y mitos que poblaban la mente del hombre español (de finales) del siglo *xvi*'. Efectivamente, así es. Esos mitos se habían consolidado y constituido en razón de ser de una sociedad que los sentía como propios y que se resistía a abandonarlos, aunque fuera dándoles curso como retórica intelectual al modo 'manierista', como diría Orozco en su *Manierismo y Barroco*. Los ejemplos no faltan, con Fernando de Herrera y sus *Églogas* a la cabeza.

El libro comienza con una excelente semblanza del olvidado escritor aragonés, vecino de Cariñena, que poseía el título más bajo en la consideración social de la nobleza, infanzón raso, del cual sólo Nicolás Antonio nos deja una mínima referencia en su *Bibliotheca Hispana Nova*, aunque erróneamente le atribuyera también la primera parte de este ciclo novelesco que, como es sabido, fue obra de Ortúñez de Calahorra. La espléndida semblanza de José Julio Martín Romero nos lleva a conocer en profundidad al personaje, aun dentro de la escasez de datos que de él poseemos. Así, sabemos que Pedro de la Sierra es hombre culto, pero no humanista, lector de todo lo que cae en sus manos, aunque desconociera el latín y el italiano, lo que lleva a pen-

sar que no pasó por la universidad, sino que toda su cultura proviene de su enorme afición diletantesca por la lectura, en especial los libros de caballerías, como decimos. Sólo sabemos de su personalidad que no llegó nunca a aceptar las burlas sobre el ejercicio de las armas, es decir, de su carácter duro y cortesano a ultranza, de su desbordada preferencia por los géneros clásicos y la literatura caballerescas, popular y pastoril y, por supuesto, por la poesía de Garcilaso, cuya obra es asimilada con un rigor fuera de toda duda.

Son especialmente interesantes los capítulos que dedica Martín Romero al suicidio en la obra, entendido como ejemplar por una parte y reprobable por otra, así como el suicidio en cada una de sus diferentes facetas: justificado cuando se es derrotado en combate, como es el caso de Bramarante, el suicidio por la muerte del amado (Tarsina, Breño, etc.), el suicidio como defensa de la propia virginidad, tal el caso de Arcalanda y Felina, el suicidio por un amor imposible (Garrofilea), etc.; todo ello adobado por una consideración estricta y técnica sobre cómo se entendía el suicidio por la sociedad española tras el concilio de Trento, que tanto hizo por eliminarlo de las mentes hispanas, al constatar la opinión positiva que de él se tenía sobre todo en las capas más altas. Espléndido capítulo también es el que dedica a las influencias sobre el libro de Sierra, que van desde la *Diana enamorada* de Gil Polo muy especialmente, del ciclo iniciado por Montemayor, pasando por todos los libros de caballerías que en España y en Europa ha sido, desde el *Amadís* en adelante, que dan cauce y curso a la enorme diversidad de episodios de este libro, constituido como cifra y compendio de un espléndido ciclo narrativo en torno a los temas de la guerra y del amor, etc. Ello supone también una valiosa incursión en el campo de la teoría y praxis caballerescas, con una finura de análisis que no cabe sino ponderar.

Llama la atención de este libro la enor-

me claridad expositiva, que el autor resalta incluso formalmente, en epígrafes sueltos con proyección en el cuerpo del escrito, para que mejor puedan percibirse al primer golpe de vista. Así, cuando refuerza el paralelismo entre personajes de uno y otro libro o cuando nos marca la relación de similitud entre la historia de Alpatrafio con el Apololoro de la *Eneida*, la d Arquisilora con la reina Briolanja de Sobradisa (la francesa Brion L'ange) del *Amadís*, en concreto el episodio de la carrera de la reina, etc. etc.

Merece, asimismo ser destacado el capítulo que dedica a la poesía de Pedro de la Sierra, en que se habla de la mezcla de prosa y verso, de diversidad de tradiciones y formas métricas, de los poemas musicales y no musicales, de la temática de los poemas o del verso como forma de caracterización de determinados personajes. Comparando los poemas de Pedro de la Sierra con los de Garcilaso, dentro de la técnica de la consciente 'imitatio', constata los modelos correspondiente a ambos, con Hurtado de Mendoza a la cabeza.

Destaca con mucho en los apéndices en el que dedica al entrelazamiento de episodios, que se produce en el libro primero. El siguiente se dedica a recoger los poemas originales de Pedro de la Sierra, etc. etc., así como el espléndido capítulo dedicado a la vida ha editorial de la obra, trazada con el rigor y precisión de un consumado especialista. Parte de las ediciones princeps, separadas por un cuarto de siglo, y la continuación de Marcos Martínez, tercera en escena, siete años posterior al texto de Pedro de la Sierra, familia o ciclo que se prolonga hasta una quinta parte de dicho ciclo, aún manuscrita, del xvii, que fue redescubierta por J. M. Lucía Megías, publicada en 1587 bajo el título de *Quinta parte de Espejo de príncipes y caballeros*, resaltada por José Julio Martín con el relieve que merece.

Es de gran rigor el seguimiento exhaustivo que se hace de cada uno de los ejem-

plares conservados, así como el *Stemma* de las ediciones de la obra, partiendo de la complutense de Iñiguez de Lequerica. que ofrece en el colofón la fecha de 1581. Y, por fin, destacamos la espléndida bibliografía, aunque contiene algún error, como no podía ser menos. Por ejemplo, cuando habla de la traducción de *El caballero del león*, de Chretien de Troyes, cita como traductor a 'I. de Riquer' (p. 320). Debe ser 'Martín de Riquer', acaso por simple y común errata material. O cuando repite en páginas 321 y 323 la traducción de Carlos Alvar de *Lanzarote del Lago*, Alianza Editorial, 1987-1988, 7 volúmenes. Puesto que algún reparo habremos de poner a este libro espléndido, conste sólo uno: de empleo repetido de 'a través de' con el inequívoco sentido de 'por medio de', que debe evitar todo filólogo consciente, por más que reconozcamos el carácter puntilloso de esta observación, ya que hoy se ha consolidado en los medios de comunicación y parece muy difícil hacer entender a nadie que 'a través de' significa en castellano lo que traspasa efectivamente otra cosa, por ejemplo el sol que penetra 'a través' del cristal. Por eso no cabe decir de un libro que 'se estructura a través de la coordinación de diversas historias', sino 'mediante' la coordinación de las mismas (p. 213).

Si tuviéramos que quedarnos con algún capítulo en especial resaltamos el que dedica a las fuentes de la *Segunda parte...*, que abarca desde pp. 135 a 189, constituyéndose en un material básico, manejado con soltura, con juicios, opiniones y deducciones de excelente calidad, que se permite incluso matizar, añadir, completar o contradecir al riguroso maestro y excepcional especialista Maxime Chevalier, que a este mismo asunto dedica excelentes páginas, las cuales el profesor Martín Romero completa con capacidad y sapiencia. Puede verse en particular p. 137, donde dice: «Aparte de lo mencionado por M. Chevalier, la influencia del *Orlando furioso* sobre el libro de Sierra puede detectarse en

otras ocasiones, como la historia de Candisea y la de Tarsina, ambas influidas por la de Ginebra y Ariodante; la batalla final múltiple, que recuerda a la que se establece en el canto XXVI del texto italiano; por último, la forma como Brandimardo muere en combate resulta muy parecida a la muerte de Brandimarte». Así también destacamos el interesante análisis de los episodios de la batalla, que toma de la *Eneida*, en que contradice, complementa o matiza con todo rigor lo señalado al respecto por Maxime Chevalier. El autor pone en relación episodios similares, extrayendo las conclusiones oportunas con una claridad y precisión más que notables. Esta claridad que venimos señalando nos permite resaltar el libro en su conjunto como de auténtico especialista, pero perfectamente asequible para cualquier lector, que es uno de los mayores méritos que podemos atribuir a esta espléndida creación. Así lo señalamos del de José Julio Martín Romero. No falta información ni erudición, pero todo ello expreso de modo absolutamente asequible y preciso, para que pueda incluso agrandar al lector común, lo cual es sin duda no escaso mérito en los tiempos que corren. Acaso el autor ha comprendido aquello que dejó dicho con tanta precisión como belleza Charles Baudelaire: «Tout livre qui ne s'adresse pas à la majorité – nombre et intelligence – est un sot livre», es decir, «el libro que no se dirija a la mayoría, –en número e inteligencia– es un libro necio» (*Curiosités esthétiques*, 1846).

DÁMASO CHICHARRO

PAZ GAGO, José María. *La máquina maravillosa: Tecnología y arte en el «Quijote»*. Gubert, Román (prol.). Madrid: Sial, 2006, 187 pp.

La ingente amalgama teórica propiciada por la obra de Cervantes corrobora, en la

práctica, la concepción visionaria y meta-textual que sitúa al ingenioso hidalgo en el epicentro ígneo de su propia historia: «Si ella fuera buena, fiel y verdadera, tendrá siglos de vida; pero si fuere mala, de su parto a la sepultura no será muy largo el camino» (DQ II, 70, 709). La valiosa aportación de José María Paz Gago se decanta por la primera opción en *La máquina maravillosa: Tecnología y arte en el Quijote* (Madrid, SIAL, 2006), dotando de un nuevo significado a las palabras del insigne caballero que permanece impasible ante la proliferación de sus réplicas, desde el soporte impreso hasta la pantalla interpuesta por el medio audiovisual e informático.

El autor constata la contemporaneidad del clásico y su capacidad para proyectarse, en un sentido amplio del término, a lo largo del eje espacio-temporal como un compendio ejemplar de los avances técnicos y artísticos promovidos por los hallazgos preindustriales, los autómatas, la imprenta, las nuevas tecnologías de la comunicación, los medios audiovisuales y digitales, sin olvidar la importancia de las artes plásticas y la música en la primera novela moderna. Lejos de suponer un acercamiento mecanicista y descarnado al texto novelesco objeto de análisis, Paz Gago apela directamente a la capacidad del lector o la lectora para maravillarse con los artefactos técnicos dispuestos al servicio de la narración.

Cabe subrayar la conjunción entre entretenimiento y erudición, avalada no sólo por la amplia trayectoria del semiólogo gallego en los estudios cervantistas, entre los que destaca *Semiótica del Quijote* (Ámsterdam y Atalta, Rodopi, 1995), sino también por la obtención del *Premio Sial de Ensayo* en 2006. El libro aún de este modo inventiva e investigación, mostrándose afín a los preceptos literarios expuestos por Román Gubern en el prólogo, cuya conclusión convida a la lectura: «Información y narración, descripción y reflexión, documento y teoría se engarzan así en una

escritura brillante, que aporta nuevas y sugerentes miradas al universo ficcional de la inagotable novela cervantina».

En nuestra opinión, *La máquina maravillosa* posee la virtud de establecer un diálogo quimérico entre Cervantes y Paz Gago sobre la necesidad de redefinir tanto la tradición como la innovación, en el seno de un proceso de descubrimiento constante que nos convierte en partícipes de la conversación. La interactividad está presente no sólo en la relación que el arte y las diversas tecnologías mantienen en el texto cervantino, expuestas de manera pormenorizada desde el punto de vista crítico, sino en la libertad que el creador ofrece sobre su creación, apadrinada en el prólogo a la primera parte como *hijo del entendimiento* en manos del lector: «Todo lo cual te exenta y hace libre de todo respecto y obligación: así puedes decir de la historia todo aquello que te pareciere, sin temor que te calumnien por el mal, ni te premien por el bien que dijeres della». Paz Gago responde de manera magistral a esta llamada de atención, realizando una síntesis exhaustiva y amena sobre todo lo que se ha dicho y lo que aún está por decir a propósito del *Quijote*.

Al poder de evocación de la palabra se suma el amplio mosaico de imágenes derivado de la iconosfera quijotesca, a través de las espléndidas ilustraciones de grabados, portadas de diversas ediciones, tarjetas postales publicitarias, carteles de cine o fotogramas que recrean en el ámbito nacional e internacional a Don Quijote con distintos rasgos pero idéntica figura. La complejión recia, la sequedad de carnes y el rostro enjuto del héroe continúa cabalgando en su rocín por los soportes más variados: pictórico, musical, fotográfico, cinematográfico, televisivo e hipertextual, entre muchos otros que configuran la totalidad de esta máquina maravillosa que es la ficción. A diferencia de otros estudios restringidos sistemáticamente al contexto original de su publicación, Paz Gago pone

énfasis en «la funcionalidad de las diferentes tecnologías en la novela cervantina», cuya relevancia atestigua el hecho de que «buena parte de las abundantes y curiosas continuaciones que conoce desde los inicios del siglo pasado coinciden en enfrenar al protagonista con los más diversos inventos» (p. 78). Este proceso de actualización inspirado en la obra cervantina, coetánea a las reinterpretaciones de cada época, finalmente imbuje al ensayo que se ocupa de examinar con detenimiento los fundamentos del arte narrativo.

La ontología de ambos relatos, el cervantino y el cervantista, alberga en *La máquina maravillosa* tiempos más recientes y nuevos espacios en los que las tecnologías de la comunicación cobran una gran importancia en el seno de la representación. La obra de Paz Gago se suma a la multiplicidad de estudios precedentes sobre la materia, pero la forma y el contenido de sus páginas ofrecen una diferencia sustancial con respecto a otros estudios orientados casi de manera exclusiva hacia el componente crítico del *Quijote*. En efecto, nos hallamos ante una novela ejemplar que, según su opinión, podría ser considerada como una auténtica precursora de las huellas reflexivas y metaliterarias que el posmodernismo ha dejado sobre la superficie heterogénea y dúctil de la historia de la literatura. Así, por ejemplo, autores como Carlos Fuentes subrayan este paradigma al afirmar, en *Cervantes o la crítica de la lectura*, que el autor español instaura «una nueva manera leer el mundo», por medio de la «crítica de la creación dentro de la creación» (1976: 15). La originalidad de la propuesta de Paz Gago consiste en que no sólo desgrana la experiencia de lectura singular proporcionada por la escritura cervantina, sino que además sugiere otras formas de «leer» y «ver» la literatura desde la perspectiva contemporánea. No en vano, *La máquina maravillosa: Tecnología y arte en el Quijote* corrobora el perfecto funcionamiento del

sistema narrativo, tanto literario como audiovisual o multimedia, sujeto a los férreos engranajes de la ficción.

VERÓNICA F. PEEBLES

PARR, James A. *Don Quixote. A Touchstone for Literary Criticism*. Kassel: Edition Reichenberger, 2005, 290 pp. (Estudios de Literatura, 99).

En este libro presenta James Parr una versión actualizada de su *Don Quixote: An Anatomy of Subversive Discourse*, publicado en 1988 por Juan de la Cuesta. La nueva versión, salida de las prensas de Reichenberger, se justifica en aras de la extraordinaria valía del trabajo de Parr: las algo menos de doscientas páginas a través de las cuales Parr desarrolla sus argumentos atesoran el más logrado análisis de la dimensión satírica del *Quijote* así como el más detallado y convincente análisis de las voces narrativas. Parr se ha preocupado por actualizar el texto y el aparato crítico. Al estudio se apostillan dos addenda compuestas por reseñas publicadas por Parr a lo largo de casi tres decenios. En cualquier caso, las tesis de Parr siguen tan vivas como esplendentes y su vigencia merecía la atención editorial. El gran error, atribuible a la editora más que al autor, quizá estribe en no haber lanzado el texto en español. *An Anatomy of Subversive Discourse* portaba el término *anatomy* en alusión a las teorías de Frye y como reclamo de los críticos ajenos al hispanismo. *A Touchstone for Literary Criticism* está llamado a convertirse en un texto indispensable para el estudio del *Quijote*, en lectura obligada para estudiosos y también para estudiantes, muchos de los cuales quizá se resistan a habérselas con el texto inglés. Urge, en definitiva, reclamar una traducción española.

El libro se abre con una «Overture» y

se cierra con una «Coda». La overtura despliega un aviso para navegantes que establece el objeto del libro y la metodología adoptada: pretende Parr demostrar que el *Quijote* es una sátira menipea. La coda recoge las conclusiones del texto. Entre la overtura y la coda se contienen las tesis del libro en cuatro capítulos: «The Diegetic Domain-Narration» [El dominio diegético: la narración], «Point of View» [El punto de vista], «The Mimetic Domain-Characterization» [El dominio mimético: los personajes] y «Genre» [género].

El capítulo 1, sobre la narración, contiene un meticuloso análisis del plan narratológico que sustenta el *Quijote*. Establece Parr desde el principio la distinción entre la voz mimética (i.e. los actos de habla de los personajes) y la voz textual (i.e. cuanto queda definido por la mimética). Desmenuza Parr los elementos que componen la voz textual: autor real, autor implícito, narrador, narratario, lector implícito, lector real, niveles intratextuales y niveles extratextuales. Se resalta aquí la significación de la alternancia entre lo entratextual y lo metatextual y cómo ambos niveles confluyen en la narración, método que Parr compara con *Las meninas* de Velázquez. Parr se detiene a escrutar cada una de las voces narrativas: el historiador que recoge los ocho primeros capítulos, el segundo autor que asoma en el capítulo 9, el traductor morisco, y el supernarrador o voz narrativa principal, que acaba por imponerse a las demás. (Parr forja el término *supernarrador* y explica que este narrador se superpone a los demás). Cervantes se halla en todas y cada una de estas voces narradoras. Se rectifican, con sobrada corrección, las opiniones de Martín de Riquer, para quien el segundo narrador era el mismo Cervantes, y de Peter Russell, quien no distinguía entre autor y narrador. Estima Parr que, al contrario de lo que han creído varios críticos por influencia de George Haley, la voz del segundo narrador se difumina hasta desaparecer. Gran interés

comportan igualmente los comentarios a los archivos manchegos realizados por tres voces distintas: el autor del prólogo, el historiador de los ocho primeros capítulos y el supernarrador. Se dedican asimismo varias páginas a refutar a quienes han conferido a Cide Hamete la condición de narrador.

El capítulo 2, sobre el punto de vista, se centra en el modo y manera en que Cervantes se valió de su maquinaria narrativa para crear un texto en que se subvierte sistemáticamente el *decorum* literario de la época. Repara Parr en el uso innovador de la mimesis y la diégesis, que estudia a la luz de las teorías de Genette. Señalando la carencia de verosimilitud en la cronología del *Quijote*, Parr muestra los modos en el uso de figuras como la elipsis y la metalepsis. Se reflexiona asimismo en el apunte de Ruth El Saffar en cuanto a que el *Quijote* debe entenderse como un libro centrado en el lector y en el ejercicio de la lectura, que verifica su carácter carnavalesco. Así y todo, el mayor mérito de este capítulo quizá estribe en el estudio del diálogo entre lo extratextual y lo intratextual. Parr retoma el ejemplo de *Las meninas* para ilustrar cómo Cervantes se introduce en su obra aún cuando tanto el autor como los lectores tenemos conciencia de que ello no debiera suceder. Del mismo modo, observa Parr en el *Quijote* una suerte de discurso dialéctico, propiciado por las siguientes dialécticas: intra-extratextualidad, sujeto-objeto, autor-lector, pasado-futuro, idealismo-materialismo (Quijote-Sancho), afinidad-alienación, diegético-mimético, historicidad-creación, realidad-ficción, falso narrador-verdadero narrador.

El capítulo 3, sobre la mimesis y los personajes, discurre entre cuestiones que atañen principalmente a don Quijote como personaje y a su discurso en particular: su locura, su carácter asexuado, sus monólogos —que son retóricos, como en el romance o prenovela, a la par que psicológicos, como en la novela moderna—, la inconsis-

tencia de su psicología, su superioridad moral frente a Sancho y el duque, la problemática de su nombre.

El cuarto y último capítulo espiga la espinosa cuestión del género. Aquí hallará el lector la tesis mejor fundada en torno al carácter satírico del *Quijote*. Sostiene Parr que la gran novela cervantina no merece ser tenida por novela moderna, sino por una sátira menipea. De tiempo en tiempo, Parr echa su cuarto a espadas para aclarar que, aun cuando él no reconoce al *Quijote* la categoría de novela, entiende que en este texto se vislumbra claramente la novela como género en ebullición y le adjudica la etiqueta de *narrativa prenovelesca*. Parte Parr del esquema propuesto por Robert Scholes para ejemplificar la ficción en prosa: la sátira, que degrada la realidad, el romance (o prenovelesca) que se ocupa de lo heroico y, entre ambas, la historia, que es mimética (y que se corresponde con la novela moderna). Parr recurre al *Oxford Companion to English Literature*, donde se presenta el *Quijote* como un romance satírico, juicio que secunda aduciendo que Cervantes pretendió escribir una suerte de romance invertido. El cotejo con el *Quijote* de la definición que Bajtín traza de la sátira manipea permite a Parr sacar al ruedo la tesis principal de su libro: que la estructura subyacente del *Quijote* es de corte menipeo y se complementa con elementos dialécticos de la época. Ello lo corroboran los estudios de Sheldon Sacks y Gilbert Highet en torno a la sátira, que Parr contrasta con el *Quijote*. Habiendo sentado su tesis –bien fundada en las teorías críticas más fiables–, Parr reflexiona y niega a la novela la superioridad genérica que de ordinario se le confiere. Que el *Quijote* sea una sátira menipea, arguye Parr, no menoscaba su valía literaria ni le resta significación en la historia de la literatura. No es ésta, por cierto, la apreciación que el *Quijote* merece fuera del hispanismo, en especial entre la anglística, para quienes el *Quijote* no pasa

de ser una extravagancia muy inferior a las novelas inglesas del Dieciocho y las francesas del Diecinueve, hipótesis ésta que se funda en el más absoluto desconocimiento de la obra cervantina.

La coda que cierra *A Touchstone for Literary Criticism* proclama y ensalza la naturaleza subversiva del *Quijote*. Cervantes experimentó con las tradiciones literarias que tenía a mano y vino a construir una obra monumental que merece ser tenida por precursora de la novela moderna. Muchos no estaremos de acuerdo con Parr: el *Quijote* merece la categoría de novela moderna, tesis a que Antonio Garrido Domínguez ha dedicado su libro *Aspectos de la novela en Cervantes* (2007), por mentar apenas la publicación más reciente al respecto. A la luz de las teorías de Bajtín, Sacks y Highet, el *Quijote* retine los requerimientos necesarios para considerarlo una sátira menipea. Con todo, el libro de Parr trae a mentes un estudio de Reed a que Parr no alude –sí se refiere a la *Exemplary History of the Novel: The Quixotic versus the Picaresque* (1981) de Reed–: en el artículo «The Problem of Cervantes in Bakhtin's Poetics», de 1987, Reed proclamaba y demostraba que el *Quijote* sirve para ilustrar meridianamente cuantas teorías de la novela moderna se han propuesto. Parr lleva mucha razón al identificar el calado satírico del *Quijote*: el *Quijote* es, en efecto, una sátira manipea. Pero también es una novela moderna y prototípica, y por eso muchos estaremos en desacuerdo con Parr. Parr coincide con las tesis de quienes perciben en el *Quijote* una índole de forma versátil y embrionaria a caballo entre el romance y la novela (Riley y seguidores, v.g. Urbina), más del lado de la última. En cualquier caso, es seguro que Parr nos regala con el mejor análisis de la voz textual del *Quijote*. Este libro continuará siendo lectura obligada e imprescindible para quien aspire a entender la función de los narradores en el *Quijote* y su carácter satírico, razón por la cual acabo

insistiendo en la mucha conveniencia de una traducción española.

J. A. G. ARDILA

RODRÍGUEZ DE LA FLOR, Fernando.
Era melancólica. Figuras del imaginario barroco. Barcelona: Universitat de les Illes Balears - J. J. de Olaneta, 2007, 386 pp.

En trabajos anteriores iluminó Rodríguez de la Flor algunos misterios, algunos secretos de la historia cultural de la Península, esa que para él es, por excelencia, la *península metafísica* del arte, la literatura y el pensamiento: la España de la Contrarreforma. *Pasiones frías. Disimulación y secreto en la cultura del Barroco hispano* (Madrid, Marcial Pons, 2005) y *Barroco. Representación e ideología en el mundo hispánico (1580-1680)* (Madrid, Cátedra, 2002), son libros en los que la melancolía empapa una sugerente aproximación al Barroco hispánico.

En su nueva obra sigue indagando con singular acierto en el imaginario cultural del Barroco, en su producción simbólica, en la genealogía de la nueva sociedad y del sujeto moderno que nacen como producto de la crisis del imperio hispánico. Entre los pliegues de las representaciones simbólicas asoma la conciencia exacerbada del fracaso, el desprecio escéptico del mundo, la frustración melancólica de una Edad de Oro que se configura como anomalía y desviación, que no halla una puerta de acceso a la ciencia, que desautoriza todo tratamiento «materialista de la realidad», que determina una extraversión hacia la literatura y desvía lo analítico hacia lo metafórico. Tal falta de confianza en la realidad entrega el imaginario simbólico hispánico a una deconstrucción continuada del sentido y del valor del mundo. El siglo, como subraya el autor, se deja entre-

ver como encapsulado en sí mismo, encriptado, sin conexión alguna con el futuro, abriendo paso al renacimiento de los debates milenaristas, a una escritura de la profecía y de los cometas fatales. De ahí que los objetos sean vistos *sub specie mortis*, o como *imago mortis*. Un discurso, este, de la desesperanza del mundo enfocado con la luz negra de la melancolía, de la *atra bilis*.

La melancolía es un concepto caracterizado desde siempre por la ambivalencia: utilizada en la antigüedad para describir a las personas de genio individual, símbolo de genialidad para los artistas y filósofos del Renacimiento, demonio que hay que combatir y derrotar según los padres de la Iglesia, la melancolía recorre la producción simbólica de toda la cultura occidental –y no sólo occidental– en sus vertientes médicas y humanísticas, con su amplia gama de significados.

Para Rodríguez de la Flor, el Barroco español, la segunda fase del humanismo hispano, el peculiar «contrarrenacimiento» del Imperio, está dominado por el humor negro y por una actitud melancólica. La conciencia de la época sobre sí misma, la decadencia de su potencia universal, instala esa cultura en la órbita de una «era melancólica». Para el autor no hay duda: «por derecho propio, el «siglo español», que se abre entre 1580 y 1680, se convierte en uno de los grandes yacimientos de la *tristitia* occidental, de toda esa «pulsión de muerte», en que encarna el oscuro potencial de un «malestar de la cultura», que arrastra Occidente, quizá como la más propia elaboración de su espíritu descontento. Si se ha construido el concepto de una «Elizabethan Malady», creo que, con más razón, podemos especular con la idea de una real «melancolía Austria»; tristeza del tiempo de los Austria» (pp. 107-108).

No es casual que el libro se inicie con un sueño de Lucrecia de León en 1587. En su sueño la visionaria doncella ve llegar de Oriente un carro tirado por dos toros o

búfalos, en el cual «venía una torre, y a su lado un león muerto, y arriba venía el águila muerta, con el corazón descubierto. Las ruedas de este carro iban llenas de sangre, y andando mataba mucha gente y muchos hombres, y mujeres, en hábito y traje de españoles» (pp. 13-14). La andadura lenta de este carro, objeto predilecto en la época barroca e imagen de inagotables relaciones metafóricas, exhibe una extraordinaria síntesis simbólica, ya no luminosa sino luctuosa, de la historia de España. La metaforización negativa remite además al sueño como fuente creadora, según describía Aristóteles, y a las capacidades adivinatorias propias de los melancólicos, habilidades que se expresan soñando, es decir cuando los sentidos humanos, no distraídos ya por las apariencias visibles, ven lo que no es dado ver en la vigilia.

«Las eras no son melancólicas, ciertamente», «ni aún la barroca, vivida con tensión extrema en la *totalidad imperial hispana*, lo puede haber sido» (p. 32), pero es innegable, según el autor, una especificidad hispana relacionada con la desvalorización del mundo y con el nihilismo. Este parece ser el modo propio de la elaboración cultural, un *ethos* nihilista que se insinúa en la representación de la realidad y que se convierte en un *topos* referencial de la península. Algo se torna obstinadamente melancólico, y eso a pesar de las advertencias de muchos autores de los Siglos de Oro que repartían, sabiamente, la vida en estancias. En efecto, las burlas y las tribulaciones se alternan, aunque las amarguras y los signos propios de la melancolía terminan por dominar el telón de fondo cultural de aquel momento (cfr. p. 39).

Lo singular de esta angustia estructural en el espacio barroco es su magnificencia, el brillo que alcanzan sus figuras y sus imágenes. La ruina de la *episteme* tradicional y la crisis escéptica de los valores del Humanismo dan lugar a una «contemplación (que de admirativa en la época rena-

centista pasará a «deceptiva» en la barroca) que se resuelve en abundantes artificios discursivos, en representaciones no-operativas con un mero carácter espectacular y persuasivo, en donde no está ausente la exigencia de artificiosidad y de belleza» (p. 52).

De ahí surge la visión fragmentada y dispersa propia de la cultura del barroco, ese vuelco hacia la ambigüedad de cualquier sentido fijado. En efecto, desde esta óptica y en este peculiar «período de desestructuración», el esteticismo, la maníaca sed de belleza, la supremacía de lo virtual y de lo ficticio, muestra la *via aesthetica* como otra cara de la melancolía. De hecho el humor melancólico abarca toda manifestación, toda estrategia simbólica. Una «cultura del sufrimiento» que eleva en su núcleo de significación la figura del *desengaño*; vale decir, del desvelamiento de la estructura esencialmente ilusoria en que se mueve todo lo que es humano» (p. 75). Se trata —como bien expresa Fernando Rodríguez de la Flor— de acceder a una «melancolía decible», de adentrarse en un orden imaginario que cauterice la pérdida, dejándose llevar por el vértigo de las representaciones y por los precipicios del decir hasta caer en una histeria del significante (cfr. p. 87 y p. 111).

Para el autor es indudable que el barroco es bifronte y que los españoles rindieron culto por igual a Heráclito y a Demócrito, a las lágrimas y a la risa. El filósofo llorón y la risa de Demócrito animan el periodo y se plasman en la simbología barroca como una labor de filigrana. Al fin y al cabo «no todo se resuelve en lo barroco bajo la condición expresiva del dolor, la tensión ansiógena y la pena que no conoce cura» (p. 93). Y sin embargo, también cabe pensar una España lanzada a un frenesí de signos para celar su alma, disimular su saber, encubrir sus conocimientos. Es decir: más allá de la superficie presidida por un «principio de placer» estaría actuando una energía entrópica, nihi-

lificadora, que silencia, con toda intención, el núcleo significativo de lo que verdaderamente importa.

Como subraya el autor es preciso trabajar con la «hipótesis de una disimulación generalizada, de un solapamiento entre superestructuras y *élan vital*, en el tiempo que muestra de modo maestro como se hace pasar el dolor en el vehículo de risa –fuera de que la risa misma sea democrática, *risa melancólica*–, en la que se vuelca toda energía nihilificadora» (p. 95). La conciencia del vacío y sinsentido se manifiesta en el exceso, en las apoteosis del travestismo lúdico de las producciones simbólicas del barroco. La superproducción del discurso simbólico y la verdadera inflación de la escena artística llevan en sí –y esa es la paradoja, lo específico de la cultura hispana– los gérmenes de su desautorización y el malestar de la cultura.

