

RESEÑAS DE LIBROS

TORRE, Esteban. *Visión de la realidad. Relativismo posmoderno (Perspectiva teórico-literaria)*. Madrid: Arco/Libros, 2010, 268 pp. Colección Perspectivas.

Esteban Torre, catedrático emérito de Teoría de la Literatura de la Universidad de Sevilla, personalidad de formación clásica, poeta, especialista en el discurso científico del siglo XVI español, en métrica, teoría de la traducción y otros muchos saberes, nos sorprende ahora con la entrega de este libro comprometido en el debate intelectual del relativismo contemporáneo. El mismo que ha hecho reaccionar contra la pretensión de que cualquier cosa puede ser literatura (y, por consiguiente, ninguna lo sea en cuanto tal) a personalidades de la crítica literaria de la talla de Harold Bloom, Georg Steiner o Marc Fumaroli. Como en estos autores, la obra del profesor Torre tiene mucho de manifiesto apasionado. La cosa no es para menos.

Se trata de enfrentarse al hecho literario con el optimismo de que no es una quimera la pretensión de atenerse a la realidad, aunque la ideología de la sospecha que se introdujo en la filosofía occidental con el nominalismo del siglo XIV haya llegado a ser dominante hasta el extremo de la posmodernidad, entendida como la aniquilación de toda metafísica y desaparición de todo sujeto. (El autor, no obstante, nos advierte de la polisemia del término *posmoderno* que, como se sabe, puede tener otras acepciones y también referirse simplemente a realidades que emergen en esta época posmoderna con o sin relación con su clave filosófica).

El primer capítulo, primorosamente escrito, como, por lo demás, todo el libro,

recorre el camino que va de Karl Popper a Richard Rorty, pasando por Paul Feyerabend y muchas de las claves que en la filosofía contemporánea tienen relación con la deriva relativista. No todos son relativistas o, al menos, no lo son en el mismo sentido. Incluso cabría decir que afirmaciones que se hacen de autores y obras, integradas en una misma dirección, pueden reclamar ulteriores matizaciones, pero lo que aquí interesa a Esteban Torre es llegar a la desembocadura: «disipada ya la vana ilusión de pensar que poseemos una naturaleza profunda, espiritual y trascendente; igualados el error y la verdad, la veracidad y la mentira; anuladas las fronteras entre el bien y el mal, entre la realidad y el simulacro, entre la belleza y el horror; el hombre posmoderno puede contemplar felizmente en las plácidas aguas de Leteo —liberado al fin de toda atadura ontológica, ética, estética o epistémica— su vaporosa imagen de Narciso». (p. 46). No hace falta subrayar el sarcasmo metafísico que contiene la cita y que dota de sentido a los capítulos siguientes.

El capítulo segundo empieza recordando que en 1979 aparece la obra del filósofo francés Jean-François Lyotard, titulada *La condición posmoderna* y, en el mismo año, se publica *La cultura del narcisismo* de Christopher Lasch. Ambas obras, en efecto, sirven de prontuario de la episteme del ser humano «posmoderno», que Esteban Torre no cree conectada, por acción o reacción, con los valores de la modernidad, sino que, siguiendo a Carmen Bobes (*Crítica del conocimiento literario*) la ve «enfrentada decididamente al modernismo» (p.55). Torre nos recuerda una escena de *Matrix*, que finalmente no fue utilizada en

la versión comercial del filme, Morfeo le dice a Neo: «Has estado viviendo dentro de un mundo de ensueño, Neo. Como en la visión de Baudrillard, toda tu vida ha transcurrido dentro del mapa, no del territorio». Lyotard, Baudrillard, *Matrix* son referencias de un discurso en que el territorio no precede al mapa.

La falta de garantía que acompaña a cada enunciado en el contexto de esta cosmovisión propicia absolutamente la posibilidad de la charlatanería o el engaño. La dificultad de comprensión que suele acompañar el discurso teórico puede convertirse en expediente para procurar la aceptación del discurso vacío que reclama asentimiento ciego sin más patentes para ello que ser abstruso e ininteligible.

El relato de Torre continúa, pues, ahora con el capítulo 3, titulado «Imposturas y mistificaciones». Se refiere al hecho de que los tales discursos abstrusos e ininteligibles adquieren carta de ciudadanía porque nadie se atreve a declarar paladinamente que no los entiende (habitualmente, es que no dicen nada), instaurándose una historia semejante a la de los *burladores que fizieron el paño* del cuento del Infante Don Juan Manuel. En apoyo, se trae a colación el volumen *Sobre crítica y críticos* del entonces indignado Juan Luis Alborg, autor de una eficaz *historia* de la literatura española que sintetiza los principales estudios por época de esta disciplina. Alborg, sin embargo, es poco sensible a los modos propios de la *teoría*, de manera que seguramente su posición necesita de más matizaciones que las hechas por el propio Torre cuya simpatía por el libro en cuestión es evidente.

La parte del león del capítulo se dedica a contar detenidamente la superchería del profesor de física teórica de la Universidad de Nueva York, Alan Sokal, quien publicó en 1996 un artículo paródico en la revista *Social Text* («Transgredir las fronteras: hacia una hermenéutica transformadora de la gravedad cuántica»), aparente-

mente dedicado a la defensa del posmodernismo cultural y filosófico, pero que, en realidad, suponía una durísima diatriba contra determinados autores de moda.

La polémica dio mucho de sí en la prensa cultural y en las tertulias de café de los centros de humanidades y ciencias sociales de medio mundo como se puede ver aquí. Pero, en suma, es fácil advertir de qué lado está Esteban Torre: «a la broma [de Sokal], dice, le estaremos agradecidos siempre todos los que, de una manera o de otra, apostamos por una sociedad intelectual en la que se pueda libremente proclamar que muchos reyes y muchos emperadores de la ciencia, la literatura y el arte no llevan nada encima, es decir, están absolutamente vacíos y desnudos» (p.108).

Nuestro autor reclama la «voz poética» en el abismo de la posmodernidad en el capítulo IV. Para hablar de esa «voz», echo de menos en el libro de Torre la cita de Williams Empson, quien supo ver como nadie a este propósito la importancia de la «ambigüedad» («ironía», en un sentido lato, la llamarán otros), aunque no falta la invocación textual de una importante tesis doctoral, *Eironeia* (1994), de Pere Ballart, que es uno de los pocos autores del Estado español que tienen la fortuna de ser citados en este libro.

Sin renunciar a hablar de cómo se *fabrica* la poesía, lo que Esteban Torre pone por encima de todo es la cuestión del *valor*. «La auténtica obra de arte *vale*, tiene un *valor* estético. Pero no todo vale. Cuando hablamos de verso, cuando hablamos de poesía nos estamos refiriendo específicamente al buen verso, a la buena poesía. Y no al dislate o a la mera ramplonería metrificada. Sin unos principios estéticos, es imposible construir una teoría de la literatura y el arte. Sin juicios de valor, se tambalea el edificio de las humanidades» (p. 132).

Pero, al oponerse a la tautología de que un poema sea lo que, por convención, aceptemos como tal, no le es posible es-

capar a la dificultad de no poder proponer una alternativa demostrativa. Dedicar varias páginas convincentes a enseñar que podemos explicar qué es un verso más allá de la bobería de afirmar que es la línea que admitimos como tal. Y concluye: «Bien es verdad que la ciencia moderna hace ya muchos años que renunció a las profundidades abisales de un *qué* absoluto, contentándose con un conocimiento adecuado de *cómo* ocurren las cosas. Describir y comprender la realidad del verso es, a fin de cuentas, la misión del metricista. El verso existe, la poesía existe, están ahí. Es un hecho. Ahora bien, como nos recuerda la más elemental filosofía, los hechos no se demuestran, se muestran. Solo se demuestran los teoremas. Y, afortunadamente, la poesía no es un frío teorema, yerto, inmóvil, sino algo vivo y palpitante, que sale a nuestro encuentro» (p. 122).

O sea, es necesario abrazar la Estética para hablar propiamente del arte. En el capítulo 5, «Necesidad de una Estética», nuestro autor revisa a grandes rasgos la historia al respecto de los últimos siglos y algunos fundamentos clásicos. A. G. Baumgarten y su maestro, J. J. Winckelmann, I. Kant y G. W. E. Hegel desfilan sucesivamente. De los estudios hegelianos de Estética ofrece una verdadera antología mediante la selección de textos transcritos en el alemán original y acompañados de su propia traducción al español. Horacio, Santo Tomás de Aquino, Huarte de San Juan y la *Historia de las ideas estéticas* de Menéndez Pelayo aparecen también. Y más amigos de Esteban Torre, sus poetas de cabecera: Baudelaire, Verlaine, Mallarmé, Rimbaud, Pessoa.

Creo que el sentido de todo el capítulo queda resumido adecuadamente en cierto pasaje de la extensa cita del *Ion* platónico que se nos ofrece.

- ¿Acaso las cosas bellas no son bellas por lo bello?
- Sí, por lo bello.

- ¿Existe lo bello?
- Existe. ¿Cómo no va a ser así?
- Dirá él: «Dime, forastero, ¿que es lo bello?».
- ¿Acaso el que hace esa pregunta, Sócrates, quiere saber qué es bello?
- No lo creo, sino qué es lo bello, Hipias.
- ¿Y en qué difiere una cosa de otra?
- ¿Te parece que no hay ninguna diferencia?
- Ciertamente, no hay ninguna.
- Sin embargo, es evidente que tú lo sabes mejor. A pesar de eso, amigo, reflexiona. No te preguntas qué es bello, sino qué es lo bello.
- Ya entiendo, amigo; voy a contestarte qué es lo bello y es seguro que no me refutarás. Ciertamente, es algo bello, Sócrates, sábelo bien, si hay que decir verdad, una doncella bella (...).
- Creo que entiendo el sentido del proverbio que dice: «Lo bello es difícil».

No es fácil la cuestión. En todo caso, es un imposible para toda episteme ajena a las categorías metafísicas del *verum*, *bonum* y *pulchrum*.

Parece, en fin, que el autor se acoge al refrán de que el movimiento se demuestra andando, al redactar el último sugestivo y erudito capítulo titulado «Interpretaciones y traducciones». En él se ofrece el comentario de dos sonetos de Quevedo, el titulado «Amor constante más allá de la muerte» y el que comienza con las palabras «Un nuevo corazón, un hombre nuevo». A ellos se suma el estudio de otros dos sonetos «traducidos» («imitados») del mismo autor, «Es hielo abrasador, es fuego helado», que tiene su origen en un soneto en portugués de Camoens, y «Buscas en Roma a Roma, oh peregrino» cuya fuente más plausible es un poema de Joachim du Bellay. El epígrafe sobre «las traducciones en verso: el hexámetro y otros versos», donde vuelve a anteriores investigaciones suyas, y el breve «traducir es interpretar», que hace explícita la conexión de este úl-

timo capítulo con el alegato contra el relativismo, cierran el libro. He aquí la proclama final: «Mucho queda aún por hacer. Vale la pena, sí, vale la pena que la visión del mundo —y de nuestro estar en el mundo— que nos proporciona la actividad literaria siga siendo objeto de preferente atención por parte de científicos, estetas y educadores. No en balde la literatura representa una de las más genuinas expresiones del espíritu humano, a la vez que constituye uno de los más ricos tesoros del patrimonio de la humanidad» (p. 253).

MIGUEL ÁNGEL GARRIDO GALLARDO

GARRIDO DOMÍNGUEZ, Antonio. *Narración y ficción. Literatura e invención de mundos*. Madrid: Iberoamericana-Vervuert, 2011, 265 pp.

La complejidad de los mecanismos ficcionales de las narraciones del siglo XX y de lo que llevamos de XXI, unida a los planteamientos posmodernos en torno al simulacro y al cuestionamiento de la existencia de una realidad única han desembocado en un fructífero debate en torno al concepto de ficción. Ese debate es el que recogen las páginas del libro de Antonio Garrido Domínguez, que nos plantea cómo las narraciones literarias han obligado a desarrollar interesantes dispositivos para explicar el complejo fenómeno de la ficción, tomando presupuestos metodológicos de muy diversas disciplinas.

En la presentación que abre el estudio, el autor manifiesta la «perspectiva preponderantemente diacrónica» que regirá las páginas de su obra, por lo que dedica un segundo capítulo al concepto de *mímesis*, desde sus orígenes griegos hasta su utilización en el siglo XIX. Las diferentes acepciones del término, se explican en buena medida por su propio origen, pues-

to que ya en la época clásica, se enfrentarán dos concepciones de *mímesis*, la platónica y la aristotélica. La crítica platónica se sustenta en que la *mímesis* es una copia falsa del mundo de las ideas, dado que no proviene de la razón sino de una fuerza externa que invade al poeta, imita la realidad sensible (que es copia a su vez del mundo de las ideas) distanciándose así de la esencia del ser y convirtiéndose consecuentemente, en un pésimo mecanismo para la educación de los ciudadanos, objetivo último de su *República*. Frente a las teorías platónicas, la *Poética* aristotélica nos propone un nuevo concepto de *mímesis* alejado de las bases educativas y morales latentes en la definición platónica. La *mímesis* para Aristóteles se inscribe en el proceso de aprendizaje general del ser humano y, en el caso de la *mímesis* poética, es definida como una representación verosímil de la realidad.

Tras estas primeras reflexiones del mundo griego, la Edad Antigua finaliza con la firme convicción de la importancia de la imitación, al menos en lo que a la producción literaria se refiere (Séneca, Cicerón, Quintiliano). Sin embargo, las poéticas classicistas enriquecerán el debate con herederos tanto de las ideas platónicas (Plotino, Ficino) como de las aristotélicas (Minturno y Escalígero), debate al que se unirán obras de ficción que constituyen en sí mismas un tratado (*El Quijote*). Poco a poco el concepto de *mímesis* es interpretado como imitación de la naturaleza y en los siglos XVII y XVIII pasa a ser, con alguna excepción (Batteux), sinónimo de copia, aunque será también en esta época en la que se perfilen los primeros bocetos de los mundos posibles bajo los postulados de Bodmer, Breitinger y Baumgarten, reforzadas por la defensa explícitamente antimimética del Romanticismo.

El tercer capítulo ocupa el grueso del libro bajo el rótulo de «La noción de ficción narrativa: propuestas modernas», y trata de compilar las múltiples teorías de

la ficción que aparecen a lo largo del siglo XX y que siguen siendo objeto de debate en el XXI. Para ello (y esto es sin duda uno de los grandes aciertos del libro) establece diferentes paradigmas que aglutinan teorías con planteamientos diversos. Aunque en la mayoría de los casos, las propuestas teóricas de los autores individuales participan de distintos paradigmas, pueden diferenciarse las siguientes líneas generales: mimético-realista, retórico-formal, pragmática, semántico-constructivista, cognitiva y las nuevas reflexiones en torno a la realidad virtual, además de la hermenéutica y la poética de lo imaginario.

Para los defensores del enfoque mimético-realista, el mundo de ficción es una especie de trasunto del mundo real, con respecto al cual establecen una clara jerarquía ontológica. Este paradigma trata de dar cuenta de cómo la ficción reproduce ese supuesto mundo real en sus creaciones. Y las respuestas van desde la «funciónseudomimética» de Auerbach hasta las tres mímisis de Ricoeur, pasando por la particular lógica de la literatura de Kate Hamburger. La metáfora, la referencia y la denotación son algunos de los problemas planteados desde este paradigma que ha encontrado en la teoría de los modelos de Black y en los marcos de referencia de Harshaw, dos sugestivas propuestas.

Por ser uno de los más cultivados durante el auge del estructuralismo, apenas le dedica el autor unas páginas al enfoque retórico-formal. Los estudios de las diferentes escuelas y grupos que cultivaron la narratología desvelaron de forma minuciosa los procedimientos formales que se escondían tras los textos ficcionales.

La Pragmática constituye uno de los paradigmas más fructíferos de los últimos tiempos. La base de la pragmática lingüística establece que todo acto de habla se dirige al oyente con una determinada fuerza ilocutiva, pero al trasladar este esquema a la comunicación literaria, surgen innumerables puntos de desacuerdo. Garrido

sintetiza este intenso debate entre los que adoptaron la postura de que los actos de habla literarios no tenían verdadera fuerza ilocutiva por ser fingidos (Searle, Ohmann), los que defienden que el hecho de ser un acto de habla fingido no lleva aparejado dejar de serlo, sino que se trata aserciones no serias con una doble modalidad directiva o declarativa (Genette), y finalmente, los que no restan seriedad a los actos de habla literarios ya que detrás de ellos está siempre un creador, responsable último de dichos actos de habla (Martínez Bonati, Reisz). Paralelo e intrínseco a este debate, reaparece la discusión de las narraciones en primera y tercera persona, que a finales de los años cincuenta había servido a Hamburger como pauta de distinción entre géneros fácticos y géneros de ficción. Trasladado a la teoría de los actos de habla, autores como Searle o Genette seguirán este razonamiento para distinguir entre actos de habla fingidos (narraciones en tercera persona) frente la enunciación seria de la lírica o las narraciones en primera persona, diferencias que Dolezel justifica por el diferente grado de «autoridad autenticadora». Surgen en torno a este debate interesantes polémicas acerca de nuevos géneros como la autoficción y sus modalidades, así como importantes críticas al paradigma pragmático por estigmatizar ciertos usos «desviados» del lenguaje (Pavel), lo que llevará a Schaeffer a definir la ficción bajo el rótulo de «fingimiento lúdico compartido». Se trata de un concepto que implica una alianza entre la perspectiva semántica (que debe, eso sí, ampliar la noción de referente y abrirse a las teorías de los mundos posibles) y la pragmática, que debe dar cuenta de los mecanismos de la inmersión ficcional y que se resume, en última instancia en el pacto de ficción.

El enfoque semántico, que tradicionalmente describía los mundos creados por la ficción, parece inseparable, tal y como nos advierte Antonio Garrido, de los presupuestos

tos constructivistas, decididamente antimiméticos, y es uno de los enfoques en los que más se deja sentir el sincretismo con otras disciplinas en lo que se ha denominado las teorías de los mundos posibles. Ante la cantidad ingente de literatura crítica en este sentido, el autor sigue los planteamientos de Dolezel para insertar al hilo de sus afirmaciones los asuntos que han despertado más polémica entre la crítica. Dolezel comienza por enfrentarse a las posturas ontológicas que defienden un modelo único de mundo, para plantear un «modelo de múltiples mundos» definidos como mundos posibles no actualizados, heterogéneos e ilimitados, y accesibles desde el mundo real. Frente a los mundos posibles lógicos, los ficcionales son incompletos, heterogéneos y de naturaleza textual, legitimados mediante una fuerza autenticadora que viene a ser el trasunto del poder performativo del lenguaje en el ámbito literario. Independientemente de las matizaciones que se le han hecho a estas teorías, Garrido manifiesta la tendencia de buena parte de la crítica a aceptar los postulados constructivistas (representadas en el ámbito literario por las teorías de Schmidt) que defienden que los modelos de mundos posibles nada tienen que ver con la reproducción de una realidad preexistente, sino con la construcción que elabora el sujeto a partir de diferentes elementos (es lo que defienden también, desde otra perspectiva, N. Goodman y sus seguidores).

El enfoque cognitivo es el que más se aleja de los estudios estrictamente literarios, aunque son muchos los autores que lo incorporan a sus reflexiones sobre la ficción artística. Tanto Schaeffer como Augé manifiestan la importancia de la ficción como proceso cognitivo, destacando su arraigo antropológico. La poética de la imaginación, anterior en el tiempo a la poética propiamente cognitiva, puede considerarse un primer intento de acercamiento al hecho artístico desde esta perspectiva, enriquecida con las aportaciones de la

psicología cognitiva, que ha llegado a plantear la existencia de una «mente literaria» o narrativa. Al final de este apartado, Antonio Garrido cede la voz a los creadores, que aportan interesantes testimonios al respecto.

La Nueva Ficción, por su parte, surge como reflexión ante los nuevos mecanismos ficcionales que presiden nuestro mundo, como la realidad virtual. Frente a esta situación, surgen posturas encontradas entre los que ven en ella la banalización del arte y en general la sustitución del mundo por su simulacro (Baudrillard), frente a los que manifiestan un optimismo algo desmedido en opinión de Antonio Garrido, partidario de recelar tanto de las posturas catastrofistas de quienes ven en la posmodernidad —era del simulacro y de la «fabulación del mundo»— una suerte de apocalipsis del arte como de los que atribuyen a la realidad virtual capacidades transformadoras extraordinarias.

Tras este exhaustivo repaso, el autor dedica el cuarto capítulo al análisis de tres textos breves de ficción en los que utiliza conceptos y herramientas procedentes de los diferentes paradigmas anteriormente expuestos. La complementariedad de los diferentes presupuestos teóricos vuelve a ponerse de manifiesto en el último capítulo conclusivo, donde se apuntan, sin embargo, las tendencias más destacadas de la crítica, entre las que destaca el constructivismo y la tendencia a plantear modelos globalizadores que incluyan los diferentes aspectos de la ficción, dando cuenta no tanto de las relaciones que se establecen entre ficción y mundo real, sino de cómo esos mundos posibles se legitiman ante nuestros ojos.

La obra encierra un verdadero esfuerzo de recopilación y síntesis de las diferentes propuestas en torno a la ficción y sabe, en el diálogo que pretende establecer entre ficción y narración, trascender las fronteras de esta última para incorporar reflexiones de diferentes disciplinas que

exceden ampliamente el ámbito de lo literario para después volver y quedarse en esas «mentiras» literarias que nos hacen ser un poco más auténticos.

MARTA ESPINOSA BERROCAL

LEZAMA LIMA, José. *Escritos de Estética*. Edición de Pedro Aullón de Haro. Madrid: Dykinson, 2010, 322 pp.

En España, la edición de la obra de José Lezama Lima empieza por una mínima muestra de su faceta ensayística, cuando en 1969 José Agustín Goytisolo se encarga de seleccionar para Tusquets «Sierpe de don Luis de Góngora» (1951) y «Las imágenes posibles» (1948) bajo el título de *Esferaimagen*. En 1971 los más activos promotores de este autor se sitúan también en el ámbito catalán (Iván González Cruz. *El espacio gnóstico americano. Archivo de José Lezama Lima*. Valencia: Universidad Politécnica de Valencia, 2001), ya que Barral y Anagrama publican *Introducción a los vasos órficos y Algunos tratados en La Habana* respectivamente. Por fin, Aguilar emprende la tarea de editar en dos volúmenes prologados por Cintio Vitier la obra completa del cubano. El tomo segundo, fechado en 1977, recogía tanto los ensayos como los cuentos.

¿Qué aporta entonces esta nueva selección realizada por Pedro Aullón de Haro? A mi modo de ver, algo esencial: supone una reconstrucción teórica, una hermenéutica en toda regla, que busca trazar las líneas medulares de una Estética dentro de un territorio disperso en apariencia como es el de la crecida producción ensayística lezamiana. No estamos ante la simple antología de un *corpus* relevante ordenado cronológicamente, sino ante una *interpretación*, que señala, contextualizándolo, un sistema de ideas, término éste que obsesionó siempre a Lezama. Hablo de territorio

disperso porque el cubano estira de manera casi sobrenatural y modela a su medida la libertad inherente al género ensayo. Bajo la selva barroca, como un río subterráneo, circula sin embargo un pensamiento, una filosofía en relieve, más que una Poética o *ὁῦσις* en sentido estricto, que acaso también podría recomponerse como las teselas perdidas de un mosaico romano. Con tal objetivo, se recopilan diez ensayos agrupados en dos bloques, cuya datación oscila entre 1948 («Las imágenes posibles», procedente de *Los tratados en La Habana*) y 1965 («Las eras imaginarias: la biblioteca como dragón», desgajado de *La cantidad hechizada*). Esta estética tendría como centro «un tratamiento filosófico fuerte y tradicional de base racionalista aristotélica cruzado por la libertad de las figuraciones, la sorpresa y el retiramiento, el pitagorismo y conducido de manera relativamente análoga a la desarrollada en líneas generales por Leibniz» (p. 34). Lo que sucede es que el causalismo aristotélico, secuencial, aparece acribillado por un vértigo y una danza que atraviesa dionisiacamente el discurso y lo transforma. Se advertirá, por tanto, que lo que subyace a ese pensar es un barroquismo metafísico y carnal que, impulsado por el entimema, busca también el relámpago, la intuición, el sueño, abrir cavernas en la gruta de la razón por caminos inéditos, distintos a los transitados por las vanguardias históricas, conciliando la razón con la fe, aglutinando poesía y religión cristiana. Para ello, Lezama reivindica distintas tradiciones, desde el orfismo hasta el Romanticismo —Shelley, Keats, Novalis—, desde la mística carmelita y el sufismo hasta el Tao o el Zen. La belleza de esta prosa estriba en que sabe disponer lo imprevisible como ley, en su creencia en el agrupamiento insospechado (o *ingenioso*, pues el magisterio de Gracián es indiscutible), en lo que se va a denominar la *vivencia oblicua*.

Con buen criterio, Aullón de Haro elige «Preludio a las eras imaginarias» para

inaugurar el grupo de la primera sección. Este texto puede ser considerado como una especie de liminar, pues anticipa, a modo de catáfora, una de las reflexiones que aparece una y otra vez, cohesionando el conjunto, en estos ensayos; a saber: las relaciones entre la causalidad y lo incondicionado. Los dualismos, las antinomias y las tensiones argumentativas recorren estas prosas levantando profundas paradojas, hondonadas, operaciones discursivas que, a partir de las tensiones conceptuales, propenden a la búsqueda de una síntesis o *concurrencia*, por utilizar un vocablo plenamente lazamiano. No en vano, para él, la poesía es capaz de hacer posible lo imposible.

El siguiente texto, «A partir de la poesía», se abre con unas palabras que convergen con el eje teórico antes enunciado: «Es para mí el primer asombro de la poesía que sumergida en el mundo prelógico, no sea nunca ilógica». Si lo poético presenta y representa una realidad *otra*, va de suyo que se sustenta también sobre un principio de causalidad superador del frío silogismo. Hábil orfebre de neologismos, el cubano inventa la noción de «era imaginaria», una suerte de arquetipo histórico cuya paternidad hay que buscarla en Vico (así también su énfasis en la *expresión*, que calará en las poéticas románticas). Establece una terna integrada por tres eras: la filogeneratriz, que estudia las tribus de los idumeos, escitas y chichimecas; lo tanático, que comprende la escatología egipcia; y finalmente una era que abarca tanto lo órfico como lo estrusco. Precisamente una meditación acerca de los misterios abisales se plantea en su «Introducción a los vasos órficos». Ese no saber sabiendo penetra el submundo de Deméter, Plutón y Proserpina. El orfismo es para el cubano la entraña fundante del canto, la vía unitiva en que el dios desciende al hombre y éste se eleva como un dios, la noche de los muertos penetrando en la luz de la palabra.

En «Las eras imaginarias: los egipcios»,

Lezama realiza una incursión en *El libro de los muertos*, de donde brota una breve historia comparada de las religiones sostenida por la idea de la muerte no como la otra vida, sino como la otra tierra. Aunando lo lírico y lo especulativo, distintas correspondencias y analogías dibujan un *continuum* entre ciertos temas bíblicos y los que conforman el tratamiento de la ultratumba en los egipcios. Hay que decir que ese anhelo de trascendencia y unidad plotiniano es una de las piedras angulares de toda su obra.

«Las eras imaginarias: la biblioteca del dragón» representa una indagación en la cultura china y en el Tao, cifra de lo inexpresable. La alquimia, la pintura y el grabado, el ritual del té y diversas reflexiones sobre el silencio de Chuang-Tse se instalan en esta prosa, ondulándose en múltiples metamorfosis, en mutuos reconocimientos. Estamos frente un texto clave, que permite divisar con mayor claridad —desde el *wu wei* y el *tokonoma* japonés— poemas como «El pabellón del vacío», de *Fragmentos a su imán*. Al vacío preñado de sentido, a la noche oscura sanjuanista, Lezama opone el angustioso terror de la Nada que late en Pascal o Mallarmé.

El movimiento es perfección, pero la perfección máxima es la muerte. La dialéctica entre el movimiento y el reposo a través de la *auctoritas* aristotélica y pascaliana constituye el nervio especulativo de «Introducción a un sistema poético». La poesía se presenta, en el corazón de esa antinomia, como necesaria armonía, como imagen de posibilidad de sentido «de esa corriente mayor dirigida a las grutas, donde se habla sin que se perciben los cuerpos». Lucha agonística entre la dispersión y la permanencia, entre *ascendere* y retiro, entre lo informe y la figuración.

«La dignidad de la poesía» explora el *ethos* lírico a través de una exégesis de la doctrina paulina y de la historia griega, que liga la poesía con la *areteia* o culminación de la nobleza. El poeta sería el médium,

la válvula de una potencia, el guardián de la sustancia de lo inexistente, del germen de la infinita posibilidad. La metáfora sería el imán capaz de hacer cristalizar la imagen permanente.

La convicción —ya en presocráticos como Empédocles— de que el hombre puede alcanzar el conocimiento absoluto por el conocimiento poético preside «Las imágenes posibles». La mirada lezamiana vuelve a ser omnívora, desbordante, y se cierne con avidez de halcón sobre episodios, mitos, imágenes y siglos, dando lugar a excelentes párrafos de naturaleza efrástica que enriquecen la prosa y refrescan la densidad erudita, la tendencia a la hipotaxis bulímica, al símil interminable, a la *copia verborum*. La mitología griega se amalgama con la historia egipcia o china, Cicerón habita junto a Krishna, Heracles convive con Rimbaud, y éste recibe la inquietante compañía del viejo fauno Verlaine. La escritura se torna espacio de alquimias verbales, espejo de una hiperbólica red de asociaciones donde «la poesía avanza en su inicio sobre una llanura tan dilatada y lejana, semejante a la entrega vegetal que diferencia siempre el discurso de la corriente progresiva». Lezama advierte la dualidad de un tiempo que es a la vez imagen de la eternidad y duración, forma abierta capaz de sustantivarse en un cuerpo (*logos*). Esta intelección le conduce a explorar la milagrosa conversión de la poesía en poema, de lo que es instante y discontinuidad en un estado continuo, en una forma.

«Exámenes», el último de los textos que se escoge para cerrar el volumen, desarrolla con nuevos matices la idea anterior: cómo la poesía se fija en el poema, cómo Casandra —alegoría de la visión— «se constituye en esferas, en continuos de uno indual». Para su orquestación ensayística, Lezama vuelve a requerir bruscos saltos temporales bajo los que desliza *correspondances*, ocultas y sagaces analogías (por ejemplo, Dante se yuxtapone aquí a

los discursos de César ante el Senado). Asimismo, el mérito de esta selección consiste en descubrirnos la continuidad de un pensamiento estético donde cierta historia literaria epidérmica sólo había visto la máscara del hermetismo o la proliferación incesante de los signos, en revelarnos las raíces occidentales y orientales de un prosista que tiene algo de prometeico y que no es apto para lectores asustadizos.

JOSÉ ANTONIO LLERA

SPIVAK, Gayatri Chakravorty. *¿Pueden hablar los subalternos?* Traducción, edición y crítica de Manuel Asensi Pérez. Barcelona: MACBA Eds., 2009, 125 pp.

En un artículo del año 2007, Manuel Asensi concluía: «la crítica como sabotaje se hace siempre las mismas preguntas: ¿en qué dirección va este texto dentro de los polisistemas modelizadores y qué vende?». Si bien su propuesta se enmarcaba en una reflexión más amplia acerca del sentido de una crítica literaria, su aplicación en el contexto de esta reseña se hace necesaria. Más si se tiene en cuenta que el título *¿Pueden hablar los subalternos?* inaugura una serie de cuestionamientos que van mucho más allá del carácter interrogativo del mismo: ¿quiénes son los subalternos? ¿qué características sociales, culturales, económicas o históricas los especifican? En definitiva: ¿en qué medida es posible establecer un vínculo entre la potencia activa de los dos verbos conjugados y la dificultosa definición de unos sujetos lingüísticamente marcados por el signo de la dominación?