El análisis del sentimiento de inadecuación de las virtudes que habían caracterizado el Humanismo se trasparenta después del *Prólogo* y de una larga y sugerente *Introducción*, en los cuatro capítulos y un epílogo respectivamente titulados *Lección de sombras*, *Mundo breve*, *Lacrimae*, *La cripta barroca*, *Anti-Séneca*. El primer capítulo está dedicado a la atracción barroca por las metáforas del juego y las representaciones de la vida como caducidad. Esta atracción es leída como dolorosa conciencia del vacío y pérdida de la *illusio*. La precariedad y ambivalencia de la vida se hacen explícitas en el juego del ajedrez, en el juego fugitivo y breve de las luminarias, en las oscuridades propias del sueño, en la desautorización de todo tratamiento «materialista de la realidad» de la ciencia experimental, en el fracaso de la empresa evangelizadora del Nuevo Mundo.

El segundo capítulo aborda la vinculación de la melancolía con el espacio demonológico, con la acidia que conduce a la desconfianza absoluta (es decir a la *desperatio*), con los escrúpulos de conciencia, con las sombras del príncipe que gobierna

un imperio vaciado de voluntad de pujanza y con sus energías potenciales colapsadas. En la España de la época (aunque el autor no olvide la ambivalencia de la melancolía y su vinculación al temperamento exaltado del genio) asistimos a un verdadero «desarme libidinal», a la pérdida del deseo de acción en el mundo. Más aún: la melancolía toma carta de naturaleza y permea la totalidad de la vida. No es casualidad que gran parte del capítulo esté dedicado a la evocación de una melancolía que sobreviene en los momentos de duda sobre la legitimidad de la evangelización americana y por la consciente imposibilidad de producir un imperio cristiano salvífico en verdad universal. El espacio colonial americano viene a ser, en este sentido, el lugar privilegiado del desánimo y de las estrategias melancólicas que abominan de la conformación real del mundo, apuntando a una escena eterna con ansia de infinitud.

Los capítulos tercero y cuarto nos aproximan a dos fundamentales e imbricados problemas. Marca privilegiada de la estrategia de compunción son las lágrimas. Estas –expresión más del alma que de la corporalidad humana– inundan la esfera de los gestos y hasta campean en los frontispicios de los libros ascéticos representando el duelo y la melancolía. Para decirlo con el mismo autor, nos enfrentamos con la admirable casuística de la tribulación, del martirio, de la enfermedad asumida como señal de santidad y salvación (cfr. p. 311). Por doquier, y en los pulpitos sobre todo, se intenta «mover a lágrimas» hasta transformar este requerimiento en un ejercicio devoto, como recomienda San Ignacio de Loyola. De ahí que muchas figuras y representaciones simbólicas remitan a las soledades del campo y de los yermos, dibujando con actitud melancólica un mundo inabarcable, fuera de la aspiración humana. La renuncia, sin embargo, se produce –según la acertada formulación de Giorgio Agamben– no como reacción ante

una pérdida, sino como «capacidad fantasmática de hacer aparecer como perdido un objeto inapropiable» (p. 323).

En el último capítulo, cuyo emblemático título es *La cripta barroca*, el autor pasa revista a otras cifras secretas y escenas pictóricas de las pulsiones de esa «cultura de la muerte» que atraviesa el siglo, entre ellas la poesía de ruinas, la desnuda calavera, la caña, el retrato, el espejo, la clepsidra, objetos y escenarios bien distintos de otras representaciones que describen el barroco como pulsión de amor, de energía libidinal o de saber.

La propuesta de Rodríguez de la Flor llega a ser tajante en las páginas de este capítulo: «oponemos rigurosamente, pues, a la construcción humanística de la fábula ejemplar y de lo historial, suficientemente revisada desde los análisis del período, las perspectivas melancólicas, las cuales giran en torno al potencial simbólico de unos cuantos objetos dispersos y, en realidad, erosionados después del vendaval del tiempo» (p. 340). Existe, por supuesto, un tipo de representaciones comprometido con la «estabilidad de una sociedad, la cual cree estar dotada de un destino en la historia» (p. 341), pero éstas no son el objeto del libro. Con la escritura apasionada que caracteriza a Rodríguez de la Flor el volumen disecciona esas otras representaciones, las que «expresan la constitución ansiógena del período; que revela lo que son sus líneas de fractura, sus lugares de «falla», sus espacios crítico-dialécticos por donde el tiempo se diría que se desteje y retorna a un imaginario básico primordial, el cual marca la precariedad humana y desvanecimiento de las instituciones sociales» (*ibid.*).

Bastarían estas afirmaciones para apreciar la importancia y las más íntimas perspectivas del libro, «genuinamente antitético» de tantas interpretaciones del barroco. No obstante, en el párrafo conclusivo del capítulo, *La risa de Demócrito*, Rodríguez de la Flor vuelve sobre el semblante lloroso de Heráclito y la máscara riente de

Demócrito, o sea sobre la ya mencionada doble faz, entre burlas y veras, de la época. El autor reconoce que en su análisis el siglo parece «descompensarse» a favor de su faz llorosa y la *meditatio mortis*, mientras que sin lugar a duda las «dos máscaras se alternan y se simultanean» (p. 378). Pero distinto es el culto a la risa de Demócrito. La risa de Demócrito —no olvidemos el papel de Hipócrates en la invención del *topos*— venía teñida de melancolía desde los estoicos, y en el Renacimiento gozó de amplios comentarios en el tratamiento de los humores. La risa y el llanto formaban parte de toda cuestión, fuera retórica o poética, de filosofía moral o de política.

Ya sabemos, gracias a los trabajos de Aurora Egido entre otros, la estimación de que gozó entre finales del siglo XVI y primeras décadas del XVII la risa democrítea, juiciosa y reflexiva, cuya visión de las cosas era más amarga que las propias lágrimas. Heráclito y Demócrito representaron bien, en el confundirse de risas y llantos, el *Teatro mundi* de la época, su visión tragicómica. Ahora bien, Rodríguez de la Flor reconoce que la risa y la comicidad se aproximan al campo conceptual de la tristeza y sus representaciones van empapadas de un saber trágico. El llanto heraclíteo sustituido por la risa de Demócrito es la «manifestación última y sofisticada de la misma melancolía» (p. 376). La cuestión remite al pionero *Libro de la melancholía* de Andrés Velásquez (1585) y en especial a la extensa *Anatomy of Melancholy* de Rober Burton (1621). Si el volumen del médico de Arcos de la Frontera es poco y mal conocido, la risa se perfila en toda su relevancia en la obra del inglés hasta el punto de exhibir en la portada unos grabados que presentan, junto a las figuras simbólicas del amante melancólico, del supersticioso o del solitario, a Demócrito de Abdera, y en el centro, al propio autor como *Democritus junior*. En la risa se esconde una de las «marcas secretas del alma embargada por una tristeza sin causa, o

cuya causa era tan universal, que, en adelante, ya no se dejaba circuir y objetivar» (p. 377). El asunto sugiere, sin duda, numerosas ramificaciones y abre camino –ese es otro mérito del libro– a nuevos campos de análisis que convendría explorar. Para tan largo y complicado viaje buen viático es recordar, como hace el autor, que según ciertos tratadistas y anatomistas de los Siglos de Oro la risa tiene su sede en el bazo, el cual es a su vez la *fábrica* de la melancolía.

Efectivamente, según afirma Rodríguez de la Flor, esta peregrinación por los fragmentos de la producción simbólica de la cultura hispana nos fascina por sus imágenes estéticas y nos incomoda por su ética, ya incapaces como somos de compartirla. Así lo afirma también en el epílogo, remitiendo al *Anti-Séneca*, el tratado sobre la felicidad del francés La Mettrie. Pero lo que nunca debiéramos olvidar es que este viaje entre las *espectaculares* cifras y enigmáticos pliegues de una época tragicómica hoy sin contexto, nos muestra la melancolía como extrema manifestación de pérdida y duelo, como categoría inaprensible en un presente como el nuestro, gobernado por los impulsos del deseo y del placer.

FELICE GAMBIN

GRACIÁN, Baltasar. *Agudeza y arte de ingenio* (Huesca, Juan Nogués, 1648). Egido, Aurora (est. prel.). Edición facsímil. Zaragoza: Gobierno de Aragón e Institución «Fernando el Católico», 2007, CLXXI + 384 pp.

La presente edición de la *Agudeza y arte de ingenio* supone una nueva de las decisivas aportaciones que la profesora A. Egido –directora de la cátedra «Baltasar Gracián» de la Institución «Fernando el Católico»– viene realizando en su labor de edición, estudio y difusión de las obras del jesuita aragonés.

En concreto, la autora ya ha reproducido de manera facsimilar ejemplares de las primeras ediciones de algunas de ellas (e, incluso, del manuscrito autógrafo de *El Héroe*), dentro de un proyecto que ofrece una intencionalidad metodológica impecable: por una parte, la decisión de reproducir un ejemplar facsímil de la primera edición da cuenta de la firme convicción de que, para conocer una obra determinada, hay que empaparse de las condiciones concretas en que salió a la luz, incluida su propia materialidad, que ofrece al investigador un punto de partida para poder reconstruir el universo concreto del que parte e indagar en el contexto histórico y cultural dentro del que se origina, reconstrucción que ocupa una parte muy importante del extenso estudio preliminar que antecede a la propia edición del texto.

Pero, al mismo tiempo, la autora es consciente de que el sentido de un texto no se agota en su origen, sino que tiene como vocación recorrer una larga trayectoria, donde se producirá la interacción con lectores cada vez más alejados de ese contexto histórico, social y estético concreto, hecho que lo dota de nuevas vías de interpretación y análisis. De ahí los últimos apartados, dedicados a rastrear la fortuna de la *Agudeza* (y, en general, del conjunto de la producción graciana) hasta nuestros días.

Cada uno de los apartados de que consta el estudio se enriquece con un completísimo panorama que da cuenta de todas las aportaciones de la crítica, entre las que la autora no sólo se erige como voz privilegiada, sino también como principal promotora en nuestros días, recogiendo el testigo de estudiosos como Correa Calderón o Batllori.

En primer lugar, realiza Egido un minucioso repaso de los ejemplares de la obra localizados hasta el momento, enumerándolos y describiendo aquellos a los que ella misma ha podido tener acceso.

Su cotejo, así como la aportación de otros estudiosos de la materia, dan como

resultado un panorama ecdótico que podemos resumir como sigue.

Como es sabido, *Agudeza y arte de ingenio* sale a la luz por primera vez en Huesca en el año 1648, impreso por Juan Nogués. Consta de 384 páginas de texto, más cuatro hojas de preliminares que las anteceden y dos de índices al final. En la portada se establece un estrecho nexo de unión (que se tendrá en cuenta en posteriores consideraciones) con el precedente *Arte de ingenio. Tratado de la agudeza* (1642), al considerarla como una «segunda impression» de este.

La comparación entre distintos ejemplares conservados de esta edición demuestra la existencia de diferentes estados dentro de la misma, siendo especialmente relevante el que presenta un error en la portada, al confundir el nombre del destinatario, denominándole «Iuan» en lugar de Antonio. El ejemplar que da cuenta de este error se encuentra en la Hispanic Society of America.

Su escasa tirada, así como la rapidez con la que se agotaron sus ejemplares, debió de propiciar la necesidad de una segunda emisión, que se realizó un año después en la misma imprenta. Las diferencias con respecto a su precedente solo afectan a la portada, donde se da cuenta del cambio de año y se sustituye el reclamo que aparecía en la anterior de «segunda impression» por el de «tercera», a pesar de que, como demuestra la autora, no existen cambios significativos entre una y otra.

Existe, además, una edición contrahecha de esta última emisión y que, por tanto, ostenta en su portada la fecha «1649»; sin embargo, todos los indicios apuntan a que se hizo bastante tiempo después. En ella, el número de páginas que comprenden el texto propiamente dicho (sin contar, por tanto, con los preliminares y el índice final) pasa de 384 a 376. Del mismo modo que en las anteriores, también aquí se constata la existencia de varios estados, aunque

todavía no está claro si las diferencias entre distintos ejemplares responden a esta razón o, por el contrario, hay que considerar que fueron más de una las ediciones contrahechas.

A partir de este momento, la *Agudeza* ya no volverá a editarse de manera exenta hasta la muy tardía fecha de 1929. Sin embargo, esto no imposibilitó su difusión, pues aparecía, como no podía ser otra manera, en las numerosas ediciones que se sucedieron de las obras completas del jesuita.

Como indica la investigadora, será conveniente dilucidar en futuros trabajos qué edición de las señaladas fue utilizada para su reproducción en las distintas *Obras*, aunque la extensión que ocupa la *Agudeza* en muchas de ellas, 376 páginas, coincidente con la de «1649», hace dirigir la atención hacia esta.

Entre todas las señaladas, la edición de 1648 parece ser la única que contó con el asesoramiento y el control del propio autor quien, de esta manera, intentaba paliar los defectos derivados de una precariedad material que contrastaba de manera llamativa con otras ediciones realizadas en las mismas prensas, hecho que motivó numerosas quejas por su parte, como puede apreciarse en algunas de sus cartas, de las que se da cumplida cuenta en este estudio.

Una de las pruebas de la activa participación de Gracián se encuentra en la fe de erratas, que destila un conocimiento de las fuentes empleadas y un manejo del latín que apuntan directamente al jesuita y que, por cierto, no volvió a actualizarse en sucesivas entregas.

Esta y otras razones llevan a Egido a elegir un ejemplar de esta edición para su reproducción facsímil, en concreto el que perteneció al bibliófilo zaragozano V. Martínez Tejero, ahora propiedad del Gobierno de Aragón.

El volumen, que se encuentra bastante bien conservado, cuenta con algunas peculiaridades significativas; así, destaca la in-

corporación de una página manuscrita que se inserta antes de la portada, donde se reproduce el título completo de *Arte de ingenio* y la dedicatoria que en él se dirige al príncipe Baltasar Carlos, acompañada de unas glosas que parecen encarecer aún más la importancia del dedicatario. El análisis de la grafía de este manuscrito revela que pudo ser escrito en la época de Gracián, aunque él no parece su autor.

Una vez tratadas las cuestiones ecdóticas, se estudian aspectos más relacionados con el universo conceptual que guió la elaboración de la obra.

Así pues, conviene observar que, entre *Arte de ingenio. Tratado de la agudeza* (1642) y *Agudeza y arte de ingenio* (1648) transcurren seis años, periodo que comporta unas diferencias vitales que se suman a las que Gracián imprimió voluntariamente a su obra y que explican, por ejemplo, que la primera tenga pie de imprenta madrileño, mientras que la segunda se publique en Huesca (lo que está en consonancia con su itinerario biográfico), o que la dedicatoria de una y otra esté dirigida a distinto destinatario, cuestión esta última a la que nos referiremos luego.

Más allá de este hecho, se considera prioritario atender a las modificaciones a que el autor sometió su *Arte de ingenio*, que saltan a la vista ya desde el mismo título.

Y es que, como indica la profesora Egido, la redefinición del mismo da como resultado una teoría más depurada, por la que Gracián sustituye el paralelismo «arte de ingenio» y «tratado de la agudeza» por una ilación explicativa donde se da por sentado que la agudeza es el resultado de la conjunción de dos factores, esto es, la facultad natural, el ingenio, y su sometimiento a reglas por medio del arte.

La agudeza se erige en el pilar básico que sustenta la dignidad del hombre, dentro de una perspectiva que se enmarca dentro del ideario humanista, pero acaba por superarlo. Estamos ante una «theorica fla-

mante» sobre un aspecto marginal que, aunque había sido tratado anteriormente, alcanza aquí su formulación más radical, puesto que recupera el valor de la novedad y el infinito poder creador de la palabra, más allá de una teoría cada vez más codificada y repetitiva.

No obstante, como ya se señaló, parece claro que Gracián no pretendía imprimir un carácter completamente distinto a su anterior versión de la obra. Ya apuntamos que la *Agudeza* se presenta a los lectores como «segunda impresión», a lo que viene a sumarse el hecho llamativo de que el autor repita el mismo prólogo, renunciando así a encarecer la trascendencia de unos cambios que acrecentaban con mucho su importancia, tanto cuantitativa como cualitativamente. La misma incuria se aprecia en la dedicatoria al conde de Aranda (suscrita por Lastanosa pero redactada, con casi total seguridad, por el jesuita) donde el propio autor no se hace eco del cambio de título; curiosidad esta que se repite en casi todos los preliminares, salvo en la Censura de Uztarroz, donde sí se asume este significativo cambio.

Aun así, muchas y muy importantes son las adiciones que aporta *Agudeza*, como, por ejemplo, el considerable aumento de los textos hoy adscritos al campo de lo literario, que Gracián utiliza para ejemplificar distintos tipos de agudeza. Ocupa un lugar destacado la incorporación de las traducciones de Marcial realizadas por Manuel de Salinas, que tanta atención merecen. Pero además, cabe destacar el mayor número de ejemplos poéticos, la incorporación de Garcilaso o el incremento de citas de Montemayor, Camoens, Lope de Vega o Góngora.

La crítica ha querido ver en la multiplicación de citas de autores aragoneses tales como Bartolomé Leonardo de Argensola o autores del círculo lastanosino una adhesión a uno de los principios casi programáticos del mismo, el ensalzamiento de Aragón, en unos momentos de máxima

dificultad para esta tierra, azotada como estaba por la Guerra de Cataluña y por las relaciones conflictivas con la monarquía.

Sin duda, existen muchos indicios que corroboran esta hipótesis, aparte de los ya indicados. Es cierto que el protagonismo adquirido en la obra por el bilbilitano Marcial y la alusión a un gran número de aragoneses para ejemplificar distintos tipos de agudeza, así como la activa participación de muchos de los asiduos a este círculo en los preliminares de la obra son claros síntomas de una reivindicación política.

La dedicatoria también ofrece un ejemplo clarividente en el mismo sentido. La inesperada y prematura muerte del príncipe Baltasar Carlos, en quien los aragoneses habían depositado todas sus expectativas, imposibilitó hacerle nuevamente destinatario de la *Agudeza*, tal como había sucedido en *Arte de ingenio*. Pero la elección del sustituto se realizó con el mismo cuidado y estuvo planeado con la misma intencionalidad. El elegido fue don Antonio Jiménez de Urrea, Conde de Aranda (título restituido en 1599 a modo de perdón generalizado a los aragoneses), que ocupaba el quinto puesto de un linaje eximio en armas y letras. Su nombramiento de Grande de España en 1626 por parte de Felipe IV acaba por componer el perfil deseado por Gracián para adornar y autorizar su obra.

No obstante, previene Egido contra la excesiva insistencia en este afán localista. Existen diferencias de peso entre la *Agudeza* y, por ejemplo, el *Aganipe de los cisnes aragoneses*, de Uztarroz, que sí participa de lleno en estas reivindicaciones patrias.

En efecto, el propósito primordial del jesuita posee un blanco significativamente distinto, centrado en la reivindicación de la agudeza y la promoción de los destellos del ingenio, procedan estos de donde procedan, ya sea de la antigüedad o de sus contemporáneos, de latitudes muy alejadas o de su propio entorno.

Y es que la propuesta de Gracián supone, al mismo tiempo que una nueva teoría, la asimilación de un inmenso legado cultural, deudor en gran medida de la *Ratio Studiorum* jesuítica, que transmitía una completa educación teórica y práctica; no obstante, en numerosas ocasiones se apartó él de sus postulados y completó sus conocimientos con obra y autores no privilegiados en aquel sistema didáctico.

Así, en la poética del concepto ingenioso se sintetizan muchas de las enseñanzas que la filosofía, la retórica y la poética habían aportado por separado o, incluso, dándose en ocasiones la espalda.

Como indica la profesora Egido, Gracián utilizó la filosofía para edificar su armazón conceptual y la retórica «para dar vida a una elocución que, lejos de ser simplemente vehículo expresivo, se construye como prueba y hasta como evidencia del arte mismo que se trata de ordenar y codificar sobre dicho ingenio» (p. CXII).

Con estas premisas, diversificó el belmontino el campo de la agudeza, haciéndola aplicable a tres terrenos heterogéneos: la agudeza de concepto, la verbal y la de acción, cada una de las cuales debía contar con la «circunstancia especial» en que se había originado, lo que permitía acabar con una poética cerrada sobre sí misma y multiplicar hasta el infinito las creaciones ingeniosas.

De ahí que, frente a lo estipulado por la tradición anterior, no establezca él una jerarquía de géneros y estilos. Por el contrario, la fuerte codificación genérica se sustituye por una nueva propuesta estética que lleva a ensalzar cualquier producto de la agudeza, independientemente del estatus que ocupase en la teoría precedente. Así se explica, por ejemplo, la atención que la *Agudeza* presta a la literatura oral y al lenguaje hablado, desatendidos hasta el momento por la preceptiva anterior.

Lo dicho hasta el momento puede servirnos para comprender la importancia de la figura de Gracián, sintetizador y, al

mismo tiempo, superador del pensamiento de su época. La trascendencia y novedad de su propuesta teórica no resultó indiferente en aquel momento, aunque las menciones explícitas a su obra no sean siempre fácilmente detectables. Influyó sin duda en los personajes de su entorno más cercano (cuyo campo de interés abarca la filosofía política y moral, las artes plásticas o la preceptiva histórica), en los comentaristas de Góngora, en autores hispanoamericanos (se sabe, por ejemplo, que Sor Juana Inés de la Cruz leyó su obra) y en autores que silencian su nombre en obras de marcada inspiración graciana (así J. Polo de Medina en su *A Lelio. Gobierno moral*). Todos ellos dan cuenta de una atenta recepción que supo valorar la importancia de una innovadora propuesta.

Tampoco faltaron los detractores, como demuestra, en el campo de la oratoria sagrada, la *Censura de la Elocuencia*, de J. de Ormazo, en un ataque sistemático al conocimiento de Gracián sobre cada una de las materias que componían el saber de la época, L. Matheu y Sanz quien, bajo el seudónimo de S. Terzón y Muela, redactó su *Crítica de reflexión y censura de las censuras*.

Sin embargo, la mayor demostración de la relevancia que poseyó el autor en su tiempo queda patente con la gran cantidad de ediciones que alcanzó su obra en nuestro país y en el extranjero. Y no sólo con ediciones exentas —de las que, como hemos visto, queda parcialmente excluida *Agudeza*— sino, lo que supone la canonización definitiva de un autor, con la multiplicación de ediciones de sus *Obras completas*, que sancionaban el conjunto de una producción heterogénea, que abarcaba variados campos, aunque unidos por una misma cosmovisión vista desde distintos ángulos.

Este panorama se modificó sustancialmente a raíz del cambio de paradigma que trajo la Ilustración, cuya interpretación literal de los ideales clasicistas afectó de lleno a la preceptiva literaria.

Gracián pasó a ser ejemplo entonces de los abusos que se habían cometido en el siglo anterior y *Agudeza* se convirtió en el referente de este desvío de la preceptiva clásica. Así, Luzán, desde el terreno de la poética y Mayans, desde el de la retórica, cargaron las tintas en desacreditar el estilo afectado del aragonés, responsable, no sólo de la práctica sino, más aún, de la codificación de tales desmanes.

No obstante, Mayans (que aprovechó muchos de los materiales que aportaba la *Agudeza*) y, sobre todo, añadimos nosotros, Capmany demuestran con sus comentarios una lectura atenta de esta y otras obras de Gracián, lo que ya no se constata en los preceptistas posteriores, que repetirán tópicamente esta desaprobación sin aportar nada nuevo, hecho que fue determinante para que dejara de leerse.

Esta inercia llega hasta Menéndez Pelayo quien, heredero en este punto de las ideas neoclásicas, volvió a enfrentarse con los textos de Gracián, subrayando algunos méritos que, por otra parte, ya habían empezado a ser valorados en el extranjero, con Schopenhauer como ejemplo más representativo.

Como se recuerda, la restitución de la obra graciana recibió un gran impulso de la Generación del 27 que reivindicó, en la estela de las teorías de Wölfflin, el impagable legado de los escritores del Barroco.

Poco a poco y desde distintos foros fue rescatándose la colosal figura de un escritor cuya vigencia llega hasta hoy con más fuerza que nunca, gracias a trabajos como los de Aurora Egido, destacada gracianista y promotora de los estudios sobre Gracián.

SILA GÓMEZ ÁLVAREZ

COTARELO Y MORI, Emilio. *Don Francisco de Rojas Zorrilla. Noticias biográficas y bibliográficas* (Madrid, 1911). Madroñal Durán, Abraham (prol.

e índices). Ed. facsímil. Toledo: Real Academia de Bellas Artes y Ciencias Históricas, 2007. 94 + 311 pp.

La caudalosa y documentadísima obra de don Emilio Cotarelo y Mori, relevante en tantos campos de la investigación, y en especial en el terreno del teatro clásico, no necesita presentación. El profesor y académico Abraham Madroñal ya había rescatado recientemente en colaboración con José Luis Suárez otro de los trabajos fundamentales de Cotarelo, la clásica y todavía consultadísima *Colección de entremeses, loas, bailes, jácaras y mojigangas* del mismo año, siempre en facsímil, pero con importantes suplementos (Granada, Universidad, 2000). Tiene, así pues, el investigador moderno la posibilidad de repasar ahora cómodamente estos valiosos textos e instrumentos de la mejor erudición de comienzos del siglo xx.

Evidentemente, no se trata de recuperar al pie de la letra los añejos criterios y métodos del infatigable Cotarelo, ni de poner al día a contrapelo su edición y su biografía, pero sí de situar y aprovechar en lo posible aquel caudal de información, de un valor estimable aun después de un siglo de investigación teatral. Con ese fin, Madroñal ha recabado una presentación del director de la Real Academia toledana y preparado una introducción de 71 páginas, una útil bibliografía última de Rojas Zorrilla –que habla ya por sí misma del sentido de esta labor arqueológica– y un índice onomástico del que carecía, como muchos de sus primos hermanos, el libro original del erudito gallego.

Esta nueva edición, notablemente ampliada y suplementada, del clásico de 1911 aparece con el propósito de contribuir al cuarto centenario del nacimiento del dramaturgo Rojas en la misma ciudad que ve nacer el libro que reseñamos, un esfuerzo que concurre con el del reciente Congreso Internacional IV Centenario del Nacimiento de Francisco de Rojas Zorrilla, celebra-

do en la sede toledana de la Universidad de Castilla-La Mancha entre el 4 y el 7 de octubre de 2007.

Madroñal dedica algunas páginas iniciales de su extensa y circunstanciada introducción al toledanismo de Rojas y de los otros grandes dramaturgos áureos, además de a esa inevitable y no siempre valiosa erudición local que suele germinar en torno a los escritores famosos. Lejos de caer en el fácil halago, nuestro editor moderno se aplica a la tarea de biografiar correctamente al biógrafo de antaño subrayando incluso algunas sombras y defectos de la labor de ese académico: un tradicionalismo positivista propio de aquellos años, cierta premura al publicar, un afán por exhumar detalles menores (pp. xxxiii-xxxiv), un método editorial discutible o la preferencia por autores secundarios (p. xlvi), con la evidente excepción de Lope de Vega. Repasa detenidamente la vasta labor del abogado y polígrafo gallego, realizada entre 1886 y el momento de su muerte, en enero de 1936, un repaso que todavía puede ser útil al moderno investigador.

Madroñal nos recuerda con justicia que las ediciones de Cotarelo compitieron con las muy superiores del equipo de Menéndez Pidal y el Centro de Estudios Históricos, hechas a su vez para contrarrestar a las descuidadas de la benemérita Biblioteca de Autores Españoles (p. xxx). Los dos criterios, que Madroñal resume con el símil de la *agricultura extensiva* de Cotarelo frente a la *intensiva* de Ramón Menéndez Pidal, Américo Castro o José Fernández Montesinos, no podían por menos que chocar. Además, Cotarelo seguía un método editorial modernizador, «a veces con mayor libertad de lo que aconsejan las normas de una edición respetuosa», o sin discriminar los mejores testimonios (pp. xlvi-xlvii).

Empero, los cervantistas debemos especialmente al gallego su polémica con Menéndez Pidal acerca del debatido *Entremés de los romances*, los lopistas la enorme labor de la edición académica de parte de

las comedias lopianas en trece tomos y los estudiosos de la novela barroca numerosas ediciones de Castillo Solórzano, Salas Barbadillo, Céspedes y otros. Además, dedicó sus desvelos a numerosos autores del XVI, al *Burlador de Sevilla*, a fundar la *Revista Española*, a diversas atribuciones conflictivas, a las curiosas polémicas de aquellos años –Madroñal ofrece sabrosas anécdotas sobre sus encontronazos con Adolfo Bonilla y San Martín en su p. xxxvii–, a los cómicos y las compañías, a las controversias y la recepción teatrales, a los géneros menores, a diversos poetas áureos, a la zarzuela, etc. Tiene interés el análisis del método de trabajo biógrafo, historicista y apegado al archivo y al dato menudo del sabio Cotarelo (p. xi).

Hacia la mitad de la introducción encontramos un juicio de la biografía rojana de Cotarelo, que aportó muchos datos y documentos inéditos. Sigue un repaso de los datos, no demasiados, de que hoy disponemos sobre aquel comediógrafo, con una útil cronología en las pp. liv-lvi. De nuevo, Madroñal no escatima algunas ajustadas críticas a la labor biográfica del gallego (pp. lx-lxvii) y finalmente termina ofreciéndonos un exhaustivo estado de la cuestión actualizado sobre la vida, la obra y la recepción del dramaturgo después de Cotarelo y hasta nuestros días (pp. lxxvii-lxxi).

Para aquellos que no recuerden el añejo volumen publicado por la benemérita Tipografía de la Revista de Archivos hace casi cien años, éste consta de una primera parte con ocho capítulos dedicados a la vida de Rojas Zorrilla y una segunda parte con una profusión de bibliografías, con atención especial a setenta comedias –hoy la lista tentativa asciende a más de un centenar de títulos–, quince autos y veintidós entremeses, además de una serie de apéndices documentales que contienen los testamentos citados en la obra, una curiosa nómina de «otros Franciscos de Rojas» –entre otros, el marido de la amante del dramaturgo– y una veintena larga de pági-

nas dedicadas a Francisca Bezón, la Bezona, hija natural del autor de *Entre bobos anda el juego*.