A todo ello quiere responder el traductor y editor del texto por medio de una minuciosa edición crítica y, sobre todo, a través de una introducción en la que el sujeto se posiciona críticamente y maneja

sobre algunas de las ideas del artículo de Spivak una mirada ideológicamente saboteadora. Los propósitos son claros, y así los expone en «La subalternidad borrosa. Un poco más de debate en torno a los subalternos»: de un lado, estudiar detenidamente un trabajo que ha abierto nuevas líneas de investigación en torno a nociones como lo poscolonial, el género, la alteridad o la subalternidad, y aplicar sobre él una crítica-sabotaje que permita ver el origen retórico y silogístico de algunos de sus argumentos, especialmente de aquellos que, de manera más o menos velada, han sido objeto de revisión por parte de tantos otros. Del otro, relanzar el debate sobre unas subjetividades que ejemplifican materialmente algunas de las preocupaciones de los últimos años, a saber: las tecnologías de poder, de género o del yo que continuamente operan en la construcción de los distintos individuos que conforman nuestra realidad.

En el apartado titulado «Saboteando a Spivak: para una redefinición del “subalterno”», el autor descubre la falacia del modelo comunicativo sobre el que se construye una de las ideas principales de la intelectual —los subalternos no pueden hablar porque no hay un emisor aquí o allí para escuchar, para hacer caso, para comprender incluso lo que se quiere decir—, puesto que, como él mismo recuerda, «(...) la malinterpretación es la condición de posibilidad de todo acto interpretativo» (p. 32). Desde aquí, el valenciano dibuja su propia imagen del subalterno tomando como punto de partida el *exempla* del Lazarillo, y recuperando como figura de figuras la *interrogatio* y el lugar de ausencia que ésta siempre convoca. Por eso, hacia el final de su trabajo, no podrá más que concluir: «El subalterno sería aquel o aquella cuya vida resulta insoportable e invisible hasta el punto de que ello amenaza la posibilidad de su vida en sentido literal o simbólico [...]. La pregunta no es, por tanto, si los subalternos pueden hablar,

sino si los subalternos pueden vivir» (pp. 36 y 39).

Así las cosas, no hay que perder de vista el contexto de sabotaje en el que se produce el presente libro: se pautan un recorrido de lectura *otro* del famoso trabajo de Gayatri Chakravorty Spivak y, para ello, se utiliza un modelo que no olvida, antes bien potencia, el carácter contradictorio y heterogéneo de la práctica lectora y, en última instancia, crítica. En este sentido, no debe sorprender la fundamentación paradójica —constantemente interrogativa, pocas veces resolutiva— que la teoría crítica del autor expone, ni la puesta en práctica que a partir de la segunda parte, y enfrentándose ya a «¿Pueden hablar los subalternos?» en su faceta de traductor y editor, realiza. Es entonces cuando se arroga la capacidad de ir inscribiendo su huella subjetiva con notas a pie de página que tan pronto lo perforan con las distintas versiones que de él existen —cuatro, a juzgar por lo que explica nada más empezar su estudio: una conferencia de 1983 y tres manuscritos (re)escritos a lo largo de siete años, de 1985 a 1993—, como lo «dan a leer» con aportaciones del tipo: «Del mismo modo que Heidegger acusaba a Nietzsche de no haber superado, a pesar de las apariencias, la tradición metafísica occidental, así también Derrida acusa a Heidegger de ser el último bastión de dicha tradición metafísica. Spivak repite esta estrategia contra Deleuze (y Guattari), porque aunque este parece haber minado la existencia de un sujeto soberano mediante su teoría de la multiplicidad, en el fondo ello constituye una restitución del sujeto soberano» (nota 3, p. 45).

Ya lo había dicho en ese artículo embrionario del 2007: la crítica como sabotaje decide cuándo puede ejercerse y cuándo no. Y la consecuencia más directa de esta toma de decisión es la metamorfosis del objeto de análisis en un palimpsesto de referencias, intertextualidades y opiniones que desbordan la ley interna del texto y lo

hacen circular en una dinámica de significaciones múltiples. Piénsese, si no, en la primera de las intervenciones que se llevan a cabo: ante la dificultad de un término morfológicamente ambiguo como es el inglés «subaltern», el sujeto crítico opta por reclamar la pluralidad de un término como «subalternos», en detrimento de otras formas más modernas como «subaltern@s», y de esta forma logra trazar una línea de fuga interpretativa por la que la cuestión del género —base de los análisis de Spivak en torno a la subalternidad de la mujer— dialoga con la cuestión mucho más amplia de la subjetividad y de las dificultades que ésta experimenta en su devenir textualidad o, si se prefiere, palabra / cuerpo (re)escritos.

Junto a ello, se tiene muy en cuenta también la importancia de una contextualización que tan pronto aclare las huellas del pasado —las referencias spivakianas a esa intelectualidad francesa que, con Michel Foucault y Gilles Deleuze a la cabeza, constituyen el inicio de sus críticas a lo que ella denominó «(...) otro error disciplinario más: contar historias de vidas en nombre de la historia» (p. 45)— como las modernice: sus largas notas explicativas consiguen escapar, así, del peligro de abrumar al lector y, al mismo tiempo, favorecen una suerte de escritura *otra* que convierte el diálogo esperable en este tipo de trabajos en una relación dialógica de potentes dimensiones.

Aunque lo más fácil sería pensar que se trata de un estudio sobre un tema repetidamente trabajado —la sombra de una lectura feminista planea sobre la recepción posterior que se ha hecho del texto de Spivak—, pienso que la mirada y, sobre todo, los resultados logrados hacen de él un libro de lectura obligada para todo aquel que busque un acercamiento original a este tipo de cuestiones. Por otro lado, el hecho de encontrar en la génesis del libro la marca del Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona y de su Programa de

Estudios Independientes (PEI) lo resignifican en una esfera de divulgación y discusión de indudable interés.

NÚRIA CALAFELL SALA

IRAVEDRA, Araceli. *El compromiso después del compromiso. Poesía, democracia y globalización (Poéticas 1980-2005)*. Madrid: UNED, 2010. 316 pp.

Frente a las prevenciones que suscita el sintagma «poesía comprometida» (o social, política, resistente, combativa, etc.), la crítica viene constatando «la revitalización del compromiso en la poesía española de las últimas décadas». Son palabras de Araceli Iravedra en su libro *El compromiso después del compromiso*, cuyo estudio abarca los veinticinco años que transcurren entre 1980 y 2005, años, en efecto, de «democracia y globalización», a cuya coyuntura la poesía no permaneció ajena.

El libro de Iravedra se compone de dos partes complementarias: la primera es un estudio crítico de las diferentes tendencias arbitradas por la nueva poesía comprometida, parte a la que sigue un corpus documental representativo del pensamiento sobre el compromiso de cada una de tales tendencias. Comienza planteando el estado de la cuestión, ofreciendo datos pertinentes sobre «la reivindicación de la funcionalidad crítica de la escritura» en la actualidad. Citemos, por ejemplo, entre tales datos, el ensayo *Poesía y poder* (1997) del colectivo Alicia Bajo Cero y el número monográfico de la revista *Ínsula* (671-672, noviembre-diciembre, 2002) sobre «los compromisos de la poesía», coordinado por la propia Iravedra. A la vista de estos y otros muchos testimonios, parece que «el discurso valedor de la utilidad política y social de la poesía» ha dejado de ser marginal para obtener clara visibilidad en el canon de la poesía de este momento. El

objetivo crítico de Iravedra, en consecuencia, será «considerar un conjunto de soportes teóricos, sustentadores de otros tantos modelos poéticos, que reconocen abiertamente su naturaleza *política* o, cuando menos, aceptan su articulación radical con la sociedad y la historia y la difuminación de los contornos de lo privado y lo público». Pero antes del análisis de tales modelos, la investigadora establece algunas consideraciones que implican el cambio generacional frente al elitismo de los «novísimos», con la voluntad de la nueva promoción de «soldar la fractura entre poesía y sociedad y de trabajar en la búsqueda de una respuesta a las necesidades y demandas que esta última parecía solicitar». La crítica ha hablado de «la renuncia a las utopías sociales» tras el fracaso de los sueños de mayo del 68 y el repliegue al ámbito privado, pero Iravedra constata que eso no significó necesariamente conformismo e indiferencia, pues en los años 80 y 90 creció en presencia y prestigio un posicionamiento moral de la escritura ante la realidad, al que se suman, incluso, «algunos viejos novísimos» (L. A. de Cuenca, por ejemplo). Como no todo es uniforme, el «descrédito de las utopías» tuvo sus excepciones, como «la otra sentimentalidad» granadina y la «poesía practicable de Jorge Riechmann. Quiere esto decir que el fin del franquismo y el comienzo de la democracia «no bastaban para justificar el silencio de la clase intelectual ante la historia». En tal clase intelectual hay que colocar, indudablemente, a los poetas. Pero hubo modos diferentes de encarar las relaciones entre poesía e historia, tanto a nivel teórico (las poéticas) como práctico (la poesía). Y a estos modos dispares atiende pormenorizadamente Araceli Iravedra. En primer lugar a «la otra sentimentalidad», movimiento poético granadino que contó con el magisterio del profesor Juan Carlos Rodríguez y la práctica poética de Javier Egea, Álvaro Salvador y Luis García Montero en su origen; se asienta, en síntesis,

sobre «la convicción de que la literatura es un discurso ideológico, la lengua poética un signo de la ideología dominante (esto es, un síntoma de la historia), pero también una forma de producción de ideología, y los sentimientos construcciones históricas producto de unas realidades sociales y de un horizonte ideológico determinado». Movimiento coetáneo al anterior fue el «sensismo» de F. Beltrán —que a finales de los 80 encauzará la tendencia hacia lo que llamó «poesía entrometida»—, V. Presa y M. Galanes; el sensismo proclamaba que «la poesía no es un valor en sí misma y que el verdadero valor reside en la vida, en la experiencia personal y cotidiana y en la emoción que aquélla, la poesía, es capaz de suscitar»; procede a la desmitificación de la poesía, del poeta y del sujeto poético («el hombre de la calle»), además de a la búsqueda de un público poético.

Cuando la poesía de la experiencia, en la que habían desembocado de uno u otro modo las dos líneas anteriores, se había situado en el centro del panorama lírico, irrumpe «la voz disidente» de Jorge Riechmann con su «poética del desconuelo» y su «poesía practicable», poeta que promueve «una poesía política inserta en un proyecto revolucionario», así como «una ruptura de la ilusión estética [...], con el objeto de movilizar energías hacia una práctica de transformación». Vocación resistente, encuentro con el otro, fundamentos éticos, escritura autónoma, pero no autárquica, etc., caminando de un realismo «veraz» a un realismo «de indagación», significando que «la siempre sutil intervención política de la poesía [...] no está reñida con el hermetismo».

En los años 90 surgió el «realismo sucio» (Roger Wolfe, David González...), derivación externa, para L. A. de Villena, de la poesía de la experiencia: nihilismo, escepticismo, negación de la belleza, testimonialismo crudo, individualismo iconoclasta, escritura autobiográfica, sujeto urbano desencantado (antihéroe) y provo-

cador, estilo desaliñado y bronco... Según Iravedra, «no puede negársele a esta poética de la degradación cotidiana su destino último de denuncia social».

El colectivo Alicia Bajo Cero (A. Méndez Rubio, E. Falcón, V. Tortosa...) cambió, a principios de los 90, el carácter político de la escritura y el rechazo de la estética oficial y propuso vías alternativas a las formas hegemónicas de producción cultural. Su documento más fecundo, *Poesía y poder*, supone una crítica al «discurso anestésico» y de legitimación de lo mayoritariamente aceptado de la poesía de la experiencia.

La «poesía de la conciencia, promovido por el grupo onubense «Voces del extremo» (A. Orihuela, Eladio Orta y otros), construye una «estética de la resistencia» de los años 90 en adelante: confrontación y resistencia frente al discurso dominante de la poesía de la experiencia, «resistencia ética frente a lo políticamente correcto», beligerancia frente a los valores establecidos, palabra realista y narrativa... El riesgo de la poesía que practican es que puede desbarbar por barrancos prosísticos, en los límites de lo que es y nos es poesía.

Tras referirse Araceli Iravedra a la «experiencia singular» de «una poesía para los seres normales» que L. García Montero argumentó a partir de la segunda mitad de los ochenta, y que «funda su compromiso literario en la elaboración de una poesía destinada a interpretar la experiencia personal desde un punto de vista histórico» y en un nuevo concepto de «utilidad» de la poesía, justifica la autora el marbete de *El compromiso después del compromiso*, pues si las diferentes tendencias no constituyen un conjunto homogéneo, ni en la teoría ni en la práctica, sí pueden esgrimirse algunas constantes: desvío de la poesía social de posguerra, temas internacionales, escritura de carácter ideológico, variedad de registros, etc. Finalmente, los datos aportados precisan que cada vez la poesía del compromiso fue teniendo mayor presencia

editorial con la colaboración de encuentros, revistas e internet, poderoso medio de circulación.

La segunda parte del libro comprende la selección de un corpus documental representativo del pensamiento de cada una de las tendencias, entendiéndose que su reflexión incide sobre «el compromiso como práctica poética consciente». Son siete las «poéticas» propuestas, tantas como tendencias analizadas, con presentación y explicación en cada caso que facilite al lector su propio entendimiento de los documentos seleccionados (manifiestos, entrevistas, artículos, piezas de índole metapoético...), en el orden cronológico y secuencial en que fueron apareciendo. El lector interesado dispondrá de los documentos fundamentales que cimentaron y afirmaron cada una de las poéticas del compromiso.

JOSÉ ENRIQUE MARTÍNEZ

POZUELO YVANCOS, José María (dir.). *Historia de la literatura española*. 8. *Las ideas literarias (1214-2010)*. Barcelona: Crítica, 2011, XXII+915 pp.

El tomo 8 de la *Historia de la literatura española* dirigida por José Carlos Mainer está dedicado a las *ideas literarias*, es decir, a lo que tiene que ver con un ejercicio de comentario que con distintas formas acompaña a la literatura en su historia, como explica en la introducción el director del volumen, José María Pozuelo Yvancos. La importancia del volumen se entiende si tenemos en cuenta dos de las notas que lo caracterizan y que pasamos a comentar. La primera es que todo un tomo de casi mil páginas titulado *Las ideas literarias (1214-2010)* se incluya en una historia de la literatura española. Porque en las modernas historias de la literatura española no solemos encontrar un espacio consagrado al pensamiento sobre la litera-

tura, a la teoría de la literatura. Aunque hay que recordar las notables excepciones de los trabajos de Antonio Vilanova sobre los preceptistas de los siglos XVI y XVII y el de Alfredo Carballo Picazo sobre «El saber literario» —centrado en Menéndez Pelayo, Menéndez Pidal y Dámaso Alonso— en la *Historia general de las literaturas hispánicas*, dirigida por Guillermo Díaz-Plaja. ¿Ha sido siempre así en las historias de la literatura española? Si nos fijamos en una de las primeras, la de Luis Joseph Velázquez, *Orígenes de la poesía castellana* (Málaga, 1754), vemos que la teoría neoclásica está inserta en numerosos pasajes. Por ejemplo, la teoría de Luzán sobre las clases de imitación, según su objeto (*icástica* o de lo particular, y *fantástica* o de lo universal) o la distinción clásica de los modos de imitación. Hasta puede deslindarse un pequeño tratado de métrica española y su historia (págs. 77-93). En las *Memorias para la historia de la poesía y poetas españoles* (Madrid, 1775) del benedictino Martín Sarmiento, puede apreciarse la organización de la historia de la poesía en estrecha dependencia de la forma métrica, o puede encontrarse un comentario de la carta del Marqués de Santillana sobre la poesía (págs. 148-227). La *Colección de poesías castellanas anteriores al siglo XV* (Madrid, 1779-1790) de Tomás Antonio Sánchez empieza con la vida del Marqués de Santillana, la edición de su carta al Condestable de Portugal y un amplio comentario de la misma. Se reconoce así la importancia de la figura del marqués en la constitución de la historia de la literatura española. El distanciamiento teórico queda luego diluido en un interés dominante por la sucesión cronológica. La segunda razón es que, después de la atención prestada en el siglo XIX por Marcelino Menéndez Pelayo a la teoría literaria en su *Historia de las ideas estéticas en España*, sólo pueden citarse valiosas monografías e historias parciales de la teoría literaria española, pero nos faltaba la

obra de conjunto que historiara el pensamiento literario español desde el siglo XIII a hoy partiendo de lo que entendemos actualmente como tal. Porque lo que hoy se entiende por ideas literarias es muy distinto de la concepción decimonónica, identificada con la poética y la retórica o preceptiva literaria. Toda la abundante producción de teoría literaria del siglo XX, desde el formalismo ruso al postestructuralismo, hace que por «ideas literarias» entendamos un campo más amplio en el que interesa tanto el aspecto formal descrito en las preceptivas o tratados técnicos, como las discusiones y manifestaciones que tienen que ver con los factores de la comunicación literaria, y especialmente con la vida de la obra en la historia (comentarios, formaciones del canon de distintas épocas, etc.). Se ha pasado del paradigma formalista al de la hermenéutica. Pero si cambia la literatura, lógicamente tienen que cambiar también las ideas literarias. A la vista de los temas tratados en la obra que comentamos, podemos distinguir tres líneas en el pensamiento literario de todas las épocas: la técnica, que atiende a los tratados; la crítica de la literatura del momento (polémicas y cuestiones palpitantes de cada época); y la metaliteraria o manifestaciones de la autoconciencia del escritor en la obra de creación, alguna vez dedicada específicamente a la crítica (por ejemplo, el *Viaje del Parnaso*). Pueden encontrarse fácilmente ejemplos de estas líneas de fuerza en todos los grandes apartados en que se organiza el volumen, que son tratados por reconocidos especialistas y que son los siguientes: los orígenes del pensamiento literario (1214-1513) (Fernando Gómez Redondo); arte antiguo y moderna costumbre (1499-1690) (Gonzalo Pontón); clasicismo, ilustración y nueva sensibilidad (1690-1826) (Rosa M.ª Aradra Sánchez); literatura y nacionalismo español (1808-1900) (Celia Fernández Prieto); filología, crítica, teoría (1900-2010) (José M.ª Pozuelo Yvancos).

La larga y fructífera trayectoria del profesor Pozuelo, coincidente con el moderno desarrollo de la teoría literaria en la universidad española, produce muy brillantemente en esta obra un ejemplo más de su buen hacer al servicio de la docencia y de la investigación universitarias. Y cumple con éxito la tarea de convertir el volumen que comentamos en referencia imprescindible para la historia de la teoría literaria española y para el desarrollo de su investigación. En la presentación que hace el profesor Pozuelo de las ideas del siglo XX, son destacables por su originalidad tanto el espacio que dedica a dar cuenta de las reflexiones de los mismos creadores sobre la literatura como las páginas que titula *Los años de la teoría*. Como testigo y partícipe en la mayoría de los acontecimientos, narra el proceso de institucionalización de la teoría literaria en la universidad española, con la activa participación de los profesores Fernando Lázaro Carreter, M.^a del Carmen Bobes Naves o Antonio García Berrio, y, desde el CSIC, Miguel Ángel Garrido Gallardo, coordinador del congreso de 1983, «Teoría semiótica. Lenguaje y textos hispánicos». La abundante producción de estos años, detalladamente resumida en este capítulo, culmina, sin duda, en el trabajo que estamos comentando; la teoría literaria desborda el campo de la estricta especialización y se integra en el contexto de la historia literaria.

La organización de la obra comprende: una primera parte, la más extensa, de exposición general de las ideas de cada época; la segunda, que ofrece una muestra representativa de textos del período estudiado para ilustrar lo expuesto en la primera parte; y un tercera parte, que selecciona la bibliografía fundamental, distinguiendo la de las fuentes y la secundaria, con una introducción que es realmente un estado de la cuestión. En la primera parte, el especialista en diversas áreas de los estudios de la cultura —historia, estética, filosofía y, por supuesto, filolo-

gía— encontrará una amplia exposición, cercana al género ensayístico, de las cuestiones que tienen que ver con el pensamiento que configura parte del campo literario de cada época. Esta exposición está siempre hecha desde la extrema cercanía a los textos del momento, el predominio, pues, de las fuentes sobre la bibliografía secundaria, y un cuidado notable por la fidelidad al texto y al dato cronológico. Como lector, se recibe la impresión de que el autor del ensayo correspondiente está preocupado sobre todo por invitarlo a entrar inteligentemente (desenredando con discernimiento) en el pensamiento de la época reflejado en las obras estudiadas. De ahí el cuidado en reproducir los términos de la época, es decir, en acercarse al pasado, lo que, referido a tiempos lejanos de nosotros, puede ser motivo de placer especial en algún momento para el filólogo cuando lee, por ejemplo, los términos medievales «letradura» (literatura), «rima» (verso), «fabladura» (acción retórica), y tantos otros.

El acercamiento al texto del pasado se hace lógicamente desde lo que hoy se entiende por ideas literarias, y aquí reside otro de los rasgos novedosos de esta historia, donde están muy presentes las preocupaciones actuales por la recepción, la ficción, el canon o la teoría de la historia literaria, sin descuidar, por supuesto, los tradicionales aspectos formalistas de la teoría de los géneros o de la lengua literaria.

Hay que destacar por su utilidad para los estudiosos las páginas en que cada especialista comenta la bibliografía, pues supone un verdadero estado de la cuestión de los estudios referidos al período tratado. Pero sobre todo hay que subrayar las indicaciones que señalan posibles temas o cuestiones necesitados de futuros estudios. Esta es la parte que hará imprescindible la consulta del trabajo al especialista o al futuro investigador. Un ejemplo nada más. Gonzalo Pontón echa en falta una cabal anotación y estudio de algunos textos, en-

tre los que cita el de Rengifo (pág. 816). Pues bien, parece que ese hueco está en vías de cubrirse, ya que en la reciente recopilación de trabajos sobre la vida y la obra de Rengifo publicada por Ángel Pérez Pascual (*Juan Díaz Rengifo y su Arte poética española*, Ávila, Diputación, 2011) se reproducen dos capítulos sobre su teoría literaria y su preceptiva métrica procedentes de la tesis que presentó en la Universidad de Alcalá de Henares (1999), al tiempo que anuncia la aparición de una edición de la obra del abulense.

La originalidad e importancia del volumen que comentamos queda resaltada si lo situamos en un contexto de la historia de la crítica o de la teoría literaria europea. Un ejemplo. Si se consulta la obra de G. E. B. Saintsbury, *A History of Criticism and Literary Taste in Europe*, en tres tomos publicados en 1902-1904, es decir, no mucho después de la historia de Menéndez Pelayo, vemos que a la crítica española (siglo de oro y neoclasicismo) se le dedican unas veinticinco páginas. Y esto es así gracias al conocimiento que el inglés tiene del santanderino, cuya obra valora como la única buena historia de la crítica en una lengua europea. La obra que comentamos está llamada a cumplir una función semejante a la de Menéndez Pelayo cuando se escriban las futuras historias de la crítica europea y se quieran subsanar las ausencias o extravagancias referidas a la teoría española que pueden observarse en enciclopedias y guías de teoría literaria producidas en el mundo universitario anglosajón. Por recuperar la integración del pensamiento literario en la historia de la literatura y establecer la referencia imprescindible para la historia de tal pensamiento sobre la literatura española esta obra está llamada a ser un hito en los modernos estudios literarios.

JOSÉ DOMÍNGUEZ CAPARRÓS

ROMERO TOBAR, Leonardo (ed.). *Literatura y nación. La emergencia de las literaturas nacionales*. Zaragoza: Prentice-Hall de Zaragoza, 2010, 573 pp.

Esta publicación es producto del trabajo de un grupo de investigación —que se ocupa de cuestiones de historiografía literaria— de la Universidad de Zaragoza, constituido el año 2000 y dirigido por el profesor Romero Tobar; fruto del cual vieron la luz, desde el año 2004, varias monografías. *Literatura y nación. La emergencia de las literaturas nacionales* comprende un total de diecinueve textos. Abarca tanto estudios de filólogos españoles de varias universidades como trabajos de especialistas europeos.

El análisis del concepto de «nación» es asunto que interesa sobremedida a investigadores de diferentes áreas de estudio —historia, sociología, antropología, derecho, etc.—. No obstante, su relación con la literatura ha sido tratada, como explica Romero Tobar, de manera parcial, a pesar de estar presente desde los primeros textos literarios y cuyos antecedentes expresos pueden hallarse ya en el Humanismo, convirtiéndose en recurrentes a lo largo de los siglos XVIII-XX. Por ello resulta fundamental el análisis de las bases que sustentan la relación entre ambos conceptos, ya sea en aspectos tan relevantes como la lengua, la creación del *canon*, la imagen identitaria de un grupo, la historia del léxico, etc. Esta obra aúna planteamientos tanto teóricos como histórico-descriptivos, y ofrece un panorama de conjunto que sirve no sólo como modelo de estudio sino como estímulo de futuras investigaciones que ayuden a completar los conocimientos en el ámbito de la literatura hispánica, donde se encuentran todavía en situación naciente.

El libro está formado por cuatro partes, la primera de ellas dedicada a la reflexión teórica y las otras tres a su relación con distintos ámbitos de la literatura europea,

de la española y de la hispanoamericana. Así, antes de abordar asuntos relativos a literaturas concretas, una serie de investigadores plantean diversos problemas en torno al concepto de *nación* en relación fundamentalmente con la historiografía literaria. Todos ellos concuerdan en constatar el papel de la literatura y la lengua en la creación de la identidad nacional y en cuestionarse el alcance del concepto de *nación*, pero sus líneas de análisis son muy diversas. Pedro Aullón de Haro se detiene en las causas de la decadencia contemporánea de la historiografía literaria; Klaus Garber, en cambio, parte de la premisa de que los elementos culturales son los que otorgan el prestigio a un país, y analiza las formas de interacción de política y cultura a lo largo de determinadas etapas de la Historia. Juan Carlos Rodríguez y Alfredo Saldaña reflexionan sobre el origen, el alcance y las implicaciones del concepto de *nación*, el primero de ellos definiéndolo como subjetividad producida por el paso del «yo» al «nosotros» y el segundo como noción en continuo cambio en el transcurso del tiempo.

Una de las características principales de *Literatura y nación. La emergencia de las literaturas nacionales* es la amplitud de campos donde se analiza dicha relación. Esto no sólo afecta al carácter plural de los estudios, sino también a los modelos foráneos. En esta parte, segunda en el global de la obra, se aúnan capítulos dedicados a cuestiones de historiografía europea con otros centrados en las literaturas españolas no propiamente castellanas.

Jürgen Fohrmann es el autor encargado de escribir sobre historiografía alemana, y su texto constituye otro ejemplo de cómo la lengua y la literatura fueron dos estandartes fundamentales para el desarrollo del concepto de «nación». En el caso inglés, Herbert Grabes subraya la importancia de las historias literarias en la creación del canon y de la identidad nacional, aplicándolo a la literatura británica. Hans-

Joachim Lope plantea el papel de la literatura en la división nacionalista y lingüística belga desde finales del siglo XVIII hasta las consecuencias de la Revolución de 1830. La ausencia del análisis de la relación entre ambos conceptos en Francia está plenamente justificada, ya que el estudio de la literatura nacional francesa es el proceso mejor conocido.

A estos capítulos se añaden otros tres que analizan los problemas de la relación entre *literatura* y *nación* en España a través de las literaturas de otras lenguas peninsulares, concretamente en las épocas de la *Renaixença*, *Euskal Pizkundera* y del *Rexurdimento*. Para el caso catalán Josep M. Domingo estudia la *Historia del renacimiento literario contemporáneo* del andaluz Francisco María Tubino y explica su escritura desde el fenómeno de la *Renaixença* a finales de los años setenta del siglo XIX. Jon Kortazar ofrece un estudio sobre historiografía vasca desde una perspectiva interna, a diferencia de Domingo, donde la lengua como elemento de conformación principal de la unidad nacional juega un papel fundamental, especialmente a partir de la Ley de la Abolición Foral de 1879, y destaca el papel de José Aristimuño, «Aitzol». Anxo Tarrío Varela analiza el *Rexurdimento*, el *Prerrexurdimento* y lo que se ha denominado como «Época Nós», estudiando el desarrollo de la relación entre *literatura* y *nación* en cada una de las provincias gallegas en las épocas citadas.

La tercera parte de *Literatura y nación. La emergencia de las literaturas nacionales* está dedicada a la literatura hispanoamericana, analizada desde dos puntos de vista distintos: en primer lugar, se aborda en el primer capítulo, de Mar Campos F.-Figarés la relación entre literatura y nación en los textos de la época de la conquista y, en segundo lugar, se estudian diferentes cuestiones relativas a la historiografía literaria hispanoamericana, ya desde el análisis de la obra concreta de un autor (como

sucede en el caso del texto de Daniel Mesa, dedicado a la *Historia de la literatura argentina* de Ricardo Rojas) o desde la reflexión sobre la problemática de la historiografía literaria hispanoamericana en general (como el de José Carlos Rovira).

La cuarta parte versa sobre el concepto de «nación» tanto en la literatura como en la historiografía literaria española. Está compuesta de seis capítulos, algunos de los cuales analizan dicha noción en historias de la literatura española concretas, otros los dedican a aspectos lexicográficos y otros a su uso en la obra de distintos autores españoles. El estudio general sobre la idea de «nación» en la historiografía española lo escribe Antonio Martín Ezpeleta, quien ofrece una perspectiva global que abarca desde los planteamientos dieciochescos hasta los de mediados del siglo XX. Completando este panorama se hallan dos estudios del concepto de «nación» en las obras de autores españoles del XIX, ya sean historias de la literatura, como la de Manuel José Quintana —estudiado por José Lara Garrido—, ya sea a través del análisis de diversos textos, como los de Juan Valera —a quien atiende Ángeles Ezama—.

A estos tres estudios se añaden otros tres que analizan aspectos relativos a la lexicografía en torno al término «nación». Estos textos ofrecen una gran variedad de fuentes de análisis, ya que abarcan no sólo un amplio espectro temporal —desde el siglo XVI hasta finales del XIX— sino también escritos de diversa índole —crónicas de indias, prosa y poesía renacentista española, misceláneas, obras historiográficas, textos críticos, artículos en la prensa, etc.—. Así, el análisis léxico comienza en el siglo XVI con el estudio de Pedro Ruiz Pérez, quien analiza la evolución de las ideas de *nación* y *literatura nacional* centrándose especialmente en el siglo XVI y, en menor medida, en el XVII. Los otros dos capítulos se sitúan en el siglo XIX, momento en que se afianza esta noción y se desarrollan sus matices literarios, polí-

ticos, económicos, etc. Leonardo Romero Tobar concluye su análisis —en el que persigue el sintagma *literatura nacional española*— en los comienzos de los años treinta del siglo XIX, mientras que Pilar Vega continúa hasta finales de siglo recogiendo algunas manifestaciones de sintagmas como «literatura nacional», «literatura patria» o «regionalismos».

Así pues, *Literatura y nación. La emergencia de las literaturas nacionales* es una de las primeras obras de conjunto sobre la relación entre ambos conceptos en España. Anterior a su publicación existía ya una serie de artículos y monografías que estudiaban aspectos parciales de dicha dependencia, especialmente numerosos en el ámbito hispanoamericano y en significativo desarrollo en el gallego. No obstante, no han tenido, salvo en los casos de la obra determinada de un autor o de un momento histórico muy concreto —como la Guerra Civil— su referente similar en la literatura castellana. Cabe añadir, además, que dichos estudios estaban ya presentes en otras literaturas europeas —francesa, alemana, italiana, belga, inglesa, suiza, etc.—, por lo que la necesidad de una obra de conjunto para el caso español resultaba cada vez mayor.

Y no sólo su importancia radica en lo novedoso de su concepción, sino también en el amplio abanico de perspectivas que ofrece: la teoría literaria (y la reflexión sobre la influencia de *nación* en la historiografía y en la literatura universal), la lexicografía, el análisis de la obra de un autor a través de este concepto, etc. Todas ellas sugieren nuevas líneas de investigación que han de ser continuadas en posteriores estudios dada la amplitud del terreno de análisis, especialmente por lo que respecta al siglo XX (el concepto de Menéndez Pidal y su escuela, la noción de «tradición literaria» en Azorín, etc., cuestiones a las que ha atendido José-Carlos Mainer). Por otra parte, la obra destaca por el amplio espectro de fuentes documentales utilizadas en

los distintos trabajos: desde historias de la literatura, textos críticos de diferentes épocas, testimonios históricos de gran importancia —como las crónicas de Indias— hasta escritos periodísticos no sólo demuestran el valor sustancial del análisis sino también obligan a los investigadores a rastrear numerosos textos con una mirada diferente a la anterior. Podrían añadirse, además, estudios comparatistas que permitieran constatar cómo *literatura y nación* se han interrelacionado en los distintos países de una forma paralela, aunque sujeta a circunstancias particulares.

Literatura y nación es una obra, pues, de obligada consulta para cualquier estudioso interesado en la historiografía literaria, en la teoría de la literatura y en la historia de la literatura en general.

DIANA MUELA BERMEJO

ÁLVAREZ BARRIENTOS, Joaquín (ed.). *Imposturas literarias españolas*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 2011, 212 pp.

Las supercherías literarias, los textos espurios y los falsos autores son constantes desde los comienzos de todas las literaturas, y existe un corpus paralelo, todavía disperso, constituido por aquellos documentos que la filología ha identificado y aún debe identificar como falsos. Un concepto, el de falso y cuantos se sitúan en su órbita para nombrar estas realidades, histórico y cambiante, tanto como las nociones de autor y originalidad y aun tanto como la noción misma de literatura. Hoy, la mentalidad posmoderna nos ha acostumbrado a considerar esta clase de prácticas literarias de un modo muy desinhibido, y de hecho se emplean libremente como parte de los recursos de la creación artística. Sin embargo, la mirada negativa que durante mucho tiempo (sobre todo, desde el

nacimiento de la imprenta y la incipiente legislación sobre la propiedad intelectual) ha asimilado la literatura «falsa» al delito, ha conducido a desechar la consideración y estudio de muchas obras de valía una vez estigmatizadas por el mero hecho del descubrimiento de su falsedad; y ello pese a que lo que hace falsa a una obra literaria y la distingue de una auténtica en nada atañe a los medios y recursos (al cabo, los mismos) con que una y otra se forjan, sino que pertenece a las afueras de la propia obra y se sitúa en el nivel de los propósitos: las obras falsas lo son porque nacen con la intención de engañar. Así argumenta Joaquín Álvarez Barrientos, editor de este volumen y coordinador del proyecto de investigación *El otro Parnaso: falsificaciones literarias españolas*, antes de reclamar la atención de la historiografía para estos falsos literarios, que deberían formar parte del canon, pues su relación con la literatura «legítima» es enorme, partiendo como parten del concepto de *imitatio* (p. 13). Pues bien, lo que este libro nos ofrece es precisamente la primera piedra para la construcción de ese canon, al contextualizar una serie de ejemplos que muestran la continuidad y la diversidad de las prácticas impostoras a lo largo de la historia de la literatura española.

El volumen se abre con una reflexión teórica general, a cargo de Susana Gil-Albarellos, en torno a los diferentes aspectos implicados en la falsificación literaria. Gil-Albarellos revisa los principales motivos que han dado lugar a la impostura, desde las cuestiones políticas y patrióticas hasta las pecuniarias, pasando por la pura vanidad intelectual; deslinda y define el significado de las voces más habituales en el ámbito del fraude literario, e ilustra con algunos ejemplos significativos de nuestra historia literaria los problemas y polémicas en torno a la falsa autoría que, a partir del Renacimiento y la invención de la imprenta, surgen con la preocupación por la responsabilidad del texto escrito, de la mano

de la idea del derecho de propiedad del conocimiento en tanto mercancía que se puede vender. La autora no deja sin revisar, por último, los métodos complementarios que han de ponerse en juego para la investigación de una autoría, que pasan por el estudio completo, no solo textual sino también contextual, de una obra literaria, dados los muchos aspectos implicados en las marcas de autoría.

Con estos pertrechos teóricos, el lector asiste al examen de un variado conjunto de casos de falsos en la historia literaria española. Cristina Castillo Martínez nos introduce en el mundo de las «Falsificaciones literarias y editoriales en la novela corta del siglo XVII», a cuenta de impresores y libreros que encontraron en la enorme demanda de este tipo de ficción el estímulo para incurrir en la apropiación ilícita de textos. Los intereses comerciales y la búsqueda de mayores réditos económicos condujeron a diversos libreros de esta época a idear más o menos elaboradas estrategias de falsificación para crear productos literarios de éxito: la compilación de novelas cortas de distintos autores sin dejar constancia de su autoría (publicadas bajo la clásica atribución genérica a «diferentes» o «varios ingenios») fue el inicio de una práctica que, en busca de la credibilidad y la coherencia del conjunto, llevaría a los usurpadores a manipular y reescribir en distinto grado algunos de los textos o unidades expoliadas, y también a la invención de autores ficticios.

Avanzando en el siglo XVIII, «Trigueros falsario» es el rótulo bajo el que Joaquín Álvarez Barrientos revisa y evalúa las razones que sostienen las acusaciones de falsificador recibidas en su época y después por el erudito toledano. Por un lado, se cierne la sospecha de impostor sobre el Trigueros epigrafista; y si no las inventó, parece en efecto probado que Trigueros cuando menos difundió inscripciones falsas y «corrigió» los testimonios históricos. No hay pruebas, sin embargo, de que Trigue-

ros participara en la gestación o falsificación de la *Historia de la Monja Alférez*, otro de los cargos miméticamente repetidos desde la imputación de Serrano y Sanz. Y lo que sí es claro, por último, es que Trigueros inventó al poeta antiguo Melchor Díaz de Toledo y quiso hacer pasar sus creaciones, que pretendía haber hallado, por las de un autor «no conocido» del siglo XVI, en una interesante broma literaria minuciosamente desgranada por Álvarez Barrientos que se ajusta plenamente a los caracteres del apócrifo.

El plagio es la forma que reviste la impostura desvelada por Ana Peñas Ruiz en «*Anales de cinco días y El siglo ilustrado: historia de un plagio*». Es un desconocido José Pi y Monteis, autor tan oscuro a día de hoy como lo fue tal vez para sus coetáneos, quien en el folleto titulado *El siglo ilustrado* (1830) se apropia de modo casi literal de los *Anales de cinco días*, publicados en 1789 en el *Semanario erudito* y atribuidos a un José Cadalso ya fallecido; a los que el mistificador aún agrega, para completar «su» obra, dos números enteros de la publicación periódica *Colección de cajones de sastrre catalán*, datada asimismo en el siglo anterior (1761). Partiendo de esta doble apropiación, Pi y Monteis enhebra en un ficticio relato epistolar una diatriba contra la corrupción y el afrancesamiento de las costumbres nacionales, censurando prácticas sociales que en rigor eran moneda corriente en la España de Carlos II. Pues bien, es precisamente el anacronismo de la sátira lo que pone al lector avezado en la pista de la ahora probada usurpación autoral.

Del «travestimiento textual» de la superchería se ocupa Leonardo Romero Tobar en su trabajo sobre la fabricación de falsos textos antiguos en el siglo XIX. Tocando de soslayo el terreno de las «atribuciones», recuerda algunos casos conocidos de supercherías flagrantes, esto es, aquellos en que se defiende con estricta contundencia la autoría y procedencia de

textos antiguos manifiestamente fabricados. Pero la principal aportación del estudioso es la noticia de dos nuevas supercherías localizadas: tanto el «Papel intitulado Flor de Amores», aparecido en la *Revista Peninsular* en 1885 y debido a Aureliano Fernández Guerra, como el poema «El Timor Dei», fabricado por Joaquín María Bartrina y editado póstumamente, coinciden en simular sendos discursos medievales y responden a idéntica motivación: servir de escarmiento de eruditos a la violeta.

En el ámbito del teatro decimonónico, Alberto Romero Ferrer estudia de qué modo las prácticas fronterizas con los terrenos de lo falso, el plagio y la copia obedecen y se ven legitimadas por la necesidad de sobrevivir a las demandas de una industria del entretenimiento a la que hay que abastecer vertiginosamente de textos, buscando a la vez el aplauso de un público tan huidizo como renuente a los cambios. En este contexto, técnicas intertextuales como la adaptación, la versión teatral, la inspiración, la atribución y la parodia se instauraron sin pudor en el teatro de consumo de los siglos XIX y primer tercio del XX, anunciándose incluso desde los propios paratextos como reclamo de una audiencia muy receptiva a esta clase de copias, y constituyéndose en la forma de convocar originales, modelos y fórmulas que habían sido sancionados por el gusto del público y avalaban el éxito del nuevo producto.

El uso del pseudónimo como cobertura de la propia voz en algunas literatas de la Edad de Plata es el objeto de la contribución de Dolores Romero López. La autora revisa las causas que intervienen en el juego del pseudónimo e inducen a estas primeras escritoras modernas a sustituir su nombre civil; causas de muy diversa índole bajo las que suele estar latente la exclusión intelectual de una mujer relegada al ámbito del hogar y abocada a purgar las connotaciones negativas de ser «literata». No son, en cambio, necesariamente estas claves las que

explican el uso del pseudónimo en las autoras que escriben en la Edad de Plata, una vez que la integración de la mujer en el sistema educativo ha abierto un camino de conquistas y de liberación ideológica que culmina en los discursos feministas de la Segunda República.

La colaboración de María Rosell, en fin, congrega en la figura del falso dandi Octavio de Romeu la noticia de una doble aportación a la historia española del falso literario. Primero, en el marco cultural del *noucentisme* y desde las prosas del *Glosari*, la irrefrenable afición de Eugenio d'Ors al uso de máscaras da a la luz a un poderoso heterónimo, primero Octavi y luego Octavio de Romeu, heterodoxo maestro de *Xènius*, forjado como un personaje con entidad autónoma que sirve a d'Ors para exponer su ideología en la forma más extrema y proyectar su más sincero y libre retrato intelectual. Tal vez porque, en clara sintonía con el espíritu que mueve la creación pessoana y machadiana, lo que d'Ors trataba de emular con este apócrifo era la capacidad de concebir obras, falsas, para una generación que carecía a su juicio de referentes de suficiente magnitud. Pues bien, de Romeu logra superar cronológicamente a su creador y resurge en los años ochenta del pasado siglo por iniciativa de Joan Perucho, que en 1985 da a conocer un singular *Dietario apócrifo de Octavio de Romeu*.

El prólogo a este volumen anuncia otro posterior y más amplio que promete hacer frente a los numerosos interrogantes aún abiertos en torno al tratamiento del mundo de las falsificaciones, un terreno resbaladizo, como bien puede apreciarse, no solo por la movilidad de los términos que tratan de apresar el ámbito de estudio, sino también porque se opera con categorías híbridas y difícilmente deslindables. Por lo pronto, este conjunto coherentemente organizado, constituye un poderoso estímulo persuasivo de la necesidad de proseguir la sistemática construcción, aquí comenzada, de esa otra

historia de la «creatividad falsa» sin la cual, en efecto, y como afirma el animador de este proyecto, el canon de la «auténtica» seguirá siendo un canon inconcluso.

ARACELI IRAVEDRA

ESPINOSA, Pedro. *Poesía*. Edición de Pedro Ruiz Pérez. Madrid: Castalia, 2011, 445 pp.

Después de haber realizado varias y muy lúcidas incursiones en la producción y la figura de Pedro Espinosa, Pedro Ruiz Pérez presenta ahora una edición crítica y sistemática de su obra poética. A sabiendas de que Espinosa es, sin duda, uno de los escritores más representativos de su época y no siempre recordado como merece, este volumen se presenta, en buena medida, como un acto de reparación y justicia. Esta cuidadísima edición crítica de toda la producción poética de Espinosa viene precedida de un minucioso estudio introductorio, que revisa y pone al día las aportaciones que en su día hicieron Rodríguez Marín, López Estrada, Rogelio Reyes o Begoña López Bueno, analizando primero la vida del poeta en su tiempo, para pasar luego a definir el corpus de sus textos y establecer sus claves poéticas.

Los poemas están editados, desde el punto de vista crítico, con absoluta limpieza y vienen acompañados de un aparato de notas certero y erudito, en el que se hace registro de fuentes, influencias, primeras publicaciones, se resuelven aquí y allá los escollos léxicos y se aclaran las alusiones históricas y literarias. Así se nos presenta a Pedro Espinosa como a un poeta que, desde sus años de formación hasta su madurez, realiza una obra sólida caracterizada por un espíritu renovador, que vive en permanente comunicación literaria y humana con los miembros de su generación y muy atento al contexto social en el que se desenvuelve.

La edición se abre con los poemas incluidos en la antología *Flores de poetas ilustres* de 1605, que, según afirma el editor, marca un nuevo giro en la línea estética de la poesía castellana. Además de los poemas de Espinosa, se ha tenido el acierto de incluir otros firmados por amigos y discípulos, que demuestran, como explica Ruiz Pérez, la superación del modelo unitario del petrarquismo y la poco después considerada «nueva poesía» o, en términos más precisos, la «poesía cultista». Ateniéndose a un orden cronológico, sigue el poema consagrado a la beatificación de Ignacio de Loyola, fundador de la Compañía de Jesús, impreso en 1610. Y como ejemplo de una poesía religiosa tensa y avanzada, preñada incluso de cierto aire mundano y de rasgos estilísticos novedosos.

Tras los problemáticos poemas de las *Flores* de 1611, viene la «Soledad de Pedro de Jesús» (1610) con las características de un salmo y con un hondo sentido confesional, que mantiene en la Biblia su continuo referente literario. Conviene destacar las circunstancias históricas en las que se produjo este texto, cerca del gongorismo inminente y abriendo caminos estilísticos no transitados para la poesía devota. Por su parte, la «Relación de la forma que se tuvo en el entierro de don Alonso Pérez de Guzmán el bueno, duque de Medina Sidonia» fue escrito casi inmediatamente después de fallecer el duque. Respecto a la polémica sobre la atribución de este texto, con buen sentido, Pedro Ruiz se decanta por la candidatura de Espinosa como la «más razonable por los rasgos de cohesión que muestra con su discurso poético y de coherencia con su trayectoria».

El grupo de poemas conservados en los «Códices Manuscritos del Palacio Arzobispal de Sevilla y British Museum» y fechados hacia 1623 presentan ciertos problemas filológicos a la hora de determinar su escritura, que, sin embargo, quedan resueltos con buen tino y con un agudo sentido crítico. Merece destacarse por su maestría y

carácter moral el más extenso de la colección, «El avariento». Al soneto laudatorio «A un libro de Rodrigo Caro», amigo del poeta y heredero de sus manuscritos, le sigue el «Salmo de la penitencia» (1625), de una compleja tradición textual y que constituye un verdadero acto de contrición afín al espíritu de la contrarreforma. Esos problemas de transmisión y autoría se continúan en el «Elogio al retrato de don Manuel Alonso», una composición panegírica, que, según entiende Pedro Ruiz Pérez, se mueve en los límites de lo que hoy nos resultaría decoroso, para exaltar la virtudes y los hechos del duque por medio de esmerado ejercicio de arte verbal, puesto al servicio de la gloria del noble y respondiendo a la vieja función de la poesía como cauce de fama e inmortalidad.

Los textos poéticos se cierran con algunos poemas de ocasión, en los que se conjuga la dimensión moral y la mundana, con piezas de alabanza y elogios, ya en octosílabos o en endecasílabos. Aun así, Pedro Ruiz ha tenido el acierto de incluir otros textos no poéticos, que, sin embargo, resultan decisivos para entender algunos de los poemas editados y sus circunstancias de composición.

El aparato crítico de variantes que sostiene la constitución de los textos se ha llevado al final del volumen, con el objeto de reservar su uso al especialista o al lector interesado, sin que dificulte o complique la lectura inmediata de un poeta que resulta esencial en la evolución de la lírica castellana del XVII, no sólo como adelantado de una nueva estética, sino como un poeta que, sin hacer concesiones, supo navegar siempre entre las orillas del culteranismo más exagerado y las del casticismo más simplista.

La edición de la *Poesía* de Pedro de Espinosa que Pedro Ruiz Pérez ha construido con sabiduría y con paciencia llena un vacío editorial de enorme importancia en la historia de la poesía española del Siglo de Oro y tiene todos los visos de

disfrutar de una larga y fértil existencia, pues no sólo se establecen y se explican los textos, sino que se resuelven de manera lúcida y brillante problemas de autoría y se reconstruye con una finura extrema el contexto literario, ideológico y social que dio lugar a la obra poética de Espinosa.

ABIGAÍL CASTELLANO LÓPEZ

JIMÉNEZ PATÓN, B. *Comentarios de erudición («Libro decimosexto»)*. Edición de M.^a de C. Bosch Juan, J. Garau Amengual, A. Madroñal Durán y J. M. Monterrubio. Madrid / Frankfurt: Iberoamericana / CSIC / Vervuert, 2010, 278 pp.

El panorama de las ediciones críticas de piezas áureas goza desde hace años de un más que bueno estado de salud. Sin embargo, este encomiable trabajo tiende a concentrarse en el teatro, la poesía y la prosa, quedando otras parcelas de la producción textual del Siglo de Oro con mucho terreno por labrar. Una de ellas, merecedora todavía de una dedicación detenida, son los textos escritos por humanistas y eruditos de la época. Por fortuna, la vida y obra de Bartolomé Jiménez Patón es objeto de los esfuerzos de un cuarteto interdisciplinar formado por dos críticos literarios (Garau y Madroñal), un lingüista (Monterrubio Prieto) y una latinista (Bosch Juan). Entre todos aúnan una amplitud de perspectivas y saberes que permite asediar debidamente textos tan complejos y ricos.

El volumen se divide en un amplio estudio preliminar y la edición del «Libro decimosexto» de los *Comentarios de erudición*. La introducción comienza con un repaso de la biografía de Jiménez Patón, donde se ordenan los datos conocidos y se añaden otros nuevos: infancia acomodada, educación esmerada, títulos de textos conservados y otros todavía no descubiertos, carrera eclesiástica, etc. Se destaca que

buena parte de su obra permaneció manuscrita por carecer de personas a quien dirigirlas y la negativa de los impresores a publicarlas. Dentro de este corpus se halla el *Libro de cuenta y razón*, una autobiografía que se ha rescatado del olvido del tiempo y que permite conocer algunos hitos significativos de la vida del humanista: consigna sólo datos sobre su ordenación y vida académica, cargos y honores, labor docente en la universidad y ciertos hechos familiares, más diversas menciones e informaciones sobre sus obras, de gran utilidad para su estudio.

Segunda parada de este recorrido es el análisis de los *Comentarios de erudición*, que se diseñaron como la recopilación de las obras completas de Jiménez Patón según una estructura en ocho tomos de cinco libros cada uno, que anuncia en distintos lugares de sus textos. Por el momento, en una biblioteca particular ha aparecido el tomo cuarto, que comprende los libros decimosexto a vigésimo. Los editores fijan la cronología de este volumen a partir de 1620 e indican que el patrón que articula la ordenación de los *Comentarios* es el principio de la *variatio*, pues sitúa discursos de actualidad y cuentos diversos junto a obras de pura erudición, etc. Siguen unos apuntes sobre las relaciones que mantiene con otros autores y textos, una descripción del código conservado y unas notas sobre la fortuna de esta recopilación: los datos manejados permiten deducir que los ocho tomos planteados debieron de existir realmente y pudieron consultarse al menos dos siglos después de la muerte del maestro, pero sea como fuere permite formarse una idea de la producción completa de Jiménez Patón.

Corresponde el tercer punto al «Libro decimosexto» de los *Comentarios*, compuesto por el *Libro tercero de las «Odas» de Quinto Horacio Flaco Venusino, traducidas y comentadas en lengua española*. Cada una de las odas consta de un «texto» o traducción en prosa mediante paráfrasis

con adiciones, cristianización, interpretaciones y algún que otro error, seguido de un apartado de «mitología» que consta de una «períoca» ('argumento') y unas «mistas» o comentarios de diversa extensión y tema que se cierran con una «ética» o moraleja (p. 40). En las numerosas citas y referencias que disemina en el texto, los editores destacan que ocasionalmente se percibe una «cultura libresca» y parece mostrar que Jiménez Patón no conocía la lengua griega, todo lo contrario de lo que sucede con el latín (p. 42). Junto a la erudición, la moralidad se encuentra muy presente, si bien a veces al autor le cuesta encontrarla y falta en alguna entrada (p. 46). Otro elemento que se suma al *delectare aut prodesse* del texto son las referencias contemporáneas, «ya sea de costumbres, jergológicas o festividades, en un intento del maestro de hacer más accesible el mensaje horaciano» (p. 47). Con la misma finalidad de amenizar la traducción se encuentra la poesía, que toma de plumas consagradas (léase Jorge Manrique) o del ámbito popular, sin olvidarse de locuciones y proverbios, «seguramente para rebajar el alto coturno de su erudición y dar un toque personal más llano a la obra» (p. 50). La detallada mirada de los editores al texto de los *Comentarios* les permite apreciar la inserción de anécdotas y curiosidades de procedencia fabulosa (especialmente), histórica y personal, que responde de nuevo a un intento por aproximarse al lector e imprimir una huella más personal entre tamaña exhibición de conocimientos eruditos. En resumen, Jiménez Patón hace uso de las diez fuentes de erudición que el orador o escritor debe utilizar, según teorizaba Gracián, entre otros (p. 53).

Antes de ceder la palabra al texto editado se encuentran algunos capitulillos necesarios: un demorado estudio lingüístico (cuestiones generales, grafías y fonética, morfología, sintaxis y léxico) con el que se completa la otra cara de la moneda filológica; un breve apunte sobre la historia

del texto y los criterios editoriales seguidos (modernización con la fonología como límite, puntuación interpretativa, etc.), sin olvidar la atención específica a la lengua latina, unos agradecimientos finales y la bibliografía oportuna. Naturalmente, el texto del «Libro decimosexto» de los *Comentarios de erudición* ocupa la parte del león del volumen. Cabe destacar la anotación, que atiende a cuestiones lingüísticas, referencias literarias, históricas, etc., más la indicación de las fuentes consultadas, que en conjunto hacen posible adentrarse en el trabajo del maestro Jiménez Patón. Tras ello, cierra el libro un glosario.

En pocas palabras: más allá de la presentación de un texto depurado y debidamente anotado de una sección de los *Comentarios de erudición*, junto al debido estudio crítico de sus diversas aristas, el libro constituye una panorámica de máxima actualidad acerca del *status quaestiones* sobre la vida y obra del maestro castellano-manchego. Con él se accede al mundo humanista del Siglo de Oro, mina que todavía precisa de muchas exploraciones e incursiones más. Esta nueva publicación se suma a las anteriores aportaciones a la recuperación crítica de la obra del humanista Jiménez Patón, tras la salida a la luz de *El perfecto predicador* (en A. Madroñal, *Humanismo y filología en el Siglo de Oro. En torno a la obra de Bartolomé Jiménez Patón*, Madrid / Frankfurt, Iberoamericana / Vervuert, 2009, pp. 191-276). La única contrapartida, si se quiere, es que abre el apetito para que el curioso lector espere ansioso la aparición de *El virtuoso discreto*, del que ya se dio noticia previa y cuya consulta en una edición esmerada —a cargo del mismo grupo— se espera para el año 2012.

ADRIÁN J. SÁEZ

MONTAUBAN, Jannine. *La picaresca en la otra margen*. Madrid: Visor Libros, 2010, 128 pp.

En su primer libro, *El ajuar de la vida picaresca* (Madrid, Visor, 2003), la profesora Montauban adoptaba una perspectiva distanciada sobre la crítica para señalar la importancia de la «reproducción biológica», de la perspectiva matri- o patrilínea, no sólo en los textos áureos, sino también en los discursos académicos sobre la «familia» picaresca. La cuestión de la problemática ascendencia del pícaro se manejaba para subrayar los antepasados de cada héroe dentro y fuera de los relatos para saber, por ejemplo, si *La Celestina* o *La lozana andaluza* se habían considerado unos antepasados dignos o no de este género literario.

Jannine Montauban nos ofrece ahora un trabajo distinto por su forma y metodología. *La picaresca en la otra margen* podría ser el resultado de este primer trabajo y de la reflexión que lo hizo posible. Aquí la profesora observa el picarismo *en la otra margen*, consciente de los escollos de una investigación demasiado cercana a su objeto, la que se produce cuando uno está en la misma margen. Este nuevo libro recoge cuatro artículos: dos de ellos fueron publicados en una primera versión en el *Bulletin of Hispanic Studies* (el primero sobre el *Lazarillo* y el último, sobre el «Coloquio de los perros») y otro es una versión ampliada del que figura en la monografía *Monstruosidad y transgresión en la cultura hispánica* (sobre el *Guzmán*); el cuarto artículo, sobre el *Buscón*, es un texto inédito. La forma miscelánea del trabajo no reanuda la estructura orgánica del *Ajuar*, pero, al compilar cuatro textos en apariencia autónomos, ofrece un análisis más preciso de cada obra. En efecto, el método empleado propone un examen bastante pormenorizado del *Lazarillo*, del *Guzmán*, del *Buscón* y del *Coloquio*. Afirmando los fundamentos de su perspectiva en el *Ajuar*, Montauban se centra en cada

obra. La originalidad —y el interés científico— de su propuesta radica en el aparente desvío analítico, que expone al concluir su introducción: «la unidad de estos cuatro ensayos (presentados como capítulos independientes) no está dada por el tema ni por la búsqueda de rastros estructurales comunes, sino por la necesidad de fijar la mirada en detalles en apariencia marginales que funcionan como elementos estructuradores de la narrativa» (p.14).

El *Lazarillo* se estudia desde el tema de los sacramentos religiosos; el *Guzmán*, de la teratología; el *Buscón*, de la volubilidad del valor asignado a la moneda; y el «Coloquio», del chiste. Lejos de utilizar un motivo diminuto de una obra para convertirlo en eje hermenéutico, Montauban muestra cómo un tema nutre la economía global de cada obra: su narración y su alcance simbólico (el *Lazarillo*, el *Buscón*) o poético (el *Guzmán*, el «Coloquio»).

El primer ensayo, «Metáfora y literatura: los sacramentos en el *Lazarillo de Tormes*», explora las alusiones del texto anónimo a los puntos doctrinales que se estaban debatiendo en el Concilio de Trento. Al corresponder los siete sacramentos a las siete etapas del camino de perfección para Santo Tomás, no resulta descabellado pensar que las «fortunas y adversidades» del mozo nacido en el río Tormes sigan el ritual ortodoxo. Montauban examina varios acontecimientos de la vida de Lázaro y muestra cómo se relacionan irónicamente con el bautismo (el nacimiento en el río Tormes), la confirmación (la «calabazada»), la eucaristía (los «bódigos»), la penitencia (el discurso autobiográfico de aspecto confesional), la extremaunción (la cabeza «toda emplastada y llena de aceites y ungüentos»), el orden sacerdotal (el vestirse «en hábito de hombre de bien») y el matrimonio («arrimarse a los buenos»). Sin profundizar en el alcance ideológico, Montauban insiste en la «comicidad» de la obra, que, mediante la realización de los sacramentos *ad pedem*

litterae, configura una historia paródica de la vida ortodoxa del perfecto católico.

El segundo ensayo es, a todas luces, imprescindible para cualquier estudioso de la materia picaresca. «*Guzmán de Alfarache* o la monstruosidad literaria» nos recuerda lo fundamental que es la última anécdota contada por el narrador en el cap. I de la *Primera parte* (1599). Además de la exégesis axiológica que los lectores podían sacar del cuento del monstruo de Ravena, Montauban subraya la conexión de este apólogo con la tradición de los emblemas, muy apreciada por Mateo Alemán. Para el *Tesoro* de Covarrubias, el emblema «significa entretenimiento o enlazamiento de diferentes pedrecitas o esmaltes de varios colores que forman flores, animales y varias figuras en los enlazados de diferentes mármores, enlazados unos con otros y en las mesas ricas de jaspes y pórfidos, en cuyos compartimientos suelen engastar piedras preciosas» (p. 51).

En efecto, el monstruo de Ravena comparte con la concepción ornamental de la 'empresa' la misma «estética de la monstruosidad» (p. 50). La anécdota, en ese umbral narrativo del primer capítulo, solicitaría del lector barroco la percepción de la poética general de la obra: basándose en la interpretación agustina de los monstruos («Dios sabe con qué conveniencia o diversidad de partes ha de componer la hermosura de este universo»), Montauban explica que, según Mateo Alemán, «la excelencia no se halla en la inserción arbitraria de detalles, sino en la organización combinatoria que articula la unidad» (p. 61). Le corresponde entonces al Lector Modelo alcanzar la unidad velada más allá de la múltiple y monstruosa variedad de digresiones.

El texto picaresco de Quevedo se estudia en «El *Buscón* como alegoría monetaria». Desde el «engendramiento» del héroe «a escote» hasta su viaje final a las Américas, Montauban deslinda los jalones biográficos de Pablos que se relacionan con la cuestión financiera. Si los «pensamien-

tos de caballero» del protagonista entroncan con el desprecio quevediano por el mundo burgués, resulta importante seguir la carrera vital de Pablos a partir de su identificación simbólica con el dinero. Al trazar un análisis del pícaro como «Caballero don Dinero» invertido e infortunado, Montauban ofrece así un modo de entender la novela como una «reflexión alegorizada del género picaresco» (p. 13).

El último ensayo, «El chiste y su relación con ‘El coloquio de los perros’», analiza la postrera *novela ejemplar* a partir del interés que la obra de Cervantes despertó en Freud, y de un extraño chiste de médicos que Berganza le cuenta a Cipión, que según Montauban constituye «el desencadenante a partir del cual se organiza toda la ficción» (p. 14). Si bien se puede cuestionar esta perspectiva anacrónica, los resultados de este análisis no dejan de poner en evidencia un aspecto significativo de la fábula: la crítica soterrada y sus conexiones con el cinismo antiguo de Diógenes, es decir, una faceta del humorismo cervantino que no suele constituir su vertiente más conocida.

A su manera, Montauban coincide con la tesis de Emilio Orozco Díaz sobre el manierismo (*Manierismo y Barroco*, 1970-1975): siendo el detalle un punto de fuga en muchas obras de este período áureo, la crítica universitaria no debe rehuir de una metodología que haga de un aspecto secundario un tema central. Lo que imprime relevancia a estos ensayos es la legitimidad de los cuatro enfoques escogidos. Como explica Montauban en su introducción, «estos detalles se vinculan directamente con discursos hegemónicos estrictamente contemporáneos» (p. 14). Lo que está en juego es la voluntad de contextualización de cada obra: un horizonte de estudio tanto más importante cuanto que la autora no contempla las distintas ficciones desde el canon ideal y platónico de «la picaresca». Para el *Lazarillo*, Montauban recuerda que su redacción y publicación

ocurrió durante el Concilio tridentino y en un momento en que la Reforma obligaba a los países católicos a «establecer los cánones concernientes a los sacramentos»; sobre *Guzmán de Alfarache*, se trata de releer la novela en función de la renovada popularidad de los tratados de monstruos y prodigios; en el caso del *Buscón*, son las preocupaciones sobre la «política del vellón» y las variaciones del «valor» de la moneda las que sirven para concebir la valoración social de los personajes; el ensayo sobre el «Coloquio de los perros» parte de un sofisticado análisis sobre el extraño chiste de doctores que aparece al principio de la novela para discutir asuntos de naturaleza teórica, narratológica, biográfica e incluso filisófica, estudiando el habla perruna como síntoma de la corriente de los *apotegmata*.