Un suma, tenemos entre manos mucho más que una excelente reproducción de la ya inencontrable biografía de 1911: se trata de un repaso ponderado y documentadísimo de una parte apreciable de la desigual erudición historicista de comienzos del siglo xx. Y sólo cabe esperar que otros investigadores de la talla y la capacidad de trabajo de Abraham Madroñal se aventuren en la tarea de desenterrar las obras de los otros *millonarios del dato* –así gustaba de llamarlos don Eugenio Asensio– típicos de aquellos años: tales Rodolfo Schevill, Adolfo Bonilla, Agustín de Amezúa y Mayo o Francisco Rodríguez Marín, entre otros. Prueba de la utilidad de este esfuerzo, que puede parecer ocioso a los menos avisados, es que el índice de nombres citados de este *Don Francisco de Rojas Zorrilla* revisado en 2007, con sus 19 páginas de letra menuda y sus más de seiscientos nombres propios, ofrece al estudioso del teatro de comienzos del siglo xxi un asomo al rico minero de datos ahora disponibles.

Por lo demás, hoy día son pocos los herederos de próceres de la investigación decimonónica y de la vuelta del siglo xx que facilitan en semejante grado la reedición de los mejores trabajos de sus ilustres antepasados, y este libro debería animar a estas familias a permitir que estas labores se lleven a efecto sin trabas y en las mejores condiciones. En muchos casos, los parientes modernos desconfían de las instituciones públicas y de los modernos investigadores, o recelan de un posible menoscabo de sus herencias, pero en realidad esfuerzos como la presente edición facsímil ampliada prueban precisamente lo contrario: el tributo más valioso a sus abuelos es justamente la recuperación de sus obras.

HÉCTOR BRIOSO SANTOS

BONILLA CERREZO, Rafael. *Lacayo de risa ajena. El Gongorismo en la Fábula de Polifemo de Alonso de Castillo Solórzano*. Córdoba: Diputación de Córdoba, 2006, 315 pp.

De Alonso de Castillo Solórzano sabíamos que era un destacado y divertido narrador de nuestro Siglo de Oro. A partir de esta excelente publicación de Rafael Bonilla sabemos que su vena poética no le iba a la zaga a la narrativa. La poesía de Castillo Solórzano había merecido ya atención crítica por parte de Pablo Jauralde Pou y de Luciano López Gutiérrez. Ahora este estudio y edición de la *Fábula de Polifemo* viene a constituir la *summa* de esta escueta cadena crítica y editorial, pues no sólo complementa las lecturas anteriores (cosa inevitable por su posterioridad cronológica) sino que agota felizmente todas las cuestiones que puede suscitar el texto de Castillo.

El libro se estructura en tres partes: Introducción, estudio crítico sobre la obra de Castillo Solórzano y estudio y edición anotado de la *Fábula de Polifemo*.

En la introducción el autor se dedica a hacer un cumplido y exhaustivo itinerario de los orígenes y fortuna de la fábula de Polifemo y Galatea en verso a lo largo de la historia de la literatura europea. En aras de la claridad, el profesor Bonilla regala al lector con unos instructivos cuadros cronológicos, en los que se desgana sinópticamente la «cadena polifémica», afortunada metáfora que hace suya el autor, pero en los que sobre todo queda clara la implicación y el lugar de Góngora en ella, pues al fin y al cabo el texto de Castillo Solórzano está respondiendo no tanto a esa larga tradición como al canon culturalista de las letras españolas.

Y respondiendo de una manera muy concreta, pues, como demuestra el autor del estudio, no se trata tanto de una parodia burlesca cuanto de un homenaje en forma paródica, en el sentido etimológico:

respuesta a un canto anterior, o contracanto. Para contextualizar esta actitud admirativa Bonilla estudia los ecos gongorinos en las novelas españolas barrocas, asunto que fue tema de su tesis doctoral: *Lenguas de templado fuego: el Gongorismo en la Narrativa del Siglo XVII* (Universidad de Córdoba, 2006). Este recorrido le lleva a situar el texto de Castillo Solórzano como un eslabón fundamental entre Góngora y el resto de parodistas.

Además, como bien señala nuestro autor, estas parodias no sólo demuestran la admiración hacia el genio cordobés y el estado de recepción de su obra entre sus contemporáneos sino que principalmente actúan como unas primeras aproximaciones críticas a las obras gongorinas, destapando y aclarando significados y proponiendo interpretaciones que no dan los exégetas tradicionales; buena muestra de que existe en la elaboración literaria una destacada capacidad de sacar a la luz cuestiones a las que no accede la exégesis tradicional hermenéutica.

El primer capítulo se centra en la figura de Castillo Solórzano y en la dilucidación crítica de su poesía prácticamente olvidada ante el éxito de su obra narrativa. Bonilla lo expresa claramente: «El objetivo de este libro será mostrar su filiación culta» (p. 53) frente a otros críticos que de manera un tanto superficial lo alistan en las filas de Lope o Quevedo. Principalmente, el autor se opone a la postura de Cotarelo, que considera que Castillo no tuvo influjo culterano y que su intención era criticar a Góngora. Aquí el profesor de Córdoba no nos deja dudas con respecto a la admiración que Castillo sentía por Góngora y su filiación culteranista, y se demuestra con un nutrido rastreo y acarreo de fuentes y citas que la burla que practica Castillo, cuando lo hace, no va dirigida en absoluto contra Góngora sino contra sus epígonos, que dilapidan el caudal estético del maestro.

Este capítulo es además una exhausti-

va puesta al día y un autorizado estado de la cuestión respecto a la vida, obra y los juicios críticos sobre Castillo Solórzano.

Pero la parte fundamental del libro y donde Bonilla demuestra su saber hacer crítico y pone de manifiesto una erudición más que notable es en la edición de la *Fábula de Polifemo*, a la que precede un estudio crítico. La obra fue presentada en una sesión de la Academia de Madrid en 1624, y a lo largo de este extenso comentario filológico y estilístico Bonilla insistirá, como ya ha anunciado, en el hecho de que la obra no es una mera sátira o burla del poema y del estilo gongorinos sino un tributo de admiración y una lectura crítica del maestro.

Respecto a la fijación del texto, nada hay que decir, impecable como es. El comentario, por su parte, sigue la noble tradición exegética iniciada por Dámaso Alonso (e inspirada en los comentaristas áureos) y continuada por destacados gongoristas como José María Micó, de ir tratando las cuestiones estilísticas, filológicas y de erudición de una manera lineal, estrofa tras estrofa. El comentario que resulta es de una riqueza asombrosa en todos los aspectos tratados, además de estar dotado de una precisión y agudeza que dejan al lector con una idea cabal no sólo de los significados de los poemas sino de sus múltiples maneras de significar. Gracias al estilo que utiliza el comentarista, en que el rigor científico no eclipsa nunca un tono más desenfadado y lúdico (en las proximidades de lo literario), el lector no sólo llega a comprender mejor el texto de Solórzano sino principalmente sintoniza con él gracias a ese mediador privilegiado que es el comentarista, que actúa como alguien vitalmente inmerso en toda la tradición textual y hermenéutica que maneja.

No creo que se pueda expresar más y mejor el poema, haciendo exquisito zumo hasta de sus últimos acentos, y con todo quisiera añadir, también como homenaje y respuesta a una lúcida lectura, una alusión

que me parece que ha escapado al comentario. En la estrofa XXX (pp. 211-212) se habla de Acis «ni llamado ni escogido», en clara relación con el pasaje bíblico sobre los muchos llamados y pocos elegidos (*Mateo*, 22:14), referencia que no se registra en el comentario de la estrofa, y que va en la línea de la tensión entre paganismo y religión cristiana a la que sí se hace referencia en otras partes del comentario.

Un completísima bibliografía cierra este volumen que representa un parangón de comentario de textos áureos, rescata un texto que a partir de ahora habrá de ser mirado con mejores ojos y deleita al lector con una muestra de ingenio e inteligencia en la mejor tradición filológica de la escuela española.

ÁNGEL LUIS LUJÁN

REY FAJARDO, José del. *Biblioteca de escritores jesuitas neogranadinos*. Bogotá: Editorial Pontificia Universidad Javeriana, 2006, 796 pp. (Colección Biblioteca del Profesional).

Desgraciadamente en España cada vez más domina la cultura de campanario, lo que hace que pasen desapercibidas algunas obras de relevancia alumbradas en castellano en los países hispanoamericanos. Este el caso de la supradicha publicación que vamos a reseñar.

No hace falta recordar que el conocer los avatares de la Compañía de Jesús y de sus escritores es fundamental para comprender la historia de la España Moderna. A modo de ejemplo, el horaciano poeta sevillano Francisco de Medrano (1570-1607) fue jesuita desde 1584 hasta el abandono de la Compañía en 1602.

El jesuita José del Rey Fajardo es profesor titular de la Universidad Católica «Andrés Bello» de Caracas. Doctor en Letras por la universidad de los Andes (Mé-

rida) y en historia por la Pontificia Universidad Javeriana (Bogotá), y académico de número (sillón S) de la Academia Nacional de la Historia de Venezuela. Fundó y dirigió durante veinte años (1982-2002) la Universidad Católica del Táchira (Venezuela). Investigador del máximo nivel, es doctor «honoris causa» por media docena de universidades.

El esfuerzo intelectual del P. Del Rey se ha orientado hacia los retos de la modernización, en la universidad y en el estado, a través de los aspectos más sobresalientes de la historia. Su constante batallar intelectual en el último tercio del siglo XX se dirige hacia un cambio en las mentalidades como consecuencia natural de la emancipación humana. Siempre procura resaltar la importancia de reconstruir la conciencia moral que hace grande al hombre.

Por mis trabajos jesuítcos, en especial en el largo proceso de la preparación de la edición crítica de la *Biblioteca jesuítco-española (1759-1799)* de Lorenzo Hervás y Panduro (Madrid, Libris, 2007), me he ido acercando paulatinamente a la ingente producción histórica de don José del Rey, la cual está especializada en el estudio de las mentalidades en el Nuevo Reino de Granada, en las formas culturales de las misiones jesuitas en la Orinoquia y en la pedagogía jesuítca colonial.

De su incansable trabajo investigador dan fe gruesos volúmenes, aparecidos durante los últimos cuarenta años en Colombia y Venezuela, como *Virtud, letras y política en la Mérida colonial*. 1.^a ed. Bogotá (1995, en colaboración); *Bio-Biografía de los Jesuitas en la Venezuela Colonial*. 2.^a ed. Táchira (1995); *Una utopía sofocada, Reducciones jesuítcas en la Orinoquia*. 3.^a ed. Madrid (Universidad Carlos III, 1998); *Las mentalidades en el Nuevo Reino de Granada: la Universidad Javeriana*. 1.^a ed. Bogotá (1998); *Las bibliotecas jesuítcas en la Venezuela colonial*. 1.^a ed. Caracas (Academia Nacional de Historia, 1999); *Las Escoltas Militares*

en las Misiones Jesuítcas de la Orinoquia (1661-1767). Caracas (Academia Nacional de Historia, 1995); *Noticia del principio y procesos del establecimiento de las Misiones de gentiles en el Río Orinoco por la Compañía de Jesús*. 1.^a ed. Caracas (Academia Nacional de Historia, 2000, en colaboración); *La biblioteca colonial de la Universidad Javeriana de Bogotá*. 2.^a ed. Bogotá (2001) o *Denis Mesland, Amigo de Descartes y Maestro Javeriano*. 1.^a ed. Bogotá (2002, en colaboración).

El mundillo científico hispanoamericano ha sabido agradecer al P. Del Rey sus fatigas intelectuales en un merecido libro-homenaje, coordinado por Allan R. Brewer-Carias, Alberto Baumeister Toledo y Pedro Nikken, *Libro homenaje al padre José del Rey Fajardo S. J.*, Caracas, Editorial Jurídica Venezolana, 2005.

Vamos a reseñar una obra que juzgamos de gran interés sobre todo para los investigadores especializados en el jesuitismo latinoamericano y para los preocupados por el estudio de la historia de las ideas y de las mentalidades en el Nuevo Reino de Granada.

La *Biblioteca de escritores jesuitas neogranadinos* consigue, con creces, dar una información adecuada sobre los miembros de la Compañía de Jesús que dejaron sus huellas escritas en la investigación, la docencia, el púlpito, el epistolario o en el mundo político, jurídico y social del citado Nuevo Reino durante los siglos XVII y XVIII.

José del Rey confiesa que este libro tuvo su origen el año 1982, cuando su anciano maestro, el jesuita Juan Manuel Pacheco, le solicitó el favor de continuar su gran ilusión: ofrecerle un día a Colombia una especie de Biblioteca de escritores jesuitas, inspirada en la que había escrito Carlos Sommervogel, que recogiera la actividad de los jesuitas coloniales en tierras neogranadinas. Veinte años después de la promesa, el P. José del Rey, tan fiel discípulo como excelente maestro, cumple la

palabra dada entregándonos esta larga y minuciosa investigación.

El autor deja claro desde el comienzo que su propósito está lejos de intentar un tratado sobre Bibliografía jesuítica, concepto que ha sufrido a lo largo de los últimos siglos notables modificaciones cualificativas. Para el lector interesado en tan apasionante tema lo remitimos a la reciente tesis doctoral del jesuita polaco Robert Danieluk (*L'écriture de l'histoire de la Compagnie de Jésus: l'oeuvre bibliographique de Carlos Sommervogel*). Tesis presentada el 17 de diciembre de 2004 en la Ecole Pratique des Hautes Etudes, Paris), quien aborda con competencia y finura el complejo mundo de la bibliografía, o el de la historia de la historia jesuíticas.

José del Rey parte de la idea, tan tradicional como válida, según la cual la bibliografía institucional viene a ser como un inventario de la ciencia y un índice orientador de la producción intelectual que una entidad dedicada a la cultura produce en un período concreto de su existencia o, como diría el P. Agustín de Backer, aquella que más allá del polvo de los libros descubre el movimiento del espíritu humano a través de los siglos.

En consecuencia, el libro que hoy reseñamos pretende recoger la biografía científica, cultural y literaria de los hombres de la Compañía de Jesús que consagraron su vida al progreso intelectual, moral, educativo y social en tierras colombianas durante el periodo 1604-1767.

Pero antes de entrar en materia es necesario dejar clarificados dos marcos de referencia, el cronológico y el geográfico, para comprender la delimitación temática y espacial de esta obra monumental.

El Nuevo Reino de Granada fue el nombre que se le dio a un grupo de provincias coloniales en el Norte de Suramérica, que geográficamente corresponde principalmente a la actual Colombia, y jurisdiccionalmente dependía de la Real Audiencia de Santa Fe de Bogotá (1550-

1718) y posteriormente del Virreinato de Nueva Granada (1718-1819).

La cronología del ingreso de los jesuitas en estas tierras arranca en 1604. Al mediar el siglo XVII los jesuitas santafereños se habían apostado en los enclaves que consideraban vitales para su acción en los territorios neogranadinos. Habían asegurado la ruta del río Magdalena con puntos terminales en Cartagena y Bogotá el mismo año de su llegada (1604). En el siglo XVIII se expandiría la Provincia del Nuevo Reino a Pasto en 1712, a Antioquia en 1727 y en 1745 a Buga. Y al mediar el siglo XVIII confirmaría su vocación caribeña con la fundación de los colegios de Maracaibo, Coro, Caracas y en la Isla de Santo Domingo.

Más difícil, e importante metodológicamente, resulta definir la geografía de los hombres que deben integrar esta *Biblioteca jesuítica neogranadina*. Hasta 1696 existió una entidad jesuítica que se denominó «Provincia del Nuevo Reino y Quito de la Compañía de Jesús». En verdad, los jesuitas ecuatorianos se sentían más cerca de Lima que de Bogotá, y por ello lucharon desde sus inicios por lograr ese anhelo y después para obtener su autonomía. Pero el concepto jesuítico de «Quito» abarcaba el sur de Colombia, es decir, las ciudades de Popayán, Pasto, Buga y Cali.

Aquí comienza el problema metodológico del autor. Una primera hipótesis lo llevaba a incluir en esta *Biblioteca* a todos los seguidores de Ignacio de Loyola que ingresaron o sirvieron a la Compañía de Jesús en Quito hasta 1696. Ciertamente se hubiera duplicado el trabajo y no hubiera respondido directamente al concepto de «neogranadino». Por ello optó por circunscribirse, en la medida de lo posible, por incluir hasta 1696 a todos los ignacianos que nacieron en tierras colombianas aunque desarrollaron sus tareas institucionales en los territorios «quiteños».

Por otra parte, las actuales naciones de Venezuela y República Dominicana inte-

graron desde el nacimiento de la Compañía de Jesús en Colombia la unidad jesuítica que se denominó «Provincia del Nuevo Reino», y en Santafé hicieron sus estudios y trajinaron como «neogranadinos» los grandes espacios geográficos que llevaron por mucho tiempo el nombre de Tierra Firme. Por este motivo hay que considerarlos como miembros de esta gran unidad geográfica e incluirlos en la presente *Biblioteca jesuítica neogranadina*.

Esta doble decisión (incluir a los quiteños, venezolanos y dominicanos) podrá ser objetada, con verdaderas razones, como artificial por algún estudioso.

La estructura del libro es muy sencilla, pues consta de dos partes esenciales, ambas documentadas con apabullante erudición. La primera («Marco de referencia para una visión historiográfica de la Compañía de Jesús», pp. 11-63), diseña el ambiente y la tradición en el que se inscribe la *Biblioteca de autores jesuitas neogranadinos* y resalta la importancia que la Compañía de Jesús otorgó a esta disciplina o arte bibliográfico, a fin de poder evaluar la respuesta de los jesuitas colombianos ante el reto que les planteó este desideratum cultural e intelectual desplegado por los seguidores de Ignacio de Loyola en todo el mundo conocido. La Introducción aspira a ubicar al investigador en el complejo mundo de la historiografía jesuítica y por ello establece una síntesis que oriente las posibles conexiones neogranadinas con la historia universal de la Compañía de Jesús.

La segunda parte, la *Biblioteca* propiamente dicha (pp. 66-744), consta de 318 artículos bio-bibliográficos, estructurados a la manera tradicional desde Nicolás Antonio, cada uno de los cuales está conformado en dos partes bien diferenciadas y exhaustivamente documentadas (más de cuarenta archivos consultados): la biografía del autor y a continuación la bibliografía. En ambos apartados se procura ofrecer al lector toda la información obtenida a fin de

que la búsqueda sea lo más fructífera posible. En cada entrada se ofrece la bibliografía directa e indirecta que se ha podido localizar hasta la fecha, de manera que raro es el personaje que no aparece arropado con menos de una veintena de notas al final del respectivo artículo.

Se recoge la bibliografía científica, cultural y literaria de tres centenares de hombres de la Compañía de Jesús que consagraron su vida al progreso intelectual, moral, educativo, religioso y social en tierras neogranadinas desde 1604 hasta el último sobreviviente del naufragio que sufrió la Orden ignaciana tras la expulsión de los dominios españoles en 1767 y su consiguiente extinción por parte del papa Clemente XIV en el 1773. Pero no se piense sólo en los conceptos de «españoles» y «misioneros», pues aparecen escritores extranjeros, como el italiano Felipe Salvador Gilij (Spoleto, 1721-Roma, 1789), o el madrileño y fundador de la Real Academia de la Lengua, José Cassani (Madrid, 1673-Alcalá de Henares, 1750), quien nunca atravesó el Atlántico, pero está incluido con un retrato exhaustivo (70 notas) por su faceta de historiador de la Compañía de Jesús de esta región.

Lógicamente, toda primera síntesis de una biblioteca de escritores (como cualquier diccionario o la antes citada *Biblioteca jesuítico-española* de Hervás) es producto de muchos aportes, la mayoría de las veces anónimos, y suele adolecer de inevitables olvidos e inexactitudes en los miles de datos acumulados, pero en los artículos que hemos sondeado nos ha sorprendido la difeidad de las referencias en la obra del P. Del Rey.

Puede llamar la atención del lector no latinoamericano el hecho de que la mayoría de la producción sea manuscrita, pero hay que tener presente que la imprenta la introdujeron los propios jesuitas en el Nuevo Reino de Granada en 1737 y al año siguiente comenzaron las publicaciones.

Si José del Rey presenta su *Biblioteca*

de escritores jesuitas neogranadinos como homenaje a los muchos jesuitas que supieron insertarse en la rica y diversa geografía de la Nueva Granada durante los tiempos coloniales y contribuir así a la formación de la colombianidad, para el historiador español se trata de una obra de consulta obligada en el estudio de la época colonial, en especial para el preocupado por la historia de la cultura y del pensamiento en Colombia, de manera que siempre que nos encontremos con un jesuita que sospechemos que anduvo por las actuales Venezuela, Colombia o Santo Domingo durante los siglos XVI al XIX hemos de hojearla con evidente ventaja en amplitud y precisión respecto a la benemérita *Bibliothèque de la Compagnie de Jésus* de Carlos Sommervogel.

ANTONIO ASTORGANO ABAJO

FERNÁNDEZ DE MORATÍN, Nicolás.
Tragedias. Sala Valldaura, Josep Maria (ed.). Barcelona: Crítica, 2007, 483 pp.

Al enjuiciar la historiografía literaria del siglo XVIII español y sus incuestionables logros en los últimos años, parecía inevitable el lamentar que ese auge de las investigaciones no hubiera ido acompañado de un aumento paralelo de las ediciones de textos menos canónicos. Las colecciones de 'clásicos' parecían fijadas en unos títulos selectos, más allá de los cuales, y salvo puntuales excepciones, la tarea editorial debía parecer empresa arriesgada. Afortunadamente ese panorama está cambiando, porque asistimos a una paulatina ampliación y renovación de ese corpus textual. Editoriales comerciales y universitarias, instituciones privadas o públicas, y, cada vez con más ímpetu, las bibliotecas virtuales, están poniendo al alcance de estudiantes y de los propios investigadores una lista de títulos que se abre

cada vez más a géneros, autores y tendencias que testimonian la riqueza y variedad de la literatura española del siglo XVIII. Un buen ejemplo de ello es el caso del poeta y dramaturgo Nicolás Fernández de Moratín. Existen dos ediciones modernas de su comedia *La petimetra* (J. Cañas y D. Gies-M.A. Lama), pero para leer sus tragedias había que recurrir a la edición preparada por Aribau para la BAE en 1846. El interés por esta figura clave en la renovación estética neoclásica se extiende ahora a su obra trágica, con la publicación casi simultánea de la edición que aquí se reseña, a cargo de Josep Maria Sala Valldaura, y la del *Teatro completo* (las tres tragedias y *La petimetra*) realizada por Jesús Pérez Magallón (Madrid, Cátedra, 2007). Ambas ediciones parecen confirmar, además, el interés creciente por el género sublime en el neoclasicismo español, que avalan varios estudios recientes, firmados algunos de ellos por los editores mencionados.

Resulta así que quizá este interés editorial por la literatura dieciochesca está ligado al propio desarrollo de las investigaciones, y al hecho de que cada vez hay más especialistas en más obras o autores capaces de llevar a cabo esa labor de edición con conocimiento y rigor. Es el caso de la edición que ofrece la editorial Crítica en su colección 'Clásicos y Modernos' de las *Tragedias* de Nicolás Fernández de Moratín, encomendada a uno de los mejores estudiosos del teatro del siglo XVIII, Josep Maria Sala Valldaura. Reconocido especialista en el sainete, en la obra de Juan Ignacio González del Castillo y de Ramón de la Cruz, su larga investigación en el terreno de la tragedia ha culminado en el libro *De amor y política: La tragedia neoclásica española* (Madrid, CSIC, 2005). Sala Valldaura edita pues unos textos que conoce muy bien, sobre los que ha escrito estudios puntuales, y que analiza ampliamente en un prólogo basado indudablemente en esas investigaciones previas pero que, como él mismo señala, «es fru-

to de nuevas lecturas de las tres tragedias y, aunque tenga en cuenta las interpretaciones del libro, aporta nuevas ideas y consideraciones críticas» (p. 129).

En un momento en el que las versiones electrónicas hacen cada vez más fácil y rápido el acceso a los textos, lo importante ya no será tanto el qué sino el cómo se edita. En este sentido, la edición de Sala Valldaura de las tragedias de Nicolás Moratín resulta ejemplar, y una muestra de que la tarea esencial del editor consiste en acercar la obra al lector, en explicársela aunando el rigor y la erudición con la claridad, la sutileza y hondura en el análisis con el aporte de información, y ofreciendo una visión crítica del significado de la obra en su contexto histórico-literario. Las ciento cincuenta páginas del prólogo son buena prueba de la minuciosidad con la que Sala analiza las tragedias moratinianas: *Lucrecia* (1763), *Hormesinda* (1770) y *Guzmán el Bueno* (1777), en un estudio que, ajustándose a los criterios editoriales de la colección, se presenta sin notas y dividido en cuatro apartados: El autor, La obra, La crítica, El texto.

Sala titula su prólogo «Entre la historia y la poesía: las tragedias de Nicolás Fernández de Moratín», porque uno de los hilos conductores de su estudio es mostrar cómo en cada una de sus tragedias el poeta madrileño «labra y mejora aquella materia que ha tomado prestada de la historia, dándola nueva forma y nuevo ser con su arte y con su invención» (Luzán, *La Poética*, III, iii, cit. por Sala, p. 60). Por este motivo, el estudio de las tragedias dedica un amplio espacio a las fuentes utilizadas por Moratín y a los cambios que ha de operar en la realidad histórica para adecuarla al desarrollo escénico y ajustarla a unas reglas que, según la concepción neoclásica, hacen posible la instrucción moral de una tragedia, sin olvidar las motivaciones ideológicas que subyacen en las transformaciones de la materia histórica. Muestra Sala Valldaura cómo en *Hormesinda* Moratín

«confiere grosor sentimental y alcance patriótico a las escuetas noticias sobre Munuza y la hermana de Pelayo de las crónicas medievales, así como proporciona relieve dramaticonarrativo a la sublevación de astures y cántabros» (p. 60), o cómo en *Guzmán el Bueno* añade elementos a la historia o los altera con el fin de avivar el dramatismo e interés del argumento, al tiempo que acentúa el propósito didáctico de la tragedia. Por ello, por ejemplo, «Moratín elimina cualquier realidad que pudiera afear moralmente la ejemplaridad del protagonista [...], porque busca que despierte la admiración emulativa del lector o espectador», o aumenta la edad al hijo de don Alonso, «pues, de esta manera, acrecentaba[n] el valor de su conducta y su consecuente condición modélica» (p. 102).

Para la comprensión de estos cambios, de este paso de la historia a la poesía dramática, son muy útiles los 'Apéndices' (pp. 451-465) en los que el editor reproduce los textos en que se basó Nicolás Moratín: *Ab Urbe condita* e *Historia de Roma desde su fundación*, de Tito Livio, fuente de *Lucrecia*; *Historia de rebus Hispaniae*, de Rodrigo Jiménez de Rada, fuente de *Hormesinda*; y la *Crónica del reinado de Sancho IV el Bravo* o el relato del sitio de Tarifa en la *Historia General de España* del Padre Mariana, que utilizó para *Guzmán el Bueno*.

El trabajo riguroso de Sala Valldaura aborda todos los aspectos ideológicos y formales de cada una de las tragedias. Con diferentes epígrafes pero de manera sistemática y muy esclarecedora, los capítulos dedicados a *Lucrecia*, *Hormesinda* y *Guzmán el Bueno* analizan, además del ya mencionado tratamiento de las fuentes, las circunstancias de su composición y su recepción crítica, el tema y su significado en el plano moral y político, los personajes, y 'la práctica neoclásica', esto es, la fábula y su desarrollo dramático, las unidades, el aparato teatral, el estilo y la locución. Dado que, como señala el propio editor en

su repaso bibliográfico, «entre los estudios contemporáneos no abundan las consideraciones estéticas sobre las tragedias moratinianas» (p. 134), merece ser destacada la atención que Sala Valldaura presta a estos aspectos en su prólogo. Así, por ejemplo, explica cómo ya la primera tragedia moratiniana aplica la técnica aprendida de Corneille de «ensamblar las escenas, con la más escrupulosa voluntad de guardar las unidades de lugar y tiempo, a la vez que fortalecer lo verosímil y lo necesario» (p. 41), o analiza la habilidad del dramaturgo para utilizar recursos escénicos, como la escena múltiple en *Guzmán el Bueno*, en obras que sin embargo no subieron a las tablas. Por su parte, el análisis de *Hormesinda*, representada en 1770, incide en una de las dificultades inherentes a la novedad del teatro neoclásico: la falta de preparación de los actores para interpretar la sublimidad patética del género trágico. En los aspectos estilísticos, Sala pone de relieve tanto las deficiencias como los logros de Moratín: si en *Lucrecia* todavía el autor recurre al lenguaje amoroso de las comedias del siglo xvii, también sabe evitar el riesgo de artificiosidad de la sintaxis del estilo elevado mezclando los endecasílabos pareados con los sueltos o blancos (p. 46). Los mismos aciertos poéticos son destacados en las dos tragedias siguientes, en una clara evolución del estilo moratiniano hacia una locución más fluida y natural en su última tragedia (p. 121).

La presentación individualizada y cronológica de las obras tiene la ventaja de ofrecer una visión compacta de cada una de ellas y de favorecer un análisis atento a los cambios en la producción moratiniana, que se ponen de manifiesto también en los aspectos temáticos y en los objetivos de cada tragedia. Al lector le resulta fácil seguir los hilos argumentales del análisis de Sala Valldaura y ver cómo el componente moral de la primera tragedia va derivando hacia una lectura más política en las obras posteriores. Si en *Lucrecia* la

elección de la pasión de Tarquino como eje de la tragedia le permite a Moratín desviar el centro de atención del elemento político de la historia romana –el tiranicidio y la implantación de la república, que la censura no hubiera permitido llevar a la escena– y dar a la obra una dimensión esencialmente moral (el ejercicio de la virtud y la moderación de las pasiones, especialmente necesarios en un gobernante), en *Hormesinda* y *Guzmán el Bueno*, la orientación política y la intención patriótica son ya evidentes, no en vano ambas obras corresponden al momento de nacionalización de la temática de la tragedia. Con todo, el componente esencialmente moral de las tragedias moratinianas sale a la luz con el análisis de Sala Valldaura, que rastrea en ellas la huella del estoicismo (muy ilustrativo es el apartado ‘La moral del noble’, sobre *Guzmán el Bueno*), y las manifestaciones de la filosofía moral propias del pensamiento ilustrado («la preeminencia de la razón, la existencia de una moral natural de carácter general más importante que las diversas religiones y modos de educar, la amistad o fraternidad entre los seres humanos», p. 75, en *Hormesinda*; el pacifismo, la defensa de una virtud universal, el papel de la educación, la fraternidad, en *Guzmán el Bueno*), poniendo los hechos del pasado al servicio de una interpretación moral contemporánea.

También se aborda en varios puntos de este prólogo la cuestión de la deuda de Nicolás Moratín con el teatro barroco, patente en su primera tragedia, y todavía evidente en la utilización del tema del honor en *Hormesinda*: Sala analiza cómo la actitud de Pelayo ante la afrenta de su hermana es más propia en su planteamiento y resolución de una comedia barroca, y explica en el apartado ‘La disposición de los sucesos’ la forma en que el engaño hace avanzar la obra. Porque, a pesar de su estética neoclásica, Moratín conoce la eficacia dramática del tema del honor y lo utiliza en el enredo de sus tres tragedias.

La exhaustividad del análisis de Sala Valldaura se plasma, hay que recordar, en un estudio que carece de notas, lo que en ningún modo va en detrimento de la erudición y la información proporcionada al lector, pero sí favorece una redacción fluida y una lectura concentrada directamente en la comprensión de los textos que después se ofrecen. El lector sabe, además, que todos los elementos necesarios para la cabal comprensión de las obras editadas se encontrarán recogidos en otros apartados del volumen, como garantiza la atinada estructura de la colección 'Clásicos y Modernos'.

Especialmente cuidado es el capítulo en el que se presenta la historia textual de las obras editadas (pp. 143-154), y en el que cabe destacar la detallada explicación de la filiación de las ediciones de *Hormesinda*. El texto que edita Sala es en los tres casos el de las ediciones príncipe, que se supone estuvieron de una u otra forma bajo supervisión del propio autor, y que se vieron libres de las correcciones de ediciones posteriores, incluyendo los textos preliminares que acompañaron en su momento cada tragedia (el 'Discurso' del propio autor en *Lucrecia*, el prólogo de Ignacio Bernascone y los poemas de Juan de Iriarte, Casimiro Gómez Ortega y Giambattista Conti en *Hormesinda*, y la 'Dedicatoria' de Guzmán al duque de Medinasidonia), omitidos en la edición de 1846 de Aribau para la BAE. El apartado de 'Notas textuales' al fin de la edición recoge las variantes de las diferentes ediciones de las tragedias cotejadas por el editor.

La riqueza de las notas es otro de los méritos destacables de esta edición. Son notas que aclaran y explican los textos de Moratín en cuestiones históricas, filológicas, lingüísticas, retóricas, mitológicas, métricas, de poética y práctica teatral, etc., y que completan la tarea iniciada en el prólogo de analizar estas obras en su construcción dramática, en su significado político y moral y en su lugar en la historia de la literatura dramática del siglo XVIII.

Ajustándose también a los criterios editoriales de la colección, en lugar del habitual listado de referencias bibliográficas el apartado 'La crítica' (situado antes de la edición de los textos, aunque se mencione aquí) ofrece una bibliografía comentada. Con el mismo carácter sistemático que preside todo su trabajo, Sala Valldaura repasa críticamente los estudios generales sobre Nicolás Fernández de Moratín, sobre la tragedia neoclásica española, y los trabajos específicos sobre cada una de las obras editadas, con un panorama muy clarificador en el que se muestra la evolución de las valoraciones críticas sobre la obra de Moratín en función de los cambios en las tendencias historiográficas. No se le escapa a Sala Valldaura que, si ya en la propia estimación de sus contemporáneos y para una buena parte de la crítica desde entonces, las tragedias de Moratín han parecido obras de segundo orden es porque no han resistido el cotejo con *Raquel* y otras obras que representan la pureza del canon clasicista, o que gozaron de más fortuna por razones no siempre estrictamente literarias. Desde esta perspectiva comparativa, la crítica ha tendido a señalar las deficiencias de la obra moratiniana con respecto a ese canon y a subrayar sus lazos con el teatro barroco, o a insistir en la lejanía de los valores que representa para el lector actual. Sólo en las últimas tres décadas, apunta Sala, tras las visiones renovadoras de René Andioc y Emilio Palacios, ha empezado la crítica a enfocar de manera más valorativa, y sobre todo más amplia y matizada, la obra de Nicolás Moratín, con análisis más profundos de sus temas o aspectos teatrales que muestran el significado de la misma en la historia de la tragedia neoclásica española.

A esa línea de crítica ponderada se suma ahora esta excelente edición de las *Tragedias* de Nicolás Fernández de Moratín realizada por Josep Maria Sala Valldaura, que invita a una lectura y un juicio de estas obras que tengan presentes su carác-

ter innovador, y «las dificultades que entraña iniciar un género tan difícil como el trágico, carente de modelos autóctonos y con los gustos predominantes totalmente en contra» (p. 128); unas dificultades que el propio Moratín asumía en la dedicatoria de *Guzmán el Bueno*, en 1777, cuando ya otros autores habían avanzado en el camino que Montiano y él iniciaron. Sin ocultar sus limitaciones, pero sabiendo destacar los aciertos de las obras que edita y analiza, el principal mérito de esta edición resulta así, a mi juicio, la actitud de quien la realiza, un conocedor profundo de la producción trágica del Neoclasicismo español que, sin apasionamientos injustificados pero también sin prejuicios, desde el rigor del análisis de su realización literaria, tiene el objetivo de situar las tragedias de Nicolás Fernández de Moratín en el lugar que les corresponde en la historia del género sublime en España, en esa difícil situación que les cabe siempre a los pioneros, a los que, como él, escribieron en otros géneros buscando asentar modelos para favorecer el desarrollo de una literatura renovada y moderna en la España del siglo XVIII.

MARÍA JESÚS GARCÍA GARROSA

FERNÁNDEZ DE MORATÍN, Nicolás.

Teatro Completo. Pérez Magallón, Jesús (ed. e intr.). Madrid: Cátedra, Letras Hispánicas, 2007, 611 pp.

Si bien durante las últimas décadas ha habido un auge en la recuperación, la edición y el estudio de los textos literarios e históricos del setecientos español, ese auge no siempre ha redundado de manera evidente en beneficio de la calidad y seriedad del resultado final de los textos, a pesar de las buenas intenciones de sus autores. Por fortuna, el libro que hoy nos ocupa nada tiene que ver con lo anterior-

mente aseverado, ya que el profesor Jesús Pérez Magallón nos tiene acostumbrados a la solvencia de sus estudios y no pocas ediciones que ha venido realizando a lo largo de su fructífera carrera. Esa solvencia se confirma en el libro que comentaremos en seguida.

El *Teatro Completo* de Nicolás Fernández de Moratín es un trabajo de edición espléndido que reúne *La petimetra* (1762), *Lucrecia* (1763), *Hormesinda* (1770, la única obra que fue representada en vida del autor) y *Guzmán el bueno* (1777) en un solo volumen. Jesús Pérez Magallón editó estas piezas teatrales con base en las ediciones *princeps*, además de tomar en consideración las dos ediciones modernas ya existentes para *La petimetra*. Al mismo tiempo, en este mismo volumen destacamos el aparato crítico que podemos calificar de riguroso, exhaustivo y pertinente. El sistema de anotación que acompaña a la comedia y a las tres tragedias de Fernández de Moratín contribuye de manera destacada a restituir el horizonte político, social, cultural, literario y filológico de dichas obras. Ese horizonte nos muestra gestos y hábitos del periodo en el cual Fernández de Moratín las escribió; por ello, las notas confeccionadas por Pérez Magallón son una caudalosa fuente de información crítica y no meras identificaciones onomásticas o bibliohemerográficas; esas notas tampoco se reducen a la consignación de datos superficiales y generales que poco abonan en la reconstrucción temporal de los textos y en la recuperación histórica de su sentido original. En consecuencia, resulta paradójico que cuando la edición de una obra está tan bien realizada se piense que el trabajo editorial es cosa fácil; sin embargo, los que alguna vez hemos editado textos literarios sabemos que no es así; justamente cuando hay detrás una labor meticulosa e inteligente es cuando menos se nota la mano profesional del editor.

Si como ya se dijo al principio de esta nota el trabajo de edición es impecable,

mención aparte merece el estudio introductorio que es ejemplo de rigor intelectual. En las más de cien páginas que comprende su estudio, Pérez Magallón nos explica la complejidad del mundo teatral de la época y el entramado del espacio social, político y cultural que vivió el dramaturgo; el editor también nos hace un retrato eficaz y objetivo del hombre de letras que fue Nicolás Fernández de Moratín, enfatizando la importancia de su convivencia con la familia real, el contacto y la influencia que tuvo de importantes escritores de la época y su regreso definitivo en 1759 a la capital española donde tendrá lugar su maduración artística e intelectual. Así, dentro de su experiencia social, cultural y de búsqueda de nuevos horizontes estéticos e ideológicos, Pérez Magallón señala a Fernández de Moratín –junto con José Clavijo y Fajardo y Bernardo y Tomás de Iriarte– «punto de referencia como intelectual ilustrado y partidario de la reforma teatral» (p.19), a pesar de haber sido lo que se considera un dramaturgo «aficionado», ya que en sentido estricto Fernández de Moratín *vivió para* el teatro, pero no *vivió del* teatro. En opinión del estudioso, los aficionados al teatro son los que harán la verdadera reforma teatral y no los profesionales que seguirán reproduciendo los viejos esquemas y recursos del espectáculo teatral, de tal manera que serán aquéllos los que van verdaderamente «a constituirse en un modelo para un sector profesional de dramaturgos durante el siglo XIX» (p. 24). Del mismo modo, Pérez Magallón advierte que, no obstante los cambios evidentes que promovió el Conde de Aranda dentro de los espectáculos, es un error afirmar –como aseveran algunos críticos– que fue él «quien dio forma a un núcleo intelectual que sostuviera ciertas posiciones respecto al teatro, e incluso que tuviera cierta práctica teatral. Ni Aranda creó al grupo de escritores e intelectuales de los que en cierta medida se sirvió, ni en ningún momento los diferentes gobiernos o la

monarquía crearon a los intelectuales a partir de un programa determinado sobre el país y los espectáculos» (p. 25), porque los promotores y simpatizantes de la renovación teatral ya habían antes expresado sus inquietudes al respecto y continuaron con su proyecto aun después de la caída de Aranda.

El amplio conocimiento que el profesor Pérez Magallón tiene del teatro de los Siglos de Oro, así como de la teoría literaria expresada en los manuales de retórica, poética y preceptiva literaria –Luzán, Montiano, Burriel, Masdeu, Sánchez Barbero– que reflexionan en torno a la tragedia, redundan en una valoración más justa y pertinente de los rasgos generales de la tragedia dieciochesca. En consecuencia, comprendemos la relación que existe entre el personaje trágico, su posición social y el ejercicio del poder, lo mismo que la función que desempeña la tragedia al inducir al público a liberarse de las «violentas pasiones» para adoptar conductas de fortaleza y virtud humanas; así, de acuerdo con las afirmaciones de Pérez Magallón, «un punto central en el discurso trágico será la figura del monarca, que se construye idealmente como gobernante que ejerce de manera efectiva el poder y sitúa por encima de cualquier otra consideración la preeminencia del bien público, del bienestar y la felicidad de sus súbditos» (p. 81).

Habría que agregar además que la inteligente lectura y la aguda interpretación que hace Jesús Pérez Magallón del teatro y la época nos brindan la posibilidad de comprender de manera más rica y compleja la construcción de los personajes y los ambientes moratinianos. Así, Lucrecia, Pelayo, Hormensida o Guzmán no son simples estereotipos dieciochescos, sino personajes cuyo carácter se rige por una amplia gama de matices morales e ideológicos, aspectos, sin duda, destacables en la forma de abordarlos respecto de algunos otros estudiosos del género y de la época.

El objetivo que advertimos a lo largo

del exhaustivo estudio de Jesús Pérez Magallón radica en hacer un replanteamiento general de la reconstrucción histórica del conocimiento cultural y literario del setecientos español, de tal manera que el profesor de McGill University huye de las inercias críticas y prejuicios que prevalecen en algunos estudiosos sobre conceptos y nociones acerca del neoclasicismo y la utilización de éstos en el análisis de los textos literarios o en la explicación del ámbito teatral y de la configuración del escritor. Como ejemplos de esta clase de replanteamientos, citemos los siguientes puntos rebatidos por el editor: circunscribir y limitar el movimiento renovador al periodo político del Conde de Aranda; desestimar la función social que los ilustrados le otorgaron a la creación artística; acotar la comprensión y ejecución de nociones teóricas a la simple adaptación de las *reglas dramáticas* de manera ortodoxa; señalar que el teatro de Fernández de Moratín no supo romper con los grandes autores barrocos; valorar las tragedias moratinianas a partir de la poca o mucha influencia que tuvieron del teatro francés o ignorar la articulación del tema del nacionalismo de raigambre ilustrado. Por tal motivo, nuestro estudioso establece un debate con sus colegas que también han estudiado a Fernández de Moratín, señalando con claridad cuando coincide con ellos y le parece acertado e innovador un juicio, o indicando, enfáticamente, cuando piensa que alguna interpretación no se ciñe con objetividad o profundidad al tema que se está estudiando. Resaltemos que esta sinceridad intelectual se sustenta en un debate constructivo y argumentado.

Entre los temas que también ocupan un lugar dentro del estudio-discusión señalemos la importancia de conocer a qué público iba esencialmente dirigida la tragedia neoclásica, la reflexión en torno al ejercicio del poder, el nacionalismo, la unificación y la conducta femenina (pasión, lujuria, amor conyugal, la moda), etc.; temas

vistos desde la óptica del discurso ilustrado que se preocupaba por el bienestar y felicidad públicos.

Si bien el entusiasmo que despierta en mí la aparición de este volumen es grande, no quiero dejar en el tintero un par de mínimas observaciones de carácter editorial. La primera va en el sentido de que hubiera sido conveniente identificar por medio de letras las notas que correspondían a Fernández de Moratín y con números las notas del editor; esta diferenciación ayudaría a una lectura más clara de los diferentes puntos de enunciación que caracterizan cada uno de los textos; textos que en modo alguno pertenecen al mismo estrato de sentido de la obra editada. La segunda observación me lleva a decir que el estudio introductorio se encuentra tan cargado de información y reflexiones que no deja una de preguntarse por qué estas abundantes páginas no terminaron por integrar un libro independiente, suficiente por sí mismo, diferente de la presentación a la obra dramática de Fernández de Moratín. Esta presentación, entonces, se hubiera reducido a la exposición de las líneas fundamentales del hipotético libro autónomo, de fácil y útil manejo para el público amplio que constituyen los lectores de la colección Letras Hispánicas de Cátedra.

Finalmente, considero que la edición y el estudio que Jesús Pérez Magallón hace del teatro completo de Nicolás Fernández de Moratín es desde ahora una referencia obligada para los estudiosos de la dramaturgia del setecientos español.

ESTHER MARTÍNEZ LUNA

ANDRÉS, Juan, *Epistolario*. Brunori, Livia (ed.). Valencia: Generalitat Valenciana, 2006, 3 vols., 1854 pp.

La presente edición, a cargo de Livia Brunori, profesora de la Universidad de

Bolonia e investigadora adscrita a su Centro di Studi sul Settecento Spagnolo, reúne una extensa colección de 1311 cartas –en castellano, italiano, francés y latín– escritas por el polígrafo jesuita Juan Andrés (1740-1817), entre los años 1760 y 1816. Ya en las primeras líneas de su introducción, Brunori advierte a lector que, no obstante lo copioso del epistolario recopilado –en bibliotecas y archivos italianos, españoles, norteamericanos, holandeses y polacos–, como suele ocurrir en este tipo de pesquisas, cabe la posibilidad de que se encuentren cartas todavía desconocidas. Para todos esos futuros hallazgos habrá servido de imprescindible acicate el trabajo y el esfuerzo de la profesora Brunori.

La gran mayoría de estas cartas fueron escritas en Italia, donde Juan Andrés y Morell vivió exiliado tras la expulsión de España de la Compañía en 1767, residiendo en Ferrara hasta la extinción de su orden por Clemente XIV y, seguidamente, en Mantua –que lo acogió entre 1774 y 1796, donde fue preceptor de los hijos de los marqueses Bianchi–. Sólo se han conservado cuatro cartas entre las escritas en España y tres del periodo italiano anterior a Mantua. La campaña de Italia de los ejércitos republicanos franceses trastocó su renovada estabilidad, obligándolo a peregrinar por Venecia, Roma, Parma y Pavía, asentándose por último en Nápoles a finales de 1804, capital en que sería protegido sucesivamente por Fernando de Borbón, José Bonaparte y Joaquín Murat. Murió en Roma a mediados de enero de 1817, a donde se había mudado apenas tres meses antes.

El presente epistolario de Andrés constituye una imprescindible herramienta para el mejor conocimiento del contexto intelectual y personal del que surgieron sus obras, permitiéndonos asimismo profundizar en el papel de intermediación cultural que jugaron Andrés y el resto de los escritores exjesuitas exiliados en Italia, dentro de la corriente de intercambios culturales y lite-

rarios que tuvieron lugar entre España e Italia, particularmente, y entre España y el resto de Europa en las tres últimas décadas del siglo XVIII y primeras del XIX.

Ya antes de iniciar el largo proceso de redacción y publicación de su principal obra, *Dell'origine, progressi e stato attuale d'ogni letteratura* (Parma, 1782-99, 7 vols.), quizá la primera historia comparada de la literatura universal, recibida con éxito en Europa, Andrés estableció y mantuvo correspondencia con una amplia lista de hombres de letras y científicos europeos debido a sus buenas conexiones en la república de las letras.

Entre sus corresponsales italianos se cuentan algunos de los intelectuales más representativos de la vida académica, científica y literaria de su península adoptiva: Girolamo Tiraboschi, Saverio Bettinelli, Gian Rinaldo Carli, Jacopo Morelli, Angelo Mai, Giambattista Martini, Lazzaro Spallanzani, Lorenzo Mehus, Gregorio Casali y Angelo Cesaris, entre otros muchos. Sus principales corresponsales españoles, entre los residentes en la Península, fueron los hermanos Mayans, el publicista Juan Semper y Guarinos y el botánico Antonio José Cavanilles. Las cartas que dirigió a su hermano Carlos Andrés, a cuyo cuidado estuvo la edición de su obra en España y que, asimismo, actuó de buzón en los primeros años de su exilio para cartearse con los anteriores sin contravenir los términos de la pragmática de expulsión, parece ser que se perdieron durante la Guerra Civil. Una tercera constelación de los corresponsales de Andrés la constituyen sus hermanos de orden, entre los que cabe citar a Juan Bautista Colomé, Faustino Arévalo, Esteban de Arteaga, Antonio Ludeña, Manuel Rodríguez Aponte, Tomás Serrano, Ramón Ximénez de Czarbe y Francisco Javier Perotes.

Aparte de las noticias sobre el estado de los trabajos en marcha, la petición y ofrecimiento de favores literarios y el comentario de las novedades bibliográficas,

marcan el ritmo en algunos de estos carteos polémicas y cuestiones tales como la difusión en Italia del llamado «mal gusto» literario, achacado a los autores barrocos españoles; el origen árabe de la poesía lírica europea, así como la influencia de su música; la recepción europea de la cultura española, no sólo en relación con las consecuencias del artículo «Espagne» de Masson de Morvilliers; la falta de ética editorial de algunos editores contemporáneos de códices y manuscritos; las pérdidas ocasionadas en el patrimonio artístico, bibliotecario y documental italiano debido a las requisas y exacciones de los comisarios culturales de la República Francesa... En otras cartas, Andrés manifiesta su interés por los nuevos descubrimientos y progresos científicos ocurridos en estas décadas, así como por la recuperación contemporánea de la antigüedad clásica, derivada de la excavación de las ciudades sepultadas de Pompeya y Herculano, y la apertura de nuevos espacios expositivos como el Museo Pío-Clementino dentro del complejo Vaticano. No obstante la habitual prudencia y cautela de Andrés, no escasean tampoco en esta correspondencia los apuntes en torno a la situación política italiana y española, particularmente a partir del comienzo de la Revolución Francesa, así como sobre el destino de la Compañía de Jesús, restablecida en el reino de Nápoles en 1804. El tira y afloja del proceso de publicación de sus obras, se manifiesta en sus correspondencias con el impresor y tipógrafo Giambattista Bodoni y con Johann Georg Handwerk, administrador de la Stamperia Reale parmesana.

Brunori ha ordenado las cartas cronológicamente. Caso de haberse perdido los originales, reproduce el texto ya publicado. Como es usual en este tipo de ediciones de textos dieciochescos, se ha modernizado la ortografía y la puntuación. El gran conocimiento del espacio cultural hispanoitaliano de la profesora Brunori —recientemente ha publicado una edición de

las *Cartas críticas sobre la Italia* del también exjesuita José García de la Huerta— se muestra verdaderamente en lo apropiado del aparato de notas, que iluminan el texto en todo momento sin adquirir nunca un protagonismo excesivo. Resulta de gran utilidad un extenso índice onomástico, elemento en ocasiones pasado por alto en este tipo de obras. Sirve de complemento al libro un cd-rom que almacena todos los documentos en formato pdf. La presente edición se complementará en un futuro cercano con un cuarto volumen que contendrá unas 600 cartas escritas al abate Andrés.

Nos sentimos de enhorabuena los dieciochistas, sobre todo los interesados en las relaciones culturales hispanoitalianas e hispanoeuropeas, por la aparición de este *Epistolario* de Juan Andrés, producto del trabajo riguroso de muchos años de la profesora Livia Brunori. La colección resultante no desmerece en la compañía de los más relevantes epistolarios y correspondencias de la Ilustración española, como pueden ser los ya editados de Gregorio Mayans, Gaspar Melchor de Jovellanos y Leandro Fernández de Moratín.

GABRIEL SÁNCHEZ ESPINOSA

HERVAS Y PANDURO, Lorenzo. *Biblioteca jesuítico-española (1759-1799)*. Astorgano Abajo, Antonio (est., intr., ed. crítica y notas). Madrid: Libris, 2007, 833 pp.

Los importantes avances realizados en los últimos años sobre la historia del libro y de las bibliotecas y la variedad de enfoques desde los que su estudio se contempla, fenómeno este indisolublemente unido a la buena acogida que la historia cultural ha encontrado en nuestro país, ha tenido como consecuencia un creciente interés por aquellos estudios que dan cuenta y anali-

zan las lecturas, en unos casos, o la producción intelectual, en otros, de personajes o de colectivos de significación en su momento. Se trata de una recuperación indispensable que nos permite medir el alcance de ciertos temas, preocupaciones y gustos, y conocer los instrumentos de que literatos y eruditos se valieron para dar cauce a sus intereses y llegar al público lector. Cuando, como ocurre en algunos casos, ese conjunto no se ajusta a la materialidad de unos volúmenes en unas estanterías, ni responde a la afición de quienes los han ido reuniendo, por gusto o por necesidad profesional, su interés no solo no disminuye, sino que nos obliga a una reflexión suplementaria sobre los rasgos comunes de autores y obras, la personalidad, de quien ha llevado a cabo lo que podríamos denominar como un catálogo de referencias o una biblioteca ideal, y la oportunidad y circunstancias en que la redacción se llevó cabo. Obras de especial importancia de estas características fue la famosa *Bibliotheca Hispana Nova* de Nicolás Antonio, cuidadosamente reeditada por Ibarra entre 1783-1788, que no es solo un ejercicio de erudición, como la *Bibliotheca Hispana Vetus*, sino una selección cuidadosa y un reconocimiento explícito a los autores que le precedieron. Más cercana en el tiempo, el *Ensayo de una Biblioteca de los mejores escritores españoles del reinado de Carlos III* (Madrid, Imprenta Real, 1789, 6 vols.), de Sempere y Guarinos presenta unos rasgos que van más allá de la mera recopilación y se inscribe en la política propagandística de aquel reinado, y en la campaña de reivindicación de la fama literaria de España, sin que esto afecte, en absoluto, a la importancia de la obra ni a su interés para los estudiosos del periodo.

En esta línea, y teniendo en cuenta el primer ejemplo, del que toma su estructura, y la buena acogida del segundo, que es casi contemporánea, la *Biblioteca jesuítica-española*, escrita por Lorenzo Hervás y

Panduro, en su mayor parte a lo largo de 1793, fue su particular manera de reivindicar y recordar al conjunto de los jesuitas expulsos españoles, de los cuales formaba parte. No se trataba de un ejercicio de nostalgia, sino de justicia, ya que en su mayoría se trata de autores vivos, o de fallecimiento reciente, cuya dispersión amenazaba con que se perdiera su memoria. Por ello, su elaboración estuvo precedida de una minuciosa tarea de recopilación de noticias sobre las obras, publicadas e inéditas, escritas por sus correligionarios, tarea que solo podía realizar alguien que, como él, reuniera dos condiciones, la de ser un buen bibliófilo y conocer, desde dentro, los ambientes en los que se movían los antiguos miembros de la Compañía. Es más, Hervás no se conforma con proporcionar una relación de títulos, sino que inserta una breve biografía de cada autor, realizada sobre la base de fuentes literarias contemporáneas, la propia obra de Sempere entre otras, correspondencia privada y fuentes orales. Siempre consideró su relación como algo abierto, susceptible a nuevas incorporaciones de datos y, por ello, mantuvo durante cierto tiempo la red de informadores que la había nutrido. El denso trabajo realizado nunca vio la luz, hasta ahora, en que la constancia de un estudioso, el profesor Astorgano, lo ha rescatado del olvido, editando los cuatro catálogos autógrafos conservados en el Archivo Histórico de Loyola y enriqueciéndolo con notas y un riguroso estudio. Dado su estado deficiente de conservación, ha tenido que transcribir cuidadosamente el texto, realizar algunas intervenciones y enmiendas, minuciosamente anotadas, desarrollar las abundantes abreviaturas y regular la ortografía y puntuación, todo ello con el máximo respeto por las características léxicas, morfológicas y sintácticas originales. Gracias a lo cual el lector de hoy puede disponer de una importante obra de referencia, no solo sobre la producción y las coordinadas intelectua-

les de un cualificado grupo de profesores, eruditos y publicistas, sino sobre la propia cultura española de la segunda mitad del siglo XVIII, de la que los expulsos, por formación y tradición, forman inequívocamente parte.

Por lo tanto, no es solo el valor intrínseco de esta obra lo que hay que considerar aquí, sino su significación en relación con un tema más amplio, el de la diáspora jesuítica, y su peso en la trayectoria del autor. En el primer caso nos encontramos con un instrumento especialmente valioso para el conocimiento de las peripecias, vitales e intelectuales de este colectivo, después de su salida forzosa. Se trata de un grupo de exiliados de singular fortuna historiográfica que, desde la monumental relación del P. Luengo y el Memorial del P. Isla, no ha dejado de interesar a los estudiosos y que, en los últimos años, ha recobrado cierta actualidad con la publicación de nuevos trabajos y la creación de grupos de investigación específicos. Y dadas las repercusiones del famoso decreto de expulsión (1767) en los territorios americanos y en Italia, su lugar de destino, y la extinción general de la orden, ha sido abordado desde perspectivas no solo españolas. Entre las muchas obras publicadas, si hubo uno que marcó un hito fue el del P. Batllori sobre *La cultura hispano-italiana de los jesuitas expulsos españoles, hispanoamericanos y filipinos, 1767-1814* (Madrid, 1966), cuya lectura sigue siendo indispensable. Trabajos posteriores, como los realizados por R. Olaechea, T. Egidio, J.A. Ferrer Benimeli, E. Giménez, J. Pradells o I. Fernandez Arrillaga, entre otros, han ido profundizando en distintos aspectos, poniendo en evidencia las diferentes trayectorias personales, la importancia de la obra que desarrollaron en el exilio y la contradictoria actitud del poder político respecto a su suerte, todo lo cual ha venido a quedar convenientemente recogido en dos obras colectivas, fruto de sendos encuentros científicos, la editada por M. Ti-

retz, *Los jesuitas españoles expulsos. Su imagen y contribución al saber del mundo hispánico* (Madrid-Frankfurt, 2001), y la igualmente coordinada por T. Egidio, *Los jesuitas en España y en el mundo hispánico* (Madrid, 2004). La fundamental aportación de N. Guasti, *L'esilio italiano dei gesuiti spagnoli: identità, controllo sociale e pratiche culturali (1767-1798)*, (Roma, 2006), ilustra perfectamente sobre las estrategias de adaptación y supervivencia en Italia y, también, sobre los continuos cambios de opinión de los gobernantes españoles. Resulta probablemente injusto omitir nombres y referencias más explícitas pero, en aras de la brevedad, creo que, lo que resulta indispensable es señalar que se trata de una cuestión abierta, que sigue interesando a los dieciochistas y que encierra, todavía, muchas incógnitas. Que el exilio sirvió en muchas ocasiones de estímulo, lo prueba la importancia de algunas figuras, como Juan Andrés, Arteaga, Masdeu, Montegón, Lampillas y el propio Hervás, y también la extensa relación de nombres que en la *Biblioteca jesuítico-española* figuran, a la mayoría de los cuales, sus obligaciones pastorales y docentes no les hubiera permitido dedicar tanto tiempo a la escritura. Otra cosa es el valor de estos escritos y el peso relativo de aquellos temas por los cuales se inclinaron, sobre todo lo cual el profesor Astorgano hace unas interesantes consideraciones. Las estrategias de adaptación de quienes se vieron forzados a cambiar el rumbo de su vida y que, cuando casi lo habían conseguido, se vieron sorprendidos por los acontecimientos que agitaron Europa entre 1789-1814, resultan bien expresivas del desconcierto de una generación que vio tambalearse sus pilares más firmes y que, desde la supresión de la Compañía (agosto de 1773) a la salida de Roma del Pontífice (febrero de 1798), tuvo necesariamente que tomar partido. También refleja una de las grandes paradojas de la propia ilustración española: el que algunas de sus

obras más señaladas, o de su propaganda de mayor alcance, corriese a cargo, entre otras cosas porque las financió, de quienes, pocos años antes, habían sido considerados como enemigos de su Monarquía y responsables de su retraso intelectual.