En suma, aunque el análisis del chiste cínico y del gusto por la teratología hubieran podido merecer un examen más nutrido del contexto en que las ficciones se compusieron, esto no le quita validez a un análisis, a mi modo de ver, muy lúcido sobre el alcance de las cuatro obras. Rechazando como un *a priori* el concepto de género picaresco, Montauban percibe unas dimensiones literarias que habían pasado bastante desapercibidas por la crítica; sobre todo, nos invita a adoptar un enfoque cervantino: el multiperspectivismo.

PIERRE DARNIS

ROJAS ZORRILLA, Francisco de, Antonio COELLO OCHOA y Pedro CALDERÓN DE LA BARCA. *El jardín de Falerina*. Edición, introducción y notas de Felipe B. Pedraza Jiménez y Rafael González Cañal. Barcelona: Octaedro, 2010, 224 pp.

Parece mentira que una pieza teatral firmada por Calderón de la Barca haya tarda-

do más de trescientos años en aparecer impresa y que sea ahora, en el 2010, cuando lo haga por primera vez. ¿A qué se debe esta falta de interés por la obra? La respuesta nos la ofrecen Felipe B. Pedraza Jiménez y Rafael González Cañal en el capítulo que abre el estudio preliminar de su edición, titulado «Razones de una sinrazón». Según explican, son varios los factores que han contribuido a esta ausencia, como es la desatención crítica que tradicionalmente han recibido las obras escritas en colaboración, pues la comedia de *El jardín de Falerina* fue ideada por tres ingenios —el primer acto pertenece a Rojas Zorrilla, el segundo es de Antonio Coello y el tercero de Calderón—; también el que se concibiera para representarse durante una festividad palaciega y no en un corral de comedias, lo que influyó en la falta de una posterior transmisión textual; que su estreno coincidiera con títulos de mayor éxito —*El mayor encanto, amor* y *Los tres mayores prodigios*—; y, por mencionar una última concausa, la existencia de tres piezas homónimas, una de Lope de Vega y dos de Calderón, lo que ha provocado ciertas confusiones entre la crítica.

La explicación detallada de estos y otros motivos por los que la comedia de caballerías ha permanecido inédita hasta la fecha se nos presenta en el prólogo de forma ágil y bien estructurada, ya que para cada causa se constituye un conciso apartado sumamente clarificador, en el que ni sobra ni falta ningún dato. Del mismo modo se configura el conjunto del estudio preliminar, formado por breves secciones temáticas que contienen toda la información necesaria para comprender la obra y situarla en su contexto. Esta claridad estructural y la fluidez de la redacción hacen que esta guía de lectura sea de gran ayuda para la divulgación de la obra.

El jardín de Falerina es una comedia de apariencias, escrita para ser representada en palacio, en enero de 1636. Su nacimiento bien pudiera ser la consecuencia del éxito de *El mayor encanto, amor*, estrena-

da el año anterior en el estanque del Buen Retiro, para cuya puesta en escena trabajaron conjuntamente Calderón y el escenógrafo italiano Cosimo Lotti. Esta colaboración se repitió en el montaje de *El jardín de Falerina*, para el que rescataron algunos aparatos escénicos ya empleados en el mencionado estreno de 1635.

Las fuentes inmediatas de la comedia son el *Orlando enamorado* de Boiardo y el *Orlando furioso* de Ariosto. Como apuntan Pedraza y González Cañal, la lectura que de estas obras realizaron los dramaturgos se observa «apasionada pero quizás fragmentaria, distante y disuelta en la nebulosa de la memoria» (43), pues, esencialmente, del libro II del *Orlando enamorado* tomaron la idea del jardín embrujado para recrear el motivo central de la comedia, mientras que la locura del protagonista ariostesco lo emplean para desarrollar un hilo argumental secundario. Además, los autores conservaron el nombre original de algunos personajes, es el caso de Falerina, Orlando, Brandimarte, Flor de Lis, Gradaso y el gracioso Brunel, aunque sus caracterizaciones se alejan de las originales. Otros son inventados, como Selenisa, maga responsable de la creación del jardín, que se correspondería en cierto modo con la Falerina primigenia.

Cabe mencionar que la obra posee una gran coherencia dramática, poco habitual en comedias escritas en colaboración. *El jardín de Falerina* sorprende por la conexión entre los personajes, así como por la fusión de sus dos acciones —la correspondiente al jardín y la referente a la locura de Orlando—, lo que demuestra una extraordinaria planificación por parte de Rojas, Coello y Calderón o, como también apuntan Pedraza y González Cañal, que las tres jornadas fuesen escritas sucesivamente.

La edición se basa en el manuscrito 17320 de la Biblioteca Nacional de España. Acompaña al texto un exhaustivo aparato de notas, en su mayoría de carácter explicativo; aunque, en ocasiones, nos en-

contramos con información repetida en la introducción. Esto ocurre con las notas que hacen referencia a los nombres de los personajes, pues ya se nos da buena cuenta de ellos en el capítulo correspondiente del estudio preliminar: «Los personajes y la trama». A pesar de que este sistema pueda parecer redundante, debemos reconocer la comodidad que supone tener cerca los datos más precisos a medida que realizamos la lectura, a sabiendas de que siempre podemos rememorar los detalles volviendo al prólogo. Además, completan la edición el aparato de variantes que se incluye al final, en el que se coteja el manuscrito con la edición realizada por Rudolph Bacalski (*A critical edition of «El jardín de Falerina» by Francisco de Rojas Zorrilla, Antonio Coello y Ochoa and Pedro Calderón de la Barca, with introduction and notes*. University Microfilms International. Michigan: Ann Arbor, 1972), y la recopilación bibliográfica comentada que forma parte de la introducción, en la que encontramos una selección de más de treinta trabajos críticos fundamentales.

La importancia de esta edición no solo radica en el rescate patrimonial que los editores han realizado de una obra casi olvidada, lo que, sin duda, es un hecho de gran relevancia para los estudios dedicados al teatro áureo; sino que, también, su valor reside en cómo Felipe B. Pedraza y Rafael González Cañal han llevado a cabo una espléndida tarea divulgativa, presentando la comedia de forma cuidada y acompañándola de un estudio introductorio que brilla por la acumulación de datos —que resultarán apasionantes para el público más especializado—, así como por la agilidad y soltura con que son explicados —lo que, de seguro, seducirá a los lectores menos duchos en la materia—. Y es que Pedraza y González Cañal han conseguido que *El jardín de Falerina*, comedia escrita por tres ingenios, sea una obra accesible para todos los públicos.

ALBA URBAN BAÑOS

CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro. *Autos sacramentales. El divino Jasón. El gran mercado del Mundo. La viña del Señor*. Edición, prólogo y notas de Ignacio Arellano. Madrid: Homologens, 2010, 406 pp.

El profesor Ignacio Arellano es, sin duda, el mayor especialista y difusor de los autos sacramentales de Calderón de la Barca. No exclusivamente por su labor personal (publicando trabajos fundamentales sobre el tema), sino también porque desde el Grupo de Investigación Siglo de Oro (GRISO) de la Universidad de Navarra dirige el proyecto de edición completa de este tipo de teatro tan representativo de la literatura aurisecular. Por todo ello, asume con total capacidad la presentación de esta obra, que bajo el título *Autos sacramentales*, presenta cuatro ejemplos significativos de la producción calderoniana precedidos por un breve estudio del género y de sus características más específicas. Se completa el trabajo con una bibliografía esencial y algunos aspectos sobre esta edición concreta.

Bajo el epígrafe «Género y circunstancias del auto», Arellano se remonta al año 1264, fecha imprescindible para el posterior desarrollo del género sacramental y en el cual el Papa Urbano IV, a través de la bula *Transiturus*, propone la celebración del Corpus. Medio siglo después se incorporan las procesiones en honor de la Eucaristía, tan propias de dicha fiesta. Hay que recordar que el día del Corpus, con las celebraciones y fiestas que lo rodeaban, implicaba algo más que la mera exaltación sacramental. Así, mediante la representación de autos (derivados de tradiciones anteriores que después compondrán los denominados «autos sacramentales») se refuerza la doctrina cristiana en un momento de reacción protestante y de la celebración del Concilio de Trento.

Para delimitar los rasgos principales de los autos sacramentales, Arellano recurre a

las definiciones más características que se elaboraron durante el Siglo de Oro. Desde un primer acercamiento por parte de Covarrubias: «La representación que se hace de argumento sagrado, en la fiesta del Corpus Christi y otras fiestas», pasando por el *Diccionario de Autoridades*, que ya destaca su estructuración en un solo acto, escrito en verso, representado durante la festividad del Corpus con intención de exaltar el Sacramento a través de la técnica alegórica. Los propios escritores de autos, desde la conciencia teórica de su trabajo, intentan definir el género. Lope lo hace en la *Loa entre un villano y una labradora*, añadiendo a lo ya expuesto su capacidad de luchar contra la herejía, el carácter dramático, la glorificación de la Eucaristía y el uso de materiales bíblicos como origen de su argumento. Calderón, gran maestro del auto sacramental, escribe en la loa para *La segunda esposa*: Sermones / puestos en verso, en idea / representable cuestiones / de la sacra Teología / que no alcanzan mis razones / a explicar ni comprender / y el regocijo dispone / en aplauso de este día

Como hemos podido comprobar, las claves del género son: verso, acto único, procedimiento alegórico, representación enmarcada dentro de la festividad del Corpus y temática teológica principalmente, aunque en algunos casos Calderón amplía el repertorio utilizando materiales de la mitología pagana. Hay que tener en cuenta este último aspecto, clave en la diferenciación que Calderón hace entre asunto y argumento respecto a los autos. Aunque el motivo central de los mismos sea la Eucaristía (ampliada en algunos casos a la Redención), su realización específica permite sobrepasar los argumentos divinos y llegar hasta la mitología. En este punto, desde la perspectiva de su recepción, no era tan importante que el público conociera la totalidad de referencias teológicas y bíblicas presentadas sobre el tablado, sino que la función de los autos era más una exaltación emocional que intelectual. La princi-

pal pretensión era mover el espíritu del público a través de la representación festiva y litúrgica de la esencialidad de la doctrina: la Eucaristía y sus motivos más cercanos como la Redención, el pecado original o el sacrificio de Cristo.

Continúa Arellano tratando el tema de la alegoría, técnica como hemos visto imprescindible en la construcción del auto sacramental. De este modo, es posible concretizar y humanizar personajes abstractos e historias divinas (fusionar de esta manera las letras divinas y las humanas), y presentarlos a un público acostumbrado a este procedimiento ya que se encuentra presente en la literatura desde la Edad Media. A través de elementos conocidos se logra poner sobre el escenario una parte de la historia divina o de la mitología, perteneciente al ámbito de la abstracción. Como decía Calderón, las ideas toman forma. El elaborado vestuario y la suntuosa escenografía facilitan la comprensión del auto sacramental y del trasvase alegórico.

Para finalizar esta breve pero precisa caracterización de los autos, el autor se refiere a sus mecanismos estéticos, a su carácter espectacular que une inexorablemente este tipo de teatro con el momento histórico en que se inserta, el Barroco. La música y la escenografía son explotadas por los autores, ya que contribuyen a propiciar la comprensión y exaltación emocional que se persigue con la representación de autos. La música es un arte muy relacionado con la experiencia litúrgica y fundamental para favorecer la emoción del espectador. Se diferencia entre la música profana y religiosa, adaptándose al argumento de la obra.

Del mismo modo, la escenografía facilita la comprensión del texto a través de la representación visual de motivos y personajes. En principio se utilizaban dos carros o carrillos, sin embargo, a partir de 1647 el número se amplía a cuatro carros y un tablado. Como complemento al auto, el autor podía añadir una memoria de apa-

riencias en la que se detallan todos los aspectos relativos a la escenografía, siempre de gran suntuosidad y barroquismo.

El volumen incluye además un apartado específico sobre los autos calderonianos. El autor madrileño lleva el género sacramental a sus cotas más altas, con alrededor de 80 obras en las que destacan todos los aspectos mencionados anteriormente: música, escenografía, suntuosidad, teología, calidad y coherencia poética, además de un destacable contenido filosófico. A continuación, se añade un estudio particular sobre los autos contenidos en este volumen.

El divino Jasón es un auto de inspiración mitológica, en el que se cuenta la historia de la salvación de la humanidad por Cristo siguiendo la estructura del mito de Jasón y los Argonautas. Tanto los personajes como las relaciones entre ellos y el argumento del mito se convierten a través de la alegoría en una reconstrucción del pasaje bíblico. Aparece ya aquí el motivo de la Nave, como representación de la Iglesia que surca los mares al mando de Cristo, y que será reiterada en multitud de autos.

El gran teatro del Mundo se articula en torno a la idea del mundo como un gran teatro en el que los seres humanos toman el papel de actores. Dios es el autor de comedias que encarga una representación teatral en la que intervienen diversos personajes (el Pobre, el Rico, el Labrador...) que al final de sus vidas recibirán un premio o un castigo de acuerdo con su vida terrena, que pasa desde la cuna hasta la sepultura. Quizá sea este el auto más famoso de Calderón.

El gran mercado del Mundo tiene un carácter complejo y ha sido editado de un modo muy acertado por Ana Suárez, cuyas notas utiliza Arellano. El Padre de Familias tiene dos hijos, y no sabe cuál de ellos es el mayor, y por tanto el que debe heredar el mayorazgo. Cuando llega la Fama, presentando un mundo alternativo, el de la materia, el padre insta a sus hijos

a sumergirse en él y promete herencia y matrimonio al que mejor compra haga en el mercado del mundo. Todo se organiza alrededor de estructuras antitéticas y paralelísticas, de dobles imágenes; además aparece el motivo del *bivium*, tan frecuente en los autos. Se trata de un texto de amplia teatralidad con un importante aspecto folclórico, ya que se desarrolla en una plaza pública con el tema del mercado y la venta como punto central.

La viña del Señor, que pudo tener como fuente de inspiración *El heredero del cielo* de Lope, perfecciona dicho texto, dotándolo de mayor profundidad y coherencia artística y literaria. Se trata el tema evangélico de los viñadores infieles: la negativa de Hebraísmo a pagar los diezmos debidos por la viña arrendada por el Padre de Familias, y su enfrentamiento primero con los criados enviados a recaudar los tributos y después con el propio Hijo del Padre. Es un buen ejemplo de la oposición entre las fuerzas malignas dirigidas por el demonio y sus secuaces, por un lado, y Dios y sus aliados, por otro, estructura antitética tan propia de los autos sacramentales.

Para finalizar la introducción, se añade una bibliografía depurada de obras imprescindibles sobre los autos sacramentales, como son los escritos de Bataillon, Parker, Rull o el mismo Arellano. Figura además una nota aclaratoria que explica la procedencia de los textos editados.

Tras este pertinente y aclaratorio estudio preliminar se incluyen los textos de los cuatro autos sacramentales anteriormente citados. Para hacer más asequible la lectura no se ha incluido el apartado de variantes y se ha reducido la lista de notas al mínimo imprescindible para facilitar el acercamiento a estas obras esencialmente complejas, sin perder al lector en un entramado de referencias quizá innecesarias en un primer contacto con el género sacramental.

Como resultado, nos encontramos con una obra pertinente, de carácter didáctico,

prologada e introducida por el mejor experto en los autos sacramentales de Calderón. Arellano nos muestra que es posible una lectura productiva y satisfactoria de estos textos en la actualidad, teniendo en cuenta las circunstancias de su aparición y tras comprender los mecanismos dramáticos y literarios que entran en juego. Podemos así disfrutar de esta selección de autos representativos, los cuales forman parte de un corpus y de una producción literaria tan significativa tanto del autor como del panorama teatral y festivo de la época en la que se insertan.

DAVINIA RODRÍGUEZ ORTEGA

HERRERO SALGADO, Félix. *La Oratoria sagrada en el siglo XVIII. I. Bibliografía*. Madrid: Fundación Universitaria Española, 2009, 852 pp.

Creo que la mejor síntesis que podría hacer de este nuevo libro sobre la Oratoria sagrada de Herrero Salgado sería copiar las palabras con que él mismo lo presenta: «En los cinco tomos de mi obra anterior, *La Oratoria sagrada en los siglos XVI y XVII* [F.U.E., 1996-2006], traté de dar una visión de lo que fue la predicación en los llamados Siglos de Oro; ahora me propongo estudiar en dos tomos la *Oratoria sagrada del siglo XVIII*. Este primer tomo es esencialmente bibliográfico: una relación nominal de 2.132 predicadores de 20 Órdenes religiosas y del Clero secular con las fichas de sus 3.777 sermones localizados, a la que preceden unas páginas de Introducción que sirven de presentación de la temática de esas oraciones sagradas y del ambiente histórico en que los oradores sagrados las predicaron.

En el segundo tomo entraré en el estudio retórico y temático de los sermones, que constará, según el esquema en mí habitual, de dos partes:

— Como premisa: exposición de lo que de la Oratoria sagrada del XVIII escribieron los retóricos contemporáneos y han escrito críticos posteriores; pervivencia de la oratoria barroca; influencia de la oratoria francesa; concepto que los predicadores tenían de lo que debía ser la predicación y de lo que, a su juicio, era la predicación de su tiempo.

— análisis de la oratoria sagrada del XVIII desde un punto de vista general, y su práctica en algunos oradores notables y en las misiones».

Hecha con tan escuetas y significativas palabras la presentación de su obra, el autor comienza la *Introducción* autorizándose con palabras del prestigioso historiador Domínguez Ortiz para mostrar que si «en el siglo XVIII los comienzos de la descristianización eran visibles en varios países europeos, en España no sólo el ateísmo sino el puro deísmo eran prácticamente inexistentes; incluso los personajes, los ministros que han pasado a la historia como volterrianos y descreídos eran en el fondo tan creyentes como los demás». Una —continúa el historiador— era «la Iglesia como institución, cuyo funcionamiento suscitaba muchas reservas, cuya reforma, en los aspectos temporales, se reclamaba desde muchos sectores [civiles y eclesiásticos], y [otra] la Iglesia como comunidad de fieles que profesaban una fe, de la que nadie quería apartarse». Pues esta Iglesia de los fieles es, afirma Herrero Salgado, la Iglesia que está retratada en los sermones que en ciudades, pueblos y aldeas se predicaban y que puede contemplarse en los 3.777 sermones y sermonarios localizados cuyas fichas figuran en este tomo. Y está retratada no sólo en el aspecto puramente religioso, sino también «en todo cuanto concernía a la vida terrenal, desde la política hasta los problemas e inquietudes de aquellas generaciones: el nacimiento de un príncipe, la muerte de un rey, paces y guerras, fundación de una Sociedad Económica, apertura de una escuela, bendición de un templo, fiestas populares,

calamidades públicas —pestes, terremotos, inundaciones...—; toda la vida de la nación quedaba reflejada en los sermones predicados a *una sociedad esencialmente providencialista*».

Herrero divide este elenco bibliográfico en cinco apartados: Sermones de tiempo ordinario (66 sermones o sermonarios), Sermones de la Santísima Trinidad y de Cristo (263), Sermones de la Santísima Virgen (567), Sermones de los Santos (955), Sermones circunstanciales: oraciones fúnebres (632), sermones relacionados con la familia real (436), sermones que hacen referencia a aspectos religiosos, sociales y militares (204), otros (654). En los temas o subtemas que comprende cada apartado se indican el sermón o los sermones que lo tratan con el número que les corresponde en la Bibliografía. (Ejemplo: «*Familiar real*: Felipe V; muerte»: 52 oraciones fúnebres: números 40, 46, 47 ...).

Señalo algunos de los temas más destacados de esta inmensa Bibliografía concionatoria e indico el número de sermones que los tratan. Tres son los temas en que por circunstancias históricas y religiosas especiales España se convirtió en adalid de su defensa: el culto al *Santísimo Sacramento*: 136 sermones panegíricos o de desagravio, y el culto a sus sagradas imágenes: 44 sermones a distintas advocaciones de Cristo; la *devoción a la Virgen*: 172 sermones que celebran el misterio de la Inmaculada Concepción —su festividad y el Patronato de la Inmaculada sobre las Españas—, y 269 sermones que celebran 81 de sus advocaciones diseminadas por toda la Península; la *devoción a los Santos*: 947 sermones, de los que Herrero enumera 662, se predicaron en honor de Santos: Santos allegados a Cristo —San José, San Juan Bautista, Apóstoles y Evangelistas—, Santos Padres y Doctores, Fundadores de Órdenes religiosas y otros Santos de especial devoción en España —San Vicente Ferrer, San Fermín, San Fernando, San Isidro Labrador, Santa Teresa de Jesús, San Juan de

la Cruz, San Francisco Javier, San Francisco de Borja, Santo Tomás de Villanueva, San Juan de Ribera, San Antonio de Padua...—.

Herrero Salgado, como queda indicado, da cuenta de la temática de 1.272 *Sermones circunstanciales*, sermones especialmente interesantes para el investigador por ser fuente copiosa en noticias biográficas, históricas, sociales y culturales. Las *oraciones fúnebres* solían constar de dos partes diferenciadas: una de tipo doctrinal sobre la vida y la muerte y otra panegírica, de exaltación del personaje difunto. De las 632 oraciones fúnebres enumeradas, unas fueron predicadas en la muerte de jefes de la Iglesia: de la Iglesia universal y diocesana y de Generales de las Órdenes religiosas. Así, 11 sermones fúnebres de *Sumos Pontífices*; 265 de 107 *Obispos*, entre ellos, los Ilmos. Sres. José Climent, Francisco Armañá, Manuel Rubín de Celis, Felipe Beltrán, Diego Astorga y Céspedes, Antonio de Lorenzana y Luis Moncada y Belluga, tachados por sus críticos de Obispos ilustrados, y 58 sermones de Superiores Generales de distintas Órdenes religiosas.. Dentro de este grupo de jefes de la Iglesia, jefes del mando y jefes del pensamiento, Herrero ha tenido la curiosidad, y creo que el acierto, de fijarse en la Capilla de San Jerónimo de la Universidad de Salamanca, la Universidad más prestigiosa de la España de la época, y anotar 156 oraciones fúnebres de 153 personajes notables que pertenecieron a ella o que con ella tuvieron estrecha relación: algún miembro de la familia real, algún obispo y, sobre todo, miembros del Claustro salmantino.

El estamento de la *nobleza*, al decir de los historiadores, inicia su declive político en el XVIII; no es extraño, pues, que encuentre detractores, que consideren a sus integrantes como una clase estéril y vanidosa, y defensores, que entienden que el noble posee por naturaleza y educación las cualidades que piden los empleos de res-

ponsabilidad. Miembros de la nobleza fueron fundadores y protectores de las Sociedades de Amigos del País y de otras instituciones sociales —recuérdese, por ejemplo, al Marqués de Villena, Fundador y Director de la Real Academia Española—. Herrero recoge 130 oraciones fúnebres de 97 nobles: aquí está la flor y nata de la nobleza española: los Alba, Medina-celi, Medina Sidonia, Uceda, Lerma, Infantado, Osuna, Villena, Frías, Sessa; Fernán Núñez, Escalona, Arcos ...

Un pueblo providencialista practicará con cierta frecuencia la *acción de gracias* y *las rogativas*. Acciones de gracias por la preservación de los grandes estragos, como, por ejemplo, del terremoto de 1º de noviembre de 1755 (27 sermones), por la liberación de pestes, epidemias, plagas e inundaciones (12 sermones); acción de gracias y rogativas por el beneficio de la lluvia (13 sermones); acción de gracias por la consecución de otros beneficios —ejemplos: por salir ileso de un atentado el Conde de Floridablanca, o por el nombramiento de Jovellanos de embajador en Rusia, o por haber recibido la ilustre ciudad de San Felipe, olim Xátiva, el nuevo blasón del agosto nombre de S. M. el año de 1713— (36 sermones).

Una sociedad, alentada por un gobierno ilustrado, no podía por menos de buscar el beneficio de sus conciudadanos con la creación de *instituciones benéficas, culturales y económicas*. Los predicadores fueron llamados a predicar en los momentos solemnes de su inauguración o en las festividades y actos programados por ellas. (Ejemplos: la Sociedad Económica Bascongada de Amigos del País, o las de Madrid, Zaragoza, Sevilla, Santiago, Valencia, Valladolid, etc.). De lo que dijeron en ellas quedó constancia en 52 sermones, sin contar los muchos que se predicaron en la iglesia de la nueva y polémica Universidad de Cervera.

En un siglo que comienza con una guerra, la Guerra de Sucesión, en la que Es-

paña lucha aliada con Francia y llega a su fin guerreando contra ella, no es de extrañar que el pueblo oyese clamar desde el púlpito los desastres de la guerra y el beneficio de la paz: 42 son los sermones de *tema militar* y 54 los dedicados a la Paz de Versalles (1783), que coincidió con el nacimiento de los Infantes gemelos Carlos y Felipe.

Como ya quedó indicado, 436 son los sermones localizados que se incluyen en la Bibliografía referentes a la *Familia real*; fueron predicados en la Capilla de palacio y en las iglesias de todo el Reino. En ellos se celebra una serie de acontecimientos que afectaron a la real familia: nacimientos, cumpleaños, bodas, exaltación al trono, actuaciones en la paz y en la guerra y muerte. Herrero enumera los sermones que se refieren a algunos de estos acontecimientos que afectan a los reyes cuyas vidas llenan el siglo, deteniéndose en señalar minuciosamente los aspectos significativos de los 104 sermones que hacen referencia al primer borbón; en ellos los predicadores siguen paso a paso la vida de *Felipe V*: su entrada en Madrid el 18 de febrero de 1701, visita y celebración de Cortes en Barcelona en 1702, su presencia en las campañas del Ducado de Milán en 1702, en Portugal (1704); la guerra civil que estalla dentro del territorio de su Corona por la secesión del Reino de Aragón, que sigue la causa del Archiduque Carlos; el fracasado asedio de Barcelona en 1706, las sucesivas huidas del rey de la Corte y regreso a ella; los decisivos triunfos de sus tropas en Almansa, Ciudad Rodrigo, Brihuega y Villaviciosa. Codo con codo con el ejército y con su rey, el pueblo castellano, instruido y arengado desde el púlpito, los acompaña con sus oraciones, se indigna ante los sacrilegios de los herejes invasores, celebra con alborozo los triunfos y reza por los soldados caídos en la batalla.

Además del tema de la guerra los predicadores a instancias de las corporaciones

municipales, las congregaciones y hermandades y las Órdenes religiosas celebraban en los púlpitos los cumpleaños de los reyes, el nacimiento de sus hijos —once tuvo Felipe V de sus dos esposas—, e instaban al pueblo a rogar por su importante salud. Refiriéndonos en concreto a este Rey, en los templos también resonaron las voces de los predicadores en dos hechos trascendentes en su vida: en su abdicación y vuelta al trono en 1724, y en su muerte, acaecida en 1746. Cincuenta y dos fueron las oraciones fúnebres que se predicaron con motivo de tal acontecimiento, de las cuales sólo una de las 52 que recoge la Bibliografía fue predicada en Cataluña, y significativamente, en el año 1757 y en la Universidad de Cervera.

De los demás reyes, se dan los números correspondientes a los sermones que atañen a momentos esenciales de sus vidas: nacimiento, casamiento, proclamación al trono y fallecimiento. Así de *Luis I el Deseado* se enumeran 34 sermones de su nacimiento, uno de su casamiento, uno de su proclamación como rey y 40 de su muerte.

De *Fernando VI el Justo, el Pacífico, el Benigno*: 6 sermones de su exaltación al trono, 2 de rogativas por su salud y feliz sucesión y 24 de su muerte. De *Carlos III el Sabio, el Pío, el Benéfico*: un sermón a su llegada a España, 2 en su proclamación, uno por su santo, uno en su enlace matrimonial, 4 de aspecto social y 69 sermones a su muerte. De *Carlos IV* 60 sermones recogen datos de su vida y de su familia: proclamación, cumpleaños de la reina, salud de SS. MM., nacimiento de algunos de sus catorce hijos y Paz de Versalles, que, como ya se dijo, se celebró juntamente con el nacimiento de los Infantes gemelos Carlos y Felipe en 1783; ambos morirían al año siguiente.

Hecha relación detallada del contenido de esta obra, bien podría afirmar que Herrero ofrece en ella a los estudiosos rica mina, poco explotada todavía, de copiosos

filones en que cada uno puede investigar materias de su peculiar estudio: religión, historia, política, sociedad, cultura, literatura ..., o sea, la vida de un siglo que, considerado por muchos como un siglo anodino, forjó, sin embargo, el tránsito a una nueva época.

Al finalizar esta reseña quisiera expresar mi admiración y mi agradecimiento al Profesor Herrero Salgado por la ingente labor que lleva realizando desde hace más de cuarenta años para dar a conocer una faceta de nuestra Literatura que estaba tan injustamente olvidada, la Oratoria sagrada. Estos 3.777 sermones, cuya ficha y localización da a conocer en la Bibliografía, se vienen a sumar a los 2.829 de los siglos XVI y XVII dados en libros anteriores y a unos 1.500 sermones predicados en los siglos XIX y XX cuyas fichas forman parte integrante de la Bibliografía de su tesis doctoral [M., CSIC, 1971].

JOSÉ DEL CANTO PALLARÉS

GIMÉNEZ LÓPEZ, Enrique (Estudio introductorio, edición y notas). *Conde de Floridablanca. Cartas desde Roma para la extinción de los jesuitas. Correspondencia julio 1772 - septiembre 1774*. Alicante: Publicaciones Universidad de Alicante, 2009, 627 pp.

Cuando Ignacio de Loyola el año 1540 funda la Compañía de Jesús, no obstante contar con una fuerte organización interna, con toda probabilidad no alcanzó a pensar que dos siglos después la congregación de clérigos regulares, debido a su acción pastoral y a su dependencia directa del papado, la iba a convertir en una de las principales enemigas de las Monarquías Absoluto-reformistas. Precisamente, buena parte de la historiografía ocupada en analizar la política de reformas durante el reinado de Carlos III, inducida por el esfuer-

zo que se hizo por parte del monarca y sus más estrechos colaboradores en expulsar de España a los jesuitas y, después, de forma coordinada con otras cortes de países católicos, lograr su desaparición, ha venido ofreciendo una imagen un tanto distorsionada de la actitud de la Compañía y de sus congregantes a lo largo del setecientos español. Si esa línea interpretativa, que los acusaba de ser un estado dentro del estado, dominar conciencias, crear clientelas dentro de la sociedad, fomentar sediciones contra los soberanos y suponer un peligro constante para las Monarquías..., comienza a cambiar, en busca de una interpretación más equilibrada, entre otros, se debe principalmente a los trabajos que se han venido realizando desde la década de los noventa del pasado siglo por parte del grupo de investigación de historia moderna de la Universidad de Alicante. Mario Martínez Gomis, Inmaculada Fernández Arrillaga y Enrique Giménez López a través de sus sólidos trabajos nos han mostrado el ambiente antijesuítico que se respiraba en España a partir de la segunda mitad del siglo XVIII, la crudeza de la expulsión —preparada y llevada a cabo como una operación militar—, destierro y exilio, la continua «represión» de lo jesuítico después de su desalojo, los efectos perjudiciales que para la cultura española tiene la pérdida de unos súbditos bien formados, o bien la acción apologética llevada a cabo por los propios expulsos para descalificar a sus rivales y ensalzamiento de los padres más destacados de la Compañía.