Las contradicciones no son menores a la hora de analizar la figura de Lorenzo Hervás y Panduro, hombre complejo, o de percepción distorsionada, donde los haya, sobre el cual se retorna también periódicamente, y del que convendría escribir una obra definitiva, como resulto en su día la de F. Lopez sobre la no menos equívoca figura de Forner, o la de F. Étienvre sobre Capmany. Quizás el autor de esta edición, que ha escrito mucho y bien sobre el personaje (sobre el que ha abierto una espléndida página web : http://www.cervantesvirtual.com/bib_autor/hervasypanduro/), sea la persona apropiada para llevarlo a cabo, pero entre tanto, las apretadas páginas de su estudio constituyen un importante paso sobre el perfil intelectual del personaje y una de sus aportaciones de mayor peso. Los rasgos biográficos de este conuense ilustre, que vivió entre 1735 y 1809, son conocidos desde los trabajos pioneros de Fermín Caballero y E. del Portillo, publicados en 1868 y entre 1910 y 1912 respectivamente. Sobre ellos se han apoyado los posteriores estudios, desde los de J. Zarco y A. González Palencia, a los de G. García de Paredes, J. Herrero, J. Calvo, M. González. J.L. Moreno o F. Delgado, entre otros. Y en todos ellos, el binomio entre el perfil erudito, «del padre de la filología comparada», como escribiera Menéndez y Pelayo, y el activo propagandista de la contrarrevolución, aparece perfectamente contrastado. Pero a medida que los estudios más específicos sobre su obra van aumentando, su ideología se hace más compleja, y algunos puntos peor conocidos empiezan a cobrar mayor relevancia. Es el caso de su ingreso en la Compañía de Jesús y de su propia formación, de su paso por el Semina-

rio de Nobles de Madrid, donde enseñó metafísica y geografía, o de sus relaciones cambiantes con tres contemporáneos de la talla de Camponanes, Aranda y Florida-blanca. Hervás, que mantuvo siempre su fidelidad a la Compañía, no fue, desde luego, un revolucionario, sino todo lo contrario, ya que rechazó con firmeza y pasión los acontecimientos franceses, pero a veces se olvida que su célebre obra, *Causas de la Revolución francesa en el año 1789*, publicada con otro título en 1803 y con el definitivo en 1807, fue redactada casi al mismo tiempo que la *Biblioteca jesuítico-española* que aquí se reseña, que fue un encargo que le obligó a suspender sus otros trabajos y constituye casi una excepción por su carácter político y la actualidad de su temática. Es cierto que en algunos otros de sus escritos se le escapan comentarios que dejan ver su rechazo a cuanto está ocurriendo en aquellos años, sus acusaciones contra el regalismo y sus protestas por las dificultades, sobre todo materiales, que ello le provoca a sus hermanos de religión, pero cuando sus preocupaciones se dirigen hacia asuntos de carácter más erudito, ya sean lingüísticos, matemáticos, teológicos o históricos, y muy especialmente en los primeros, su postura es más la de un ilustrado, en un doble sentido, en el de la curiosidad y en el de la crítica. No sé si el adjetivo « enciclopédica » que le atribuyera Batllori, conviene del todo a su producción literaria, pero, en cualquier caso, tuvo la rara habilidad de combinar cuestiones muy diferentes y de hacerlo desde distintos puntos de vista, trasladándose del plano filosófico al práctico, sin aparente esfuerzo. Hizo catálogos, bibliografías y estudios paleográficos y abordó cuestiones tan de su tiempo como la higiene, la enseñanza de los sordomudos o la educación de las mujeres, a la que dedicó un capítulo en la *Historia de la vida del hombre*, que mereció el elogio de Josefa Amar y Borbón. Sus conocimientos quizás fueron más extensos que profundos,

estuvieron excesivamente lastrados por la necesidad de conciliar la ciencia y la revelación, y su escritura resulta en ocasiones farragosa, pero sus lecturas, que debieron ser muchas, su método, casi experimental, a la hora de buscar información, y la finalidad didáctica que guía la mayoría de sus obras, le hacen acreedor de figurar, no solo en la nómina de los autores jesuíticos, entre los cuales el mismo se incluye, sino en la más amplia de los escritores dieciochescos.

Hervás, convencido jesuita y entusiasta pedagogo, fue un pensador de su tiempo, aunque filosofara a la defensiva contra la imparable marea del pensamiento deísta que desembocará en la Revolución Francesa, acerca de cuyas causas, redactó un célebre tratado, considerado germen del pensamiento reaccionario español contemporáneo. Abordó los temas más polémicos, y buscó soluciones desde su mentalidad cristiana, aunque apenas se le notaba la formación escolástica recibida en España, porque asimiló pronto en Italia el estilo y los problemas filosóficos europeos. Fue un admirador del buen gusto de la época y de sus avances científicos; pero, al mismo tiempo, criticó con solvencia los planteamientos anticatólicos de los filósofos deístas, jansenistas y masones.

Hervás, como todos los exiliados, siempre quiso volver a España y soñó con mejorarla por medio de la educación. Fue un activo fustigador del jansenismo, al que achacaba todos los males, de la expulsión a la revolución, pero también un crítico de la ignorancia del clero, de su «incivilidad», que veía encarnada en la figura de su propio hermano. ¿Un reaccionario, tal y como quedó definido en el libro de Javier Herrero? La fuerza y el sentido combativo de algunos de sus textos resultan irrefutables, pero creo que sería mejor definirlo como un contrarrevolucionario, con independencia de la utilización que se hiciera posteriormente de sus escritos. En cualquier caso el autor de la obra que aquí se rese-

ña es el bibliotecario estudioso que se mueve con soltura entre libros y manuscritos, que contaba con experiencia previa en la labor de la recopilación bibliográfica, y que pretende no solo dar a conocer el trabajo de sus correligionarios, sino también hacerlo desde los criterios valorativos, editoriales y clasificatorios que imperaban en su tiempo.

La *Biblioteca jesuítico-española* (1794-1799) es consecuencia del intenso contacto con muchos de sus compañeros de Orden religiosa para conseguir datos para elaborar sus obras lingüísticas. Fruto de esos contactos, y como agradecimiento a los mismos, redactó esta obra y consiguió cierto liderazgo sobre los ex-jesuitas expulsos. En ella se retrata y analiza la producción literaria de los casi quinientos ex-jesuitas expulsos que en el exilio italiano publicaron o escribieron sobre las más diversas materias entre 1759 y 1799. Es, sin duda, la obra más completa y panorámica para conocer la polifacética actividad intelectual del primer exilio masivo de la España contemporánea, editada con la finalidad de satisfacer la curiosidad de cualquier lector culto y poner una herramienta útil en manos de los especialistas del siglo XVIII.

La publicación de la *Biblioteca jesuítica-española* tiene, pues, un importante valor de fuente para los historiadores interesados en el tema de los expulsos, o en la trayectoria y el alcance del pensamiento de un autor controvertido. Como toda obra de recopilación bibliográfica, o mejor dicho, de bio-bibliografía, es un testimonio de singular importancia, pero también tiene un gran valor en sí misma como ejercicio literario y profesional, por diferentes razones: el número y las obras reseñadas, mucho mayor que cualquier otra obra de estas características, antigua o moderna; la buena estructura de sus contenidos, con tres partes bien diferenciadas de biografía, obras impresas y manuscritos; la exactitud de la catalogación, que avala el buen jui-

cio del Pontífice cuando incorporó al jesuita conquisado como bibliotecario y confirma sus buenas relaciones con los editores romanos; y, por último, la implícita valoración de los autores reseñados, mediante la mayor o menor extensión del comentario que les dedica. Ordenados alfabéticamente por apellidos, los cuatro catálogos en que está dividida, por la inclusión en ella de jesuitas portugueses y de otros extranjeros al servicio de España, resulta de manejo sencillo, en relación con otros repertorios similares, y presentan la indudable ventaja no solo de ser los más completos, sino de estar escritos en castellano, no en latín. Da la impresión que esta última posibilidad ni siquiera la tuvo en cuenta, ya que su intención era difundir sus contenidos y editarlo lo antes posible. Sus precisiones sobre la edición de algunas obras y ciertas atribuciones dejan ver que Hervás, cuando pudo, comprobó directamente algunas referencias y, cuando la relativa precipitación con que escribió la obra no se lo permitió, intentó informaciones complementarias. En algún caso, como por ejemplo, en su reseña sobre Andrés Burriel, no deja de ser interesante que señale que se están publicando escritos suyos sin su nombre, como la biografía del P. Mariana que acompaña la edición de la *Historia de España* publicada en Valencia. Son signos de evidente modernidad, así como también lo es su instinto de lector que le lleva a distinguir muy bien entre los muchos eruditos de la orden a aquellos capaces de superar las limitaciones formativas de su condición eclesiástica o de alcanzar una mayor calidad literaria. No fue, desde luego el único, ni siquiera el primero, que sintió la necesidad de recoger y reivindicar las aportaciones de los jesuitas expulsados de España, dándoles un contenido unitario y presentándolas a sus compatriotas como una obra colectiva. Pero su esfuerzo fue el que mejor cumplió con este propósito y el que mejor supo presentar las aportaciones de los expulsos como parte

integrante de la erudición española del momento. La decisión con que se lanzó a una aventura editorial difícil, que el segundo destierro truncó, es bien representativo del tesón de su carácter.

Finalmente, no quiero dejar de expresar unas consideraciones sobre la publicación de esta obra, patrocinada por Libris, Asociación de Libreros de viejo, y el trabajo desarrollado por su editor, y autor de la introducción y las notas, Antonio Astorgano Abajo. Cuando un trabajo inédito del pasado llega a nuestras manos en forma de libro, entre el manuscrito original y los lectores hay un intermediario imprescindible, el estudioso que lo rescata de un archivo, lo reorganiza y restaura y nos permite, con sus puntualizaciones, advertencias e informaciones supletorias sacarle verdaderamente partido. Y esta función se ha cumplido de manera meritoria en la obra que estamos reseñando, donde se nos habla mucho y bien de Hervás, de sus obras y de los estudios que sobre uno y otras se han venido haciendo y donde se analiza, de manera exhaustiva, los contenidos del repertorio que se presenta. Porque no solo resuelve con precisión el tiempo de la redacción y su contexto literario, sino que se arriesga en una cronología de las obras de los ex jesuitas, a mi entender muy efectiva, porque nos deja ver la relación entre las condiciones materiales que rodean a los autores, el contexto político y económico en que se mueven, y aquellos otros elementos que inciden directamente sobre la producción literaria, como la censura y el patronazgo. Solo cuando este conjunto se vuelve más favorable, en los diez últimos años del reinado de Carlos III, los viejos escritores jesuitas y los más jóvenes que prueban su suerte ya en Italia, pueden llevar a cabo esa «inundación de obras» de la que Azara daba cuenta a Floridablanca. Pero las dificultades renacieron ya antes de la ocupación de Roma por Napoleón, en 1798, de manera que, a partir de entonces, el retorno de

unos, el fallecimiento de otros e, incluso, la misma restauración de la Compañía en 1804, contribuyeron a dispersar y mermar su producción. ¿Fue, por tanto, la supresión de 1773 un estímulo? Así parece sugerirlo Astorgano con las cifras en la mano, de la misma manera que señala que solo los que permanecieron con suficiente independencia en Italia, continuaron escribiendo obras de cierta importancia. No menos importantes son las páginas dedicadas a la elaboración de la obra y a la comparación de sus contenidos con otros repertorios modernos, así como los precisos cuadros que lo acompañan, donde se establece la distribución de los autores por las distintas provincias jesuíticas de origen, las principales «profesiones» de los reseñados y se constata el relativo liderazgo de Hervás. Pero es la edición misma de la obra, la presentación tipográfica del texto, y la riqueza de las notas que lo acompañan, instrumento imprescindible para el lector de hoy, cuyo rigor y carácter exhaustivo solo puede ponderarse, lo que hacen de este libro una aportación importante. Fruto de un trabajo de muchos años, solo cabe decir que hubiera entusiasmado a un bibliófilo apasionado como era Hervás y Panduro.

En los últimos años, Antonio Astorgano, ha venido desgranando en diferentes publicaciones muchos estudios relativos a los jesuitas expulsos y al propio Hervás, a modo de preparación de lo que aquí se nos ofrece. No será, desde luego, este su último trabajo, pero en cualquier caso su excelente contribución abre nuevas perspectivas al estudio de los jesuitas expulsos y de la cultura española del siglo XVIII.

M. VICTORIA LÓPEZ-CORDÓN CORTEZO

GASPAR MELCHOR DE JOVELLANOS.

Obras completas. IX. Escritos asturianos. Lorenzo. Álvarez, Elena de y Ruiz

de la Peña Solar, Álvaro (eds.). Gijón: Ayuntamiento, Instituto Feijoo de Estudios del siglo XVIII, KRK Ediciones, 2005, XXXVII, 543 pp.

La Ilustración se caracteriza, como todos sabemos, por su condición cosmopolita y por su tendencia a cierta igualación en la mentalidad y la valoración del entorno y de las producciones del hombre, igualación que rige el criterio del «buen gusto». Los hombres a los que llamamos ilustrados intentaron dejar a sus herederos un mundo mejor, más feliz y proyectaron, para ello, reformas que a menudo tienen mucho de universal, por reproducirse en los diferentes territorios de la modernidad occidental.

Ahora bien, ese planteamiento universalista se aplicaba sobre realidades locales y nacionales diferentes, lo que es una de las causas de que la Ilustración no sea una, sino muchas y distintas. Ocuparse de la propia tierra podía hacerse mal, y ahí estaría Feijoo para reconvenirnos entonces por nuestro equivocado amor a la patria chica, o hacerse bien, y ahí estaría Jovellanos para ponerse como ejemplo, el primero de la fila. Los editores de este volumen de sus escritos asturianos han elegido el primer retrato que Goya hizo del patrio gijonés, un Jovellanos elegante, contento de sí mismo, que se muestra en pose desenvuelta y relajada, vestido a la última moda europea, para ser portada de un volumen de escritos locales, y me parece un acierto, porque nada hay más universal que lo local, y los intentos del político por convertir a su tierra en otra distinta, por manteniendo sus rasgos identitarios, son característicos de la modernidad bien entendida, en punto a reformas y transformación de un espacio y unas estructuras. Los textos que aquí se reúnen, como otros, son, también, manifestación del problema que supone manejar la herencia recibida, es decir, convertir el país de nuestros padres en la patria que se desea.

Los editores recogen textos conocidos como las cartas del viaje de Asturias, dirigidas a Antonio Ponz, o el plan de mejoras propuesto al Ayuntamiento de Gijón, junto a otros menos frecuentados pero que dan cuenta de los variados intereses de Jovellanos, como los relativos a la elaboración de un diccionario geográfico de Asturias y de otro del dialecto asturiano, a la que llama «la lengua viva de nuestro pueblo».

Todos los textos que se editan y anotan han sido trabajados a la luz de nuevos manuscritos y de recuperadas ediciones perdidas, de hasta cuarenta fuentes distintas. Junto a la restitución textual, se reconstruyen los procesos de escritura y corrección de los textos a partir de los diarios y la correspondencia. De esta manera, se solventan malas lecturas anteriores – *garras jesuíticas* que habían sido convertidas en *guerras, santas costumbres* populares cuando hablaba de *sanas costumbres*, la *fesoria* del labrador convertida en la diosa *Fessonía*– se corrigen atribuciones y dataciones y se restauran textos o fragmentos «olvidados» o «arreglados» por editores desconocedores de la cultura asturiana y en exceso celosos de la imagen que se había fabricado en el siglo XIX de Jovellanos como padre del moderantismo, con lo que se mejora en general el acercamiento a la obra de esta figura importante de la Ilustración europea.

Dicha revisión de los textos lleva a que en las cartas del viaje de Asturias incluyan la *Carta interrumpida sobre los orígenes del dialecto asturiano* y la *Carta interrumpida sobre los horrios*, hasta ahora consideradas cartas privadas enviadas a Francisco de Paula, que se redactaron con posterioridad a la revisión de Manuel de Torres de 1789, pero no la conocida como «Carta V», que Luis Ángel Sánchez Gómez recuperó del *Mercurio* en 1991, por razones que explican sobradamente en la introducción y que llevan a concluir que el texto conservado es una versión de la antigua carta remozada como artículo geográfico.

En este sentido, es notable el trabajo llevado a cabo para localizar y ordenar referencias, alusiones y textos dispares y dispersos, que se presentan cronológicamente y en discusión unos con otros, al tiempo que se explica porqué no se incorporan al volumen otros de asuntos igualmente asturiano. Por lo tanto, quizá sea de interés para el lector referenciar los que se publican en este volumen, organizado en cuatro grandes grupos: las citadas cartas a Ponz o del viaje a Asturias, con apéndices; textos de los años ochenta y noventa, cuyo eje es la ciudad de Gijón: el «Juicio crítico de la *Historia antigua de Gija*, que escribió don Gregorio Menéndez Valdés Cornellana»; el «Plan general de mejoras propuesto al Ayuntamiento de Gijón» (1782), con apéndices; la «Colocación de la primera piedra de la Puerta Nueva de Gijón» (1782); la «Representación de la villa de Gijón para que se prorrogue el arbitrio de vino y sidra para fuentes, calles y plantíos» (1783); la «Representación a S. M. en solicitud de aumento de dotación para el párroco de la villa de Gijón» (1799); textos sobre la lengua asturiana, como «Sobre el *Vocabulario del dialecto* y el *Diccionario geográfico de Asturias*»; la «Instrucción para la formación de un *Diccionario del dialecto asturiano*» (1801), con apéndice; «Cédulas para el *Diccionario*» (1801); «Apuntamiento sobre el dialecto asturiano» (1804), con apéndice etimológico; y escritos sobre la geografía e historia de Asturias, como la «Instrucción para la formación de un *Diccionario geográfico de Asturias*» (1791); «Oviedo. Artículo para el *Diccionario Geográfico de la Enciclopedia española*» (1795), apéndice; «Asturias», para el diccionario geográfico de Martínez Marina; «Apuntamientos sobre Asturias para el *Diccionario Geográfico*» (1800); «Apuntamientos sobre Gijón» (1804); «Noticias generales sobre el Principado de Asturias»; «Don Gaspar Melchor de Jove- Llanos a los pueblos de Asturias» (1811), más índices de ilustraciones y onomástico.

La publicación de estos escritos asturianos no debe hacer pensar que lo que se edita es algo residual o sin interés –la sola enumeración ya desmiente esa posibilidad–, porque son muchos los contenidos que se aportan, dada la variedad de asuntos tratados, pero también porque son muchos los puntos de vista desde los que podemos acercarnos a ellos. Lexicógrafos, geógrafos, historiadores de distintas materias, antropólogos, economistas, filólogos, sociólogos; interesados en el viaje, en la aplicación práctica de la Ilustración, en el urbanismo; estudiosos de la sociabilidad, etc., tienen en este volumen una fuente de noticias importante, lo mismo que quienes deseen conocer mejor la realidad de la Asturias (la de España) del momento, pues es interés de Jovellanos, como de otros que escribieron entonces, corregir las miradas distorsionadas de los que publicaron sus impresiones antes sobre una realidad que ellos conocen mejor.

Como de otros personajes de su tiempo, de Jovellanos se puede decir que nada humano le era ajeno, y gracias a esa curiosidad enciclopédica tenemos hoy mapas de la realidad española de la época, o de la Asturias del momento, pero también diseños del país que se deseaba, del Gijón y del Principado que Jovellanos proyectó. Por eso, en cierta medida, son también sus papeles testimonio de un fracaso, que ahora recuperan en una solvente edición dos buenos conocedores de su obra.

JOAQUÍN ÁLVAREZ BARRIENTOS

CAPMANY, Antonio de. *Centinela contra franceses*. Étienvre, Françoise (ed., intr., notas y apénd. doc.). Madrid: Centro de Estudios Políticos y Constitucionales, 2007, 126 pp.

El año 1808, en Madrid, publicó Antonio de Capmany y Montpalau su *Centinela contra franceses*, que rápidamente tuvo una

notable difusión, gozando ese mismo año de varias ediciones más –algunas clandestinas– en distintas ciudades españolas. A finales de 1808 apareció, también en Madrid, una *Centinela contra franceses. Parte Segunda*, del mismo autor. Durante los dos años siguientes, las dos partes de la obra juntas, o bien solo la primera, o solo la segunda, se publicaron en distintas ciudades españolas y americanas, así como en Manila. La situación política y militar que vivía España en aquel momento favoreció el éxito de aquel libro, traducido al portugués y al inglés (se publicó varias veces en Estados Unidos), y del que el propio Napoleón ordenó hacer una traducción en francés para conocer qué se decía de él.

En 1988 la profesora Étienvre publicó la *Centinela* –con el correspondiente estudio y apéndices documentales– en la editorial Tamesis Books (Londres). Aparece ahora, veinte años después, una nueva edición del libro de la profesora francesa que, aunque sin cambios destacables respecto a la edición de Tamesis, es oportuno reseñar: además de estar ahora disponible en una editorial española, merece ser conocida en este 2008 en que se cumple el bicentenario de aquella publicación y de aquel año crucial en la Historia de España, pero sobre todo porque es conveniente subrayar la enorme importancia de una figura como la de Capmany, cuyo gran valor intelectual solo ha comenzado a ser reconocido en estudios aparecidos en los últimos años.

Ese reconocimiento de Capmany como autor central de la España ilustrada debe mucho precisamente a la profesora Étienvre, que, además de algunos artículos sobre cuestiones concretas de su obra y de su actividad pública, editó en 2001 un excelente libro sobre este autor: *Rhétorique et patrie dans l'Espagne des Lumières* (París, Honoré Champion). Tras algunos trabajos de varios autores que dejaban entrever el valor del autor catalán, fue la profesora Étienvre la primera persona que se ocupó de estudiar profunda y monográficamente

camente la obra retórica, lingüística e histórico-literaria de Capmany, con todas las implicaciones políticas que contenía. Sus valiosas aportaciones se complementan con otros estudios dedicados a la parte económica, histórica y jurídica de la obra del autor de *Centinela*, y que confirman a Capmany como apasionante figura central del siglo XVIII español.

Autor prolífico, publicó obras pertenecientes al ámbito de la filología, retórica, historia literaria, lexicografía, etc., pero también relativas a historia económica, comercial y diplomática. Todas ellas estaban cargadas de política. El propio Capmany reconoció en *Centinela*, refiriéndose a su obra filológica de años atrás: «Mi objeto era más político que gramatical». Personaje controvertido y contradictorio, polémico ya en su época, sigue desconcertando a los historiadores contemporáneos, que discrepan sobre su condición de conservador, reaccionario o ilustrado. Sin embargo, entre todos se ha venido consolidando la idea de que fue uno de los personajes más destacados de la Ilustración española. La originalidad y profundidad de sus obras así lo acreditan.

En este libro, Étienvre ha seguido la edición *princeps*, tanto de la primera como de la segunda parte —el manuscrito original no ha aparecido—, anotando las variantes de algunas de sus ediciones. La profesora francesa realiza en el interesante y documentado estudio introductorio un esbozo biográfico y bibliográfico de Capmany, así como un erudito y perspicaz análisis de la obra y la época. En él se dibuja con rigor histórico el ambiente político y popular de aquellos momentos, se explican las numerosas publicaciones satíricas contra los franceses, se discute sobre la «necesidad» de aquella guerra «terrible, pero saludable» (son palabras del propio Capmany) en opinión de muchos españoles y se muestra el odio de Capmany a Napoleón, Godoy y los afrancesados españoles, así como su anglofilia.

Étienvre inscribe históricamente *Centinela* en el grupo de sátiras, manifiestos y composiciones patrióticas que aquellos días se publicaron contra los franceses. Pero subraya la eficacia propagandística del texto de Capmany, que trasluce una elocuencia poco común: su interés no se detiene en la pura sátira antifrancesa, sino que comprende también una reflexión histórica en la que conocemos su sentimiento patriótico y su idea de nación («el pueblo es la nación»), la oposición región/nación, etc. Apuntes ideológicos de gran interés en boca de un catalán cuyo patrimonio familiar fue incautado debido a la adhesión de sus padres al candidato de los Austria durante la guerra de Sucesión española, hecho que no impidió su progresiva «españolización».

Centinela contra franceses ha sido considerada como una obra claramente reaccionaria. Sin embargo, unos meses después de escribirla, su autor votaba en las Cortes de Cádiz a favor de la abolición de la Inquisición y a favor de la libertad de imprenta, por ejemplo. Son una muestra de las posibles contradicciones de un personaje que jugó un papel importante en la discusión sobre la construcción de la identidad nacional. Algunos historiadores han señalado sus paradojas ideológicas, que quizás no tuvo, y sí una simple evolución, o quizás ni siquiera esto. Controvertido y apasionante Capmany, este es un buen momento para releer su *Centinela contra franceses*, bajo la sabia orientación de la profesora Étienvre.

JOSÉ CHECA BELTRÁN

ARDILA, J.A.G. *Emografía y politología del 98. Unamuno, Ganivet y Maeztu*. Madrid: Biblioteca Nueva, 2007, 284 pp.

Este concienzudo y estimulante estudio explora las relaciones entre la búsqueda de

una aglutinante identidad nacional española y el ideario político en tres noventa-yochistas claves. Se sitúa, pues, en una aún creciente corriente historiográfica reciente preocupada por reconsiderar y recuperar las dimensiones políticas del 98. El estudio se centra en Unamuno, Ganivet y Maeztu por la trascendencia de sus visiones políticas, caracterizadas todas –a juicio de J.A.G. Ardila– por su receptividad a la cultura y al pensamiento protestantes, cualidad que marcó tanto sus respectivas percepciones de una identidad nacional española como la construcción de sus conceptos políticos.

Los tres primeros capítulos se concentran en la visión etnográfica ofrecida por una obra de cada uno de los tres pensadores; mientras que los tres últimos investigan la cuestión de la identidad o alineamiento político de los escritores estudiados: el liberalismo en el caso de Unamuno; el fascismo en el de Ganivet y el conservadurismo moderno o democracia cristiana si hacemos referencia a Maeztu. Ardila se afana por presentar las posiciones de los tres no sólo en relación con su contexto histórico inmediato; asimismo analiza las vicisitudes de su obra hasta el presente y su estudio contiene lúcidas síntesis de la recepción de los tres en la investigación política, cultural y filológica, además de un examen detallado de la instrumentalización de su pensamiento en el campo político fáctico. De por sí sola, esta labor presupone una inmensa preparación, y le ha proporcionado a Ardila una amplia y afinada perspectiva analítica, comprendiendo no sólo el archivo español sino también un corpus considerable en inglés.

El estudio abre con una relectura matizada de la construcción del carácter nacional en *En torno al casticismo*. Ardila considera que la importancia política y etnográfica del texto no ha sido suficientemente abordada desde una crítica predominantemente filológica; la lectura de Ardila destaca sus vertientes políticas progresivas,

particularmente en relación a su concepto vertebrante, la intrahistoria, a la vez que traza los contornos del post-socialismo unamuniano ya visible en el texto. En este punto, quizás, Ardila pudiera haber debatido lecturas políticas del texto opuestas a la suya, tal como la de Jo Labanyi, menos convencida del progresismo de *En torno al casticismo*. No obstante, el enfoque de Ardila arroja nueva luz al texto con un detallado examen lingüístico de la retórica unamuniana, que revela una gradual sustantivación y ‘nacionalización’ de adjetivos calificativos asociados anteriormente con rasgos engendrados específicamente por Castilla. A juicio de Ardila, ‘esta progresiva expresión de las cualidades nacionales, desde el adjetivo hacia el sustantivo, es paralela a la secuencia según la cual se fija el carácter nacional: 1) Castilla 2) castellanización de España en los siglos XVI y XVII, y 3) conformación de la psicología nacional en el siglo XIX’ (p. 62). Con su esmerado análisis retórico, Ardila aporta nuevas perspectivas políticas y filológicas a la visión unamuniana.

En el capítulo 2, ‘Psicoanálisis y diagnóstico de España en la obra de Ganivet’, sugiere Ardila que el profundo compromiso social de la labor de Ganivet ha sido infravalorado por la crítica. Esta sección se abre con una comparación productiva de las etnografías psicologizantes de Unamuno y Ganivet, y Ardila alaba la perspicacia con la que Ganivet diagnosticó a sus compatriotas. Para Ardila, la mayor diferencia entre Ganivet de los otros noventa-yochistas es su presciencia histórica; insistió, *inter alia*, en la necesidad de una expansión colonial en África, y un periodo español puro seguido de uno europeizado y europeizante. Ardila lee la dictadura franquista, con su aspiración a ‘recuperar el espíritu imperialista, la moral católica y el culto a la lengua castellana’ (p. 95), como la realización de este periodo puro urgido por Ganivet, y la democratización después de 1975 como la vaticinada euro-

peización. Ni que decir tiene que cualquier evaluación de la precisión futuróloga de Ganivet estará condicionada por sus propias decisiones historiográficas y políticas, y el riesgo que corre la lectura de Ardila es el de cierta complicidad (seguramente no buscada) con la visión desmaterializada de Ganivet: esta lectura supone no sólo pasar por alto la violencia material implicada tanto en la colonización como en la dictadura, sino también infravalorar las profundas contradicciones del franquismo en cuanto al nacionalismo: su retórica inicial habrá resaltado un nacionalcatolicismo puro, pero en cuanto a la praxis política, el país pronto se abrió a los ajenos intereses geopolíticos y financieros. El riesgo de tal lectura es que el franquismo pueda emerger como el pre-requisito redentor o terapéutico para una consecuente democratización. Como regla general, los rendimientos de este tipo de vindicación futurológica no suelen ser muy altos, e incluso en las hábiles manos de Ardila, es el caso aquí también. Sin embargo, el resto del análisis de la obra de Ganivet es acertado, está matizado y bien documentado.

En el siguiente capítulo, Ardila confiere a Maeztu un lugar privilegiado como el más cosmopolita de los noventyochistas: a su juicio, la dualidad nacional anglo-vasca le confirió una amplia y penetrante perspectiva comparativa. Para Ardila, la aportación más valiosa de Maeztu al estudio de una identidad nacional española fue su análisis de los emblemáticos personajes literarios Don Quijote, Don Juan y La Celestina. Ardila analiza diestramente los argumentos sobre las virtudes y defectos nacionales que, según Maeztu, encarnaban estas figuras. De interés particular es el afinado análisis de la posición de Maeztu con respecto a la aportación del pensamiento judaico a la cultura española: Como bien demuestra Ardila, hay importantes tensiones entre la evaluación de Maeztu de La Celestina y de la racionalidad renacentista y su defensa del catolicismo. En otra

sección del mismo capítulo, Ardila recurre a su propia pericia dual en la cultura española y británica, proporcionando un original estudio de la lectura comparativa de Maeztu de Don Quijote y Hamlet. Es probable que una comparación entre el análisis de Maeztu de Don Quijote y Don Juan y las creativas interpretaciones unamunianas de ambos personajes no encajara en las líneas de investigación de Ardila, o que quizás por motivos de espacio no se pudiera incluir, pero igualmente habría sido un enfoque fascinante, y seguro que la aportación de Ardila habría sido muy valiosa.

El estudio de la politología abre con un capítulo sobre Unamuno y lo que Ardila denomina su 'dialéctica del liberalismo espiritual'. Prudentemente, rechaza intentos estériles de alinear a Unamuno con posiciones políticas instanciadas; le interesa más explorar la concepción que Unamuno tenía del quehacer político, junto con los procedimientos filosóficos de sus intervenciones políticas. Resalta el interés que tenía Unamuno en ampliar la definición de acción política al igual que su preocupación por forjar opinión pública —una de las razones por las que Ardila le defiende como pionero democrático. Asimismo, cuestiona el argumento tópico según el cual la obra de Unamuno es simplemente una sarta de contradicciones. En simpatía con el argumento de Bustos Tovar, alega que las tensiones y contradicciones de la propia coyuntura histórica desempeñaron un papel más importante en las posiciones antinómicas de Unamuno que cualquier voluntad idiosincrática de mistificar. De igual modo acierta Ardila al argüir que la utilización de un procedimiento dialéctico (en lugar del razonamiento por silogismos) era muy inusitado en la arena política, y que por tanto no se apreciaba con la suficiente fineza el concepto unamuniano de alterutalidad —el mantenimiento de oposiciones en tensión creativa. Para Ardila, el liberalismo de Unamuno debe ser entendi-

do en términos muy amplios, principalmente como una constante voluntad anti-absolutista y una defensa apasionada del pensamiento libre. Este capítulo también ofrece un resumen analítico de las vicisitudes de la politología de Unamuno después de su muerte. La cuestión del liberalismo de Unamuno y los contornos cambiantes de su adhesión a sus presupuestos está lejos de ser agotada, y el panorama ofrecido por Ardila proporciona caminos fructíferos para futuros estudios?