Tras los logrados estudios sobre los jesuitas hispanos desde una perspectiva de perjudicados por la política reformista borbónica, Enrique Giménez el año 2007, con la misma minuciosidad y rigor, presta su atención a la otra parte. Es decir, se ocupa de desentrañar los intereses de los príncipes temporales para suprimir al instituto ignaciano, como única solución —en opinión de los políticos dieciochescos— para recuperar la intranquilidad que los

jesuitas a partir de su doctrina y de su participación en la vida pública habían sembrado en sus estados. Giménez López, en su libro *Misión en Roma. Floridablanca y la extinción de los jesuitas*, disecciona mediante un equilibrado y extenso análisis «La hora de Moñino». El embajador de España en Roma, profundamente regalista y bien preparado para la negociación, aunó la suavidad en la formas con la firmeza en los contenidos. Pero cuando no fue suficiente con la vía legal también empleó el soborno, la seducción y cuantos medios fueron posibles para acabar con la poderosa orden de San Ignacio. Finalmente su trabajo obtuvo recompensa, pues a mediados de agosto de 1773 el papa Clemente XIV promulga el breve *Dominus Ac Redemptor Noster*, aunque para ser llevado a la práctica, como con gran acierto expone Enrique Giménez, fue preciso el trabajo desarrollado en octubre de ese mismo año por la congregación de cardenales *Pro Rebus Extinctae Societatis Iesu*, que es la que redacta las encíclicas y cartas circulares mediante las que se procedía a la disolución de la Compañía.

Ahora, en este libro que acaba de publicarse, el doctor Enrique Giménez mediante un cuidadísimo «Estudio Introductorio» de sesenta y seis páginas vuelve a analizar la misión del embajador José Moñino en la corte de Roma y nos muestra con detalle los pasos dados desde su llegada a la ciudad eterna el 4 de julio de 1772, pasando por el reparto de gracias, oficios, títulos y rentas que la corte de Madrid realiza entre los que participan y apoyan la extinción de los jesuitas —Azara, Anduaga, Buotempi, Zelada, Bisch...—, para acabar con el fallecimiento del Papa Giovanni Ganganelli el 22 de septiembre de 1774 y las conjeturas que circulan sobre su muerte y sobre su posible sucesor.

Especial mención merece dentro del estudio introductorio el esmero con que el autor nos detalla la estrategia para vencer la resistencia y ambigüedades del Papa en

el difícil tema de la extinción de Compañía; el esfuerzo de Moñino por crear en la propios Estados Pontificios un ambiente tan hostil a los jesuitas, como el que antes se había registrado en las cortes de Lisboa, Madrid, París o Nápoles; o bien, su labor diplomática para convencer a la Europa Católica de la necesidad de acordar la supresión, pues había cortes menos convencidas como la de Viena, o bien las Repúblicas de Venecia y Génova. Enrique Giménez nos trasmite el día a día del trabajo del embajador, que discurre entre ratos de decepción y melancolía y otros de efusión y creencia en la próxima resolución de la expulsión, aunque lo que siempre está presente, como destaca el autor, es el mismo estilo: férreo regalismo y radical antijesuitismo, aprendido en sus años de fiscal del Consejo de Castilla, en los que desempeña el cargo junto a la inteligencia de la operación: Pedro Rodríguez de Campomanes, principal artífice de la expulsión de España como han demostrado en su estudio Teófanos Egido e Isidoro Pinedo. A ello unirá Moñino su continuado esfuerzo para deshacer la camarilla o red de personas projesuitas próximas al Papa, como también la construcción de su propia red, aunque para ello fuera preciso la compra de voluntades. Para arrancar el tronco del jesuitismo estaba permitido todo aquello que no supusiera en peligro las relaciones entre las cortes borbónicas y el Papado.

En lo expuesto reside el acierto del examen al que Enrique Giménez somete la acción de Moñino. Teje con maestría tiempo y actuaciones. Mantiene milimétricamente el orden que marca el transcurso de los meses, y a la vez sabe hacernos ver los cambios que va introduciendo Moñino a lo largo de sus audiencias con el Papa Clemente XIV, a las que siempre acudía dispuesto a convencerlo que lo que necesitaba la cristiandad era dejar de tener sobre su cabezas el peligro de los *corvinos* —nombre alusivo a los jesuitas—.

Sin embargo el objeto principal del libro pasa por la cuidada edición de las 222 cartas (julio 1772-septiembre1774), provenientes del Archivo General de Simancas, sección de Estado, y Ministerio de Asuntos Exteriores, sección Santa Sede. Los despachos son remitidos en su inmensa mayoría por Moñino al Secretario de Estado Jerónimo Grimaldi, patrón en esos momentos de Moñino —«mi dueño venerado» lo llama con frecuencia el embajador—; aunque también hay interesantes cartas dirigidas a otros secretarios de estado, como el de justicia, Manuel de Roda, embajadores y diplomáticos como el Conde de Aguilar, Aranda y Mahony, o al todavía poderoso e influyente ministro napolitano Bernardo Tanucci.

Aparte del detallado análisis que hace Enrique Giménez de las cartas, es de sumo interés su lectura, pues a lo largo de la misma podemos comprobar cómo marcha su trabajo, no exento de los obstáculos o frenos que Moñino cree encontrar, como la frialdad de Luis XV y el duque d'Aiguillon ante el tema de la extinción, la opaca posición de Viena, la fuerzas y simpatías con la que contaba el partido jesuítico entre el clero y los fieles, la dura política de las cortes borbónicas respecto a los Estados Pontificios —hasta el punto como señala el embajador que Francia y Nápoles querían a toda costa la supresión de la orden, pero no contemplaban la devolución de los territorios ocupados el año 1768 como respuesta al Monitorio o amonestación lanzado contra la corte de Parma—, o las dilaciones del Papa y sus secretarios, lo que ponía hipocondríaco a Moñino y aturdiría aún más a Ganganelli. Asimismo la lectura de las cartas nos dan claves interesantísimas para comprender las relaciones de Moñino con los embajadores de las cortes implicadas en la extinción, como son el francés Bernis («me ha apoyado infinito para apoyar y sostener mis discursos»), el napolitano Orsini y el portugués Almada, cuyo carácter «atolondrado» llamaba la

atención del meticuloso embajador de España. La correspondencia también nos desvela las miserias de la corte romana, abierta al favoritismo y el cohecho, como se puede leer a través del análisis que efectúa del comportamiento del influyente comerciante y asentista Nicolas Bischi —nótese el peso del honor también en la corte papal— y su esposa Victoria, que se habían ganado la plena confianza del confesor papal Buontempi, a quien la «Sra. Victoria —que es de corto talento— trata con una dominación y una llaneza escandalosa; y ella, que en el día está llena de riquezas, anhela con ansia por honores y distinciones del marido».

Si de alguna forma se puede mejorar este libro, sería con una breve «regesta» al comienzo de cada carta, en la que se indicase las cuestiones principales que contienen. Pero tan pequeño detalle, no puede impedir que manifestemos que se trata de un impecable trabajo el realizado por el profesor Enrique Giménez, imprescindible para todos aquellos que quieran conocer de que forma la Europa católica y especialmente las monarquías absolutas, a través del futuro Conde de Floridablanca, llevan adelante una los objetivos más importantes que se propusieron los gobierno reformista y regalistas de la segunda mitad del setecientos: la supresión de la Compañía de Jesús. A la postre, el propio Moñino escribió refiriéndose al arduo trabajo que le confió Carlos III, que era «la carga más pesada y más llena de agitaciones que ha podido dar el Rey».

JUAN HERNÁNDEZ FRANCO

GALVÁN GONZÁLEZ, Victoria (ed.).
Viera al trasluz. Las Palmas de Gran Canaria: Ediciones Idea, 2009, 334 pp.

El gran ilustrado canario José de Viera y Clavijo (1731-1813) viene a ocupar, a

partir de los estudios de Victoria Galván González, su lugar entre esas figuras significativas de la Ilustración española. La labor ingente de Galván González acerca de Viera y Clavijo es digna ya de anotarse: a) su fundamental libro *La obra literaria de José de Viera y Clavijo* (Las Palmas de Gran Canaria: Ediciones del Cabildo, 1999); b) la edición realizada del *Diccionario de Historia Natural de las Islas Canarias o Índice alfabético descriptivo de sus tres reinos animal, vegetal y mineral* (primera edición 1799) en Nivaria Ediciones (La Laguna, Tenerife, 2005); c) una *Antología poética* (Las Palmas de Gran Canaria: Ediciones Idea, 2009) y d) el libro que reseñamos, la edición de una colección de estudios críticos que proporciona un punto de vista múltiple y variado del escritor canario.

En su breve «Introducción» (7-17), Galván González pondera la necesidad de comprender lo que es un «clásico» hoy en día en relación con su vigencia y la perdurabilidad de su producción. En el momento de su fallecimiento, la muerte de Viera fue interpretada como «la pérdida de un referente literario» (8), lo cual explicará su lugar en las letras canarias a partir del siglo XIX y en el canon historiográfico que se construye. Referencia obligatoria, ya sea solamente por su *Diccionario de Historia Natural de las Islas Canarias*, pues se transforma en pionero de los estudios regionales, su producción intelectual, copiosa, es como la de esos ilustrados que conocemos: multifacética y obra de un polígrafo. De ello dará cuenta este libro colectivo y Galván González quiere impulsar su conocimiento bajo el alero de una noción ética sobre nuestro patrimonio y la recuperación de la memoria (11). Además, como buena editora, en esta «Introducción», ella nos ofrece un resumen recapitulativo de cada uno de los artículos, que sirve de guía oportuna y entusiasta.

En «La heterodoxia de Viera y Clavijo» (19-36), Luis Alberto Anaya Hernández

nos llama la atención sobre los problemas de Viera con la Inquisición, pues su mentalidad cartesiana y sus escritos le acarrearón la vigilancia y control por parte de su maquinaria insular. Anaya Hernández apunta cómo sus sermones desencadenan amonestaciones y censuras en dos momentos determinados para el canario, en 1756 y en 1765, y menciona también el incidente que en 1769 le produjo graves consecuencias por realizar lecturas prohibidas (26). Según este crítico, estos antecedentes explican las razones por las cuales la Inquisición prestó mucho cuidado a la publicación de sus *Noticias de la Historia General de las Islas de Canaria* (27) y llevó a expurgarla según criterios de ortodoxia para que, por ejemplo, no se dañara a figuras religiosas como el obispo Rodrigo de Rojas o no se acotara alguna explicación histórica con detalles irónicos, como sucede con el inquisidor Villalón (32).

Por su parte, en «Las autoridades del *Diccionario* de Viera y Clavijo» (37-84) Dolores Corbella Díaz estudia el *Diccionario de Historia Natural* a la luz del impulso catalográfico ilustrado en el que la lexicografía empieza a considerar la especialización terminológica. A esta vocación corresponde el diccionario de Viera, al dotar al patrimonio de las islas de una terminología específica y ordenada desde el punto de vista clasificatorio, propio «de [la] difusión e integración de esos conocimientos» (45). Corbella Díaz subraya la importancia de una educación esmerada del canario, sobre todo en lo que respecta a su conocimiento de las nuevas ciencias experimentales, por sus estancias en el convento de Santo Domingo de La Orotava y en casa madrileña del marqués de Santa Cruz, esta última la más significativa pues con su ayuda pudo viajar por Francia y Flandes. La importancia del *Diccionario* radica en su concepción y amplitud léxica (64), pues se estudia cada especie y su familia y luego los clasifica con descripciones «minuciosas y precisas» (67). No solo el método de obser-

vación y de recolección es el ideal, sino también el apoyo bibliográfico (como lo llamaríamos hoy en día) es el óptimo y Corbella Díaz va apuntando sus fuentes escritas: de los clásicos grecolatinos en materia de historia natural a Karl Linneo a Valmont de Bomare y Cavanilles.

A continuación, Francisco Fajardo Spínola en «Viera y Clavijo, historiador de Canarias» (85-112) se centra en la aportación fundamental de Viera a la historia regional, las *Noticias de la Historia General de las Islas de Canaria*, cuya acogida fue parca, aunque sí le granjeó el favor de la corporación madrileña permitiéndole su incorporación a la Academia de Historia. Fajardo Spínola subraya en la estructura historiográfica de esta obra su conciencia de la especificidad canaria, clave de su originalidad y perdurabilidad (90). Por ello, constituye la culminación de la historiografía insular, pues somete a sus fuentes documentales a un análisis siguiendo el «criticismo crítico» dieciochesco, las clasifica e indica su procedencia; acredita su valor y exactitud además, al tiempo que lo hace con su propio trabajo, ya que, conforme avanzaba en la publicación de los tomos de su obra, enmendaba y completaba si venía al caso (94); sin embargo, Fajardo Spínola no analiza casos concretos para demostrar su argumentación. Por último, insiste el crítico en el estilo metahistoriográfico de Viera; «reflexionó sobre su oficio y [...] hacía expresión expresa de sus puntos de vista» (99).

Por su parte, Victoria Galván González se orienta por establecer las relaciones entre Feijoo y Viera (113-143); señala la importancia fundamental de su lectura en los años de formación del arcediano y se basa para ello en citas explícitas. La correspondencia y los escritos de Viera le sirven a Galván González para ir aquilantando la argumentación necesaria en esta comparación, que pondera el rol del historiador canario en sus concepciones acerca de la verdad histórica y el compromiso del

historiador al servicio de la utilidad pública (136), así como en su estilo e imparcialidad; pero en donde se nota más el influjo feijoniano es en la función del criticismo para corregir y enmendar errores (120): de las tradiciones religiosas y devociones populares al desdén por las historias fabulosas y la necesidad de las «luces» de la educación y de la elocuencia, Feijoo deja su impronta en el pensamiento de Viera.

En «La mitología grecolatina en la obra poética de Viera y Clavijo» (145-171), Marcos Martínez Hernández hace un recuento de las fuentes mitológicas en la poesía de Viera, sin hacer alguna precisión de su funcionalidad en la poesía del ardeciano. Resulta más interesante, el trabajo de Rafael Padrón Fernández con el título de «La Italia de la segunda mitad del siglo XVIII vista por Viera y Clavijo» (173-218), pues el significado del «Grand Tour» adquiere una importancia capital en el viaje de Viera por Italia, cuya imagen cultural está ligada a «la impronta cultural del clasicismo» (188) y al descubrimiento de sus antigüedades y ruinas. En sus *Extractos de los Apuntes del Diario de mi viaje desde Madrid á Italia y Alemania* (1780-81), Viera nos muestra su europeísmo y acompaña al marqués de Santa Cruz en su viaje de casamiento que lo llevaría a Viena. Metódico en sus registros y en la notación temporal, el estilo del ardeciano se caracteriza por su carácter descriptivo y parquedad y, en lo que se refiere a lo anotado, una representación del boato palaciego y de la corte pontificia, del refinamiento cultural y de los contactos culturales; sin embargo, echo de menos, como en otros trabajos ya reseñados, la ausencia de citas del diario.

En «José de Viera y Clavijo, primer naturalista canario» (219-253), Octavio Rodríguez Delgado se esfuerza por darnos un estudio general de la faceta de Viera como naturalista. La promoción de la historia natural es capital en el ardeciano: de

sus poemas científicos como *Los aires fijos* (1780) y *Las bodas de las plantas* (1806) a las anotaciones que sobre este aspecto aparecen en sus *Noticias de la Historia General* (IV tomos, de 1772 a 1783), los trabajos e informes científicos se van especializando como lo demuestran sus *Memorias* para la Real Sociedad Económica de Amigos del País de Gran Canaria (solo para citar algunas: sobre el carbón de piedra —3 de diciembre de 1785—, sobre la rubia silvestre —13 de febrero de 1786—, o sobre el ricino —29 de noviembre de 1786—), en los que el conocimiento botánico se impone. Merecen destacarse el *Catálogo de las plantas de las Islas Canarias* (1808) o su voluminoso *Diccionario de Historia Natural de las Islas Canarias* (publicado póstumamente, en 1866), los cuales ponen a Viera en los círculos de la botánica mundial de finales del siglo XVIII, al tiempo que lo hacen un gran difusor y un ecologista pionero por su defensa de los bosques (251). Completando esta visión de conjunto de su figura, el trabajo de Julio Sánchez Rodríguez «José de Viera y Clavijo, sacerdote y arcediano» (255-308), traza la figura del canario estableciendo el contexto de la iglesia canaria en el XVIII, los años de formación de Viera, sus primeras responsabilidades como sacerdote y en su dignidad de arcediano de Fuerteventura (a partir de 1782), así como sus funciones como archivero en la Catedral de Santa Ana en donde recogió la historia de sus anales en unos *Extractos* (que van de 1514 a 1702) y pudo procurarse de documentos inéditos para sus *Noticias de la Historia General*. Termina su artículo Sánchez Rodríguez haciéndonos un retrato de conjunto que subraya la labor de Viera a favor del desarrollo de la cultura insular, protector de las humanidades y de las ciencias. El último artículo del volumen, «Viera y Clavijo, su historiografía y las políticas sociales ilustradas» (309-328), nos ofrece otra faceta para acceder a este perfil de conjunto; Juan Manuel Santana

Pérez se preocupa por lo que hoy denominaríamos la praxis social de Viera, con la promoción de la beneficencia y de la instrucción de las primeras letras (310), bajo el auspicio de la Real Sociedad Económica de Amigos del País de Gran Canaria, de la que fue su director.

JORGE CHEN SHAM

CAÑAS MURILLO, Jesús, *La obra poética de José Marchena. Entre la teoría y la práctica*. Cáceres: Universidad de Extremadura, 2010, 238 pp.

José Marchena Ruiz (1768-1821), erróneamente conocido como el «abate Marchena», es uno de los autores españoles de su época más estudiados. Es cierto que durante su vida nunca gozó de una edición recopilatoria impresa de su obra poética, pero la atención posterior de la crítica ha hecho justicia a la importancia de este «personaje de novelesca y extrañísima vida», como escribiera Menéndez Pelayo, uno de sus principales estudiosos, detractor y panegirista al mismo tiempo, martillo de su heterodoxia religiosa y política, pero reconecedor —con matices— de sus cualidades filológicas.

La relevancia de Marchena no solo deriva de esa novelesca vida, tan comprometida con la Revolución Francesa, sino también de su obra literaria y política: poesía lírica, teatro, traducciones, obras crítico-literarias, eruditas y políticas conforman el grueso de su producción. Gracias a la *Bibliografía de Autores Españoles del Siglo XVIII* de Aguilar Piñal conocemos con detalle los manuscritos y publicaciones que dejó, y gracias a investigadores como Leopoldo Augusto de Cueto, el citado Menéndez Pelayo, Juan Francisco Fuentes, Rinaldo Frolid y un largo etcétera conocemos el significado de su obra. A estos se une ahora el profesor Jesús Cañas Murillo, cuya tra-

yectoria investigadora como dieciochista es prolífica y bien conocida.

Pero los investigadores de Marchena han privilegiado el estudio de su biografía y su pensamiento político. La obra literaria de Marchena ha venido editándose a lo largo del tiempo de manera dispersa. La gran aportación que supuso la publicación a cargo de Menéndez Pelayo —años 1892-1896, en dos volúmenes— de las *Obras literarias de don José Marchena, recogidas de manuscritos raros e impresos con un estudio crítico-biográfico* no fue, sin embargo, definitiva: tal y como explica el profesor Cañas, algunas de sus composiciones no figuran allí. Hay piezas que hasta hace poco solo podían leerse en manuscritos, y las que compuso en latín o francés han sido habitualmente ignoradas.

Cañas precisa que el grueso de la obra poética de Marchena se conserva en dos manuscritos: uno, el original autógrafo, se encuentra en la biblioteca de la Sorbona parisiense; el otro, copia del anterior, está en la Biblioteca Menéndez Pelayo de Santander, y en él basó su edición el estudioso santanderino. Pero estos manuscritos contienen solo una selección antológica de su obra en verso. Además de las composiciones que aparecen en ellos, Marchena escribió otras, muchas de ellas publicadas en periódicos como *El Correo Literario y Económico de Sevilla* (entre 1803 y 1807), *El Constitucional* (1820), *Varietades de Ciencias, Literatura y Artes*, así como en las *Lecciones de filosofía moral y elocuencia* (1820), del propio autor.

El objetivo del profesor Cañas en este libro ha sido el de ofrecer a lectores e investigadores un análisis del pensamiento literario de Marchena, así como una recopilación, si no exhaustiva lo más completa posible, de su obra poética. Por ejemplo, era lógico prescindir del *Fragmentum Petronii*, por el fácil acceso que ha proporcionado la reciente edición del profesor Álvarez Barrientos. El libro que ahora reseñamos incluye también las traducciones

que realizara Marchena, ya que, y ello es importante, estas distaban mucho de ser literales y estaban cuajadas de variaciones, añadidos y «falsificaciones», lo que les confiere un valor original.

El libro de Cañas Murillo, así pues, se estructura en dos grandes partes. En la primera se da cuenta del estado editorial de la obra poética de Marchena, se estudia con detalle su pensamiento teórico-literario y se analiza su obra poética, de la que se ofrece una relación completa y un provechoso examen de su cronología, fuentes y carácter. La segunda contiene el poemario de Marchena, sus poemas originales, sus traducciones y su *Catulli fragmentum*.

La exposición del ideario poético del autor sevillano está basada en el «Discurso sobre la literatura española», que abre las *Lecciones de filosofía moral y elocuencia*. El profesor Cañas analiza con pulcritud y detalle las páginas de ese discurso, donde encontramos a un Marchena esencialmente neoclásico, tal y como había señalado, y criticado, Menéndez Pelayo. Sus opiniones sobre las imágenes poéticas, su crítica del conceptismo, sus reflexiones sobre los diferentes tipos de poemas y su métrica, el lenguaje poético, el poema filosófico, la verdad poética, la imitación, así como sus opiniones acerca de los más destacados poetas españoles, son algunos de los asuntos tratados por Marchena, que Cañas Murillo va desgranando e ilustrando con la reproducción de los pasajes más representativos del discurso.

Tras el análisis de la obra poética y la reproducción de la obra en verso de Marchena, el profesor Cañas ofrece una bibliografía selecta de ediciones y estudios sobre dicho autor. En definitiva, la presentación agrupada de gran parte del poemario de Marchena, así como la inclusión de un documentado análisis sobre el pensamiento literario y la obra en verso del autor de Utrera, constituyen los valores de este libro muy oportuno y útil.

JOSÉ CHECA BELTRÁN

SÁNCHEZ HITTA, Beatriz. *Juan Antonio Olavarrieta / José Joaquín de Clararrosa: Periodista Ilustrado. Aproximación Biográfica y Estudio del Semanario Crítico de Lima (1791) y del Diario de Cádiz (1796)*. Cádiz: Fundación Municipal de Cultura, 2009, 609 pp.

SÁNCHEZ HITTA, Beatriz. *José Joaquín de Clararrosa y su Diario Gaditano (1820-1822). Ilustración, Periodismo y Revolución en el Trienio Liberal*. Cádiz: Universidad de Cádiz, 2009, 504 pp.

Estas dos publicaciones, que responden a una adecuación editorial en dos volúmenes de la que fuera la tesis doctoral de la doctora Beatriz Sánchez Hita, demuestran cómo el legado de la historiografía *ortodoxa* a veces esconde vidas y obras dignas de la más viva memoria histórica. Estos dos volúmenes —premiados ambos— abarcan y dilucidan la agitada trayectoria vital e interesante producción periodística del que fuese Juan Antonio Olavarrieta, perfecta imagen de la innovación y la irreverencia inteligente, del triunfo de la creencia en el valor humano por encima de los idearios establecidos, de la ficcionalidad al servicio de la realidad.

El primero de los volúmenes, *Juan Antonio Olavarrieta / José Joaquín de Clararrosa: Periodista Ilustrado...* atiende a la etapa que abarca las dos primeras publicaciones periódicas del vizcaíno. En éste, con un arduo trabajo documental de recuperación y análisis, Sánchez Hita reestructura el panorama de la prensa del XVIII «aportando nuevas visiones e interpretaciones de la realidad histórica que sumar a las ya existentes» (p. 14), principalmente al desarrollo del periodismo en Hispanoamérica y su relación con el de la península. Asimismo, nos propone un minucioso y necesario estudio biográfico, ineludiblemente marcado por el cambio de identidad que el fraile Olavarrieta lleva a cabo para convertirse en el ciudadano José

Joaquín de Clararrosa, tras su estancia en Lima y su encarcelamiento en Cádiz por condena inquisitorial en 1804. Este volumen arroja luz esclarecedora sobre la bibliografía existente e incluso, a lo que novedosamente se expuso en la introducción de la edición de *Viaje al mundo subterráneo* (Clararrosa, 2003), en concreto a su etapa como fraile, al proceso inquisitorial que lo conduce finalmente a reconocerse como Clararrosa y a su estancia en Portugal. La rigurosidad metódica y el buen proceder en la disquisición de la variada y dispersa documentación de la que dispone este trabajo, no decaen en ningún momento. Sánchez Hita arriesga acertadamente en el cruce de los datos sin perder la perspectiva holística de la evolución vital, política, literaria e ideológica de Olavarrieta y Clararrosa. Como el mejor de los símiles que ilustre la transición del Antiguo Régimen a la conquista de la modernización del Estado, la liberación del hombre de las zarpas de la superstición católica y de la dominación tiránica. Nuestro personaje se erige como el perfecto ilustrado, superando y quebrantando incluso el territorio al que la Ilustración española no se supo enfrentar: la religión.

Para el análisis de las cabeceras iniciales, el *Semanario Crítico* y el *Diario de Cádiz* —con los que dejará entrever el carácter y los contenidos que años más tarde desarrollaría de modo total y extremo—, Sánchez Hita sigue un esquema metodológico basado en el modelo establecido por Rodríguez de la Flor, el cual aborda excelsa y ordenadamente una historia general de las mismas, su descripción física, el desarrollo de su producción y difusión, el examen de los contenidos y su significación en el panorama contextual y publicístico. A ello la autora une en los dos capítulos dedicados a sendas cabeceras y, reforzando el profundo y concienzudo estudio, un vaciado de los artículos más destacables, cumpliendo así uno de los encomiables objetivos marcados en este

trabajo: «recuperar el importante patrimonio periodístico olvidado, fragmentado, desconocido y prácticamente ilocalizable en el país [...]». (p. 15). De la identificación de la continuidad de algunas temáticas y de su carga ideológica es a lo que se dedica el quinto y último de los capítulos, en el que a pesar de las diferencias de localización y temporalidad que distan entre un periódico y otro, se sabe captar el hilo que las enlaza: la formación de la ciudadanía a través del ideario ilustrado. Se trata del debate sobre retórica y ortografía que aparece en el XVIII ante la necesidad de canonizar y fijar la lengua española; la situación de la escena teatral, a razón de entenderse como una escuela de costumbres para la sociedad; la polémica sobre el lujo, que revierte a la política comercial y económica y a la ética social de costumbres; y por último, la mujer y la educación. Como se hace en los anteriores capítulos, se incluye además la edición de los textos más significativos de cada uno de estos temas.

No obstante, el más destacable e innovador legado de Clararrosa a la publicística, de más alta significación —por su esencia transgresora y polemista—, va a materializarse bajo el amparo del clima de libertades que le proporcionará el Trienio Liberal, cuando «tras escapar dos veces de las garras de la Inquisición y ejercer como médico en Portugal» (p. 65) vuelve a Cádiz y publica el *Diario Gaditano*, sobre el que se centra el segundo de los volúmenes aquí reseñados. Indudablemente, éste supone la obra definitiva de Clararrosa, conformándose cual radiografía de la evolución que hacía una acusada exacerbación política y una contundente agresividad literaria experimentará el autor y sus escritos, y en consonancia, un vivo reflejo de la del partido liberal y su sector más. En él ostenta una vehemente defensa de los valores liberales y una intransigencia en la moderación de los mismos para la conciliación con las autoridades de difícil comparación.

Por su parte, esta monografía se presenta con una más concisa biografía del autor y un nuevo panorama periodístico desde finales del XVIII, es decir, cuando finaliza el que fuera la segunda de sus publicaciones periódicas y concluye el anterior libro, pasando por la Guerra de la Independencia hasta el Trienio Liberal, considerando los elementos legales, políticos y bélicos en el trazado histórico, tanto a nivel nacional como en el caso de la capital gaditana.

El estudio sobre la cabecera se acomete a través de la misma metodología que en la obra anterior, siendo el apartado dedicado a los contenidos al que se dedica el mayor número de páginas. A tenor de la mayor trascendencia y volumen, serán los artículos de política, economía y literatura los primeros en tratarse. Contemplados en su examen los dos elementos que marcaron la radicalización política-literaria y la forja del diario —junto a otros como *El Zurriago* o el *Eco de Padilla*— como un órgano propagandístico de la vertiente liberal más exaltada: la obtención de la propiedad de la imprenta la *Sincera Unión* gracias a sus colegas liberales y la adecuación de sus escritos a la demanda social y la creciente complejidad de la actualidad política. Efectivamente estos aspectos por un lado, permitieron una mayor libertad en la expresión de las ideas y por otro, provocaron el abandono del «tono teórico y distanciado con que se afrontaban los asuntos en los primeros meses de 1820 para reemplazarlo por un verdadero activismo político [...]» (pág. 227). Coherentemente, se presentan los contenidos en dos grandes bloques: desde la Imprenta de Juan Roquero de septiembre de 1820 a febrero de 1821 a la de Trujillo en el mes de marzo de 1821, luego, desde la obtención de la propiedad de la imprenta, distinguiendo aquí dos etapas. La primera, de abril a octubre de 1821, momento en el que crece la insatisfacción política ante el incumplimiento de las prometidas reformas. Los

cruciales acontecimientos como la deposición de Riego y la consiguiente amenaza de una guerra civil se estudiarán en un apartado exclusivo, para dar entrada a la siguiente etapa, la de los últimos meses de 1821 y el mes de enero de 1822. Será entonces cuando Clararrosa pase de «adulid de la causa revolucionaria a cabeza de turco» (pág. 256). La osadía de sus letras, la incorrección y confrontación política alcanzan el extremo más férvido; el diario se convirtió en el soporte para la movilización hacia una rebelión social con el fin de eludir la conspiración anti-constitucional que se estaba produciendo bajo el amparo del ministerio y salvaguardar la Constitución, suceso que condujo finalmente a la denuncia a Clararrosa y su consiguiente encarcelamiento y muerte.

Además de éstos, la investigación acoge otros dos apartados de contenidos dedicados a los artículos sobre la Iglesia y la política exterior, en donde se nos presentan las críticas contra la superstición religiosa y la defensa a ultranza de la necesaria ejecución de las reformas eclesias-ticas aprobadas por las Cortes, así como el tratamiento del asunto de la emancipación americana, el de la relación entre Nápoles y Portugal como espejo del posible destino español y el de la figura de Napoleón Bonaparte. El otro de los apartados versa sobre diversos asuntos que se publicaron en forma de anuncios, avisos y noticias breves.

El último de los capítulos, cuyo título trasluce los temas comprendidos, «Los colaboradores del *Diario Gaditano* y el contexto periodístico del mismo: el periodismo liberal, las polémicas y las denuncias del periódico de Clararrosa», incorpora una lista de colaboradores con la consiguiente interpretación de los datos deducidos, otra de las colaboraciones de las autoridades gubernamentales, el examen de la participación femenina en el periódico, así como el análisis de la procedencia de otros artículos. A continuación se hace hincapié en

la toma de contenidos de la publicación londinense del jacobino Fernández Sardinó —*El Español Constitucional*—, en la vinculación del diario con *El Zurriago* de Félix Mejía, en las polémicas entabladas con cabeceras afines al gobierno tales como *El Universal* y *El Imparcial*, y en las denuncias por subversión y sedición que recibió el *Diario Gaditano* a razón de las disputas en las que intervino. Tras esto, la doctora Sánchez Hita agrega unas pertinentes conclusiones y dos apéndices conformados por la transcripción de documentación inédita en torno al regreso del vizcaíno a España en el Trienio Liberal y sobre la naturaleza del ajusticiamiento sufrido en sus últimos días por Clararrosa, a causa de la publicación de los dos artículos que llamaban al alzamiento frente al poder central en enero de 1822.

El vértigo, la pasión y la intensidad de la vida, ejercicio periodístico y lucha política que se dibujan y examinan en estos dos volúmenes, primero del fraile Olavarrieta, luego del ciudadano Clararrosa a través de sus prensas, difícilmente se puedan transmitir con justicia en una reseña bibliográfica. Sí, sin embargo, se consigue con excelente rigor y esmero en las páginas publicadas por esta experimentada investigadora de prensa histórica. Estos volúmenes no se contentan con despejar la nebulosa entre Olavarrieta y Clararrosa dando repaso bibliográfico y orden a los datos, o con un estricto vaciado de los contenidos de su producción —que no sería de poco mérito—. Éste es además, un ambicioso y fructífero trabajo de localización y recuperación documental y de archivo de alcance transatlántico, que con una crítica y lúcida interpretación, (re)construye y aporta un valioso testimonio a la historia de la prensa.

MARÍA ROMÁN LÓPEZ

ESPÍN TEMPLADO, M^a Pilar. *La escena española en el umbral de la modernidad. (Estudios sobre el teatro del siglo XIX)*. Valencia: Tirant Humanidades, 2011, 347 pp.

Fiel reflejo de la dedicación de la profesora Espín a desentrañar aspectos del teatro español del siglo XIX, es el libro que nos ocupa, *La escena española en el umbral de la modernidad*. Ya su título nos pone sobre aviso de lo que nos vamos a encontrar: el estudio del teatro en su vertiente espectacular como expresión acabada a la que se encamina el texto dramático. Lo llegue a conseguir o no, cualquier autor teatral se afana por ver su obra sobre un escenario, porque es allí donde adquiere su verdadero valor: el texto dramático se transforma en texto escénico y cobra vida sobre las tablas, auxiliado, entre otros, por actores, tramoyistas, escenógrafos, en ocasiones músicos también, que coadyuvan a que el público que asiste al espectáculo reciba con aplausos o silencios la ficción, más o menos apegada a la realidad social de cada momento histórico, que se desenvuelve en escena.

En los dieciséis capítulos de que consta el presente volumen se recogen hasta dieciocho trabajos publicados por su autora en distintos años —los comprendidos entre 1985 y el 2007—, en diferentes medios escritos (actas de Congresos, conferencias, homenajes, revistas científicas o libros colectivos), aparecidos tanto en España (Alicante, Barcelona, Madrid, Valencia o Valladolid) como fuera de nuestras fronteras (Berna, Birmingham, Bolonia, París o Roma), lo que pone de manifiesto la labor llevada a cabo en su dilatada carrera como investigadora en pro del conocimiento del teatro decimonónico. Una trayectoria profesional que se ha fraguado en el Centro de Investigación de Semiótica Literaria, Teatral y Nuevas Tecnologías, con sede en la Universidad Nacional a Distancia de Madrid, a cuyo frente se encuentra el profesor Romera Castillo.

Los dieciocho trabajos compilados, agrupados, como queda dicho, en dieciséis capítulos, los ha dispuesto su autora en torno a tres ejes temáticos: teoría y fuentes, el costumbrismo teatral y el teatro como espectáculo. El primero de ellos se abre con la tan debatida cuestión a lo largo de la centuria de la influencia del teatro en las costumbres, esto es, si debía tener una labor educadora como escuela de costumbres o ser espejo en el que se reflejara la sociedad. Prosigue con el estudio de las unidades dramáticas en el teatro romántico (capítulo 2); aborda a continuación la tan debatida dependencia del teatro lírico español de mediados del ochocientos respecto del francés, tan adaptado y traducido, para concluir que «al menos en el caso de las zarzuelas grandes podemos hablar, más que de traducciones, de interpretaciones del texto fuente con objeto de hacer que el teatro extranjero se desplace hacia la cultura y la lengua de destino» (53). Se concluye este primer bloque de trabajos con el dedicado al repertorio, musicado o no, del género chico (sainete, revista, juguete cómico, zarzuela) y el falseamiento con que presentaban la realidad social española de 1868 a 1910. El estudio de distintos cuentos clásicos como fuente de algunas composiciones dramáticas que Jacinto Benavente dedicó a los niños, sirve de broche a los capítulos iniciales.

Los trabajos agrupados en el segundo apartado («En torno al costumbrismo teatral»), se dedican al análisis de la influencia de esa corriente literaria en la producción dramática, en particular sobre ese mal llamado «teatro menor», que, si bien lo es por su extensión (1 acto), desdice ese marbete su calidad literaria y su espectacularidad escénica. Supuso este teatro breve la democratización del espectáculo teatral, porque, apartado el público con menor poder adquisitivo de los coliseos en que se representaban obras de más de tres actos, encontró en un buen número de los que

fueron abriéndose a lo largo de la segunda mitad del siglo XIX, en particular en Barcelona y en Madrid, la ocasión de ver «a real la pieza» breves composiciones, acompañadas o no de música, que le sirvieran de solaz por espacio de no más de cincuenta o sesenta minutos.

El tercer apartado, rotulado «El teatro como espectáculo», reúne ocho trabajos presentados para la ocasión en seis capítulos. Constituyen una buena muestra del quehacer científico de su autora por situar en el lugar que les corresponde a los denominados géneros menores, y ponen de manifiesto su afán por desentrañar las peculiaridades no solo del texto dramático sino, sobre todo, del escénico, en los que tanta importancia cobró el público, tanto como espectador como protagonista de la acción representada.

Esta última parte de su libro aborda, desde la perspectiva de la recepción, la acogida del espectáculo teatral de la desmoralizada sociedad de 1898, la cual, para olvidar la penosa situación en que se encontraba el país tras la pérdida de Cuba y Filipinas, abarrotaba los coliseos en que se escenificaban esas piececitas breves. Estudia en otro de los trabajos la contribución al género zarzuela de dos grandes dramaturgos, Zorrilla y Benavente, al tiempo que en el que ocupa el cuarto lugar analiza la importancia de las obras dramáticas en la producción de Bécquer, faceta esta poco atendida por la crítica.

El epílogo del libro está dedicado a Benavente y su farsa *Los intereses creados*, exponente no solo de su mejor quehacer teatral, sino contribución señera a la renovación de la escena española, que desbrozaría la senda por donde después transitó el teatro moderno español del siglo XIX.

La variedad de las fuentes consultadas por la profesora Espín para la elaboración de estos trabajos; el polifónico tratamiento del teatro decimonónico, sin olvidar el contexto literario, histórico y social; la

importancia que concede al espectador como receptor y protagonista de esa producción dramática española formada por un extensísimo conjunto de obras breves poco considerado por la crítica, son el sello de identidad del volumen que acabamos de reseñar.

El estudioso del teatro de la centuria del ochocientos hallará en los distintos trabajos reunidos en la presente ocasión, temas y perspectivas innovadoras que le ayudarán a seguir indagando en esa procelosa y poco atendida dramaturgia decimonónica.

CARMEN MENÉNDEZ-ONRUBIA

PARDO BAZÁN, Emilia. *Obra crítica (1888-1908)*. Edición de Íñigo Sánchez Llama. Madrid: Cátedra, 2010, 512 pp.

El pensamiento crítico de Emilia Pardo Bazán destaca por su modernidad, escritora brillante, pensadora sagaz, observadora lúcida, avanzada feminista, sus textos revelan una obra poliédrica, cargada de sentidos que había quedado opacada por *La cuestión palpitante*. Íñigo Sánchez Llama, con el rigor y el carácter incisivo que caracterizan su trabajo, recupera para los lectores una cuidada selección de textos críticos de la autora, que participan de debates no demasiado alejados de nuestro tiempo. «De mi tierra», «Mi romería», «De siglo a siglo (1896-1901)», «La España de ayer y de hoy», «Discurso pronunciado en los Juegos Florales de Orense», «Lecciones de literatura» y «Retratos y apuntes literarios» constituyen los epígrafes que puntúan un recorrido montado en torno a una serie de núcleos de reflexión: el lugar de España en la modernidad, la cuestión de género, el papel de la literatura y la crítica en el proyecto modernizador y el debate entre nacionalismo y regionalismo.

Así, la detallada introducción de Sánchez Llama se divide en una serie de apar-

tados que merece la pena recorrer. Bajo el epígrafe: «La función de la crítica en la España ochocentista: hacia la creación de una esfera literaria autónoma» se analiza el modo en que diccionarios y poéticas cambian su definición de «crítica» durante el periodo indicado «La sintomática evolución de los términos 'crítica' o 'literatura' en los diccionarios españoles permite cuestionar la supuesta petrificación de la literatura española decimonónica, al menos a partir del empuje secularizador de 1898" (p. 24). En este contexto, Emilia Pardo Bazán destaca como figura de reflexión dispuesta a adentrarse en el debate entre impulso modernizador y tradicionalismo que recorre la esfera literaria española: «Cosmopolitismo, individualismo, autonomía y superación romántica de abstracciones clasicistas, eclecticismo y permanente reformulación de las categorías artísticas. Estas características son algunas de las premisas en las que se sustenta la crítica literaria más solvente escrita en España bajo el condicionante de la modernidad» (p. 31). Pardo Bazán, que valora, ante todo, el debate intelectual de toda crítica se adscribe con entusiasmo al legado de la crítica romántica; pero sin renunciar por ello a valorar el naturalismo o el emergente modernismo.

En el segundo de los apartados, «Juicios críticos de Pardo Bazán sobre la literatura española moderna: la creación de una moderna evaluación crítica fundada en el subjetivismo, la originalidad y la conciencia estética» analiza el lugar crítico que la autora construye a lo largo de sus textos poniendo el compromiso estético con la obra de arte, ni didáctico ni moral, por encima de todos los preceptos, pero también valorando en su máxima expresión el ejercicio de la libertad creadora y de la producción original: «Ser clásico, romántico, realista-naturalista o modernista, en definitiva, carece de importancia para determinar el valor específico de estas producciones literarias. La expresión del indi-

vidualismo del genio creador o la hábil originalidad subjetiva mostrada en la ejecución de la obra, por el contrario, constituyen los referentes teóricos empleados por la erudición europea más distinguida del XIX para determinar el valor moderno de las obras analizadas» (p. 37).

En tercer lugar, «El género sexual de la modernidad en España: Pardo Bazán y la dignificación moderna de la autoría intelectual femenina» demuestran la paradoja de quien comprometida con la modernidad reconoce muchas de las limitaciones que el proyecto modernizador impone a la emancipación de la mujer: «Género sexual y modernización son hábilmente fusionados en su programa renovador. Calificar el marasmo hispánico como síntoma de la decadencia finisecular justifica establecer alegatos convincentes contra aquellos discursos sexistas en los que se consagra la supuesta inmovilidad del género femenino» (p. 15). Emilia Pardo Bazán asume un compromiso consigo misma y con su género, y convierte su obra en un espacio de reflexión y defensa del papel de la mujer, pero también de la escritora profesional en la modernidad.

El apartado «El regionalismo según Pardo Bazán: la forja de un patriotismo liberal moderno en la España finisecular», el más extenso de la introducción, subdividido en cinco apartados, cuyos títulos puntúan un itinerario de lectura: «Nacionalismo y modernidad en el contexto europeo: el 'nacionalismo cívico' y el 'nacionalismo étnico'», «El 'nacionalismo cívico' español: la identidad nacional española durante la 'Edad Liberal'» (1871-1914)», «Emilia Pardo Bazán y el regionalismo en el contexto de la modernidad. Polémicas con el galleguismo cultural», «Modernidad y regionalismo en la España decimonónica. Castilla, los castellanos y las periferias hispánicas: un análisis comparatista» y «Manuel Murgá y Emilia Pardo Bazán. El malestar del 'nacionalismo cívico' y el regionalismo», analiza el modo en que el

sentimiento nacionalista se ve propiciado por diversos factores durante el XIX. Dos modelos, ideológicamente opuestos alimentan la articulación del nacionalismo en Europa: el de referente francés, inspirado en la revolución de 1789 y el pensamiento ilustrado, donde la «nación» está vinculada a la soberanía popular y la igualdad jurídica, y el modelo procedente del romanticismo germánico «más interesado en promover no tanto los derechos individuales garantizados por la ciudadanía cuanto la singularidad étnica, religiosa o lingüística adscrita a su respectiva nación» (p. 69). Bajo estas influencias, Íñigo Sánchez Llama se pregunta cómo situar el desarrollo del nacionalismo europeo en el contexto de la modernidad ochocentista, extendiendo este interrogante al lugar que Emilia Pardo Bazán ocupa en el debate: «La perspectiva de Emilia Pardo Bazán en los debates nacionalistas acaecidos en la España decimonónica debe insertarse en el proyecto unitario y modernizador asumido por el 'nacionalismo cívico español' a partir de 1868. Por lo que respecta al regionalismo gallego, formulación política emergente en la vida de la escritora, Pardo Bazán siempre reivindicó el valor cultural del galleguismo. Su perspectiva se inspira en un «nacionalismo cívico» español, depurado de cualquier veleidad integrista, cosmopolita y radicalmente moderno por rechazar cualquier abstracción negadora del particularismo individual» (p. 78).

El último de los apartados de la introducción «Emilia Pardo Bazán en el contexto de 1898: oratoria, patriotismo y conciencia de crisis finisecular» se pregunta por el modo en que la autora reaccionó ante el desastre del 98. Pardo Bazán «cuestiona el alcance limitado de la modernización liberal impulsada en España desde 1868. Ello no supone, sin embargo, abdicar de este proyecto sino más bien defender su plena aplicación» (p. 128).

La obra crítica de Pardo Bazán se encuentra llena de matices, de dicotomías no

excluyente que revelan que, frente a ideas totalitaristas, ella ejerció, ante todo, un pensamiento plural.

Íñigo Sánchez Llama vuelve a escoger la editorial Cátedra para abrirnos una nueva ventana al siglo XIX, esta vez a través de una de sus pensadoras más carismáticas. A través de la minuciosidad y la agudeza de su trabajo redescubrimos la fuerza crítica de unos textos que proyectan su reflexión sobre nuestro presente, que nos invitan a leerlos con cuidado, pues al entenderlos podemos entendernos. Los que gustamos de contar en nuestra biblioteca con numerosos ejemplares de la colección Letras Hispánicas tenemos ahora un nuevo título por el que merece la pena acercarse a una librería.

BEATRIZ FERRÚS

BARRIUSO, Carlos. *Los discursos de la modernidad: Nación, imperio y estética en el fin de siglo español (1895-1924)*. Madrid: Biblioteca Nueva, 2009, 188 pp.

Este libro de Carlos Barriuso representa una importante aportación a la reevaluación de tres autores asociados a la llamada Generación de 98, Miguel de Unamuno, Ángel Ganivet, y Ramón del Valle-Inclán. Para Barriuso, estos tres escritores comparten ambivalentes reacciones ante «la incierta transición de la modernidad desde una estructura básicamente agraria», viéndose obligados por ello a manejar el contraste entre el mundo rural «que defendía una ideología social monolítica» y el mundo capitalista compuesto de «capas sociales en conflicto entre sí» (14). Esta ambivalencia representa la piedra angular del estudio, pues afecta a las creencias a de los tres autores hacia la autoridad y libertad política, tanto como su anhelo por la recuperación de una sociedad rural que va per-

diéndose, como por su práctica de unas estéticas vanguardistas (19). Después de tres logrados capítulos individuales, Barriuso presenta unas conclusiones generales que detallan cómo la necesaria ambivalencia a la modernidad afecta de manera fundamental «el organicismo social que teóricamente pretendían evocar como medio de estabilidad nacional» (157).

El estudio de Unamuno es particularmente sólido. Incluye una muy útil explicación de cómo Barriuso define el término clave *nacionalismo*, que usa para referirse a un fenómeno creado por una *intelligentsia* cultural que «controla esa inventada tradición nacional» y que sirve para buscar la reintegración de un contexto social fragmentado por el capitalismo (22). Esta idea, que podemos asociar con Hobsbawm entre otros es, según Barriuso, particularmente problemática en España debido a la precaria centralización política. La «alianza entre oligarquía y caciquismo» debía de servir como mecanismo para evitar la intervención del Ejército en la política, pero a su vez los políticos e intelectuales regeneracionistas padecían un conflicto interno entre sí, ya que un discurso de modelo «crisis y decadencia» competía con el utopismo «populista, tremendista y pseudorural» típico de la intrahistoria unamuniana. Barriuso traza hábilmente el debate sobre Unamuno como figura intelectual pública, tanto su anhelo de fama y deseo de ingresos para aliviar sus necesidades financieras, como la paradójica combinación de su conservadurismo político con un experimentalismo vanguardista en su escritura. Uno de los errores filosóficos que Unamuno comete explica de manera convincente algunos aspectos problemáticos de cómo el artista busca resolver tal paradoja. Barriuso explica que «una grave tensión dialéctica irresuelta en el pensamiento unamuniano radica en que su aparente cosmovisión organicista oculta en realidad una perspectiva determinista de la existencia» (35). Aunque Unamuno utiliza entonces un vocabulario que conduce a una lectura

organicista, no funciona porque sus objetivos son teleológicos y la particular jerarquía que propondría no corresponde. Barriuso identifica, por ejemplo, una imagen típica «orgánica» unamuniana en el traslado del *caserío* vasco y su complejo de costumbres sociales a la meseta castellana, un traslado únicamente metafórico (40).

Éste y otros usos de los tropos literarios para reforzar la jerarquía social conduce a Barriuso a la crítica conclusión de que Unamuno es más sofista que filósofo (43). El sofismo es un hilo conductor en gran parte del pensamiento del vasco: Barriuso sostiene que para Unamuno la creación de un tipo de propaganda nacionalista es un deber intelectual, ya que para él «la función de la prensa no es contribuir a un debate plural que represente las opiniones de diversos grupos sociales, sino la configuración de una ideología central unificada» (47). Así que el vasco usa la metáfora para crear el mito de «un campesinado mítico, arcaico y, ante todo, homogéneo» (54), la cual metáfora luego será transmitida por la prensa. Unamuno no ignora las realidades históricas de su momento, pero no obstante las *subordina* a la «perspectiva transcendente» del *Allgeist*.

El capítulo que trata al granadino Ángel Ganivet se concentra principalmente en la novela *La conquista del reino de Maya*. Barriuso describe los fundamentos discursivos del imperialismo, especialmente las «leyes ausentes» y las crisis inventadas y continuas como pretextos permanentes para legitimizar los proyectos imperiales de la España finisecular. Ganivet, según el estudio, busca establecer una conexión discursiva más ligada al idealismo, uniéndose así a una tendencia retórica cuyos orígenes Barriuso traza a la unión discursiva del imperialismo y la religión, empezando con el tratado de Tordesillas de 1494 (76). Mientras Ganivet ve que la tardía modernización española cohibe su potencia colonizadora, «pretende compensar este hecho a través de una metafísica idealista que

cultive y refuerce la natural condición espiritual de la nación» (80). Barriuso presenta una muy lograda explicación de la manera en que Ganivet busca ligar el colonialismo español con este idealismo en la forma de un vocabulario de lo sagrado, unión que a su vez debe de ejercer una influencia justificadora al nivel discursivo (96). La ambivalencia aparece cuando se analiza el tipo de héroe que Ganivet construye. Barriuso toma de Ziolkowski el concepto del «héroe *dubitativo* («desgarrado entre sistemas opuestos de creencia y valores») [quien] es índice de la crisis cultural entre dos sistemas históricos en tensión» (98). El problema fundamental en el pensamiento político de Ganivet, señalado por casi toda la crítica, es la debilidad de su pensamiento en general como programa político. Un problema añadido es la alabanza del héroe de la violencia y la destrucción como herramientas de regeneración española. De esta forma, «el proyecto de Ganivet, tanto por su indefinición como en su llamado a la violencia, ofrece un elemento entrópico que acaba por descomponer la virtud ordenadora y regenerativa de su confuso ideal» (101).

Si bien la entropía y la confusión son típicas del discurso imperialista ganivetiano, la ironía es el pilar del discurso estético de Ramón del Valle-Inclán. Barriuso analiza al gallego desde dos puntos de vista complementarios, moral y material (103). Para Barriuso la constante ironía de Valle socava la «realidad» literaria de las reformas que pretendería sostener que «persiste en el trasfondo de la representación estética de una sociedad arcaica que, en último término, se sabe irreal» y que por eso son descritos como un «juego vacío» (109). La vacuidad, producto del capitalismo que ha destruido no sólo los antiguos valores trascendentales, sino la posibilidad de erigir unos nuevos, es acompañada por una tensión entre la conciencia de la decadencia y el tradicionalismo que desearía recuperar cierta grandeza (112). Irónicamente, según

Barriuso, la «revolución regresiva» anhelada en las *Comedias bárbaras* «está simbólicamente destinada a un glorioso fracaso» (122). Por lo tanto, aunque los textos «pretenden cuestionar como hecho moralmente negativo la transformación y desaparición de los valores comunitarios cristianos de la sociedad rural tradicional, son un paradójico testimonio del triunfo de los valores de la codicia individual con la que Valle identifica la modernidad». De hecho, después Barriuso conectará la ideología de Valle con la de dos «teócratas y ultras» franceses, De Maistre y Chateaubriand, cuyo anhelo de regresión fue acompañado por una conciencia de que el antiguo régimen tal como había sido antes de la Revolución fue efectivamente irrecuperable en muchos sentidos. En el fondo, las tragedias rurales sostienen que la modernidad destruye directamente las leyes trascendentales del universo arcaico, y así «su representación deconstruye tales ideales» (131).

Barriuso también problematiza la percepción por parte de cierta élite intelectual del peligro de la progresiva alfabetización del pueblo por la pérdida de estatus élite de la literatura y por lo tanto de la lectura en sí; refiere a la *Leseseuche* o «epidemia de lectura» alemana del siglo XVIII, reacción de las élites culturales al «incremento de la lectura y gustos artísticos de la cultura de masas» (134). Pero mientras que se supone que *Luces de Bohemia*, por ejemplo, se debe leer como una crítica a la sociedad burguesa y por lo tanto a los mecanismos del capitalismo, Barriuso sostiene que una lectura más compleja nos sirve mejor, ya que él nota una «continua y avasalladora obsesión por la pobreza en *Luces*, en tanto revela la posición subordinada de un escritor que precisamente por su degradación se reconoce implícitamente integrado en el sistema capitalista» (138). Esta discusión está presente igualmente en el contexto económico y comercial de las librerías, que conducen al tratamiento del libro y la literatura como

mercancía cuyo valor es de intercambio monetario y no informativo (140). Valle puede criticar los efectos banalizadores del periodismo para la alta cultura; pero Barriuso arguye que aunque la crítica sea dura, los textos de Valle no logran mostrar siquiera una posibilidad de escape real.

Los tres escritores tratados en este libro perciben el desarrollo material de la modernidad como algo nocivo, y por lo tanto se empeñan en representarlo retóricamente como degeneración moral. Pero Barriuso nota que el bienestar de los tres intelectuales está conectado materialmente al mercado literario, al Estado, o a ambos (153). A través de su libro, Barriuso identifica hábilmente estrategias que emplean los tres escritores para la regeneración y la articulación nacionales. Igualmente, nos muestra que la ambivalencia es precisamente lo que deconstruye «el organicismo social que teóricamente pretendían evocar como medio de estabilidad nacional» (157). A partir de prácticas literarias modernas, auto-reflexivas y vanguardista, se comienza a cuestionar «la totalidad espiritual de la esencia nacional que desean inventar», pues aquí el ensayo y la novela representan «géneros fundamentalmente asistemáticos» (159). Barriuso considera que para todos estos intelectuales la ambivalencia problemática de criticar la modernidad desde los puntos de vista a los cuales se veían condenados, acaba socavando mortalmente las recetas de los artistas para sanar a esa sociedad española decadente.

DAVID W. BIRD

GARCÍA, Miguel Ángel. *Un aire oneroso. Ideologías literarias de la modernidad en España (siglos XIX-XX)*. Madrid: Biblioteca Nueva, 2010, 354 pp.

Miguel Ángel García es bien conocido por sus estudios sobre la relación entre

poética, crítica e historia de la poesía española contemporánea, especialmente por su obra *El veintisiete en vanguardia: hacia una lectura histórica de las poéticas moderna y contemporánea* (Pre-Textos, 2001), que supuso una lectura novedosa del proceso vanguardista español en su contexto histórico como una peculiaridad, pues frente al gesto de ruptura que caracteriza a toda la vanguardia europea, en España este movimiento se vio como un paso hacia la modernización en el sentido de engancharse al carro de la cultura europea; se pretendía construir tradición en lugar de romperla.

Ahora sale a la luz este volumen en que ha recogido sus trabajos sobre modernidad literaria en España ampliando su interés más allá de la poesía y prestando especial atención a los procesos ideológicos e históricos y los problemas de historiografía literaria que plantea el convulso panorama de las letras españolas entre el cambio de siglo y la llamada «generación del 14» o «de los intelectuales». El eje central que articula todo el libro es el concepto de modernidad y el conjunto de ideologías que contribuyen a formarlos en la literatura española de ese periodo; concepto que gracias al juego de derivaciones a que da lugar permite rastrear procesos tan interesantes como el del Modernismo (en el sentido de la historiografía española y anglosajona), la moda y la modernización, es decir toda una red de temas que son especialmente apropiados para estudiar esta etapa de la literatura española desde un punto de vista social e ideológico y para analizar cómo la literatura refleja, directa o indirectamente, todos esos conflictos. Igualmente central en todo el libro, y para mí uno de sus aspectos más interesantes, es la reflexión sobre el cambio y la evolución literaria, tema espinoso donde los haya, determinante para entender el funcionamiento de la institución que llamamos «Literatura» y sobre todo para justificar esa disciplina que llamamos «Historia Literaria».

El autor se basa para su análisis en una metodología marxista, de corte althusseriano en concreto, aunque no desdeña acercarse a otras posiciones cuando así lo precisa el estudio; metodología que es deudora del magisterio de Juan Carlos Rodríguez con sus trabajos sobre los condicionamientos ideológicos de la producción literaria. Todo ello queda expuesto de manera precisa y sucinta en un capítulo introductorio, donde se da cuenta de las principales concepciones de la historia, de la modernidad y posmodernidad, y donde el autor deja clara su posición, que después desarrollará en cada uno de los capítulos del libro: las categorías literarias son históricas e historizables y de lo que se trata es de poner al descubierto la propia historicidad de esas categorías. Althusseriano es también el título, tomado del pasaje en que el filósofo francés compara el peso de las evidencias de la historia empírica con el peso del aire que está sobre nuestros hombros pero que nos pasa desapercibido. A esta añade Miguel Ángel García otra imagen, menos conocida pero igualmente sugerente, como es la de la *mezcla*, que procede de Berman, como algo en lo que nos sentimos atrapados a la vez desde dentro y desde fuera.

El primer peldaño en esta reflexión sobre la modernidad literaria en España lo constituye Bécquer, como no podía ser de otro modo. En el capítulo 1 el autor pone en relación al poeta con dos fundadores de la modernidad lírica: Baudelaire y Wordsworth. Vemos aquí destacada una faceta de Bécquer poco conocida como escritor de «moda» (recuérdese que Mallarmé había publicado una efímera revista titulada *La dernière mode*), porque, como para Baudelaire, para Bécquer la moda es lo característico de lo moderno: lo efímero, cambiante y transitorio, que viene regido por la producción capitalista, a lo que Bécquer añade una dialéctica de la desnudez y la vestimenta que refleja la conciencia o no de la lírica frente a este mundo moderno en constante cambio. Y al igual

que en el caso de Wordsworth, en Bécquer la modernidad va de la mano del asentamiento de la pequeña burguesía, al inventar (en coincidencia con el dictado del Romanticismo inglés con respecto a la imaginación y la fantasía) la contraposición entre el mundo de la materia y los negocios y la esfera íntima del mundo lírico, a la que se reserva el ideal (indisolublemente ligado a la mujer en Bécquer), lo que constituye un primer asentamiento de la ideología burguesa con respecto al arte.

El capítulo segundo se dedica a la figura de Campoamor y su difícil relación con la modernidad, precisamente en contraste con Bécquer, por representar el realismo en poesía. Este capítulo es especialmente interesante porque en él el foco cae en el problema acuciante de la evolución literaria ¿Cómo se explica la visita y admiración de Rubén Darío por Campoamor o la defensa que de él hace Cernuda, claros autores de la modernidad? La respuesta que da Miguel Ángel García es que la historia de la literatura se juega en un sutil engranaje de rupturas y continuidades que escapa generalmente al análisis de la historia empírica: «[El Modernismo] desde luego marca una discontinuidad en la historia ‘relativamente autónoma’ de la literatura española moderna, pero no un corte diferencial con respecto a la estructura del todo (el modo de producción capitalista y la situación en él de los discursos literarios, aun habiendo conocido la producción ideológica y literaria distintas fases en las sociedades burguesas desde el siglo XVI hasta hoy)» (p. 82).

En la línea de Cernuda y Gaos, García reivindica a Campoamor como un eslabón necesario de la modernidad literaria en España al huir de la altisonancia romántica, que retomarán los Modernistas, y crear una poesía que se acerca a la prosa, el hablar común que postulaba Wordsworth en Inglaterra, por una parte, y por otra Campoamor reivindica una poesía de ideas que será fundamental en Unamuno, Machado y Eliot.

El capítulo tercero está dedicado a Ganivet y se diría en este punto que el libro va a seguir un recorrido cronológico, pero enseguida nos damos cuenta de que tal orden es ilusorio, pues el resto de capítulos que formarían bloque con este tercero por afinidad cronológica y temática no aparecen agrupados, sino que entre ellos se han intercalado otros sobre asuntos y tiempos diversos que parecen ir oponiendo géneros ensayísticos a géneros poéticos: Valle-Inclán, la bohemia, las «japoneñas» del modernismo y un último capítulo sobre la obra pura de Juan Ramón Jiménez. Esta distribución parece querida por el autor probablemente para romper con una posible interpretación de su libro como «Historia literaria» lineal y para acabar con la ilusión de continuidad, de manera que se haga presente, también en la estructura del material, esa ruptura epistemológica de la que hablaba Althusser.

Los cuatro capítulos que forman el bloque temático-cronológico al que me refiero son el 3: «Ángel Ganivet o el Robinson del espíritu», el capítulo 5: «La ‘generación de los intelectuales’ frente al noventayocho: el largo porvenir de España», el capítulo 7: ««Toda Castilla a mi rincón me llega»: el elogio de Antonio Machado a Azorín y la definición de la identidad nacional», y el capítulo 9: «La cuarta salida de Don Quijote (1898-1914). Con permiso de Azorín»; capítulos alternos, como se ve. Estriba su unidad en el análisis detenido de las diversas posturas frente al problema de la modernización de España y la identidad de España como nación, y en el hecho de que su interés principal, en términos literarios, está en el ensayo (junto con los géneros periodísticos), de gran vigor en la época. En todos ellos, además, excepto en el 7, la figura de don Quijote juega un papel medular. El autor muestra a este respecto cómo se crea el mito o mitologema, como prefiere llamarlo, del Quijote, en tanto que obra y personaje emblemáticos del espíritu nacional español, de lo que se

quiere construir como España desde el regeneracionismo a Ortega. Entre la estética de la recepción y el análisis ideológico, Miguel Ángel García analiza con detenimiento y precisión este fenómeno de la construcción de «Quijotes» diferentes según la postura tomada en el debate social.

Queda perfectamente cartografiado así el enfrentamiento ideológico entre las distintas generaciones que ocupan este periodo; por un lado, las polémicas entre regeneracionistas y 98, entre la idea europeizante de Ortega y el giro tradicionalista e iberista de Unamuno, por otro, y finalmente el enfrentamiento entre Ganivet y Azaña. Se trata de un proceso complejo que el autor resume perfectamente, aludiendo a estos dos últimos casos: «sólo son dos ejemplos del desplazamiento de la pequeña burguesía por la gran burguesía en las ideologías dominantes de la formación social e histórica de España entre 1898 y 1936 aproximadamente» (p. 136).