El siguiente capítulo sobre Ganivet se centra en la cuestión del fascismo. Hay un valioso análisis pormenorizado de cómo el proceder dialéctico del pensamiento de Ganivet permitió que tanto la derecha como la izquierda se apropiaran de elementos de su ideario en los años 20, aunque suponía, desde luego, precisamente una supresión de su valor dialéctico. En contraposición a críticos como Nelson Orringer, quien ha trazado un dualismo entre idealismo y cinismo en los escritos políticos de Ganivet, Ardila propone que los dos principales ejes de su pensamiento sean el idealismo y el pragmatismo, interpretación que favorece a Ganivet, distanciándole de la incoherencia o la mala fe. El capítulo ofrece un análisis convincente de las atracciones del pensamiento de Ganivet para la derecha de la pre-guerra, distinguiendo cuidadosamente entre las distintas necesidades ideológicas del nacionalsindicalismo y el falangismo. La única pequeña falla de este capítulo es el breve tratamiento de los movimientos autonomistas en Barcelona pre-guerra y de la hostilidad popular hacia la iglesia a principios de la Segunda República, que peca un poco demasiado de excesiva parcialidad.

El volumen cierra con un estudio de 'Maeztu y el conservadurismo moderno'. Como apunta Ardila, Maeztu ha sido el más desatendido de todos los noventayochistas, en parte por la relativa escasez de su creación literaria y en parte a causa de su martirización por el franquismo. Para Ardila la cuestión clave es hasta qué pun-

to el pensamiento de Maeztu se aproximara al fascismo, y hasta qué punto el fascismo ejerciera una influencia decisiva en su ideario. Como respuesta, después de haber propiciado una explicación pormenorizada de las opiniones de Maeztu sobre el socialismo y el comunismo, y de su obsesión con la amenaza de revolución durante la Segunda República, Ardila ofrece un análisis forense de sus escritos políticos, distanciándolo claramente del fascismo: su lectura es esmerada y convincente. Luego posiciona a Maeztu como precursor del conservadurismo moderno y democristiano. El argumento aquí es estimulante, si bien discutible: como en el caso de Ganivet, la lectura proléptica de Maeztu está condicionada por los presupuestos historiográficos y políticos de quien lee.

En su conjunto, este es un estudio muy perspicaz y coherente, de muy sólida base investigadora. Su fuerza sintética, junto con sus lecturas cuidadosas y originales han producido un texto que será de importancia e interés tanto para estudiantes como para estudiosos especializados en los campos de la historia, la política y la filología.

JULIA BIGGANE

JACINTO BENAVENTE. *Comedias y dramas*. González del Valle, Luis Tomás y Pereiro Otero, José Manuel (ed. y pról.). Vol. 1. Madrid: Fundación José Antonio de Castro, 2007, I-LXIII. 911 pp.

Benavente es uno de los autores canónicos del siglo xx con peor imagen crítica. La celebración, en 1966, del centenario de su nacimiento coincidió con el centenario tanto de Valle-Inclán como de Arniches; para desgracia de Benavente, puesto que los centenarios de los tres hombres de teatro se celebraron juntos. El resultado fue muy desdichado para Benaven-

te. De ser un autor desaparecido solo diez años antes, con un nombre todavía resonante y acreedor a un respeto dentro la profesión teatral, se convirtió en un valor caído. No conozco si su obra se siguió representando entre 1954, año de su muerte, y 1966, pero lo que sí parece claro es que su obra desapareció de los escenarios durante treinta años, hasta la tibia recuperación de algunos de sus títulos en los últimos tiempos. Por el contrario, el olvidado Valle-Inclán subió al olimpo, en el que sigue y seguirá con toda justicia; y Arniches, arrinconado desde el final de la Guerra Civil, a pesar de lo poco intelectual y renovador de su teatro, ascendió también al rango de autor importante, elevado por críticos y autores que vieron en él dimensiones de inconformismo. La caída de Benavente, pues, quedó flanqueada, y en cierto modo amortiguada, por la recuperación de otros dos dramaturgos.

Desde entonces no es mucho lo que se ha hecho por entender y resituar la figura de Benavente en el mundo académico, aparte del libro de Robert Louis Sheehan (1976) y el volumen publicado en 2005 por Mariano de Paco y Francisco J. Díez de Revenga donde se recogen los textos de un curso sobre *Jacinto Benavente en el teatro español* celebrado el año anterior en Murcia. Luis T. González del Valle y José Manuel Pereiro Otero acaban de dar el paso primero y más importante paso en la reevaluación de cualquier autor: hacer accesibles sus textos en formato legible y agradable, aunque sin notas, por exigencias de la colección en que se integra. González del Valle y Pereiro han proyectado tres volúmenes de *Comedias y dramas* de Jacinto Benavente para la Biblioteca Castro, el primero de los cuales acaba de publicarse. La selección completa de los 47 títulos que se publicarán aparece ya en este primer volumen (p. iv) y, con ella, el esquema fundamental de esta «selección antológica» (p. xv) que dedica los dos primeros volúmenes a los veinte primeros

años de la producción benaventina y el tercero a su arte tardío. Los inicios teatrales del Benavente, correspondientes a este primer volumen que ahora se reseña, se cubren con 18 títulos. El segundo constará de 15 títulos y el tercero de 14. Cabe esperar que sean estos primeros veinte años los que introducen la mayor cantidad de innovaciones respecto a la estética teatral anterior y es del todo lógico que las obras de este periodo obtengan una representación más visible. Los últimos cuarenta años se antologizan con 14 títulos, de los que solo dos corresponden a los años 40 y 50, un periodo, tras la guerra civil, con unas bases políticas y sociales del todo distintas. Uno de esos títulos, inevitablemente, es *Aves y pájaros*, obra en la que siempre se ha visto la «readaptación ideológica» de Benavente al franquismo. El otro, *Caperucita asusta al lobo*, uno de sus estrenos postreros (septiembre de 1953) busca –supongo– auscultar las capacidades del octogenario dramaturgo para captar la evolución social, con este «cuento» del director (el lobo) de un banco, de carácter más bien tacaño, que se asusta cuando una secretaria (Caperucita) a la que acosa, le exige un tren de vida con gasto excesivo. Obviamente, toda selección es discutible y a uno se le ocurren otros títulos como candidatos; sin ir más lejos, *La honradez de la cerradura* (1942) o *Don Magín el de las magias* (1945). Pero habrá que esperar a la aparición de los otros dos volúmenes para conocer con detalle la justificación de los títulos concretos.

La Introducción a este primer volumen (pp. ix-lxiii), firmada por ambos editores, es singularmente importante en este proyecto de «refundación» benaventiana. Alguien dijo, no sin razón, que pasado un cierto número de generaciones, debería traducirse de nuevo a cada lengua toda la literatura universal; hoy no podemos seguir leyendo a Proust en la traducción de Salinas, ni el *Ulises* en la de Dámaso Alonso. En 2008 ya no es de recibo seguir miran-

do a Benavente como lo miraba la agitadora juventud falangista desde la revista *La Hora* ni tampoco con la sensibilidad crítica heredada de la Generación Realista. Nos sobra perspectiva histórica para hacer otra cosa. Creo que es justamente lo que pretenden en su Introducción González de Valle y Pereiro. Y lo hacen subrayando el papel de Benavente en la renovación del teatro del siglo XX más allá de la compleja remodelación de la estética dominante en las postrimerías del XIX, bien patente en la respuesta, más o menos intencionada pero elocuente, que el joven Benavente da a *El gran galeoto* (1881), drama del casi indiscutible Echegaray, con el estreno de *El nido ajeno* (1894).

Dejando un poco al margen esta conocida dialéctica entre esos dos dramas, yo diría que González de Valle y Pereiro pretenden asentar una visión más moderna de Benavente sobre dos conceptos: su individualismo y su relativismo. Los editores comienzan llamando la atención sobre la «indudable capacidad autocrítica» (XI) de Benavente a propósito de *Recuerdos y olvidos (Memorias)*, su autobiografía, redactada en su mayor parte durante la guerra civil y que nunca llegó a terminar. Al trazar los hechos de su biografía, aluden a la estabilidad económica que, a diferencia de sus colegas de generación, acompañó sus años de formación y su «bohemia pulcra y aburguesada». Tras una alusión, quizá demasiado velada, a que «[e]n el ámbito personal, los datos que tenemos son igualmente equívocos» (XII), se aborda el punto clave que marcó su destino ante la crítica: Benavente tomó una postura germanófila durante la guerra del 14 y obtuvo un acta de diputado maurista en 1918. Es decir, su conservadurismo, que el aliadófilo Ramón Pérez de Ayala se encargó de airear astutamente desde *Las máscaras*; digo astutamente, porque no se limitó a desdeñar a Benavente sino que, para que el ataque no pareciera tan personal, decidió ejercer de justiciero y llamar la aten-

ción sobre la tragedia grotesca de Arniches. Pero Benavente no se mordía la lengua. Veinte años después, en sus *Recuerdos y olvidos* (p. 767), comentando el accidente de un tren en que viajaba su madre embarazada de él, escribe: «ya veis en qué poco estuvo que yo no hubiera visto nunca la luz del mundo, que Pérez de Ayala no hubiera tenido que escribir lo mejor de su obra, y que yo no hubiera tenido que soportar a tantísimo majadero». Sus muchos galardones y especialmente el Nobel en 1922, la popularidad de su teatro en escenarios cosmopolitas como Nueva York y Chicago, su presencia constante en periódicos y revistas, vuelven paradójico el hecho de que su figura no obtuviera un respeto rotundo en el mundo de las letras españolas. ¿Cuál fue el motivo? Su individualismo (XIII), que lo mismo le hacía declararse germanófilo en 1915 que prologar las obras completas de «su buen amigo» Valle-Inclán en la inmediata posguerra, y hacer de él un elogioso panegírico donde considera a Valle gran novelista, gran dramaturgo y excelente poeta.

Antes de abordar el análisis global de la estética teatral benaventina, se rescata una cita muy oportuna de Antonio Buero Vallejo. A raíz de la muerte del «maestro» en 1954, Buero resumía así su aportación al teatro español: «Contribuyó, como ningún otro autor español, a popularizar la calidad: el más tremendo y difícil de los problemas con que se encuentra el autor en nuestra patria» (*Teatro* 12, jul.-sept. 1954; subrayado mío). Es verdad que en 1954 Buero todavía creía en la «esencia eterna del teatro», el realismo escénico, tan próximo a Benavente, pero no deja de admirar esa ponderación cuando la crítica contraria a Benavente ha tendido a ser tan arbitraria.

Señalan los editores que, según Ayala, el teatro de Benavente no solo carece de verdadera envergadura estética sino que todo su concepto dramático es falso. Sin embargo, apuntan, «no se explica en qué radica esa falsedad: ¿es falso miméticamen-

te?, ¿trascendentalmente?, ¿estéticamente? Afirmaciones tan amplias y abstractas como esta abundan en la crítica periodística de Pérez de Ayala» (xxii). Se sabe que en la edición argentina de *Las máscaras* en 1940 Ayala hizo un rectificación y afirmó que «el señor Benavente se me parece, no como el autor de algunas obras excelentes sino como una dramaturgia, todo un teatro que resiste, con creces de su lado muchas veces, el cotejo con lo mejor de lo antiguo y de lo contemporáneo». No obstante, Javier Serrano, el reciente editor de esas mismas *Máscaras* para la misma Biblioteca Castro (2003, p. xxi) interpreta irónicamente esas palabras, eliminando completamente el valor de la aparente palinodia.

«Benavente creó y desarrolló una fórmula dramática/estética esencialmente estable durante toda o casi toda su carrera» (xxv), caracterizada por su antirretoricismo y mesura, con unos personajes que siempre se detienen a reflexionar más que articular activamente sus conflictos individuales. Al supeditar el conflicto a la tesis, los dilemas se centran en la pugna *interior* de los personajes, no en sus actos *externos*, visibles. El centro de gravedad está en la palabra, el diálogo, más que en las acciones, que son mudas. Los temas principales de esas palabras de los personajes pertenecen al paradigma de la realidad burguesa, la que Benavente comparte con los espectadores: el amor, la maternidad, el matrimonio, la mujer, la amistad, los triángulos amorosos, el qué dirán, la vida urbana, la vida provinciana, el poder, el dinero, los ritos sociales, la frivolidad. El público ejerció enorme influencia en la obra de Benavente, el cual, por su parte, mantuvo una actitud ambivalente ante su propia clase social, a la que criticaba desde dentro, como uno de ellos, pero siempre dentro de un límite: el que le permitía obtener un aplauso final o al menos cierto asentimiento parcial. Las veces que no obtuvo ni lo uno ni lo otro fue por error de cálculo, no por falta de intención.

Benavente creó escuela y dio lugar a un teatro que supone un documento artístico peculiar que merece una atención crítica más fina y exhaustiva, y un juicio no contaminado por su falsa imagen social (xx). En esta línea, destacan los editores que Benavente logró dar expresión a los «problemas confrontados por la clase media», a diferencia de García Lorca o Valle Inclán, en cuyas obras «la verdadera burguesía brilla por su ausencia» (xxxiii). Y para hacer ver su independencia de criterio ideológico y cómo fue capaz de romper moldes, se analizan tres dramas, separados en el tiempo, que «no se caracterizan por sustentar las creencias de la clase burguesa» (xxxvii); se trata de dramas no «completamente fieles a las ideologías imperantes cuando fueron redactadas por don Jacinto» (xxxix). Concretamente, son *La ciudad alegre y confiada* (1916) en el marco de la Primera Guerra Mundial; *Santa Rusia* (1932), durante la II República, y *Aves y pájaros* (1940), nada más terminar la guerra española. El objetivo es mostrar cómo «la obra de Benavente obedece a una interpretación plural de la realidad» (xxxix), a un concepto complejo acerca de la esencia de la verdad.

La ciudad alegre..., contra lo que se pensó en su tiempo, no es una defensa sectaria del maurismo ni tampoco una exhibición antiliberal; no es una visión de clase sobre un conflicto concreto, sino que ofrece «una visión radicalmente conflictiva y agónica de la realidad donde no hay verdaderas soluciones, donde las respuestas cómodas de los conservadores y liberales quedas desvirtuadas» (xliiv). Factores externos al drama llevaron a pensar que con *Santa Rusia* Benavente deseaba coquetear con la izquierda radical en el poder. En realidad, Benavente estaba reafirmando de nuevo su individualismo y su relativismo de siempre. Su postura en ese drama implica que no hay verdades absolutas en el ámbito político. No favorecía ningún bando; se negaba a dar una visión simplista

de los problemas de la España del momento, que eran sustancialmente los mismos que los de las demás naciones, entonces, antes y después (XLVI). La solución no es la monarquía zarista ni el socialismo; la solución, parece decirnos, aunque sea parcial, solo puede provenir del individuo. En cuanto a la fantasía ornitológica de *Aves y pájaros*, más que una rastrera y apresurada afiliación ideológica al franquismo, es más bien una afirmación de la imposibilidad de «distinguir en esas aves y esos pájaros que supuestamente representan a los miembros de los dos bandos que protagonizaron la Guerra Civil española» (L). Estas tres obras no son las mejores del autor, por su excesivo didactismo pero, a juicio de los editores, precisamente por eso, demuestran que el autor se niega a comulgar plenamente con las creencias de su clase, que su mensaje es independiente y no se alinea con las creencias de ningún grupo. En suma: «He aquí adónde se ha ido a parar: a un Benavente relativista, quizá posmoderno» (LI).

Los 18 textos de este primer volumen cubren los años entre 1894 y 1903 y han sido seleccionados por su carácter representativo en la evolución de la dramaturgia benaventina y por la relación entre su popularidad y canonicidad. No falta, a mi juicio, ningún título ineludible como *El nido ajeno*, *Gente conocida*, *La comida de la fieras*, *Lo cursi*, *La gobernadora*, *El automóvil* o *La noche del sábado*. Además de los elementos clásicos en su teatro —el diálogo ágil, la exploración psicológica, el argumento mínimo, el cuadro social, los triángulos amorosos, las componendas políticas, el culto a las apariencias, el caciquismo provincial o el papel del dinero— los editores llaman la atención sobre la presencia de recursos autorreflexivos y metateatrales en alguna de las piezas seleccionadas, además de otros temas que atestiguan una modernidad literaria fácilmente conectable con, sin ir más lejos, «El pintor de la vida moderna» de Charles Baudelaire.

Los textos proceden de las *Obras completas*, en once volúmenes, que comenzó a editar la editorial Aguilar en 1940 (y hasta 1958), cuando don Jacinto estaba castigado por el nuevo régimen a no ver su nombre en los teatros, ni en los anuncios de la prensa, al frente de sus nuevos estrenos. Pero los empresarios teatrales presionaron y pronto «el autor de *La malquerida*» volvió a ser «Jacinto Benavente». Cierra la introducción una Bibliografía Fundamental muy acertada y útil, con estudios y ediciones, en la que se ha deslizado alguna pequeña errata.

Termino enviando una cálida enhorabuena a Luis T. González del Valle y a José Manuel Pereiro Otero por este proyecto necesario que ojalá se complete pronto con la misma excelencia que campea en ese primer volumen. Se ha empezado a cubrir una laguna, un tanto escandalosa a estas alturas, en el campo del teatro español del siglo XX, que de ninguna manera puede prescindir de la obra y la dramaturgia de Jacinto Benavente.

VÍCTOR GARCÍA RUIZ

SUÁREZ MIRAMÓN, Ana. *El Modernismo: compromiso y estética en el fin de siglo*. Madrid: Ediciones del Laberinto, Arcadia de las Letras, 2006, 335 pp.

El volumen que presenta la editorial del Laberinto, dentro del plan general de interesantes monografías que van perfilando los temas y aspectos más destacados de la historiografía literaria, incluye ahora un extenso estudio sobre una época tan compleja como el fin del siglo XIX y los primeros años del XX. Ya el título adelanta el punto de vista de la autora que, a partir de un conocimiento directo de los escritores de esa época, justifica la dualidad intrínseca del movimiento denominado Modernismo. La profesora Ana Suárez cuenta ya con una

extensa bibliografía sobre los autores que concurren en el fin de siglo, desde Unamuno a Azorín, Juan Ramón Jiménez, Rubén Darío, Tomás Morales, Valle-Inclán y los hermanos Machado. En ellos ha indagado sobre diferentes aspectos y con una mirada crítica independiente resaltando siempre las cualidades humanísticas que caracterizan a estos autores. Igualmente, ha dedicado diferentes trabajos a temas muy concretos del fin de siglo (sobre todo en las relaciones entre literatura y periodismo) e incluso al fenómeno modernista, por lo que el estudio actual es ya el resultado maduro de una constante investigación sobre los autores y los textos.

Lo primero que se destaca en el libro es la imposibilidad de seguir manteniendo el enfrentamiento de los términos 98 y Modernismo como si se tratara de dos escuelas, técnicas o actitudes contrarias. No hay nada de eso. Tal oposición surgió por motivos extraliterarios y adquirió entidad por razones estrictamente sociopolíticas, ajenas a la creación literaria. Si tal enfrentamiento ha durado más de cincuenta años y ha provocado una oposición entre diversos grupos de autores, dedicados unos a reflexionar o criticar y otros a mantenerse fuera de la realidad en una burbuja de frivolidad, el libro viene a corroborar lo que ya se acepta en las investigaciones más importantes sobre determinados autores aunque queden todavía muchos aspectos por explorar: que todos, incluso quienes provenían del Realismo, inauguraron nuevos caminos estéticos que para nada desdibujaban la actitud crítica. La creación y la crítica iban acompañadas en su labor. La razón de esta tardanza en aceptar lo que los textos evidencian de modo indudable sólo puede buscarse en la inercia, en la fácil repetición de tópicos y, sobre todo, en la ausencia de un sentido crítico ante los textos. Por fortuna, de unos años a esta parte, como dice la autora, tras el acercamiento a los creadores, individualmente considerados, y a las importantes revisio-

nes realizadas en los fondos de las hemerotecas e incluso a los análisis comparatistas, además de la perspectiva y el equilibrio que produce la distancia y la consideración de los hechos, se ha podido ir relegando ese doble rótulo que pesaba como una losa sobre los autores para preferir incluso el término más abierto, sencillo y cronológicamente más ajustado al tiempo en que surgieron los escritores modernos a la vida pública, como es el fin de siglo. Pues bien, en ese fin de siglo, donde van a desembocar diferentes actitudes, manifestaciones nuevas y cambios sociales, se incluye literariamente «la complejidad del nuevo humanismo que caracterizó a esa renovación total del arte y del papel del escritor en la sociedad» (p. 17). Ese nuevo humanismo implica, según la profesora Suárez, una consideración especial de la cultura y del arte que afecta a la propia biografía de los autores, a sus intereses y al contexto en que vivieron, lo que justifica su actitud crítica, reforzada incluso por su profesión inicial de periodistas y por su relación constante con la prensa. Las posturas de los considerados críticos no se esperaron al 98, como muy bien se ve en los ensayos de Unamuno publicados en *La España Moderna* y reunidos en libro posteriormente con el título de *En torno al casticismo*. Este ejemplo, que tan claramente expone cómo Unamuno no escribió esa obra regeneracionista tras la fatídica fecha no ha servido para nada pues ha habido un empecinamiento tópico en hablar de la misma como consecuencia del Desastre, olvidando que el sentimiento regeneracionista se había iniciado propiamente con la Restauración. La autora insiste en denunciar este problema que todavía en nuestros días sigue, confusamente, marcando la labor de la crítica del 98 como producto directo de la regeneración surgida a raíz del Desastre. Se trata, según la estudiosa, de una forma de falsear o desvirtuar los hechos con el objetivo de encasillar bajo epígrafes manidos autores y obras

aunque la realidad sea muy distinta y, por supuesto, mucho más natural, pues no deja de resultar extraño que determinados escritores, como los ya maduros en esas fechas, pudiesen estar ajenos a los acontecimientos de la realidad y de repente los jóvenes cargasen con toda la responsabilidad. Como en muchos otros procesos de la historia, los acontecimientos se van gestando y los escritores se convierten en portavoces de ese cambio, cada uno desde su individualidad, pero sin perder de vista su objetivo estético. Por ello, el título aúna los términos compromiso y estética para caracterizar la nueva perspectiva que se abre en el fin de siglo.

El libro está organizado, como todos los de la colección, con unos cuadros cronológicos iniciales y un amplio capítulo final dedicado a Los caminos de la crítica. En este capítulo se va mostrando el origen y la evolución de los términos modernismo y 98, además de los cambios críticos que se han ido produciendo desde la inicial postura de Azorín en 1913 hasta nuestros días. El apartado es de gran interés en este caso por cuanto supone un enorme esfuerzo trazar la trayectoria histórica de los términos y crítica de los mismos. La autora se remonta a los orígenes del término 98, esbozado por Maragall y Maura y difundido por Azorín. Precisa, sin embargo, que este escritor incluyó en la nómina del grupo a escritores muy heterogéneos, algunos de la considerada generación anterior, y otros de los mayores representantes del llamado Modernismo (Rubén Darío). Sin embargo, de esta información que para nada tenía la voluntad de oponer o enfrentar, tal como el propio Azorín se encargó de reiterar en artículos posteriores (de los años veinte), surgió una corriente crítica que tras acuñar el término trató de justificarlo con razones extraliterarias hasta el enfrentamiento directo en 1951 con el libro de Díaz-Plaja. De nuevo, las razones extraliterarias abrieron un gran conflicto con el término Modernismo

pues si inicialmente todos se sintieron «modernos», tras la guerra civil nadie quiso abanderar la modernidad y sí apuntarse al 98, entonces considerado más patriota. (En las páginas dedicadas a los autores hay una minuciosa y documentada información sobre la posible asignación de los términos a los autores). La documentación recogida para justificar la evolución de la crítica, así como la selección de textos y las aportaciones más significativas para ofrecer esa trayectoria gradualmente, permite al lector seguir la andadura de ese binomio hasta nuestros días. Asimismo se pone de relieve la importancia que han tenido las investigaciones en hemerotecas y los estudios concretos sobre obras, para llegar a una verdadera presentación del tema en nuestros días. La extensa pero seleccionada bibliografía agrupada por temas y autores completa el panorama crítico de la obra.

En cuanto al contenido, está organizado en doce capítulos. Hay que destacar la intencionalidad didáctica del libro. Seis de los doce capítulos están dedicados a desbrozar los fenómenos históricos e intrahistóricos que han ido conformando el panorama de la época. Tras un estudio atento de éste en todos sus aspectos, la autora va penetrando en lo particular del movimiento y en los autores concretos que justifican, desde diferentes perspectivas, la teoría expuesta. En el primero, se estudia la realidad y leyenda del 98, tal como surgió en su momento y ha llegado hasta nosotros. Se tiene en cuenta el problema del Desastre pero no sólo desde la visión española sino desde la americana, lo cual permite entender por qué y cómo surgió en las letras americanas la renovación estética. Asimismo, se expone con enorme claridad el significado del regeneracionismo y sus antecedentes desde la Restauración hasta el mismo 98 y se describe el ambiente social en la época en que se desarrolló la labor de los escritores. En el segundo, se aborda el problema de la ideología y la

estética. Resulta de gran interés el análisis que se hace desde los presupuestos del pensamiento liberal de la Institución Libre de Enseñanza y de las formas populares de difusión de la cultura para entender cómo los elementos románticos del folklore y las ediciones de clásicos y de los autores extranjeros pudieron influir en la renovación del fin de siglo. Igualmente destaca la importancia del intercambio cultural entre lo culto y popular, derivado sobre todo de la iniciativa de grandes investigadores como Demófilo y Rodríguez Marín, lo cual explica perfectamente la actualidad de la demótica y de Bécquer en el fin de siglo. Se señala la importancia de la creación de revistas especializadas de folklore a través de cuyos estudios se recuperó lo mejor del alma romántica y los motivos más importantes de nuestra tradición cuya influencia traspasó la modernidad y llegó hasta Falla y Lorca. El capítulo tercero aborda las relaciones entre periodismo y literatura a partir de los escritores que consideraban la función periodística como la forma de reformar España. Sin embargo, la profesora Suárez no se ciñe a los autores jóvenes sino que comienza con el ejemplo de Blasco Ibáñez en cuanto escritor realista y el más directo periodista del Desastre del 98, para después asentar las bases de la crítica regeneracionista en Rubén Darío y mostrar que su preocupación por España era anterior a sus crónicas recogidas en España contemporánea. A través de los textos que presenta se hace imposible no incluir a ambos autores en la literatura del compromiso y menos aún, olvidar la importante labor crítica de Darío. Tras estos modelos, la autora indaga en la actitud crítica y renovadora de los autores de la generación realista y en la crítica de los jóvenes desde sus inicios en los foros públicos (cap. 4). En el capítulo quinto se ocupa del estudio de la influencia extranjera y de cómo fue encauzada en España, desde Baudelaire en la lírica, y desde las nuevas posiciones ideológicas europeas puntualmen-

te difundidas por revistas españolas. Dedicamos un estudio especial al libro de Llanas Aguilaniedo Alma contemporánea por cuanto representó en 1899 la síntesis y asimilación en España de las diferentes teorías estéticas europeas que influyeron decisivamente en el Modernismo.

Tras esta incursión en la época, a partir del capítulo sexto, la estudiosa establece un estudio pormenorizado del Modernismo; primero, desde la prensa, con la aparición de las primeras definiciones, los conflictos en torno a su origen, las diferentes posturas de autores y críticos de acuerdo con las diferentes ideologías, y la evolución e inflexión del movimiento. En este apartado se nos presenta en vivo la génesis del movimiento y la diversidad de influencias y tendencias. Del Modernismo en sí mismo destaca su carácter sintético y las interrelaciones artísticas. Tienen gran importancia los apartados dedicados a la pintura (que explica también el interés por el paisaje de Castilla bastante anterior al Desastre), a lo visual, al jardín en cuanto espacio de sensaciones naturales y estéticas y al arte de Bécquer como ejemplo artístico de sensibilidad moderna. Los temas, motivos y su expresión son analizados desde la tradición y la modernidad, ejes que constantemente se manejan en la obra. Muy importante, porque suele olvidarse en los estudios dedicados a la época, es la presentación de las coordenadas que permiten analizar la trayectoria del Romanticismo al Modernismo, así como su inflexión en el Novecentismo (caps. 7 y 8). Igualmente se traza un panorama de la renovación modernista en las diferentes regiones y se insiste en la necesidad de un estudio pormenorizado de sus componentes y, aunque no tendría cabida en estas páginas, sí se incluyen autores del grupo catalán, canario, salmantino y murciano, prestando más atención a los más importantes andaluces. Finalmente, los dos capítulos siguientes están dedicados a Rubén Darío, como ejemplo de la síntesis cultural y a Manuel Machado, como ejemplo en

quien estudiar la trayectoria creadora y crítica del movimiento. El último capítulo ofrece la novedad de mostrar la superación modernista realizada por los propios autores y de establecer las coincidencias entre Unamuno, Machado y Juan Ramón Jiménez. Todo ello desde el conocimiento directo de los textos, que la autora maneja con fluidez y siempre relacionándolos con los de nuestra tradición, lo cual nos permite una visión bastante más amplia de cuanto representó este movimiento renovador.

En suma, este libro no es sólo una síntesis de los estudios sobre el tema y un planteamiento de cuestiones generales (que lo es también), sino un verdadero compendio de todos los problemas posibles que atañen al movimiento modernista y que le pueden sugerir a cualquier lector crítico distintos caminos de investigación, a la vez que es también un extraordinario material y caudal de datos que ha manejado la autora con erudición y agudeza notables, a lo que se añade una disposición formal ordenada, clara y enormemente didáctica que procede de una mirada atenta, aguda e inteligente. Es una obra de importancia indiscutible que se habrá de tener en cuenta desde ahora cuando cualquier estudioso trate de abordar el Modernismo desde una perspectiva crítica y actual.

MERCEDES LÓPEZ SUÁREZ

BERNAL SALGADO, José Luis. *'Manual de espumas'. La plenitud creacionista de Gerardo Diego*. Valencia: Pre-Textos, 2007, 174 pp.

El autor del presente estudio es un investigador de probada solidez y solvencia especializado en la poesía del 27 y, muy particularmente, en la obra de Gerardo Diego. De él ha hecho abundantes ediciones como la de *Imagen* (1990), *Soria sucedida* (1996), *Prosa literaria* (2000) y la

Correspondencia entre Salinas, Diego y Guillén (1996). También le ha dedicado al poeta santanderino valiosos estudios monográficos como *La biografía ultraísta* (1987) y el *Estudio bibliográfico* (1988 y 1996) además de un volumen colectivo sobre *Gerardo Diego y la Vanguardia Hispánica* (1993).