En todo este debate gravita lo que se ha dado en llamar «La invención de España», cuestión para la que el autor se centra principalmente en el análisis de las posturas más realistas de Machado frente a las idealizaciones azorinianas.

Punteando estas cuestiones directamente ideológicas encontramos tres capítulos dedicados al reflejo ideológico en la lírica, que abre posibilidades de matización más sutiles. En el capítulo dedicado a la bohemia se aplican al caso español las reflexiones de Lukács sobre el lugar que la ideología burguesa reserva al bohemio y al ideal del arte por el arte, como refuerzo de su propia posición, de manera que asistimos, en nuestro país, a un proceso de normalización del poeta desde el romántico-bohemio hasta el poeta burgués representado por el 27.

Especialmente interesante es el artículo sobre el orientalismo exotista del Modernismo. La «japonería» constituye un momento central de la modernidad literaria en Europa, y en España esa moda, más que

por exotismo, se adopta por cosmopolitismo, como demuestra el autor: no se trata tanto de orientalizar como de aclimatar en España una moda que ya se daba en Francia. Siguiendo las tesis de Said sobre cómo Occidente «orientaliza» oriente para representárselo como alternativa escapista de la sociedad en que vive, tendencia clara del Modernismo, se ponen en duda las posturas que defienden que Hispanoamérica tiene una visión y discurso propio sobre Oriente (sin la mediación de Europa) o que el orientalismo sirve en Hispanoamérica para borrar identidades, pues, en contra del espíritu positivista que busca cartografiar una nacionalidad clara, el orientalismo frustraría el intento de levantar una identidad latinoamericana propia, al presentar lo oriental como parte fundamental del ser hispanoamericano.

Lejos de ser un mero «ornato» literario, el prurito escapista que representa el «orientalismo» se inserta en el discurso sobre la creación de la identidad latinoamericana, que en tiempos de Darío, con un fetichismo culturalista que admite las mitologías versallescas, indigenista, grecolatina y orientalista, repite de alguna manera el modelo de la ideología criolla que llevó a la independencia y que ahora pretende insertarse en la ideología general del capitalismo occidental: «La ideología burguesa criolla reelabora, en consecuencia, el 'eje de su teoría americanista', la dialéctica barbarie/civilización, desplazándola desde las temáticas de la Naturaleza a las temáticas de la Cultura» (p. 237). Desde esta óptica, la lectura que Miguel Ángel García hace del cuento de Darío «El rey burgués», de *Azul*, sugiere una mirada renovadora sobre algunos textos modernistas más.

El último capítulo está dedicado a Juan Ramón Jiménez y en él se plantea el problema de cómo una poesía que se quiere pura y ahistórica incluye una historia, «esconde una Historia», en términos del autor.

La evidente unidad del volumen y el

carácter compacto y coherente de su argumentación hacen que la obra sea mucho más que una colección de trabajos sobre la modernidad literaria en España. El autor crea, acorde con su metodología de desautomatizar la historia y liberarla de mitos, una estructura dialógica en la que el ensayo y los temas más directamente sociales y políticos van contrastando con los dedicados a la poesía y la creación del discurso burgués de la idealidad estética como territorio del arte en una estrategia para separarlo de su contexto histórico. Queda así en evidencia ese «aire oneroso» de la historia al uso y de las categorías históricas como producto de una ideología. Todo ello bien documentado con una bibliografía exhaustiva y puesta al día. Aunque el autor coincide en sus tesis y su lectura de este momento de nuestra historia de la cultura con otros críticos, que han explorado este campo, como Juan Carlos Rodríguez, José Carlos Mainer y Rodríguez Puértolas, entre otros, sin embargo el presente volumen destaca por la finura, precisión y profundidad del análisis, y por los matices que el autor sabe extraer de este fondo de conocimiento común.

ÁNGEL LUIS LUJÁN

GARCÍA DE LA RASILLA, Carmen. *Salvador Dalí's Literary Self-Portrait: Approaches to a Surrealist Autobiography*. Lewisburg, PA: Bucknell University Press, 2009, 196 pp.

Pese a ser uno de los documentos más importantes del surrealismo y un texto esencial para comprender la obra de Salvador Dalí, la *Vida secreta* ha carecido hasta hoy de una monografía crítica que analizara su dimensión estético-literaria y su relevancia dentro del género autobiográfico. Después de casi setenta años desde su aparición en Nueva York en 1942,

Carmen García de la Rasilla viene a llenar este vacío crítico con un estudio revelador de las claves de una de las autobiografías más fascinantes y originales del siglo XX. García de la Rasilla analiza genéticamente un texto en el que puede apreciarse la presencia del lenguaje de la mística y de la picaresca españolas, ecos cervantinos, rabelaisianos y unamunianos, así como la influencia de los discursos autobiográficos de San Agustín, Petrarca, Montaigne, Vasari, Cellini, Santa Teresa, San Ignacio de Loyola, Leonardo Da Vinci, Rousseau, Richard Wagner, Friedrich Nietzsche, el Príncipe Kropotkin, Maximo Gorky o de Marcel Proust entre otros. *El autorretrato literario de Salvador Dalí* muestra además cómo el artista integró en su yo neurótico, caricaturesco y desmesurado, no sólo los complejos especificados por Freud, sino también el dandismo narcisista de Stendhal o de Lord Byron o la perversidad neurasténica y decadentista de Huysmans, del Conde de Lautréamont o de Edgar Allan Poe. Aunque deudora de todos estos modelos literarios mencionados, la *Vida secreta* con su impronta surrealista y su doble composición pictórico-literaria, ocupa un lugar único dentro del género autobiográfico. Efectivamente, Dalí privilegia en su narrativa el mundo de los sueños y de la imaginación sobre los eventos vividos y construye con su historia el mito vehicular de su personalidad. El contenido abiertamente sexual del texto, su estilo paródico, provocativo y subversivo, y la presencia simbólica y perturbadora de objetos y animales del repertorio privado del artista contribuyen a acentuar ese carácter surrealista tan singular. El resultado es un autorretrato lúdico del personaje Dalí, elaborado con mitos y símbolos, que fluye de la postura romántica y heroica a la actitud histrionica y neurótica, pero dentro de una dirección constante que desde su inicial adscripción al pensamiento español le llevará finalmente a la tradición y el clasicismo.

La autora nos acerca también al manuscrito daliniano, escrito en un francés fonético, con letra difícilmente legible, de trazos rápidos, enérgicos y espontáneos, sin puntuación ni respeto por los márgenes o por las más elementales reglas ortográficas. En algunas de las ilustraciones seleccionadas por la autora para su libro puede apreciarse esa singular escritura daliniana e incluso interesantes dibujos que nunca se incluyeron en la versión publicada. Varias fotografías, procedentes de revistas y periódicos americanos contemporáneos, muestran al artista escribiendo o preparando su texto, e ilustran el montaje publicitario organizado para anunciar la inminente aparición del libro. El pintor puso en acción todo su talento de *showman* para promover su carrera en América, y la *Vida secreta*, con dibujos marginales similares a los de un diccionario o a los de un libro para niños, sería la enciclopedia que Dalí ofrecería para introducir su universo surrealista al neófito público americano. El éxito popular obtenido por esta obra se encontró, no obstante, con el rechazo de la mayor parte de los críticos, que adoptó una actitud puritana y escandalizada ante un texto de contenido sexual y humor grotesco, y cuyo complejo juego paródico contribuía a desarmar o cuando menos a entorpecer la labor exegética. Sorprendentemente, sin embargo, Dalí no fue ajeno a esta respuesta de la crítica. García de la Rasilla revela en un sutil análisis cómo el artista no sólo quiso controlar su obra, sino también dirigir su lectura. Efectivamente, en su empeño por desanimar un acercamiento demasiado íntimo a su «vida», Dalí perversamente indujo un tipo de interpretación psicoanalítica y carente de ironía para convertir a sus lectores en *voyeurs* y cómplices de sus obsesiones y delirios, a la vez que en víctimas de su comedia grotesca. En todo caso, su éxito en intentar evitar la suerte de otros personajes y/o autores victimizados por los estudios psicoanalíticos tan de moda en la época, queda demostrado en

el rechazo que su autobiografía ha suscitado hasta el día de hoy por parte de los críticos, algunos tan avezados como George Orwell, e incluso más recientemente Ian Gibson, que con una lectura miope sólo han visto en el texto daliniano una intolerable exhibición de obscenidades y deseos inconfesables y vergonzosos.

Con su lectura paródica y humorística la autora logra por vez primera romper ese *impasse* interpretativo y penetrar en la aparentemente irreductible autobiografía daliniana, en la que se puede distinguir por un lado el texto autobiográfico propiamente dicho, que retiene la estructura y muchos de los mecanismos del género, y por otro el texto paródico, escrito en clave freudiana y descodificador de la anterior. Esta doble perspectiva permite poner de manifiesto la naturaleza ficticia de la autobiografía, y de la daliniana en particular, y los problemas inherentes a algunos de los presupuestos del género como su pretensión de alcanzar el conocimiento del yo más profundo o de remontarse al origen del ser con un instrumento tan poco fiable como la memoria. La ruptura de las expectativas, el humor grotesco o la reflexión meta-literaria son algunas de las señales que informan al lector atento acerca de la naturaleza paródica del relato que tiene en sus manos, y le alertan a mantener la necesaria distancia interpretativa.

En este contexto García de la Rasilla invita al lector a poner una especial atención al tono cómico de tradición rabelaisiana, cervantina y picaresca que permea la *Vida secreta* de principio a fin. En su estudio examina cómo el artista explota en el texto las posibilidades humorísticas del psicoanálisis, caricaturizándose como un ser ridículamente neurótico y freudiano, o cómo provoca nuestra risa privando a los episodios narrados de cualquier tipo de sentimentalismo. Pero a pesar de ese tratamiento cómico del psicoanálisis, el artista reconoce su deuda con el mismo al utilizar el humor para sus propósitos narcisistas

y proveer, de acuerdo con la teoría freudiana, una imagen de invulnerabilidad ante el dolor causado por el mundo exterior. Dalí transformaría así el sufrimiento envuelto en el proceso de confesar y exponer su yo íntimo en un acto de bufonería agresivo, histriónico y escandaloso. La superioridad que le otorga el tono cómico permitirá al pintor en definitiva controlar su obra literaria y desafiar las expectativas intelectuales, literarias, emocionales e incluso morales del lector, desestabilizando su lectura autobiográfica y canónica del texto.

Otro de los logros de *Autorretrato literario* es el estudio de la insólita y extraordinariamente compleja composición pictórico-literaria de la *Vida secreta*. El capítulo quinto, «*Ut pictura poesis*», se concentra en los numerosos dibujos y fotografías que ilustran la autobiografía y que forman junto al texto escrito un *collage* surrealista. Siguiendo los principios de este movimiento Dalí subvierte con una corriente simultánea de imágenes múltiples y contradictorias la naturaleza mimética del género, y al dar prioridad a la imagen sobre la palabra altera el orden jerárquico tradicional del libro ilustrado. Además de demostrar la estrecha e ineludible conexión entre texto escrito y pictórico, la autora desentraña también el significado críptico de muchas de estas imágenes que, según el psicoanálisis, transmitirían el pensamiento «puro» y libre del subconsciente y por tanto encerrarían la auténtica vida secreta de Salvador Dalí. García de la Rasilla explora por último otros aspectos de esa fascinante relación entre texto y pintura, así la naturaleza ekfrástica de la *Vida secreta*, apreciable en su desarrollo narrativo de la historia mítica daliniana representada en el cuadro *Metamorfosis de Narciso* (1936), o la traducción al lenguaje literario por parte del pintor de algunas de las técnicas pictóricas empleadas en sus lienzos como la anamorfosis, con su efecto deformador y corrector, o la imagen paranoica múltiple, visible en ese texto doble que fluctúa entre la autobiografía y la

parodia, y que el lector debe fijar con su elección interpretativa.

En el epílogo, Carmen García de la Rasilla expresa que su propósito ha sido identificar y examinar el «convulsivo» edificio autobiográfico daliniano, y ofrecer al lector algunas sugerencias útiles para abordar con eficacia el complejo mundo estético del artista, e interpretar con la ironía y la pose literaria apropiadas, un texto hasta ahora eludido por los críticos. Con estos objetivos sobradamente cumplidos *El autorretrato literario de Salvador Dalí* se convierte en una referencia fundamental para historiadores del arte y críticos literarios interesados en Dalí y el surrealismo. De esta forma, la autora se incorpora a un pequeño y selecto elenco de expertos liderados por Haim Finkelstein, Dawn Ades o Félix Fanés, entre otros, que han logrado penetrar e iluminar la obra de uno de los artistas más complejos y significativos del siglo XX, depositaria de las coordenadas filosóficas, literarias, estéticas, religiosas y hasta científicas de la cultura de su momento. Con un estilo claro y ameno, esta monografía, fundamental para la comprensión del pintor y escritor gerundense, apela no sólo a estudiosos y especialistas, sino también a un público amplio interesado en el mítico artista, en su personalidad y en su obra.

RICARDO DE LA FUENTE BALLESTEROS

GARCÍA RUIZ, Víctor. *Teatro y fascismo en España. el itinerario de Felipe Lluch*. Madrid: Iberoamericana, 2010, 412 pp.

El libro ofrece una minuciosa y documentada biografía de Felipe Lluch, que atiende a su formación profesional y cultural y, sobre todo, a su dedicación al teatro, primero en el ámbito de los teatros de cámara y los experimentos innovadores que

se llevaron a cabo por intelectuales republicanos como Cipriano Rivas Cherif y María Teresa León y, tras el final de la guerra civil, en el proyecto de institución de un Teatro Nacional en la España franquista. García Ruiz es un reputado especialista en la labor teatral de Lluç, como director de escena, como gestor y como teórico, sobre la que había publicado ya algunos trabajos muy precisos. Este volumen parece culminar un dilatado proceso de investigación y análisis acerca de las aportaciones y tentativas escénicas de este singular personaje que, hasta el momento, no ha suscitado demasiados estudios monográficos, si exceptuamos los del propio García Ruiz y los de Aguilera Sastre y Aznar Soler. El libro consta de una introducción y de cinco capítulos (*El itinerario de Felipe Lluç, Lluç y el teatro español de los años treinta, Trauma y conversión, Un teatro fascista para España, Los caminos fascistas de Felipe Lluç*), a los que se añade un sexto epígrafe, que incluye la reproducción de los escritos de Felipe Lluç, entre los que figuran los proyectos para el establecimiento de un teatro fascista y también los textos destinados a la representación inequívocamente titulados *La famosa unidad de España* y *Farsa alegórica de las grandezas de España*. El volumen se completa con diversas ilustraciones —algunas de ellas de interés notable—, con un amplio índice onomástico y con una extensa y útil bibliografía, en la que, sin embargo, se echa de menos algún trabajo y en la que podría prescindirse de ciertos títulos que sólo indirectamente tienen que ver con la materia tratada.

Teatro y fascismo en España. El itinerario de Felipe Lluç responde con más precisión a la segunda parte del título, aunque la primera pretende proporcionar el contexto histórico y estético desde el que la segunda se aborda. El estudio de García Ruiz, ambicioso y de indudable rigor académico, revela la atención, y hasta el cariño, diría, con el que se ha acometido la

empresa. El investigador ha sido exigente en el manejo de la documentación y ha recabado testimonios familiares que ayudaran a perfilar la figura de este personaje que vivió su juventud y su truncada madurez en los años más intensos y convulsos del siglo XX español. García Ruiz se ha esforzado en explicar el ambiente intelectual, político y moral en el que trascurrieron la vida pública y la vida privada de Lluç, para lo que ha recurrido a un vasto caudal de lecturas y de referencias, que incluyen, además del teatro y la literatura, la filosofía, la historia, la teología, la arquitectura o el cine, entre otras disciplinas, por las que el autor se mueve con soltura y hasta con gusto. Pero, aunque esta pretensión de contextualizar intelectualmente el itinerario de Felipe Lluç honra la labor intelectual de su biógrafo y contribuyen acaso a explicar muchos aspectos de la formación de Lluç, los resultados de la titánica empresa plantean algunos interrogantes. Y no sólo porque ciertos caminos transitados resultan por momentos erráticos y provocan alguna fatiga, sino también porque creo advertir una desproporción entre el calado intelectual y moral de algunas de las cuestiones que García Ruiz aborda y el itinerario de un personaje que, pese a la comprensible indulgencia con la que el autor lo trata, ofrece un perfil en cuyo dibujo parecen intervenir más el entusiasmo y el sentido de la oportunidad, que el talento, la capacitación profesional o la profundidad de sus reflexiones intelectuales. Ciertamente Lluç no carecía de cualidades. Su profesión de ingeniero, sus lecturas del teatro áureo, el tesón que puso en las empresas teatrales en las se embarcó, su indudable capacidad de trabajo, su dedicación a la escritura periodística, teórica y hasta creativa nos muestran a un hombre curioso, inquieto y deseoso de contribuir activamente a la mejora del teatro español de su tiempo. Pero sus escritos y las preciosas informaciones que acerca de su tarea aporta García Ruiz dejan al

descubierto un cierto grado de diletantismo, una propensión casi compulsiva a iniciar empresas que nunca culminaría, una obsesión por justificarse ante sí mismo y ante los otros y también una no siempre disimulada ambición de medro personal.

En cualquier caso, nos encontramos ante un trabajo sólido, que ofrece al lector abundante información sobre la biografía del personaje, que es interpretada desde una coherencia intelectual y moral y desde su inserción en un período histórico complejo que explicaría el zigzagante recorrido de Felipe Lluich y lo inestable y contradictorio de sus posiciones públicas. El biógrafo expresa repetidas veces su convicción de que sólo la muerte impidió que Lluich se convirtiera en una figura esencial del teatro en España: «Su efectiva contribución al mejoramiento de nuestro teatro quedó a la sombra de Cipriano Rivas Cherif primero y de María Teresa León después. Cuando por fin le llegó la ocasión de brillar por sí mismo, la muerte, con sólo 35 años, se lo impidió. De haber vivido, es seguro que hubiera ocupado un puesto de gran relieve en la historia de nuestra escena, en lugar de la escueta nota a pie de página que normalmente lucra en los libros sobre teatro español del siglo XX. (p. 105)». Naturalmente resulta imposible confirmar o rebatir este aserto; Felipe Lluich falleció el 10 de junio de 1941, tan sólo seis días después de cumplir los treinta y cinco años, en un momento especialmente oscuro para la cultura española. Su actividad como director escénico, más allá de especulaciones y panegíricos y de su contribución —hay que pensar que gustosa— al homenaje a los vencedores con la dirección de un espectáculo de exaltación fascista, se había limitado a un montaje de *La Celestina* que no debió de entusiasmar a nadie.

Del período de formación de Lluich se destacan su nacimiento en una familia cultivada y profesionalmente brillante, su educación católica y la relativamente apurada

situación económica a que se vio abocada tras la muerte del padre de Felipe, cuando este era aún muy joven. Después vinieron sus estudios y su titulación como ingeniero y su temprana dedicación a la literatura, al periodismo y al teatro. La colaboración de Lluich en los proyectos de Rivas Cherif es interpretada por el biógrafo como imprescindible para que este pudiera llevarlos a buen término gracias al abnegado trabajo de aquel. Nos encontramos también ahora en un territorio resbaladizo, por cuanto es tan difícil probar esta apreciación como refutarla. Sin embargo, el biógrafo no omite las citas del diario de Lluich correspondientes al 1 de septiembre de 1938, en el que se refiere de forma tan desproporcionada como feroz a aquella experiencia, vista ahora como «una vida postiza de bohemia maldita y vergonzante», que se corresponde con su tarea en Caracol, «aquella compañía de alocados y anormales» (p. 44). Más piadoso y más sensato, el biógrafo propone «no tomar al pie de la letra este apunte contrito» (ibíd.). Más tarde vino su colaboración con María Teresa León y Alberti, que lo ayudaron y lo defendieron, pese a que conocían su filiación reaccionaria (77), y la amarga experiencia del encarcelamiento durante la guerra civil por parte de las autoridades republicanas. Durante su estancia en la cárcel se relacionó con algunos falangistas, entre ellos Sánchez Silva, y se gestó lo que su biógrafo entiende, no sin alguna prudente reserva, como «vibrante conversión a Dios y a la España de Falange» (p. 96).

Terminada la guerra civil, el régimen vencedor le proporciona cargos de gestión en el ámbito del teatro, aunque algunos de ellos debieron de ser más honoríficos que dotados de responsabilidad efectiva. En cualquier caso, Lluich comienza de nuevo una actividad febril: escribe, dirige y, sobre todo, prepara su proyecto de un Instituto Dramático Nacional que llevara a la actividad escénica los principios del Estado totalitario. El estudio sobre esta desqui-

ciada tentativa constituye, a mi entender uno de los aspectos más interesantes del libro de García Ruiz. No está de más recordar cómo Felipe Lluch proponía «la revisión de todo el repertorio del teatro español que no ofrezca absolutas garantías en el orden ideológico, político y moral, a fin de eliminar de él, no sólo aquellas obras, o fragmentos contrarios a los postulados del glorioso movimiento Nacional sino todas aquellas que no tengan la calidad artística, la dignidad moral, el decoro intelectual y político que es imprescindible exigir al teatro si se le considera como servicio de la cultura patria» (p. 363) o exigía «ejercer la censura previa de la nueva producción teatral todavía con mayor rigor» (p. 363), fiscalización que extiende a los espectáculos que han de presentarse al público. Felipe Lluch pretendía además la eliminación del teatro comercial y la intervención directa del Estado —un Estado totalitario, como se encarga de subrayar—, porque entendía que era «inevitable la decadencia del teatro, abandonado inexplicablemente a las torpes, rutinarias e incomprensibles iniciativas del egoísmo privado, cuya acción perniciosa habrá que sustituir en su día por la noble, jerárquica y disciplinada del sindicato» (p. 361).

Su obsesión por la condición nacional del teatro le lleva a establecer la consiguiente restricción para las traducciones, que «sólo podrán ser admitidas en el caso de obras excepcionales» (p. 264). García Ruiz ha estudiado también el intento de Felipe Lluch de proceder a construir una historia nacionalista del teatro español, inspirada en la clásica *Historia de la Literatura nacional española en la Edad de Oro*, escrita por Pfandl. Y su nacionalismo es excluyente hasta el punto de referirse a la «inútil y estéril tarea antiespañola de los renacentistas italianizantes o de los neoclásicos afrancesados» (p. 284). Como ha sabido ver certeramente García Ruiz, «esta noción se basa en una premisa crudamente antihistoricista de Lluch; la base de sus

propuestas es un esencialismo anacrónico; la desatención a los condicionantes de las circunstancias. El Yo 'sin mi circunstancia', en busca de una utopía. Los mitos deben gran parte de su fuerza a la resistencia que oponen a la temporalidad. Según el mito central fascista, la Nación purga un pecado que la llevó a la decadencia y debe recuperar sus esencias eternas, esos valores que permiten discriminar los verdaderos de los falsos españoles». (p. 286)

No es el mérito menor del libro el haber puesto de manifiesto la encrucijada en la que concurren los caminos emprendidos por Felipe Lluch: la tradición del teatro republicano y sus tentativas renovadoras, la tradiciones literarias y dramáticas del siglo de oro español, el fascismo como ideología y como estética y la convulsa experiencia límite de la guerra civil. Entre estos cuatro poderosos estímulos hubo de moverse un Lluch a quien adivinamos intelectualmente inquieto, propenso al entusiasmo y a la laboriosidad, pero también a la desmesura y a la inestabilidad. El trabajo del profesor García Ruiz supone una valiosísima contribución al estudio del personaje y de ciertos aspectos de la época en la que vivió.

EDUARDO PÉREZ-RASILLA

RIVAS CHERIF, Cipriano de. *El Teatro Escuela de El Dueso: apuntes para una historia*. Edición de Juan Aguilera Sastre. Madrid: Ediciones del Orto, 2010, 366 pp.

Sabíamos de la existencia de un amplio archivo de textos manuscritos en el archivo mejicano de Cipriano Rivas Cherif, uno de los hombres de teatro fundamentales en el siglo xx español. Hace ahora diez años, editados por su hijo Enrique de Rivas, la editorial valenciana Pretextos publicó los

Apuntes de orientación profesional en las artes y oficios del teatro español. A estos *Apuntes* se les antepuso el título de *Cómo hacer teatro*. El presente libro es, más bien, la historia de *cómo se hizo teatro* en unas condiciones paradójicas. Rivas, notorio republicano, cuñado de Manuel Azaña —republicano aún más notorio y objeto de obsesión en algunos miembros del tronante régimen franquista—, había ocupado un cargo diplomático en representación del gobierno español durante la guerra y atravesó la frontera francesa, junto con Azaña, el 5 de febrero de 1939. Rivas y su familia se habían instalado en una villa cercana a Arcachon, territorio perteneciente a la Francia de Vichy, régimen filogermano más que dispuesto a colaborar en la extradición de refugiados políticos españoles a los que las autoridades franquistas querían hacer pagar su «adhesión a la rebelión». La cifra que Aguilera (17) recoge de refugiados reclamados es de 3.617. El 10 de julio de 1940 agentes de la Gestapo detuvieron a Rivas, a su mujer, sus cuatro hijos y el servicio. El 13 de julio ingresaba Rivas en la Dirección General de Seguridad de Madrid. Fue juzgado y condenado a muerte en octubre de 1940. Se piensa que la muerte de Azaña, pesó en el ánimo de Franco para conmutarle la pena de fusilamiento por la de «treinta años de reclusión perpetua», que se le comunicó ya casi en Navidades (23). Recorrió diversas cárceles: Porlier (Madrid), Puerto de Santa María, San Cristóbal (Pamplona); finalmente, el 23 de septiembre del 42 ingresó en la Colonia Penitenciaria de El Dueso, antiguo penal de Santoña (Santander). Los cambios en la legislación penal, aliados con la necesidad de reducir la enorme carga económica de unas cárceles superpobladas, desembocaron en un «certificado de libertad definitiva» que Rivas recibió el 18 de enero de 1946. Tras un regreso de varios meses a la cárcel por una revisión de un proceso pendiente, pasó en Madrid poco más de un año intentando montar una com-

pañía que logró poner en escena algunas obras, hasta que Rivas pudo marchar finalmente a Méjico en septiembre del 47. Su familia estaba allá desde junio del 41.

Ya es notable que se haga teatro en una cárcel, la de peor fama (36), por cierto, con más de 3.000 reclusos (35). Más notable es que se haga allí teatro excelente, como demuestra el presente libro. Aún más notable es que el manuscrito se compusiera en una celda de castigo donde Rivas permaneció once meses incomunicado por el «Cojo maldito», «un felón» que sucedió como director de la prisión a «nuestro valedor anterior» (356) y que acusó a Rivas de emplear sus actividades teatrales como tapadera para un «complot comunista en connivencia con un guerrillero la montaña, fugitivo de la cárcel» (358). La coronación de este cúmulo de circunstancias extraordinarias consiste en la presencia en ese penal de uno de los grandes dramaturgos del siglo xx español: Antonio Buero Vallejo, sobre el que Rivas dio algunos detalles en un artículo de la revista *Ibérica* de Nueva York («O'Neill en un presidio de Franco». 15 abr. 1956: 7-10), reproducido oportunamente por Aguilera (353-62). Interesa reproducir esos detalles porque dan el tono de aquellas cárceles: «nunca pude obtener la colaboración, ni la aquiescencia siquiera a nuestra intención, de un muchacho [Buero], por demás sensible [...] que atenido a la rigidez del reglamento, aceptaba la imposición carcelaria del saludo falangista a Franco, entonces en vigor, y no rehuía la obligación de la misa dominical, impuesta como un acto de servicio, ni aceptaba ninguna expansión tolerada que pudiera escrupulosamente significar, no ya la colaboración imposible con nuestros carceleros, [sic] la más mínima complacencia en nuestra propia obra» (356).

Hay que tener en cuenta que la memoria de Rivas, ya en Méjico, se vería fácilmente propulsada por las noticias del triunfo teatral en España de su excompañero de

cautiverio y lo que quizá fuera accidental pasara a categoría de permanente. La memoria es siempre traidora. En cualquier caso, cierto o no, nos enteramos de cómo recordaba Rivas a Buero.

Con esa cita, también obtenemos un atisbo de la prosa más bien indigesta y afectada de Rivas, que en ocasiones vuelve su texto poco inteligible y bastante enfadoso. El tamaño medio de sus oraciones es similar al transcrito —y eso que he eliminado una cláusula de tres líneas—.

El párrafo refleja también un escollo evidente que tuvo que plantearse Rivas en esta empresa: ¿hasta qué punto podrían tomarse su entusiasmo y competencia en esas actividades teatrales —los Cuadros Artísticos eran habituales en otras cárceles— como colaboración con el opresor? En cualquier caso, Rivas se aprestó a volcar en este Cuadro Artístico toda su experiencia convirtiéndolo en una verdadera compañía teatral que desplegaba una modernidad de concepto y estética muy superior a la mayoría de las compañías que recorrían los teatros españoles. El director benigno —honorémosle haciendo constar su nombre: Juan Sánchez Ralo— facilitó todo lo que pudo las actividades de Rivas y este correspondió dedicándole el texto que ahora se edita. Sánchez Ralo no solo aplicó al programa de «Redención de penas» los días invertidos en el teatro sino que concedió algún privilegio en cuanto a locales, dormitorios, e incluso algún dinero para vestuario. Hay algún detalle más sobre financiación en página 140. De todas maneras, la estética mayormente estilizada a que era afecto Rivas resultaba barata, en cuanto que aprovechaba al máximo el patio del penal y recurría con agudeza a recursos del oficio, tiñendo mantas o aprovechando los servicios generales de El Dueso. Muy notable la construcción de una *cúpula Fortuny* en los talleres del penal y con chapa de desecho. Este sistema de iluminación indirecta del escenario, inventada por el hijo del pintor español, no tuvo en

España la menor repercusión pero Rivas había descubierto sus bellos efectos en uno de sus viajes. En cuanto a actores, en general Rivas rechazaba a los aficionados entusiastas por su inevitable tendencia al latiguillo efectista y a la gesticulación exagerada; y buscaba, en cambio, elementos que formar entre los reclusos con cierta presencia, voz y naturalidad. Por cierto, nada de apuntador ni de concha. Rivas, que se preciaba de ser «muy sensible de oído» (129), no ahorra puyas a las profesionales de la dicción: Irene López Heredia «no ha aprendido a hablar, pese a la enseñanza de Vilches, y ha conservado siempre [...] un acento recalcado y chulesco, probablemente originado del ahínco en contrariar su murcianismo de Mazarrón» (131-32). Tampoco Margarita Xirgu, a quien alaba por otros conceptos, ni Enrique Borrás «son ciertamente modelos para proponer en punto a pureza de la elocución» (132). Sánchez Ralo, admirado, animó a Rivas a emprender una escuela de declamación (240). Rivas fue a más y redactó todo un proyecto de Escuela de Orientación Profesional.