Sus amplios y profundos conocimientos en el tema son la mejor garantía de la calidad de este volumen, que es una continuación de estudios precedentes y trata de investigar la génesis de *Manual de espumas*, el proceso de su escritura, el revuelto ambiente de vanguardias y movimientos renovadores en que se gestó y su recepción por la crítica en los años sucesivos. No es de olvidar el papel activo y militante de Diego en el despegue del ultraísmo y en el triunfo de las últimas novedades artísticas en el ambiente santanderino. De capital importancia en este ensayo es el análisis y la generación de la poética que sustenta este libro y el impacto del mismo en la figura y obra del poeta. El autor analiza al pormenor los diversos estadios de su composición y el enlace de este libro con el regionalismo santanderino y afirma que «*Manual de espumas*, libro cantábrico por antonomasia, es el más claro y maduro exponente del creacionismo musical y plástico a que aspiró –en un afán de originalidad vehemente– Diego en su travesía por la vanguardia histórica» (p. 15).

El autor estudia la edición y cuenta las peripecias del manuscrito hasta su publicación, que salió con dos años de retraso por quiebra de editorial Horizonte, y las variantes que presentan determinados poemas publicados antes en revistas. Se narran las vicisitudes por que pasa la composición del libro y cómo Gerardo Diego va desarrollando «una imaginería declaradamente metapoética» (p. 28) al convertir el mar en «titán infatigable / [que] modula sin cesar la triste estrofa / de su eterna canturria» (p. 29) y convertir el poema en velero que navega sacudido por los vientos. El autor

descubre así metáforas osadas y decisivas que se convertirán en soporte, inspiración y eje en torno al cual surgen los aspectos más decisivos de este libro. El autor reconoce como incuestionable «la influencia y huella de Huidobro en el quehacer poético de Diego a partir de su visita al chileno en 1922» en París, y la «convulsión íntima que el creacionismo de Diego sufrió tras su contacto con el cubismo» (p. 33). El poeta santanderino queda deslumbrado ante los experimentos de Huidobro, ante la estética del cubismo y ante la teoría del pintor Juan Gris, con el cual mantuvo una estrecha amistad hasta la muerte de éste. En sus cartas confiesa Gerardo Diego sus largas conversaciones con estos amigos sobre «cuestiones de estética, técnica y crítica» (p. 36). La experiencia parisina fue de una gran intensidad e impacto y marcó definitivamente la composición de *Manual de espumas* (de modo muy especial), pero también la personalidad lírica del poeta.

Manual de espumas halló muy pronto un fuerte eco e interés creciente en el mundo de la crítica. El libro fue valorado como la obra más destacada y representativa de la primera vanguardia y como el mejor libro de Gerardo Diego. Nombres de prestigio reconocieron su valía. El pintor Juan Gris lo elogia y se siente unido al poeta santanderino en la empresa artística común de arraigo cubista llegando a constatar «la conexión que hay entre su arte y el mío» (p. 48). Antonio Machado, que no disimula sus escasas simpatías por las aventuras vanguardistas, a pesar de conocer y calificar de «bello libro» sus *Versos humanos*, no duda en confesarle en una carta su mayor aprecio por *Manual de espumas*: «Maravilloso su *Manual de espumas*. A mi juicio lo más logrado de la lírica nueva» (p. 48). Bernal Salgado hace notar el desconcierto causado en la crítica por el orden de publicación (*Imagen - Soria - Manual de espumas*) de estos libros de Diego, que es claramente circunstancial debido a la quiebra de editorial Horizonte. Este hecho daba

la impresión de que Diego no estaba firmemente anclado en el vanguardismo sino vacilante entre éste y la tradición. Por ello se empezó a hablar de «la dualidad poética» de Diego, y Fernández Almagro no duda en denunciar ese «desdoblamiento de Gerardo Diego que sorprende tanto como alarma» (p. 49). Sin embargo las aguas se fueron serenando. El mismo poeta Gerardo Diego ayudó a convencer a sus contemporáneos de la perfecta sintonía de estos dos estilos dentro de su obra poética ofreciendo conjuntamente en el Ateneo santanderino, el 1 de enero de 1926, una lectura de sus *Versos humanos* recién publicados y su *Manual de espumas*. Cansinos Assens en 1927, y con una perspectiva más equilibrada y conciliadora, lo considera un poeta clásico y moderno (p. 52). Yo añadiría que la poesía de marca tradicional demuestra sus grandes dotes líricas, su dominio de las formas y del sentimiento y su riqueza como artista de múltiples recursos. Tal vez el autor no pone de relieve suficientemente que el Gerardo Diego más importante e influyente en la lírica española es el que cultiva el creacionismo, el que empuja y alienta a las vanguardias y el que contribuye con su esfuerzo a la gran floración de la lírica española de los años veinte y siguientes. Díez Canedo supo señalar de modo certero, ya en 1926, aspectos centrales del creacionismo de Diego convertidos en estética de aquella generación: «Tanto *Imagen* como *Manual de espumas*, este último libro más certero, más cuajado de gestiones líricas, sentimentales o epigramáticas, recogen esta poesía de donde todo lo histórico, todo lo narrativo, todo lo anecdótico está ausente» (p. 53). Díez Canedo está aludiendo a aquel tipo de ideal lírico depurado y limpio de escorias que iniciaron las vanguardias y continuaron otros jóvenes ansiosos de superar la tradición y que tanto impacto tuvo en la poesía de aquella brillante generación de poetas.

Según Bernal Salgado Gerardo Diego practica «una poética del ritmo, que prima

los elementos musicales y estructurales del conjunto [...] y una poética de la imagen, que prima [...] los elementos plásticos y pictóricos de raigambre cubista» (p. 61). Es el mar el que le inspira en *Manual de espumas* esta poética del ritmo, que el mismo Diego admiraba y constataba en el maestro Juan Ramón Jiménez, y que lleva al poeta santanderino a construirse todo un mundo metapoético en torno al mar como motivo central y básico, generador de osadas imágenes y metáforas que se mecen en el ritmo constante y en las repetidas rimas del verso al igual que las olas en su continuo ir y venir en la playa. El autor subraya también el carácter esencialmente musical de *Manual de espumas* y cómo Diego, fervoroso entusiasta de la música de Debussy, Chopin, Stravinski y Bartok, es aquí también claro heredero y continuador de la poética simbolista de sus venerados maestros Verlaine y Darío.

Bernal Salgado, tras un largo y detallado estudio de la composición de cada uno de los poemas del libro, concluye que *Manual de espumas* no sólo es la mejor muestra de su plenitud creacionista sino también «un hito determinante de la nueva poesía de su tiempo» (p. 125). La conclusión no puede ser más certera. El autor nos ofrece en este volumen un análisis bien documentado, detallado y minucioso que no pierde de vista la visión de conjunto y el importante papel desempeñado por Gerardo Diego entre aquella brillante pléyade de poetas.

JUAN CANO BALLESTA

DÍEZ DE REVENGA, Francisco Javier.
Las traducciones del 27. Estudio y antología. Sevilla: Vandalia, Fundación José Manuel Lara, 2007, 329 pp.

Según afirma el profesor Francisco Javier Díez de Revenga, los poetas de la llamada Generación del 27 forjaron muchos

de los rasgos más característicos de sus respectivas creaciones a partir de la lectura de poetas europeos de distintas épocas, especialmente franceses, ingleses, italianos y alemanes.

Además, ocurre que algunos de los miembros de dicha generación vivieron buena parte de los años de su formación estética en países extranjeros, bien por tratarse de autores que estudiaron en universidades europeas, como es el caso de Jorge Guillén y Emilio Prados; bien por haber sido profesores en universidades extranjeras, como Pedro Salinas, Luis Cernuda, Dámaso Alonso o Jorge Guillén, o bien a raíz del exilio padecido por algunos de ellos como consecuencia de la guerra civil.

En cualquier caso, todas esas circunstancias propiciaron que muchos de estos poetas se acercaran a los textos originales de escritores extranjeros y se decidieran a realizar una meritoria y enriquecedora labor de traducción de los mismos. Una labor a la que el profesor Díez de Revenga dedica uno de los atinados estudios críticos a los que nos tiene acostumbrados. Para ello repasa, de forma minuciosa, los dos centenares de composiciones traducidas por los distintos miembros del 27, así como las diversas circunstancias o motivaciones que dieron origen a las mismas. Y, tras este detallado estudio introductorio, pasa a ofrecernos una amplia y selecta antología con los textos que, a su juicio, resultan más representativos de la labor de cada uno de esos poetas traductores.

Tras esta vasta labor crítica y antológica, Díez de Revenga se reafirma en su idea inicial de que la influencia de las literaturas europeas fue decisiva para todos los miembros de esta generación. Y ello pone de relieve, una vez más, que «la generación del 27 es la promoción más importante de la poesía del siglo xx y uno de sus rasgos distintos fundamentales es la apertura hacia el exterior, la asimilación de la enseñanza, la inspiración y el magisterio de poetas muy importantes en la lite-

ratura universal, desde Hölderlin a Eliot, desde Valéry a Claudel, desde Leopardi a Shelley o a Keats, desde los más remotos a los más cercanos, desde los más jóvenes a los más antiguos... (11).

El poeta con el que se abre este interesantísimo estudio es Pedro Salinas, de quien afirma Díez de Revenga que es mucho más conocido por sus traducciones en prosa que por las de textos poéticos. No obstante, en la edición de sus *Poesías completas*, de 1975, figura un apartado titulado «Traducciones», fechado en 1913, en el que se recogen algunos textos de poetas simbolistas franceses, como Albert Samain, Henri de Régnier, Charles Guérin, Léo Larguier y Émile Despax, todos los cuales figuraban en la antología *La poesía francesa moderna* (1913) que habían elaborado Enrique Díez-Canedo y Fernando Fortún, quienes habían encomendado a Salinas la realización del apartado correspondiente a los simbolistas franceses.

Por tanto, en el texto de sus *Poesías completas*, Pedro Salinas incorpora esas mismas traducciones, a las que añade la traducción de un poema de Jules Supervielle titulado «La avenida». Y esos mismos textos son los que recoge el profesor Díez de Revenga en el apartado correspondiente de la antología.

Jorge Guillén incluyó un importante conjunto de traducciones en *Homenaje. Reunión de vidas* (1967), el tercer volumen de los cinco que componen su magna obra *Aire nuestro*. Conjunto que figura en la parte quinta del libro bajo el título genérico de «Variaciones» y que, como bien apunta el autor del presente ensayo, pudiera corresponderse con las traducciones hechas por Guillén durante el periodo comprendido entre los comienzos de su carrera literaria y el año de publicación de ese tercer volumen.

Y algo que resulta bastante llamativo es el hecho, convenientemente apuntado por Díez de Revenga, de que Jorge Guillén hable de «variaciones» y no de traduccio-

nes, dado que él nunca se consideró traductor. Es más, en el caso concreto de las tres traducciones realizadas de sendos textos del poeta religioso germano-polaco Angelus Silesius, utiliza Guillén el término «imitaciones». Tres poemas a los que, en su antología, sitúa Díez de Revenga junto a las traducciones de poemas de Pero Meogo, Guido Cavalcanti, Ángelo Poliziano, Torcuato Tasso, Pierre Ronsard, William Shakespeare, William Wordsworth, Friedrich Hölderlin, Giacomo Leopardi, Stéphane Mallarmé, Arthur Rimbaud, William Butler Yeats, Paul Claudel, Paul Valéry, Rainer María Rilke y Jean Cassou, entre otros.

También Gerardo Diego gusta de utilizar el término «versiones» para referirse a las traducciones de poetas de otros idiomas, recogidas en su libro *Tántalo (Versiones poéticas)*, de 1960, y agrupadas por el siguiente orden: poesía italiana, francesa, inglesa, alemana, portuguesa, gallega y catalana.

Unas traducciones que, según Díez de Revenga –uno de los máximos expertos en la obra del escritor santanderino–, «revelan, desde el principio, la variedad de sus gustos, que también caracteriza su poesía toda» (25). Así, en la selección antológica, podemos ver, entre otros, a Francesco Petrarca, Paul Claudel, Paul Valéry, Jules Supervielle, Rainer María Rilke, Fernando Pessoa, Eugénio de Castro, Carlos Queiroz, Rosalía de Castro, Josep Carner y el poeta belga Edmond Vandercammen.

Muy exigua es la labor traductora de Vicente Aleixandre, pues, como apunta Javier Díez de Revenga, en plena guerra civil tradujo del francés un poema de la poetisa Nancy Cunard, titulado «Para hacerse amar». Un texto que, recuperado en su versión original y hasta ahora inédita, es el que figura en esta antología. En él figura, por tanto, el final del poema, con unos versos acrósticos («Fascismo» y el lema «Pueblo, en pie. No pasarán»).

«La más antigua traducción que cono-

ceмос de Dámaso Alonso se remonta a 1926, cuando publica en Madrid, con el seudónimo de Alfonso Donado, *El artista adolescente (Retrato)*, su versión de *A Portrait of the Artist as a Young Man*, de James Joyce, reeditada en numerosas ocasiones con unánime aplauso de lectores y críticos» (31). Años después, en 1948, publicó seis traducciones del jesuita inglés Gerard Manley Hopkins, quien dejó una profunda huella en Dámaso Alonso, quien llega a compararlo con Garcilaso de la Vega, San Juan de la Cruz o Luis de Góngora, como bien destaca el profesor Díez de Revenga.

De ahí que, en su selección antológica, figuren tres de los seis sonetos de Hopkins, junto a otros tres textos del poeta irlandés Yeats, dos de T. S. Eliot, uno de D. H. Lawrence y otro del vienés Hugo von Hofmannsthal. Curiosamente, es esta última su traducción más antigua de un texto poético, pues está fechada el 18 de marzo de 1922.

Otro autor del que se ocupa Díez de Revenga es Emilio Prados, de quien recoge en el apartado antológico algunas traducciones correspondientes a sus comienzos como escritor, las cuales fueron publicadas en diversos números de la revista *Ambos*, que él editaba en Málaga junto con José María Souvirón, José María Hinojosa y Manuel Altolaguirre.

Se trata de traducciones de poetas de Persia, Japón y China, que se habían dado a conocer en Europa a través de los románticos alemanes y que fueron muy del gusto de la joven vanguardia española. Así, este trabajo de Emilio Prados influyó poderosamente en García Lorca a la hora de organizar su *Diván del Tamarit* en gacelas y casidas, unas estructuras persas que, como apunta el autor del ensayo, fueron conocidas por Federico gracias a los poemas del poeta persa Hafiz traducidos por Prados. Al igual que ocurrió con Luis Cernuda, quien encabeza *Los placeres prohibidos* con una cita de Hafiz.

Pues bien, tres casidas de Hafiz, junto con otros poemas japoneses y chinos, son los que recoge Díez de Revenga en la parte de su antología dedicada a Emilio Prados.

Respecto de la labor traductora de Luis Cernuda, destacan sus trabajos sobre poetas alemanes, franceses e ingleses, comenzando con el poeta inglés del siglo XVII Andrew Marvell. Otros poetas recogidos en la antología son William Blake, William Wordsworth, William B. Yeats, Paul Éluard, Gerard de Nerval y, de forma muy especial, Friedrich Hölderlin.

Capítulo muy interesante es el dedicado a Rafael Alberti, de quien se afirma que presenta algunos rasgos excepcionales, como es el hecho de que buena parte de su actividad traductora la compartió con su mujer, María Teresa León. Además, muchas de esas traducciones fueron realizadas durante su estancia en Argentina y vinculadas a la editorial Losada. Por último, resultan igualmente originales sus traducciones de poetas populares y cultos rumanos, como es el caso de Mihail Eminescu, considerado el poeta nacional de Rumanía, al que Díez de Revenga concede una especial relevancia en su selección antológica, junto a su compatriota Tudor Arghezi y otros poetas como Jules Supervielle, Charles Plisner, Paul Éluard o Edmond Vandercammen. Y, como nota curiosa, la traducción realizada por Alberti del poeta norteamericano de raza negra Langston Hughes.

Para concluir con su amplio e interesante estudio, Díez de Revenga se refiere a Manuel Altolaguirre, cuya labor traductora se desarrolla fundamentalmente en Inglaterra. De ahí que sus traducciones sean todas de poetas ingleses, excepción hecha de Jules Supervielle. Junto a éste, en la selección antológica, figuran Percy B. Shelley, Alfred E. Housman, Humbert Wolfe, Thomas S. Eliot, Stanley Richardson y John Milton, de quien Altolaguirre tradujo un fragmento del capítulo II de *El Paraíso Perdido*.

MANUEL CIFO GONZÁLEZ

GARCÍA MORALES, Alfonso (ed.). *Los museos de la poesía. Antologías poéticas modernas en español, 1892-1941*. Sevilla: Alfar, 2007, 660 pp.

Es un proyecto de gran envergadura y digno de elogio el que han emprendido el editor y los autores del volumen que ahora reseño. *Los museos de la poesía* analiza las antologías poéticas en español de ambas orillas del Atlántico entre 1892 y 1941, según consta en el título, aunque con frecuencia se hace referencia al panorama anterior y posterior a dichos años, que definen un tiempo ocupado por las *ideas-fuerza* de la modernidad (entre el modernismo, las vanguardias y su ocaso) y de la identidad nacional (especialmente relevante en el caso hispanoamericano). Las fechas escogidas vienen dadas por dos de las obras más relevantes del período, la *Antología de poetas hispano-americanos* de Menéndez Pelayo (en realidad, 1893-1895) y *Laurel. Antología de la poesía moderna de lengua española*, preparada, como es sabido, por Xavier Villaurrutia, Octavio Paz, Emilio Prados y Juan Gil-Albert. Alfonso García Morales no solo es editor del libro y autor de una parte extensa de su contenido, sino director de las tesis doctorales sobre antologías líricas en diversos países hispanoamericanos de un buen número de los participantes en la redacción del volumen, en su mayoría profesores de la Universidad de Sevilla. Ello explica el rigor y los buenos resultados de un proyecto tan ambicioso, cuya gestación ha correspondido a un extenso lapso temporal.

Tras unos capítulos introductorios y de carácter general sobre las antologías de poesía hispánica, a cargo de García Morales, el volumen se estructura en partes donde varios especialistas estudian las antologías líricas de diversas naciones hispánicas, quizá las más representativas literariamente hablando (aunque el editor es consciente de las ausencias de un trabajo que considera en progreso): Argentina

(Aníbal Salazar Anglada), Cuba (Rosario Pérez Cabaña), Chile (Niall Binns), España (Marta Palenque), México (Rosa García Gutiérrez y Alfonso García Morales) y Perú (Inmaculada Lergo Martín). Al final de cada sección se introducen unos valiosos apéndices con la descripción de cada una de las antologías a que se ha hecho referencia, los cuales detallan el contenido, las partes y otras características reseñables de las mismas, incluida su nómina de autores. En algún caso (señaladamente el de la parte redactada por Niall Binns) este apéndice se enriquece con detallados comentarios sobre las mismas, que en el resto de trabajos se han incluido normalmente en el cuerpo del artículo. En general, se han evitado los posibles solapamientos de forma bastante satisfactoria.

En un primer capítulo, Alfonso García Morales sintetiza la teoría literaria existente en torno al fenómeno de las antologías, analizando su importancia configuradora en la cuestión del canon y su lugar en el sistema literario junto a la crítica y a la historia literaria (que permitiría hablar, parafraseando a Bourdieu, de un «campo antológico», como hace Guzmán Moncada). Al hilo de la teoría existente al respecto, García Morales define a la antología como «el producto de una actividad transductora, un (meta)texto editor que reelabora determinados textos para presentarlos y difundirlos como textos canónicos de una literatura» (p. 26), antes de pasar a estudiar su tipología, sus partes, su recepción por parte del lector y las relaciones entre antología, historia, canon y enseñanza de la literatura. Al mismo ámbito de estudio ha dedicado recientemente José Francisco Ruiz Casanova *Anthologos: poética de la antología poética* (Madrid, Cátedra, 2007).

A continuación, en uno de los capítulos más importantes del libro en extensión y calidad, el propio editor repasa en panorama de las antologías de poesía hispanoamericana e hispánica (es decir, no las estrictamente nacionales, a las que se de-

dican los siguientes capítulos) entre 1892 y 1941, tejiendo un análisis modélico (desde su gestación a su recepción, significado y consecuencias) de las tres obras más importantes e influyentes del período: la *Antología de poetas hispano-americanos* (1892) de Menéndez Pelayo, la *Antología de la poesía española e hispanoamericana, 1882-1932* (1934) de Federico de Onís y la citada *Laurel* (1941). Estas dos últimas establecen una idea de la modernidad poética que parte del simbolismo (y, en el caso de la segunda, de la tradición vanguardista, idea defendida por Octavio Paz en su papel de historiador de *Laurel* y de Contemporáneos) en buena medida todavía vigente. De hecho, *Laurel* es reivindicada en 2002 por *Las ínsulas extrañas. Antología de poesía en lengua española (1950-2000)*, que se considera su heredera, y cuya publicación provocó una polémica comparable a la que originó su modelo. Esta sección también repasa la construcción crítica del modernismo en las antologías, las continuidades y rupturas del panorama en el período de entreguerras o el fin de las vanguardias históricas y las antologías sobre la guerra civil española.

En las secciones dedicadas a las antologías nacionales destaca sobremanera la importancia configuradora de estas colecciones para la identidad política y literaria de unas naciones hispanoamericanas que buscan su definición y esencia. Resultan bien significativos para la historiografía literaria los diversos intentos de construcción (ejemplificados a través de ellas) de los caracteres propios de cada literatura (el ingenio peruano, la mesura y melancolía mexicana, etc.), que los diferencien tanto de la española como del resto de naciones americanas. Hay que tener en cuenta, además, que estas antologías preceden normalmente a la redacción de las propias historias de la literatura nacionales, con lo que muchas veces vienen a ocupar su papel. Estos capítulos no son una mera acumulación cronológica de fichas sobre coleccio-

nes líricas, sino que reconstruyen el panorama histórico, sociopolítico y literario en el que estas se insertan, es decir, el contexto que las explica. Son, de pleno derecho, capítulos de historia literaria de cada nación estudiada.

Aunque sea injusto no referirme a cada uno de ellas por separado, para no alargar en exceso la reseña destacaré especialmente dos contribuciones: la de Marta Palenque, dedicada a España, y la de Rosa García Gutiérrez y Alfonso García Morales, dedicada a México.

Marta Palenque, que ya ha dedicado al tema diversos trabajos bien documentados —entre ellos, la reciente coordinación de un número de *Ínsula*, 721-22 (2007) consagrado a las antologías poéticas españolas del siglo xx—, pasa revista a las colecciones comprendidas entre el *Florilegio* de Valera (1902-1903) y la de Domenchina (1941), analizando la recepción del modernismo y las vanguardias (a partir de Montesiños) en las antologías de poesía española, con los puntales de Gerardo Diego (exitoso modelo que dio lugar a otras selecciones) y Federico de Onís, sin olvidar la reseña de los proyectos inconclusos o las colecciones de difusión popular, otro de los campos de trabajo más productivos de la investigadora.

Por su parte, Rosa García Gutiérrez y Alfonso García Morales escriben un completo panorama acerca de las antologías poéticas mexicanas entre la *Antología del Centenario* (1910) y la *Antología de la poesía mexicana moderna* (1940) de Manuel Maples Arce, reconstruyendo una serie, como los propios investigadores reconocen, apenas estudiada hasta el momento, con excepción de la reeditada *Antología de la poesía mexicana moderna* (1928) de Jorge Cuesta, que representa al grupo de Contemporáneos. El capítulo muestra excepcionalmente las tensiones políticas y literarias (cosmopolitismo y nacionalismo, pureza y revolución) que se reflejan en las antologías, en torno a la representación

nacional y a la idea de modernidad. Su trabajo parte del siglo XIX, repasa los trabajos y selecciones de Henríquez Ureña, los *Poetas nuevos de México* de Genaro Estrada, las antologías de Contemporáneos frente a las de poesía social y de compromiso político, con los enfrentamientos y polémicas consiguientes, hasta el triunfo de la idea de modernidad de los primeros frente a la concepción de una poesía «revolucionaria» institucionalizada de los segundos.

En definitiva, *Los museos de la poesía* es una obra cuyo ambicioso planteamiento y resultados son dignos de elogio, bien documentada y rigurosa, de lectura y consulta imprescindible para los interesados en la historia literaria del siglo XX, que no debe faltar en ese otro museo que son las bibliotecas.

RAFAEL ALARCÓN SIERRA

CAUDET, Francisco. *El exilio republicano en México. Las revistas literarias (1939-1971)*. Alicante: Publicaciones de la Universidad de Alicante, 2007, 770 pp.

La reedición de la presente monografía de Francisco Caudet a cargo de la Universidad de Alicante es una buena noticia para los estudios del exilio literario español del 39. Pocos estudios han trazado un cuadro tan exhaustivo de la historia cultural del exilio español del 39 en México a partir de sus publicaciones y sus diversas iniciativas editoriales. Francisco Caudet ya había dedicado sendas monografías a parte de estas publicaciones y a célebres revistas de la década de los treinta; estudios y antologías de *Hora de España*, *Romance*, *España Peregrina* ya formaban parte de la bibliografía del Profesor de la Universidad Autónoma de Madrid.

Conservando el emotivo prólogo de Manuel Tuñón de Lara elaborado en 1991

para la primera edición en la Fundación Banco Exterior, el Profesor Caudet presenta, desde la misma introducción, un análisis histórico actualizado en datos y en aportaciones bibliográficas de muy diversa procedencia. El autor inicia su estudio a partir de la andadura de los miles de españoles internados en los campos de concentración del sur de Francia a quienes el gobierno mexicano facilitó no sólo la entrada en su país sino la posibilidad de establecer empresas industriales y colonias agrícolas. No obstante, la emigración de buena parte de la élite intelectual española fue la verdadera piedra de toque para la creación de proyectos editoriales y culturales.

Las primeras publicaciones estudiadas son los diarios del *Sinaia*, *Ipanema* y *Mexique*, barcos de los primeros expedicionarios españoles con destino a México. Publicados los tres de manera casi artesanal, permiten reconstruir las expectativas de los exiliados en su periplo mexicano. Estos diarios no sólo aportaban variadas noticias del viaje, sino que además incluían abundante información sobre México dada la carencia de conocimientos que, sobre el país norteamericano, atesoraba buena parte del contingente español.

Otra de las publicaciones clave en el recorrido cultural de los exiliados españoles en México fue la revista *Romance*, publicada entre los años 40 y 41, pocos meses después de la llegada de los primeros emigrantes. La revista, financiada con capital mexicano, formaba parte de un proyecto de edición y distribución de libros –llamado EDIAPSA– dirigido por Rafael Giménez Siles. Si bien la revista tuvo fundamentalmente la misión de prestar una función comercial, *Romance* se convirtió en plataforma para la promoción de figuras e hitos de la historia literaria y artística de los países de habla hispana. El tema del exilio español parecía estar medianamente ausente frente a la política internacional y las relaciones de América con Europa. A partir del número dieciséis, la

revista *Romance* inició una nueva etapa bajo la dirección de Martín Luis Guzmán y Juan José Domenchina sin la habitual redacción que no gustaba de escribir bajo el control de la empresa EDIAPSA. Este grupo pasaría a formar parte de la revista *Taller* que editaban desde 1938 Octavio Paz, Rafael Solana, Efraín Huerta y Alberto Quintero Álvarez.

Al margen de estos cambios editoriales, la publicación tuvo la capacidad de aglutinar una serie de ensayos filosóficos, literarios e históricos, etc., de extraordinaria calidad. Antonio Castro Leal, José Moreno Villa, Joaquín Xirau, Benjamín Jarnés, Juan Rejano, Emilio Abreu o César M. Arconada fueron algunos de los nombres que participaron con artículos, sin contar los innumerables creadores literarios que aportaron textos inéditos a sus páginas: Pedro Garfias, Ernestina de Champourcín, Arturo Serrano Plaja, Jaime Torres Bodet, Xavier Villaurrutia y Vicente Huidobro, entre otros.

Revistas trascendentales para la literatura española del exilio fueron *Letras de México* y *El Hijo Pródigo*, que tuvieron como editor a Octavio G. Barreda. En ellas se acogió tanto a los autores molestos con *Cuadernos Americanos* como a los redactores-fundadores de *Romance*, que habían abandonado la publicación. Entre sus páginas, aparecieron los nombres de Juan Ramón Jiménez, León Felipe, José Moreno Villa, Francisco Giner de los Ríos, Juan Gil Albert, José Herrera Petere, Juan Larrea y José Gaos.

Creada en París en 1939 por la Junta de Cultura Española, *España Peregrina* tuvo principalmente una función solidaria con los refugiados españoles en Francia. Una vez trasladada a México, la Junta financiaría, además de la revista, la editorial Séneca. En la revista no sólo estuvieron presentes los temas más tópicos del exilio, como la Guerra Civil o la nostalgia de la tierra perdida, sino además otros asuntos de actualidad como las relaciones entre América y Europa o el tema de la Hispanidad y la solida-

ridad con los intereses espirituales de América. No abundaban, por contra, los escritos sobre temas literarios y artísticos, puesto que, como indica el autor, el hecho poético estaba reducido al servicio de valores éticos. La revista, como sabemos, dejó de publicarse en el número diez para reconvertirse en *Cuadernos Americanos* que ya dejó de contar con los representantes de la Junta de Cultura Española.

La publicación *Las Españas*, que salió a la luz en 1946, tuvo tres épocas hasta la década de los sesenta en que se dejaría de publicar. Tras la desaparición de *España Peregrina*, no existía ninguna publicación dedicada a cultura española específicamente. En este sentido, la revista se centró principalmente en la literatura y el arte españoles, aunque también dejó espacio para la filosofía, el cine y la geografía de España.

A partir de 1950, la revista apareció en un nuevo formato que duró seis años hasta que, en julio de 1957, se transformó en *Diálogo de las Españas* con el objetivo de establecer puentes de diálogo entre el exilio y España.

Tres revistas de menor renombre, pero de igual calado que las anteriores fueron *Ultramar*, *Nuestro Tiempo* y *Comunidad Ibérica*; a ellas Francisco Caudet dedica el capítulo sexto relacionándolas con la crítica y el comentario sobre la política española e internacional. Las dos últimas tuvieron adscripción política pues fueron editadas bajo el auspicio del PCE y de la CNT respectivamente.

El capítulo séptimo se centra en las revistas de autor que, en México, fueron editadas por algunas de las principales figuras intelectuales del exilio. *El pasajero*, editado por José Bergamín; *Sala de Espera* y *Los sesenta*, de Max Aub son las publicaciones que analiza brevemente Caudet. La última de las revistas contó además con la participación de Bernardo Giner de los Ríos, quien, sin embargo, dedicado a labores editoriales, desarrolló un papel secundario. Mientras que *El pasaje-*

ro centró su temática en una visión filosófica del exilio, las publicaciones auspiciadas por Max Aub ahondaron en la edición de textos creativos.