En cuanto al repertorio, Rivas fue ecléctico y ambicioso al tiempo, como era su costumbre. Comenzó con el entremés de *La guarda cuidadosa*, modernizado como *El fanfarrón*. Véase en página 98 un ejemplo de la selección de actores y de cómo Rivas se atiene a un criterio artístico que logra vertebrar todos los aspectos del montaje. Siguió *La casa de la Troya*, adaptación muy popular en su día de la novela estudiantil de Alejandro Pérez Lugín; sin embargo, «acudió mucho menos público que a *El fanfarrón*» (136). A continuación nada menos que *El gran teatro del mundo*, con ocasión de la visita del obispo del lugar que *se retrató*, por cierto, con un donativo muy generoso para las actividades teatrales de Rivas. *Es mi hombre*, de Arniches. *El garrote más bien dado* y *Alcalde de Zalamea*, de Lope. *El retablo de Maese Pedro*, *Los baños de Argel*, *Aben-Humeya*, *La leyenda de Don Juan* —un

antiguo montaje del Teatro Escuela de Arte en 1934—. Y *El divino impaciente*, que Rivas se negó a montar; por lo que montó algunas escenas relativas a san Francisco Javier tomadas de fuente no pemaniana y las tituló *El peregrino atlante*. Luego unas variedades, *La vida es sueño* —¿de Unamuno? (364)—, *Las grandes fortunas de Arniches*, dos O'Neill (*Emperador Jones* titulado *La bala de plata*, y *Rumbo a Cardiff*), un cuento de Chejov arreglado por José Franco, *Hamlet*, dos Benaventes (*Los intereses creados* y *Espejo de grandes*, compuesto expresamente por don Jacinto para El Dueso), *De lo pintado a lo vivo* de Juan Ignacio Luca de Tena. El fin llegó cuando «dábamos los últimos toques ya del *Mercader de Venecia* con los ensayos más trabajados que nunca» (329). En la soledad de su celda, Rivas se expansiona y vuelca sin contención alguna en el recuerdo de sus trabajos, montaje por montaje.

Se incluyen unas pocas fotografías que desgraciadamente no dan idea de la calidad del Teatro Escuela del Dueso. Tengo curiosidad por el origen (que no se indica) de la reproducción en color de la cubierta: un excelente retrato al óleo de Rivas con un gabán oscuro forrado de piel, portando un grueso libro en la mano izquierda.

Hay que felicitar a Juan Aguilera por regalarnos este texto tan curioso, un tanto prolijo en ocasiones, precedido por una sólida Introducción (7-62) de quien, junto con Manuel Aznar, es el mejor conocedor de Rivas Cherif y su entorno teatral. Con su habitual rigor Aguilera ha viajado, ha buscado y entrevistado personas que podían aportar noticias y documentación; ha consultado prensa provincial y localizado noticias recónditas pero frescas y originales, que pasan con discreción, quizá excesiva, a situarse en notas a pie de página.

VÍCTOR GARCÍA RUIZ

SALINAS, Pedro. *Il contemplato. Mare. Poema. Tema con variazioni*. Testo spagnolo a fronte. Traduzione di Francesco Fava. Prefazione di Cesare Segre. Postfazione di Emma Scoles. Ariccia: Editori Internazionali Riuniti, 2011, 140 pp.

A diferencia de la velada trama sinfónica de *La voz a ti debida*, que con tanto acierto ha sabido descubrir Francesco Fava en un libro previo (*Amor y sombras*. Lettura di *La voz a ti debida* di Pedro Salinas. Pisa: Edizioni ETS, 2009), la estructura «musical» de *El contemplado* resulta patente. El subtítulo y la composición misma la evocan: 15 poemas (un tema y 14 variaciones, como el género musical) y, sobre todo, rasgo inédito en Salinas, la recurrencia a la experimentación con el verso regular, como si a los matices de la luz del cielo (horizontes, celajes, brillos) les correspondiera el movimiento rítmico de las olas del mar y ello debiera expresarse sonoramente.

Para aprovechar una distinción borgiana, creo que la excelente traducción que ha hecho Francesco Fava de *El contemplado* es tanto una «copia» como una «versión». Es copia porque, en términos generales, las observaciones que puedan hacerse de ella pueden hacerse también del original; y es versión, porque ofrece también algunas diferencias, diferencias que, también siguiendo a Borges, desarrollan positivamente potencialidades del texto original. Inevitablemente, las diferencias pueden resultar también en compromisos que todo traductor acoge a sabiendas de que le habría gustado resolverlos de otra manera. Se registran aquí solo con ánimo de documentar las dificultades que ofrece la traducción, sin que ello opaque el general entusiasmo que produce la lectura de una versión tan lograda del libro saliniano. A continuación, un conjunto de observaciones.

Se atenúa el efecto del original al traducir «un ángel, azul celeste» (Var, I, *Azules*, v.14, p.30) por «un angelo, celeste»

(var I, *Azurri*, v.14, p. 31). En el texto de Salinas, «celeste» es un matiz de «azul» (como lo es «verdad» en «azul verdad», v.11); en la versión de Fava, el color queda implícito y «celeste» es casi epíteto de «ángel» en tanto subraya la obvia pertenencia del ángel al cielo. Donde más puede notarse una diferencia significativa es en la traducción de «más» por «di più», y de «monosílabas» por «bisílabas», circunstancia advertida y comentada por Francesco Fava en nota (p.128, n.5). Conviene contrastar los dos textos:

Las olas

—más, más, más, más— van diciendo
en la arena, monosílabas,
tu propósito al silencio.
(var. XI, *El poeta*, vv. 67-70, p. 96).

Le onde

—di più, di più, di più, di più— confidano
sulla sabbia, bisillabe,
il tuo proposito al silenzio.
(var. XI, *Il poeta*, vv. 67-70, p. 97).

Fava señala que Salinas busca reproducir onomatopéyicamente, con la repetición de «más», «il rumore delle onde nel loro frangersi incesante» (p. 128, n.5) y que ello no puede lograrse ni fónica ni semánticamente con la repetición de «più», así que elige, «a malincuore», la solución «di più», lo que vuelve «bisílabas» (v.69) al «monosílabas» (v. 69) saliniano. La mimesis del movimiento de las olas se mantiene, pero pienso que aquí pueden perderse resonancias importantes: en primer lugar, remisiones al conjunto de la poesía saliniana, pero sobre todo a *La voz a ti debida*, y, quizás más importante, a la de Jorge Guillén, en la cual «la palabra del mar» («sí, sí, sí, / la palabra del mar») es monosilábica y asertiva, como el «más» saliniano. Tal como resulta patente desde la cita de *Cántico* que preside *El contemplado*, el libro de Salinas es también un homenaje a la poesía de Jorge Guillén, su

amigo entrañable, y esta alusión remite a *Más allá*, el gran poema-pórtico de *Cántico*. Dos variantes, entre otras, vuelven más preciso e imaginativo el texto de base: «e si *inoltra* nei tuoi campi» (Variazione V, *Coppia diseguale*, v.46, p.53) por «se me *marcha* por tus campos» (Variación V, *Pareja muy desigual*, v.46, p.52) y «mi *ampio*, perché mi sento» (Variazione XIII, *Presagio*, v.16, p.119) por «*mayor* soy, porque me siento» (Variazione XIII, *Presagio*, v.16, p. 118).

La traducción de Francesco Fava tiende a eliminar dos rasgos de estilo del original: el uso de pronombres personales expletivos de primera y segunda persona, y el recurso a los verboides, sobre todo al gerundio. Cito un ejemplo del primero: «che scende oggi alle mie labbra» (*Tema*, v.13, p. 27) por «que hoy *me* descendió a los labios» (*Tema*, v.13, p. 26). En algún caso, no parece haber justificación métrica, por lo que sospecho que Fava no ha querido incurrir en una solución que podría sonar incorrecta en italiano estándar. Desaparece así, sin embargo, un importante refuerzo expresivo que Salinas usa para anclar una relación en el yo o en el tú. Los verboides suprimidos, casi sistemáticamente, son los gerundios; pero también en algún caso —importante— el participio. Traducir «que te acercas, *alejándote* / apenas llegas—, tú eres» (Variación III, *Dulcenombre*, vv.6-7, p.40) por «se ti avvicini, ti allontanani» (Variazione III, *Dolcenome*, vv.6-7, p.41) elimina —al no mantener el gerundio— la evocación de la inmediatez del movimiento de las olas que se acercan y se alejan en el mismo instante, aunque el paralelismo (sentido procedimiento saliniano) amortigüe el efecto sugiriendo esa simultaneidad. Otra forma de compensación (generada por el profundo conocimiento del «taller» de Salinas que posee Fava) ocurre con la traducción de «absoluto entimismado» (Variación III, *Dulcenombre*, v.8, p.40) por «un assoluto assorto in sé» (Variazione III, *Dolcenome*,

v.8, p.41). No se traduce «entimismado» (un participio lleno de resonancias pronominales), pero la clausura, el recogerse en sí que sugiere, encuentra equivalencia en las recurrencias sonoras que vuelven semejantes todas las palabras que comparten el fonema /s/: «un assoluto assorto in sé».

Otro rasgo de esta versión que salta a la vista es la renuncia frecuente de Fava a traducir la preposición «en» española por la «in» italiana en enumeraciones. Lo hace totalmente en el siguiente ejemplo: «Questo bocciolo — nuvola — di rosa, /d'oro, di gloria esplose». (Variazione II, *Primavera quotidiana*, vv. 15-16, p.37) cuyo original es «Esa apenas capullo — nube — en rosa, /en oro, en gloria, estalla». (Variación II, *Primavera cotidiana*, vv.15-16, p.36). Mi impresión es que, en el caso anterior, la preposición «en» posee un valor final (posibilidad que existe también con el «in» italiano). La solución del original saliniano, además, busca un efecto intertextual: la referencia a la poesía de Góngora (recuérdese el último verso del soneto del *Carpe diem*: «en tierra, en humo, en polvo, en sombra, en nada», ed. Millé, 228), la que, junto con la de Guillén, constituye el otro gran subtexto de *El contemplado*. En otros puntos, ha sido consciente de esto Fava, quien reproduce la sintaxis gongorizante de Salinas. El recurso a los encabalgamientos gongorinos se evoca también en una variante muy lograda que el texto de Fava hace del de Salinas. Salinas no encabalga y la imagen de la espuma-flor deshojada se presenta nítida desde el principio:

de otro azul. *Si una espuma se deshoja*
—pétalos por la playa—
se abren mil; que el rosal de donde suben
es rosal que no acaba.

(Variación II, *Primavera diaria*,
vv.19-22, p.36)

En cambio, Fava retrasa la identificación de la ola reventada y la flor deshojada con el encabalgamiento:

di un altro azzuro. E quando poi *si sfogli*
—petali sulla spiaggia—
un'onda, a mille s'aprono: il roseto
che le fa nascere è infinito.

(Variazione II, *Primavera quotidiana*,
vv.19-22, p.37)

Se produce aquí una especie de expectativa imaginativa frustrada, en tanto la metáfora no es evidente desde el principio y la aparición de «onda» rompe la secuencia «sfoglia-petali» en el contexto de un encabalgamiento en el que se presenta en primer lugar el verbo y luego el sujeto. El procedimiento evoca también la quebrada sintaxis guilleniana (piénsese, por ejemplo, en «Primavera delgada» o en «Los labios» de *Cántico*).

Una de las finezas de la traducción de Fava es el conjunto de logradas equivalencias rítmicas que presenta. Salinas toma mucho cuidado en mantener un ritmo anfibráquico (acentos en sílabas 2 y 5) en sus hexasílabos. En algún caso, la equivalencia que propone Fava es cumplida y al ritmo anfibráquico castellano le corresponde el ritmo anfibráquico italiano. Lo más frecuente, sin embargo, es que Fava varíe ligeramente los metros y que trasforme el ritmo, sobre todo a formas yámbicas o cercanas a estas. Cito un ejemplo de la variación IX, *Tiempo de isla* (I, v. 18, pp.78 y 79):

Mensajes de ondina?
U ' U U ' U
messaggi di un'Ondina?
U ' U ' U ' U

Una transformación sensible y perspicaz asumida por Fava es la de los octosílabos castellanos a verso libre italiano. Fava observa que los octosílabos —que en español están fuertemente vinculados a la poesía popular y a los romances— producen en italiano un efecto «cantilenante» (p.130) que ha debido ser eliminado. Obsérvese el original saliniano y su presentación métrica y rítmica:

al verte tan celestial	U'UUUU'(U)	8
es feliz: otra vez sois	'U''U''(U)	8
inseparables iguales,	UUU'UU'U	8
como erais a lo primero	U'UUUU'U	8

(Variación XI, *El poeta*, vv. 18-21, p. 94).

Y a continuación, la versión de Fava:

gioisce nel vederti celestiale:	U'UUU'UUU'U	12
siete di nuovo uguali	'UU'U'U	7
come eravate, inseparabili	UUU'UUU'U	9
come al principio.	UUU'U	5

(Variación XI, *El poeta*, vv. 18-21, p. 94).

Fiel a su propósito, Francesco Fava vuelve anisilábica la secuencia de octosílabos, pero mantiene —y aun vuelve más rítmica (cfr. el v. 19) — la secuencia acentual que, sobre todo en los romances, se caracteriza por respetar la «ley de la sucesión de los tiempos métricos» (Rafael de Balbín), mediante la cual entre acento y acento se encuentra por lo menos una sílaba inacentuada.

El prefacio de Cesare Segre y el epílogo de Emma Scoles enmarcan adecuadamente el libro de Salinas y lo contextualizan para el lector italiano. Las notas del traductor son justas y aclaran puntos importantes de las soluciones encontradas. En fin, *Il contemplato* de Pedro Salinas en la versión de Francesco Fava cumple ampliamente con acercar a la comunidad de lengua italiana a uno de los libros más unitarios y bellos de la lírica hispánica del siglo XX. Resulta, de verdad, un complemento justo a la celebrada traducción de Emma Scoles de *La voz a ti debida*.

JORGE WIESSE REBAGLIATI

ROMERA CASTILLO, José. *Teatro español entre dos siglos a examen*. Madrid: Verbum, 2011, 409 pp.

Pasada ya la primera década del siglo XXI, el teatro muestra un vigor que muy

pocos habrían pronosticado hace apenas veinte años. Buena parte de los teatros que fueron transformados en salas de cine a lo largo del siglo XX hoy regresan a su origen y son restaurados como teatros. Entre tanto, el trabajo de investigación teatral de José Romera Castillo ha sido una grata constante a lo largo de estos años, en los que se ha erigido en una de las figuras clave de este campo, contribuyendo de esta forma al estado actual que disfrutan las tablas. No sólo por sus notables estudios, sino también por las numerosas iniciativas que ha promovido en este ámbito, entre las que destaca la fundación de la Asociación Española de Semiótica (AES), punto de origen para la creación —auspiciada por él mismo— del Centro de Investigación de Semiótica Literaria, Teatral y Nuevas Tecnologías (SELITEN@T), en el que ejerce de director.

Una de las actividades principales que lleva a cabo el SELITEN@T es la celebración anual de un Seminario Internacional de tema monográfico a cargo de prestigiosos investigadores de España y del extranjero. De los veintiún Seminarios Internacionales que ya se han organizado, doce de ellos se han dedicado exclusivamente al estudio de diferentes aspectos del arte dramático. Otra aportación no menos importante de este Centro de Investigación ha consistido en impulsar la edición de textos teatrales, casi todos ellos inéditos, de autores como José María Rodríguez Méndez, Jerónimo López Mozo o José Luis Alonso de Santos, que han sido publicados por Ediciones de la UNED.

En este entorno de investigación del SELITEN@T aparece *Teatro español entre dos siglos a examen*, que recoge en un volumen diversas aportaciones al estudio teatral realizadas por José Romera Castillo en su gran mayoría. La obra está dividida en tres grandes bloques que analizan el teatro español a través de obras de diferentes dramaturgos y dramaturgas españolas, en un *ratio* temporal que abarca desde el siglo XX hasta nuestros días.

La primera parte atiende al teatro histórico en España. Un primer capítulo nos introduce teóricamente en la relación entre teatro e historia, aportando una amplísima bibliografía que sin duda resultará de gran utilidad para todo interesado en explorar esta línea temática. Los capítulos siguientes particularizan el análisis en los siguientes autores: José María Rodríguez Méndez, Jerónimo López Mozo, Antonio Gala, Carlos Muñoz y Domingo Miras. Además, los dos últimos capítulos de este bloque se centran en obras de distintas autoras bajo los epígrafes: «De la historia a la memoria: recursos mitológicos y autobiográficos en algunas dramaturgas españolas del exilio» y «A tantas y a locas... de amar (algunos ejemplos en la dramaturgia femenina actual)», en los que gozan de una notable presencia, respectivamente, Carlota O'Neill y Concha Romero. Son cuantiosas las aportaciones teóricas que han manifestado los propios autores acerca del teatro histórico que ellos realizan y del sentido que tiene valerse de esta modalidad teatral actualmente. En este sentido, debe destacarse la división que establece José María Rodríguez Méndez entre teatro *histórico* y teatro *historicista*, según la cual, el primero de ellos se correspondería con un teatro que trata de reconstruir más o menos arqueológicamente unos hechos históricos, y el segundo con una línea dramática que emplea la historia como instrumento para establecer una tesis, logrando así, no solo exponer una visión del mundo, sino aportar un punto de vista muy valioso a la propia Historia.

La lectura de las obras que en esta primera parte del libro son examinadas por José Romera como muestra del teatro histórico se atiende, principalmente, a unos parámetros teóricos en los que abundan las referencias a tres autores por encima del resto: Buero Vallejo, que situaba el valor del teatro histórico de acuerdo a su capacidad para iluminar el presente; G. Lukács, quien advertía la importancia de que los

individuos percibieran el condicionamiento que la historia ejercía sobre sus vidas e intereses inmediatos; y Kurt Spang, que establece una separación entre la historia que se *narra* —propia de formas como la novela histórica— y la historia que se *actúa* —propia del teatro histórico—, en la que reviven los sucesos del pasado ante el espectador.

La segunda parte de la obra, sensiblemente más breve que la anterior, trata el teatro de humor en España. Cinco capítulos componen este apartado. «Teatro de humor y sus alrededores en los inicios del siglo XXI», noveno capítulo del libro, presenta las principales observaciones en el plano teórico sobre el papel del humor en la literatura, como la consideración menor de lo cómico sobre lo trágico de la época clásica o la importancia de la risa como clave del pensamiento moderno —con Baudelaire, Sigmund Freud y Mijail Bajtín bien presentes—, al tiempo que realiza un oportuno repaso a las distintas facetas del humor en la historia teatral española. El humor cargado de crítica social del teatro de Lauro Olmo, el humorismo como elemento fundamental de la obra de Antonio Gala, las reescrituras de tres comedias de Plauto a cargo de José Luis Alonso de Santos y el humor ácido en la prometedorra trayectoria de Íñigo Ramírez de Haro completan los capítulos que componen este estudio del teatro de humor.

Adentrados ya en la tercera y última parte de *Teatro español entre dos siglos a examen*, el interés se desplaza hacia diferentes aspectos teatrales, todos ellos estrechamente ligados a la situación del arte dramático en nuestros días. Comienza este apartado atendiendo a las distintas formas de teatro breve en la actualidad, que han disfrutado de una merecida dedicación en los Seminarios Internacionales del SELITEN@T, y cuyo estudio es ejemplificado finalmente con el análisis de la sugerente obra de Fernando Almena. Los conceptos de globalización e interculturalidad y su

efecto en la cartelera española de teatro musical, así como la relación entre teatro y prensa son los temas que ocupan los dos siguientes capítulos. Cierra la obra el estudio de dos temas de máxima actualidad: el teatro en relación con el cine y otros *media*, en cuyo capítulo se realiza una notable reflexión sobre los límites entre el arte dramático y otras formas artísticas; y el teatro y las nuevas tecnologías, que da cuenta del nuevo ámbito en el que se desarrolla hoy tanto la realidad teatral como su investigación.

No hay duda de que esta obra viene a constatar el vigoroso estado que goza el teatro y sus alrededores. En conjunto, estamos ante un valioso volumen de referencia obligada para los investigadores de teatro actual. La diversidad de sus estudios permitirá al lector el visionado de un completo panorama entre dos siglos: un siglo ya pasado y el nuevo siglo que comienza. Pues cada capítulo va imponiendo una misma presencia; el carácter vital que contiene, que siempre ha contenido el teatro.

ANDRÉS ÁLVAREZ TOURIÑO

BRIZUELA, Mabel (ed.). *Un espejo que despliega. El teatro de Juan Mayorga*. Córdoba: Universidad Nacional de Córdoba, 2011, 260 pp.

«El pasado no es un suelo estable sobre el que avanzamos hacia el futuro. El pasado lo estamos haciendo a cada momento. En cada ahora es posible mirar hacia atrás de una manera nueva». Sobre afirmaciones tan contundentes como esta descansa la parte más sustantiva de la producción del madrileño Juan Mayorga (1965); un autor que se las ha arreglado, en los difíciles tiempos que corren, para afianzarse como uno de los nombres imprescindibles de la escena contemporánea, tanto por su compromiso ético y social como por su

originalidad técnica. Su teatro constituye una perfecta síntesis entre los modos clásicos y las últimas corrientes del panorama occidental: así, si por un lado remite abiertamente a la preceptiva aristotélica —siendo así que abundan en sus escritos (no solo los de creación) las citas literales de la *Poética*—, por otro se declara discípulo de los grandes renovadores del siglo XX: Beckett, Weiss, Brecht y, en el caso español, Sanchis Sinisterra; y lo mismo puede decirse de su postura intelectual: aunque arrastrado por la desencantada ola posmoderna, donde la verdad es un concepto multiforme —o, según expresión del autor, «una construcción»—, apuesta por un humanismo sin concesiones, que devuelva al hombre la dignidad o, cuando menos, lo ayude a comprender los errores del pasado. Guiado por el ejemplo de su maestro Walter Benjamin —objeto de su tesis doctoral—, se afana por ser la conciencia de su tiempo, por alentar una crítica insobornable y, a la vez, edificante; pues, como dice Guillermo Heras en uno de los textos del volumen reseñado, lejos del pesimismo y la desorientación actuales, el principal reto del teatro mayorguiano consiste, precisamente, en «proporcionarnos un nuevo camino hacia «los grandes relatos»».

Un espejo que despliega se hace eco, desde el propio título, de esta inclinación de la dramaturgia de Mayorga: según nos recuerda en su artículo Cipriano Argüello Pitt, para el autor de *La tortuga de Darwin* la representación teatral no refleja las cosas tal como se aparecen ante nosotros, sino que indaga en ellas para extraer una imagen verdadera, a la par que interrogante, del hombre y su entorno. En este sentido, el dramaturgo ostenta una gran responsabilidad moral para con sus contemporáneos: a través de sus obras, los cuestiona sobre su idiosincrasia, tanto humana como ciudadana, y, lo que es más importante, acerca de los hitos que jalonan su historia y definen su carácter. «El tea-

tro es un arte político», proclama en uno de sus ensayos más célebres —incluido en el libro comentado—, lo cual es lo mismo que reivindicar su espíritu asambleario y polemista; porque, como afirma en el mismo texto, la escena «nació precisamente para interrogar a los dioses. Y para desmascarar a los hombres que se disfrazan de dioses».

El volumen editado por la doctora Mabel Brizuela, de la Universidad Nacional de Córdoba (Argentina), recorre la obra de Mayorga a la busca de indicios de este singular concepto de la creación dramática; y lo hace concediendo prioridad a un tema sobre el que el escritor madrileño ha demostrado un recurrente interés, abonado por su formación y desempeño filosóficos: el Holocausto. En este sentido, son las piezas sobre la Shoah las que más atención reciben en los diferentes trabajos, especialmente *Himmelweg*, un título que el propio autor reconoce como la cima de su *corpus* teatral y que, ciertamente, resume con justeza su poética e ideología.

El repertorio se compone, por un lado, de los estudios críticos debidos a los autores convocados para la ocasión, y por otro, de un apéndice en el que se reproducen seis textos representativos del dramaturgo: dos dramas breves —*El hombre de oro* y *JK*, ambos recogidos en *Teatro para minutos*— y cuatro ensayos también de reducida extensión —el ya citado «El teatro es un arte político», el muy significativo «El dramaturgo como historiador», la lúcida reflexión «Ni una palabra más» y el imprescindible (al menos en este contexto) «La representación teatral del Holocausto». La propuesta se completa con una útil lista de publicaciones, donde también se da cuenta de los principales montajes españoles y argentinos.

Por lo que se refiere a los estudios académicos —que es, al fin y al cabo, lo que nos interesa en esta reseña—, el resultado es estimulante. Conviene apuntar, antes que nada, que el libro forma parte de

un proyecto más amplio, designado «Poéticas emergentes en la literatura española actual» y en el cual se integran desde profesores universitarios hasta estudiantes de grado. Solo las contribuciones del Dr. José Luis García Barrientos y del ya aludido Guillermo Heras —que, como se dice en el prólogo, «prestigian esta publicación y nos permiten compartir la visión de la otra orilla»— se situarían fuera de este marco. En cuanto al resto, se cifra en diez asedios *autóctonos*, obra de las doctoras Mabel Brizuela y Laura Fobbio, de los graduados María Amelia Hernández, Victoria Bartolomé, Cecilia Asurmendi y Germán Brignone —este último responsable de dos textos, como Brizuela—, del magíster Cipriano Argüello Pitt y de la estudiante Sofía Fonseca.

El primero de los trabajos, debido a la editora y directora del proyecto, es un acercamiento general a las claves de la obra de Mayorga. En él se ofrece, además, un sucinto análisis de una de las dos piezas incluidas en el apéndice —*El hombre de oro*— y de la última creación del madrileño, titulada *El cartógrafo* y aún inédita por las fechas de aparición del compendio. La panorámica de Brizuela se completa, en cierto modo, con la aportación de Heras, amigo personal del dramaturgo y montador de varios de sus dramas. Es la suya la visión más abarcadora del conjunto, enriquecida por el conocimiento práctico de la materia a examen. A ella le sigue el otro estudio de procedencia peninsular, en el que el Dr. García Barrientos, partiendo de su teoría del modo dramático —la *dramatología*— y de las reflexiones del propio Mayorga, se pregunta sobre la posibilidad y la manera de representar lo irrepresentable, es decir, de poner en escena, en vivo y en directo, el exterminio de los campos nazis; para lo cual dirige su atención hacia tres creaciones originales y hacia dos versiones de obras anteriores: *Tres anillos*, *La tortuga de Darwin* y *JK*, por una parte; y por otra, *Job* y *Wstawac*, elaborada,

la primera, a partir del libro bíblico homónimo, y adaptación, la segunda, de textos de Primo Levi, una de las más destacadas víctimas del horror del Lager. Se trata de todas las obras de Mayorga sobre el tema, a excepción de *Himmelweg* (y *El cartógrafo*).

En el mismo apartado al que se adscriben los artículos de Heras y García Barrientos —denominado «Indagaciones», tal vez como velada alusión a la obra de Weiss sobre el genocidio del pueblo judío—, encontramos otros dos de gran interés también: «El otro como condición del teatro político», de Argüello Pitt, y «Huellas de la *Poética* de Aristóteles», de Brignone. Constituye el primero una paráfrasis de la teoría teatral de Mayorga, en la que se privilegia el papel del espectador y su implicación en el proceso dramático, de signo tanto estético como ético; y respecto al segundo, pone de relieve la impagable deuda que la poética mayorguiana mantiene con el Estagirita: un rasgo que, como observa el crítico, «lo diferencia de la mayoría de los autores de su generación», volcados hacia concepciones más rompedoras de la escena, y que se cuela aun en el plano de la ficción, como demuestra la perorata del Comandante en *Himmelweg*.

Bajo el epígrafe «Lecturas» se agrupan los siguientes cuatro textos, consagrados, en su mayor parte, al examen de la recién mencionada *Himmelweg* y de *Cartas de amor a Stalin*, otro de los títulos capitales de la nómina del autor madrileño, tanto o más comentado que aquel por los estudiosos argentinos. Viene en primer lugar el artículo de Victoria Bartolomé, en el que, tomando estas dos piezas como referente, examina uno de los recursos por excelencia del teatro moderno: la metateatralidad; aclara, no obstante, la especial naturaleza de la autorreferencialidad mayorguiana, la cual, lejos de apartar la mirada del mundo exterior o conducir al formalismo, obliga al público a cuestionar sus concepciones,

a poner en duda lo que se nos presenta como verdad pero que, a la postre, puede no ser sino un montaje, semejante al que muestra *Himmelweg*.

Por su lado, Laura Fobbio, experta en la escena contemporánea de su país —con la que establece enjundiosas comparaciones—, desgrana las diversas formas de monólogo que conviven en las principales piezas del *corpus*, así como los fines a los que es sometida esta estrategia tan distintivamente teatral. Por una senda similar transita el análisis que Cecilia Asurmendi propone de *Cartas de amor a Stalin*: mediante el concepto de *entropía*, tomado de la física y que, en teoría de la comunicación, alude a la «información impredecible e inesperada en el contexto en que aparece», radiografía la ruptura del entendimiento entre el matrimonio Bulgákov y la consiguiente disociación de la personalidad del escritor ruso. Su interpretación es una de las más penetrantes del volumen. Cierra el apartado «Lecturas» la de la estudiante Sofía Fonseca, en torno a la figura de Bulgakóva, antítesis de su alienado marido y que, según la comentarista, representaría la actitud lúcida y coherente que, a juicio de Mayorga, debe adoptar el espectador teatral.

En la sección llamada «Relecturas» se recogen los tres últimos asedios críticos, centrados en dos adaptaciones de Mayorga: de un texto no teatral —*Ante la Ley*, de Franz Kafka, inserto en su novela *El Proceso*— y de otro que constituye uno de los pilares de la escena occidental —*Fedra*, original de Eurípides (aunque titulado, en su caso, *Hipólito*) y versionado en numerosas ocasiones. En su segunda contribución, Brignone se ocupa de la obra kafkiana, que el dramaturgo madrileño reproduce fielmente, incorporando el pasaje de la novela en el que a Joseph K. le es relatada la singular parábola del campesino que pretende, sin éxito, acceder a la Ley; inclusión que da lugar a una estructura metadramática muy del gusto del au-

tor. Por su lado, María Amelia Hernández y Brizuela se fijan en la actualización de la pieza griega: la primera, haciendo un recorrido a través de las lecturas de Eurípides, Séneca y Racine —«hipotextos» de la obra mayorguiana— y pasando revista a las alteraciones que la historia ha ido sufriendo a lo largo de los siglos (la inclusión de Terámenes, por ejemplo); y la segunda, indagando los mecanismos por los cuales la pieza, en manos de Mayorga, ve alterada su condición genérica de tragedia a drama. Ambos artículos inciden en otra de las facetas más sobresalientes del dramaturgo estudiado y vienen a cuento de otro de sus ensayos incluidos en el apéndice —«Ni una palabra más»—, donde arremete contra la «vulgarización de los clásicos» y reclama un teatro que enriquezca la experiencia.

Con este acercamiento a la actividad revisionista de Mayorga se pone cierre a una panorámica conscientemente incompleta que, aun así, invita a la lectura y el debate sobre la obra del autor madrileño. Si alguna reserva se le puede hacer, esta tendría que ver con la escasa presencia de la teoría teatral en los planteamientos analíticos (con la salvedad de la contribución de García Barrientos y de las menciones ocasionales

en los textos de Brizuela, Brignone o Bartolomé, por ejemplo): una propuesta tan sugerente desde un punto de vista formal constituye un objeto privilegiado para los diversos y sofisticados métodos de estudio diseñados por teóricos del drama como Ubersfeld, Bobes Naves, Elam, Villegas o el propio García Barrientos.

Sea como fuere, no cabe duda de que el volumen cuenta con innegables atractivos y que será de utilidad para futuras investigaciones. No en balde, es el primer acercamiento colectivo a la dramaturgia mayorguiana, tan dada a la interpretación. Recordemos, asimismo, que nos encontramos ante el fruto de un proyecto universitario y no, como se esperaría, de un congreso o unas jornadas. El mero hecho de que un grupo de personas, de académicos, se reúna para reivindicar la figura de un intelectual —máxime si procede del otro lado del océano y se dedica al tan maltratado mundo de la escena— es algo que merece la pena celebrar; ya no digamos si se trata de alguien como Mayorga, el valor más consolidado y —aunque suene paradójico— prometedor del teatro español. Así lo habrá de entender tanto el lector novel como el experimentado y, más que ningún otro, el aficionado a las candilejas.

MIGUEL CARRERA GARRIDO