El *Boletín de Información* de la Unión de Intelectuales Españoles en México (UIEM) ocupa un largo capítulo ocupado en esclarecer no sólo el contenido de la publicación sino la historia de la UIEM, asociación que pretendía aunar fuerzas para continuar la labor cultural del grupo homónimo en Francia y propiciar la solidaridad con los españoles que permanecían en la península en su lucha contra el franquismo. El *Boletín de Información* se comenzó a publicar en 1956, tiempo después de la fundación del UIEM. Además de la reflexión política, la revista propició la creación literaria a través de los premios de la «Nueva España» y, por supuesto, la crítica literaria que centró su atención en las novedades poéticas y narrativas de la España peninsular y a los jóvenes escritores del exilio. Asimismo el *Boletín* dedicó su actividad a aportar información por la evolución sociopolítica de España; esto llevó, no obstante, al descubrimiento del resurgir económico de un país que habían dejado en ruinas. Manifiestos y cartas comentando la situación política española abundaban en las páginas del *Boletín*, que, además, contaba con la participación de intelectuales residentes en otras latitudes.

Para finalizar el estudio, Francisco Caudet dedica un capítulo a las revistas que nacieron, sobre todo alrededor de los años 50, de las segundas generaciones del exilio. La revista *Presencia*, editada por Enrique Echevarría, José Miguel García Ascot y Roberto Ruiz, dio cabida no sólo al mundo hispano, sino además a otros autores que escribían en inglés o francés. La publicación estaba dedicada principalmente a la creación literaria al igual que la revista *Clavileño* cuyo director fue, desde 1948, un jovencísimo Luis Rius Azcoitia.

Segrel, fundada en abril de 1951 como continuación de *Clavileño* por Arturo Souto

Alabarce, Luis Rius, Inocencio Burgos, José Alberto Gironella y José Luis González Iroz, tuvo únicamente dos números. La publicación fue, en palabras de Caudet, «un tanto kitsch» pues conjugó la edición de textos hispánicos con la publicación de la creación literaria actual. *Ideas de México*, hecha por jóvenes sin nombre y sin influencias en los medios literarios y publicitarios, aglutinó en su redacción algunos escritores españoles dentro de un proyecto que nacía, sobre todo, de mexicanos y para México; se trataba de una publicación que no buscaba únicamente la publicación de textos literarios, sino una continua participación en el ámbito de la cultura a través del comentario y la crítica de asuntos de notable actualidad.

La JSU de España en México editó *Juventud de España* en el año 1956. Revista de jóvenes universitarios nacidos todos ellos entre los años veinte y treinta, desarrolló una labor de activismo político para formar un frente común contra el franquismo. Conjugó distintos géneros en la crítica y dedicó algunos de sus números a reflexionar sobre cuestiones tan polémicas como la conquista del continente americano. Por último, el periódico mensual *Nosotros* editado por el Colegio Madrid formaba parte de un proyecto en el que participaban los estudiantes del centro, en su mayoría, hijos de exiliados españoles a quienes preocupaba tanto el pasado reciente de la España de sus padres como la actualidad política nacional e internacional.

EVA SOLER SASERA

MORELLI, Gabriele y MANERA, Danilo. *Letteratura spagnola del Novecento. Dal modernismo al postmoderno*. Milán: Bruno Mondadori, 2007, X-293 pp.

Alude Ortega en una de sus meditaciones quijotescas al proceso de formación del

pensamiento, en concreto al tránsito del objeto a la noción. Ve Ortega el primer paso de ese tránsito en la imagen del niño señalando con el índice el objeto del que aún no se ha apoderado. Algo así viene a suceder con el proceso de formación de la historia literaria y, todavía con mayor razón, de la historia literaria reciente, inmediata. Viene esto a cuento de la publicación de un manual italiano dedicado a la historia literaria española del siglo xx, *Letteratura spagnola del Novecento. Dal modernismo al postmoderno*, escrito por G. Morelli y D. Manera.

Como suele ser habitual en los manuales de historia literaria los autores se mueven por un objetivo eminentemente práctico: dar la información más completa y asequible de que son capaces a un público poco o nada familiarizado con el tema en cuestión. En este caso el planteamiento no puede ser más claro: se trata de la primera historia literaria del *Novecento* español escrita por italianos y para italianos. Ha habido con anterioridad otros intentos en Italia, pero o bien se trataba de traducciones o bien de obras colectivas con colaboradores de procedencias varias.

Sin embargo, la tara de contar la historia literaria de un siglo de una nación –y más todavía de un siglo tan reciente– es, en verdad, difícil y no me refiero a las discusiones habituales acerca del alcance de la literatura nacional o la procedencia de establecer marcos regionales –que en español ofrecen la peculiaridad de presentar al menos cuatro dominios idiomáticos distintos– sino a la más ardua e inexcusable de construir un objeto, un concepto o sistema de conceptos que cumpla la función de integrar y dar forma al conjunto de datos y comentarios que completan la obra. En su día Hayden White propuso la tesis de que el discurso histórico –y no debe limitarse ese concepto al dominio de la historia en general– se conformaba según formas literarias que él mismo dedujo de la obra del crítico canadiense Northrop

Frye. Y, aunque se trata de una tesis manifiestamente mejorable, no cabe duda de que contiene un fondo de verdad incuestionable. Ese fondo de verdad se trasluce en esta historia de Morelli y Manera y podría resumirse como sigue. El *Novecento* español es concebido como un drama, con sus tragedias y sus momentos cómicos. Ese drama lleva adherido un apéndice feliz, el mundo de la Transición. Esta forma dramática, sin embargo, no se traslada a la historia literaria –a no ser por contigüidad– que aparece como una serie de informes agregados al marco dramático de los destinos políticos y sociales hispanos. Es este uno de los aciertos de este libro, porque permite un espacio de reflexión entre lo político y cultural y lo literario, en tiempos en los que prima el mecanicismo de la inmediatez. De hecho, el perfil formal que adopta este libro es el de un dossier: una larga serie de informes sobre autores. Destaca en esos informes la precisión y el cuidado puestos en la selección de la materia informativa.

El cuidadoso trabajo informativo, el rigor de la redacción y la coherencia del esfuerzo personal hacen de este libro una propuesta cuyo interés debe alcanzar más allá del ámbito italiano. Como es lógico, también tiene aspectos mejorables. El más llamativo de esos aspectos es el plan de la obra. La obra consta, en números redondos, de trescientas páginas. Las primeras doscientas (191 exactamente) suponen la contribución de Morelli. Las cien restantes constituyen la aportación de Manera. Ambas partes forman una dualidad asimétrica. La primera parte está pensada a partir de la poesía. Aunque recoge informes de teatro, ensayo y novela de la primera mitad del siglo, estos informes aparecen encartados en una historia de la poesía española. La segunda parte recoge la novela y el cuento de la segunda mitad del siglo. Este planteamiento deja fuera el ensayo de la segunda mitad del siglo. Savater y Jiménez Lozano aparecen en cuanto narradores (la entrada de

Jiménez Lozano va más allá). Otros ensayistas quedan silenciados. El teatro de la segunda mitad del siglo se reduce a Benavente, Buero Vallejo y Alfonso Sastre. Algo parecido sucede con el cuento, a pesar de los esfuerzos de Manera por recoger a cuentistas significativos como Zúñiga y Merino. Quizá sea este el precio a pagar por un proyecto personal. Y, sin embargo, el resultado compensa esas lagunas gracias a los méritos de la empresa.

Finalmente cabe referirse a un problema de la historiografía literaria contemporánea que el libro viene a suscitar. La construcción de la historia literaria española del siglo xx ha venido basándose en el discutible concepto de las generaciones (llamadas también grupos, para evitar efectos indeseados). Dentro de las generaciones o grupos establecidos dominan los que tienen un perfil poético. Esta fórmula de agrupaciones con tendencia poética suele complementarse con ciertos hitos históricos (el 98, la guerra civil y el franquismo). De esta forma se propone un modelo (dramático) que viene a ser convencional y que parece tener la ventaja de proporcionar un argumento al relato crítico. Sin embargo, un gran esfuerzo, como el contenido en estas páginas, viene a revelar otras posibilidades. Esas posibilidades se fundan en las obras y trayectorias individuales que se resisten a esos intentos de clasificación cultural. Los perfiles más genuinos quedan oscurecidos por las tendencias a la uniformidad de los grupos o generaciones. Sucede además que en estos informes individuales pueden y deben rastrearse líneas de vinculación estética que muestren auténticas genealogías literarias. Piénsese, por ejemplo, en la tendencia simbólico-hermética que nace con Unamuno. Quizá sea conveniente reflexionar sobre el grado de convencionalidad (y, por tanto, falsedad) que contiene el actual modelo simbólico adoptado por la historia literaria del siglo xx. No basta con señalar el objeto con el índice. Hay que pensarlo. Y quizá esté llegando el momento de re-

pensar la primera versión de esta historia literaria contemporánea.

LUIS BELTRÁN ALMERÍA

VIVANCO, Luis Felipe. *Antología*. Vivanco, Margot (ed.). Madrid: Ayuntamiento de Madrid, 2007. Seguido de: ALARCÓN SIERRA, Rafael. *Luis Felipe Vivanco: contemplación y entrega*. Madrid: Ayuntamiento de Madrid, 2007, 178 pp.

El estudio de la literatura española sigue moviéndose, en buena medida, al ritmo de las generaciones y los centenarios. No hace mucho que terminó el último ciclo de celebraciones del 27 y *alrededores* (con los cien años de Francisco Ayala, memoria felizmente viva de la *joven literatura*); vivimos ahora el recuerdo, más discreto, de lo que convencionalmente se conoce como *generación del 36*. Así, el centenario del poeta Luis Felipe Vivanco (San Lorenzo de El Escorial, 1907 - Madrid, 1975) ha sido conmemorado por el Ayuntamiento de Madrid con la edición de un cuidadísimo estuche, que encierra dos volúmenes complementarios: una antología de la obra poética del autor, preparada por su nieta Margot Vivanco, así como un estudio (*Luis Felipe Vivanco: contemplación y entrega*) que debemos a la labor investigadora del profesor Rafael Alarcón.

Margot Vivanco nos ofrece algo más de cuarenta textos escogidos entre los principales poemarios del autor (*Memoria de la plata, Los caminos, Continuación de la vida, El descampado, Lugares vividos y Prosas propicias*), en una muy recomendable invitación a conocer las distintas facetas de la producción de Vivanco. El hermoso tomo, realizado por la Imprenta Artesanal, cuenta con las ilustraciones del artista conquense Gustavo Torner.

El ensayo de Rafael Alarcón se propone, en su acercamiento a la poesía de Vi-

vanco, «acelerar su recuperación» (p. 9); como también han señalado otros críticos (pienso en su inseparable amigo Luis Rosales, en su antólogo José María Valverde, o en José Ángel Fernández Roca –autor del estudio que acompaña a la única edición de su poesía completa–), Luis Felipe Vivanco fue y es, pese a la altura de su obra como poeta y como crítico, un autor singularmente poco conocido por los lectores, probablemente por una confluencia de causas muy diversas: el empleo por parte de la crítica del rutinario y distorsionador marbete de *generación del 36* (o el de uno de sus núcleos: el grupo de «Escorial», que a menudo inmoviliza a nuestro autor, con Rosales, Panero y Ridruejo, en una imagen de color sepia), la muy peculiar evolución de la poesía de Vivanco (¿quién podía imaginar que el autor de un libro como *Tiempo de dolor* retomaría la veta más irracional de su obra de juventud en la última etapa de su vida?), una trayectoria política que lo convirtió en una figura incómoda tanto para la derecha como para la izquierda, un carácter digno y discreto (siempre fue fiel a su vocación poética, pero nunca quiso, en palabras de Ricardo Gullón, transigir «con las seducciones y halagos del éxito fácil»), la limitada difusión de varios de sus libros e, incluso, la coincidencia de su muerte, el 21 de noviembre de 1975, con acontecimientos históricos que dejaron poco espacio en las publicaciones para su recuerdo.

El estudio que nos ocupa debe su título a un elemento constante en la poesía y el pensamiento de Vivanco: «su exceso de contemplación y de entrega, en su vida y en su obra, a las cosas, los seres y los instantes, de una forma singularmente trascendente» (p. 13). Esta característica reaparecerá de un modo continuo a lo largo de las páginas, en las reflexiones de Vivanco sobre algunos de sus autores predilectos (como Virgilio o Xavier Zubiri) o en el examen de su propia actitud como ser humano y como creador.

El ensayo sigue un desarrollo cronológico, apegado a los azares del devenir vital de Vivanco, en su seguimiento de la poesía y, de modo necesariamente más limitado, del resto de la producción escrita de nuestro autor: su prosa de creación, su acercamiento al teatro y, muy especialmente, su dedicación a la crítica de arte y a la reflexión filológica (suyos son textos bien conocidos por los estudiosos de la literatura española, como *Moratín y la ilustración mágica* o la *Introducción a la poesía española contemporánea*, además de su capítulo sobre el 27 en la *Historia general de las literaturas hispánicas* o su edición de diversos autores: Bécquer, los poetas heroicos del Imperio, Unamuno, Larrea o Ridruejo). Textos poéticos y textos prosísticos irán siendo estudiados al tiempo que se delinearán las circunstancias vitales del autor, desde su nacimiento en una familia acomodada (fue sobrino de José Bergamín, quien ejerció sobre él honda influencia), pasando por una adolescencia solitaria y espiritual, su incursión en los círculos de la *joven literatura* (se relacionó con Juan Ramón Jiménez, Vicente Aleixandre o Rafael Alberti, y comenzó su amistad con Rosales y con los hermanos Panero), su participación en el bando nacional de la Guerra Civil (tras una crisis personal que lo condujo a una conversión política y religiosa), su vivencia del Madrid literario de la primera posguerra (con la creación de la revista *Escorial* como hito) o su trabajo como arquitecto, así como su progresivo y profundo apartamiento de la Falange. En este recorrido, Rafael Alarcón cede la voz en numerosas ocasiones al propio Vivanco, quien dejó varios escritos que se adentran de diversos modos en lo autobiográfico; entre ellos, es necesario destacar la importancia de su diario, redactado entre 1946 y el año de su muerte, publicado de forma muy parcial hasta el momento e imprescindible a la hora de conocer la vida interior del autor, sus profundas y muy interesantes reflexio-

nes como lector y como literato (estas anotaciones en su diario funcionaron, además, como *taller* de escritura) y su participación (cada vez más crítica) como personaje de la vida cultural española.

Rafael Alarcón, con su habitual minuciosidad, se apoya en una abundante documentación al estudiar la obra de Vivanco: conoce bien las reseñas suscitadas por los diversos poemarios de este autor, así como los estudios (artículos o apartados de libros) consagrados hasta el momento a su producción. Pero esta soltura en el uso de la bibliografía no ahoga las aportaciones del ensayo: con buen criterio y un excelente conocimiento de la poesía española del siglo XX, el profesor Alarcón traza las líneas maestras de cada poemario, en sus distintos aspectos (temáticos, estructurales, métricos, estilísticos), con la única limitación de la brevedad impuesta por las características de un ensayo general como el que nos ocupa. En todo momento se huye del deseo de encuadrar la obra del poeta en una supuesta *generación literaria del 36*, que «crea más problemas que soluciones [...] y no se ajusta ni a la realidad literaria ni a la trayectoria de Vivanco» (p. 10); incluso la pertenencia humana y poética del madrileño al *grupo de Rosales* (empleo ahora el sintagma utilizado por Víctor García de la Concha) o grupo de «falangistas desilusionados de *Escorial*» (como define Guillermo Carnero) es estudiada de modo suficiente pero sucinto, para que la singularidad del escritor no quede diluida por el uso de ninguna etiqueta.

El continuo apoyo en la bibliografía suscitada por la obra de nuestro poeta no empaña, como decimos, las valiosas contribuciones personales del profesor Alarcón. Su acercamiento al estado de la cuestión *vivanqui*ana no excluye la crítica: se indican las eventuales carencias de algunos textos que estudian o citan a Vivanco, se cuestiona alguna decisión tomada por los responsables de diversas ediciones de su poesía, se exhuman textos olvidados y se

insiste, de modo muy especial, en denunciar un error común, que distorsiona la visión general de la trayectoria poética del autor: no considerar *Memoria de la plata* como un poemario de 1958 (la fecha de su aparición), sino como una obra totalmente terminada en las fechas que señala la indicación cronológica de su título: 1927-1931. Rafael Alarcón, apoyándose en diversas citas del diario de Vivanco, nos hace ver que, junto a composiciones que indudablemente pertenecen a la etapa de su juventud (pues ya habían aparecido en publicaciones como *Litoral* o *Nueva Revista*), al menos cinco poemas del libro fueron compuestos en los años cincuenta. Vivanco prefirió, sin embargo, que los lectores y los críticos estimasen el poemario como obra de los años de vanguardia en su totalidad; como explica el estudioso, al poeta probablemente le resultó complicado exponer en ese momento, de un modo abierto, el nuevo proceso que se abría en su creación.

Sólo situando *Memoria de la plata* en su justa ubicación cronológica puede entenderse de modo completo el recorrido de la obra de Vivanco: comenzó escribiendo composiciones de influencia machadiana y juanramoniana, participó activamente en la etapa de la vanguardia, tomó parte con *Cantos de primavera* (1936) en la corriente rehumanizadora de los años treinta, produjo poesía de inspiración renacentista durante la Guerra Civil, fijó para muchos su imagen de poeta neoclásico en formas y neorromántico en contenidos con *Tiempo de dolor* (1940), y se adentró después en el sendero de lo que él mismo llamó «realismo intimista trascendente» (definición justa, pero que acabó limitando la visión de su obra): una búsqueda del misterio de lo real en poemas despojados de imágenes, que no desdeñan lo narrativo o descriptivo y que cuentan con la vida delicadamente familiar o con los elementos de la naturaleza como temas privilegiados en esa ansia de transcendencia: un refugio (frente a la

vida pública en la España del momento) que se halla presente en los libros (unos parcialmente inéditos y otros ya publicados) reunidos en la compilación *Los caminos*, de 1974 (*Los caminos*, escrito entre 1945 y 1948; *Continuación de la vida*, editado en 1949; *El descampado*, dedicado a José Bergamín y aparecido en 1957; y *Lugares vividos*, compuesto entre 1958 y 1965). Pero, en una aparente contradicción con respecto a esta veta arraigada en el realismo (con todas las matizaciones que quepa realizar al término), la producción de nuestro autor incorpora a partir de esa *Memoria de la plata* una forma de creación vanguardista, que sorprendió a muchos al ser expuesta: si el conjunto de poemas publicado en 1958 apuntaba hacia un proceso de escritura irracional (aunque casi siempre controlado por la consciencia), en *Lecciones para el hijo* (1961) continuará la experimentación verbal (de un modo menos extremado), y en los poemas en prosa de *Prosas propicias* (libro aparecido póstumamente, en 1976, y altamente apreciado por muchos lectores) la denuncia de una realidad histórica que repugna al poeta hallará cauce en una palabra «*furiosamente experimental*» (p. 146). Como afirma el profesor Alarcón, en la trayectoria poética de Vivanco *Memoria de la plata* «no es un hecho aislado (como si fuera una simple recuperación de «pecados de juventud» [...]), sino algo que transforma completamente su escritura, la abre hacia nuevas perspectivas, la obliga a hacer un algo en el camino, recapitular y tomar nuevo impulso» (p. 111).

A lo largo de sus páginas, el ensayo de Rafael Alarcón rastrea las lecturas que fueron conformando esta trayectoria poética, muchas veces declaradas por el propio autor: los Salmos y los profetas bíblicos, la poesía clásica, Garcilaso, los místicos castellanos, Góngora, Leopardi, Baudelaire, Rimbaud, Francis Jammes, Paul Claudel, Unamuno, Juan Ramón Jiménez, Apollinaire, Reverdy, el austríaco Georg Trakl, Ungaretti, Gabriela Mistral, Salinas, Gui-

llén, los poetas creacionistas, Cernuda, el Alberti de *Sobre los ángeles*, Neruda (de un modo muy especial)...; según una anotación del diario de Vivanco, su «escala de poetas» fue esta: «Rilke, Machado, Vallejo». Los diversos capítulos del libro también exponen de modo detallado el itinerario editorial de las composiciones de Vivanco (cuáles aparecieron en revistas, cuáles en volúmenes y cuáles quedaron inéditas a su muerte), lo que nos proporciona una guía para comprender mejor las referencias de la completísima bibliografía del autor (su poesía y su prosa de todo género) que cierra el ensayo, completada por la bibliografía publicada sobre Vivanco: un listado de casi 150 referencias, entre las que no hay más estudio exento en volumen (y se trata de algo muy significativo) que las tres tesis doctorales allí citadas. Otros alicientes del libro son la docena de fotografías que lo ilustran (hay una inolvidable, de 1972: Rosales y Vivanco con Neruda en el aeropuerto de Barajas), así como las veladas recomendaciones del profesor Alarcón, quien (aunque considera que «tan valiosa es la poesía «experimental» como la «realista» de Vivanco, y todavía más valiosa la convivencia de ambas» -p. 114-) no puede evitar mostrar su preferencia por alguno de los volúmenes o de los textos más logrados del poeta.

Del ensayo (diremos para concluir) se desprende cierta pesadumbre. Por un lado, la del propio Vivanco, quien a menudo se sintió hondamente desalentado ante su obra: así, en la compilación *Los caminos*, que incluye un poemario como *El descampado* (alabado por críticos como Dámaso Alonso, José Luis Cano o Francisco Pérez Gutiérrez), leemos estas palabras prologales: «Hoy día creo que el contenido —o la ganga— del libro es tan equivocado como su invención y su expresión juntas. Ambos pertenecen a mi error constitutivo de criatura». Por otra parte, no podemos evitar sentir cierto pesimismo con respecto a las

simplificaciones que a menudo limitan el estudio de la poesía del siglo xx en España, y el olvido que sufren autores tan valiosos, al menos, como otros que sí encuentran espacio cumplido en los manuales. La antología escogida por Margot Vivanco y el ensayo de Rafael Alarcón intentan demostrar que Vivanco anduvo errado en esa percepción negativa de su propia obra; y el lector que haya disfrutado de ambos volúmenes sabrá ya que nuestro autor fue el poeta arraigado en la familia, en la naturaleza y en Dios que retrató cariñosamente don Dámaso (con las riquezas que esas composiciones ofrecen a quien se anime a acercarse a ellas), pero también mucho más.

MARTA MARINA BEDIA

CEPELLEDO MORENO, M.^a de la Paz. *El mundo narrativo de Elena Soriano*. Córdoba: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Córdoba, 2008, 412 pp.

Rescatarla del casi olvido, reivindicarla como escritora y estudiar a fondo los resultados de su capacidad creadora bien podrían ser los objetivos perseguidos por M.^a de la Paz Cepedello en su extenso trabajo sobre Elena Soriano, que el Servicio de publicaciones de la Universidad de Córdoba ha publicado recientemente.

Dividido en cuatro capítulos de diferente extensión, el primero y más breve, pero imprescindible, de ellos permite conocer la trayectoria vital e intelectual de Elena Soriano (1917-1996), así como el contexto literario en el que ha de situarse su labor como escritora. El último epígrafe del capítulo proporciona una visión panorámica de su actividad literaria, tanto en el terreno de la ficción como en el de la crítica y el ensayo. Breves en número, pero suficientes en información y muy claras en su exposición, estas páginas muestran el trabajo y la vida de una mujer que, educada

en los principios éticos y los valores que originaron y sostuvieron la cultura de la Segunda República, ha de sobrevivir en un contexto social (el franquismo) y personal (vida y muerte de su hijo) que la somete a las más duras pruebas, y pone de relieve el valor de sus aportaciones a la historia intelectual española.

El capítulo segundo, dedicado a la novela, evidencia el hábil manejo de los instrumentos críticos para llevar a cabo un análisis pormenorizado y en profundidad que permite a la autora alcanzar reveladoras conclusiones. Mientras que los pocos estudios de los que disponíamos sobre las novelas de Elena Soriano insistían exclusivamente en las fundamentales diferencias que separan su primera novela, *Caza menor* (1951), de clara y confesada adscripción al realismo decimonónico, frente a las integrantes de la trilogía *Mujer y Hombre* (1986; pero cuya primera edición es de 1955), en las que la historia queda relegada a un segundo plano en beneficio de la forma del discurso, el análisis aquí realizado demuestra que, aún reconociendo y señalando tales diferencias, existe sin embargo una línea medular de continuidad que niega la ruptura entre la primera novela y la trilogía. Esta línea se dibuja no sólo considerando el natural proceso evolutivo de la escritora, quien declaró en numerosas ocasiones su conocimiento y admiración por las innovaciones con las que los grandes narradores de principios del siglo xx (Proust, Faulkner, Kafka o Virginia Woolf, entre otros) habían reinventado la escritura novelesca, sino, y sobre todo, teniendo en cuenta la adscripción de la trilogía al género denominado «novela de tesis», y donde la autora se muestra como una precursora de las teorías del discurso literario femenino. Así pues, no existe un corte abismal entre las novelas de Elena Soriano, sino una adecuación de las que componen la trilogía a las características de un género que, a pesar de ellas, sigue siendo realista. Pero además, como

certeramente destaca Paz Cepedello, la historia de una y de las otras se desenvuelve, bien en los años anteriores a la guerra civil, terminando con el inicio del conflicto (*Caza Menor*), bien en la inmediata posguerra (*La playa de los locos*; *Espejismos*) o en el exilio (*Medea*); en suma, en todas ellas nos situamos en el ambiente común de un país en armas, un escenario en el que el conflicto bélico ocupa distintos planos, pero siempre está presente.

Tras un somero recorrido por la compleja evolución, nominal y ontológica, del género cuento, el capítulo tercero se centra en el análisis de sus cuentos, publicados entre 1989 (*La vida pequeña. Cuentos de antes y de ahora*) y 1996 (*Tres sueños y otros cuentos*), si bien algunos de ellos fueron escritos en la década de los cincuenta y los ochenta. Este desfase entre escritura y publicación obliga a la autora a realizar un corto, pero esclarecedor, recorrido por el cultivo del género en España, prestando mayor atención al período en que se sitúa la producción de Elena Soriano. Este trabajo de contextualización resulta imprescindible para entender, en toda su extensión, los argumentos desarrollados por Soriano en este género, así como los aspectos formales que les caracterizan. El detallado estudio de Paz Cepedello descubre la diferencia que existe entre la Elena Soriano novelista y la Elena Soriano cuentista. Con muy pocas excepciones, sus cuentos se sitúan en la estela del realismo decimonónico. A pesar de la distancia temporal que media entre sus primeras producciones cuentísticas y las últimas, nada ha cambiado: ni los recursos empleados, ni los ambientes creados en la ficción, ni la caracterización de los personajes varía en más de treinta años de práctica cuentística. En el cultivo de las formas breves la autora parece mostrarse opaca a cambios y novedades; su escritura da la espalda a la innovación, a la experimentación, en suma, a la evolución que el género sufre a lo largo de este período.

El cuarto y último capítulo se destina en exclusiva al estudio de *Testimonio materno*. Publicada en 1985 es, sin duda, la obra más conocida y admirada de Elena Soriano. Provista del bagaje teórico-crítico e intelectual necesario, condensado en las primeras páginas, Paz Cepedello, con talento y sagacidad, analiza el trágico relato autobiográfico de la escritora enmarcándolo en la complejidad de formas que la literatura del yo adquiere. *Testimonio materno* se revela como un discurso en el que se cruzan y auxilian diversas modalidades de escritura del yo: la biografía, la autobiografía, el diario íntimo y una cuarta modalidad que las engloba, enunciada ya desde el título: el testimonio. La autobiografía femenina se caracteriza por la presencia de determinadas marcas temáticas y formales que la diferencian del discurso autobiográfico tradicional. *Testimonio materno* contiene esas marcas: la obra de Elena Soriano se inscribe en un contexto de alteración del discurso autobiográfico androcéntrico definido por la descentralización del yo protagonista, frente al narcisismo característico del género; por ello el contenido del discurso resulta más amplio e integrador, de manera que en él, como señala la autora, todo «lo demás» adquiere un nivel de importancia semejante al de la narradora, en detrimento de su propio protagonismo. La consecuencia de dicha concepción alcanza a la estructura discursiva caracterizada formalmente por la utilización de determinados mecanismos compositivos tales como la discontinuidad, la fragmentación, la organización temporal anacrónica y la repetición, entre otros. Otra característica común a la escritura autobiográfica de mujer, en el que atinadamente repara Paz Cepedello, es la inserción en el discurso de voces autorizadas, y, por ende, masculinas, que avalen reflexiones u opiniones de la narradora. La abundancia de tales voces en la obra de Elena Soriano no sólo puede ser explicada por lo que la crítica define como cierto complejo de infe-

rioridad consustancial a las mujeres respecto del saber autorizado de los hombres, sino también porque la escritora, en su búsqueda de explicaciones para las causas de la tragedia que narra, recurre a diversas disciplinas científicas que le son ajenas y en buena medida ignoradas, razón por la cual la variante más utilizada para la reproducción de dichas voces es la cita literal. El capítulo se completa con un perspicaz análisis de la enunciación donde se profundiza en las diversas facetas del yo: el yo maternal, el yo intelectual y el yo de mujer, este último, contaminado con frecuencia por su condición de madre, facetas contenidas en los fragmentos reflexivos de la narradora que, adoptando forma de diario, suman la mayor parte de las páginas de la obra. Los epígrafes finales están dedicados al estudio de los fragmentos que encierran la biografía del hijo, principal causa generadora de esta autobiografía.

En el prólogo a este libro, M.^a Ángeles Hermosilla, catedrática de Teoría de la Literatura de la Universidad de Córdoba y directora de la tesis doctoral cuyo resulta-

do origina esta publicación, señala la dificultad que un trabajo como este conlleva al carecer, por la inexistencia de estudios sistemáticos sobre la escritora, de «andaderas bibliográficas». La dificultad ha sido vencida con rigor y solvencia. *El mundo narrativo de Elena Soriano* no sólo ofrece un valioso estudio literario, es también un trabajo comprometido, riguroso, imprescindible y clarificador para conocer los universos de ficción de Elena Soriano y, sobre todo, para la consecución de una meta consistente en rellenar los vacíos que la historia de la cultura y la literatura española ha ido dejando por el camino; vacíos preñados de voces femeninas, casi siempre silenciadas, y cuya existencia pone de manifiesto la parcialidad de la historia. Este libro de María de la Paz Cepedello devuelve la voz a una, muchas veces fascinante y siempre interesante, escritura de mujer, construyendo un valioso peldaño para la necesaria reescritura de la historia y la literatura en lengua castellana del siglo XX español.

CARMEN BECERRA