

SCHAEFFER, Jean-Marie. *¿Qué es un género literario?* Madrid: Akal, 2006, 128 p.

Jean-Marie Schaeffer explica en un pequeño libro de 128 páginas, dividido en cuatro partes, la causa por la cual las clasificaciones genéricas, en literatura, a lo largo de los siglos han demostrado ser ineficaces y ensaya una lógica genérica. Se trata, sin embargo, de un título de referencia que sigue a toda una serie de trabajos muy conocidos del mismo autor. Esto justifica, me parece, que, al aparecer la traducción al español de esta obra, no podamos dejar de dar cuenta de ella.

En la primera parte, «Resumen histórico de algunos problemas teóricos», asegura que los géneros son un problema de la teoría literaria porque en él subyace el de la literariedad. Al contrario que para las otras artes, explicar los géneros literarios es diferenciar la literatura del resto de los actos verbales. Aristóteles en su *Poética* instituye las tres maneras de acercarse al problema: una manera normativa, otra descriptiva y otra biológica. Schaeffer investiga su trayectoria deteniéndose en las figuras de Hegel y Brunetière y demuestra la falacia de su argumentación.

En la segunda parte, «De la identidad textual a la identidad genérica», analiza la distinción de Todorov entre géneros teóricos e históricos y demuestra sus fallas, como por ejemplo que no dice qué relación hay entre ambos tipos de género. Se propone estudiar la lógica de los géneros, «nuestra tarea más urgente no es tanto la de proponer nuevas definiciones genéricas, sino la de analizar el funcionamiento de los nombres genéricos, cualesquiera que sean e intentar ver a qué se refieren» (p. 53).

Y no sólo géneros de ficción (así se refiere a la literatura), aunque principalmente, sino a las actividades verbales en general, reconocidas en la lengua.

En primer lugar, se ocupa en mostrar que la obra literaria es un objeto semiótico complejo, es decir, no es sólo el texto, sino también el acto comunicativo que lo enmarca. Al acto comunicativo corresponden la enunciación, el destino y la función, al texto el nivel sintáctico y el semántico. Pues bien, los nombres de géneros no se refieren al texto o a un conjunto de propiedades suyas, como generalmente se cree, sino que pueden estar referidos a una parte de estas que acabamos de nombrar, sea el texto o el acto de comunicación en que se realiza, por eso una misma obra puede ser clasificada en diferentes géneros según el aspecto que se resalte. Por ejemplo, una obra puede ser calificada de soneto o de poema de amor, dependiendo de que se destaque su sintaxis o su semántica, dice Schaeffer. Estudia el acto comunicacional y sus niveles: en la enunciación ha de tenerse en cuenta el estatus del enunciador, el de la enunciación y los modos de enunciación. Aquí entrarían, por ejemplo, el enunciador serio o ficticio, la enunciación oral o escrita, la narración o la representación. El nombre de género «drama» se refiere al modo de enunciación de un texto, y ese modo es representativo, mientras que el nombre de género «canción» se refiere al estatus de la enunciación: oral, dice Schaeffer. Schaeffer discute si no sería mejor, en este análisis, el modelo platónico: narración, representación, mixto, ya que hay multitud de actos comunicativos mixtos, y un caso extremo sería el de las islas Fiyi: «tan pronto el ejecutante narra las acciones del héroe en

tercera persona, tan pronto se identifica con él y las narra en primera persona» (p. 65), caso que explicaría la clasificación de Platón y no la de Aristóteles.

En el nivel del destino, tiene en cuenta que el destinatario sea determinado o indeterminado, lo que valdría para diferenciar, por ejemplo, la carta real de la ficticia; que el destinatario sea reflexivo o transitivo, lo que valdría para diferenciar el diario íntimo de una «constelación comunicacional normal» (p. 69); o que el destinatario sea real o ficticio (la novela por carta). Finalmente, y para acabar con el estudio del acto comunicativo, la función, que puede ser ilocutiva (por ejemplo, la ilocutiva descriptiva en el relato, la ilocutiva expresiva en el lamento, etcétera); sería o lúdica (a esta función se refieren, según nuestro autor, el lamento, la oración o los proverbios, entre otros géneros). Y añade: «la ficción se caracteriza no solamente por su función lúdica (no es una mentira, no pretende inducir a error), sino también por su estatus enunciativo (la exigencia de referencialidad queda anulada por el acto global)» (p. 74).

En cuanto al nivel del texto, examina el nivel semántico, al que se refieren muchos nombres de géneros, como la autobiografía, el epigrama, la poesía amorosa, el relato de ciencia ficción, el relato de viaje y una larga lista «hasta el infinito» (p. 76). La tragedia y la comedia estarían también referidas al texto en su nivel semántico. En el nivel sintáctico gramatical entraría la octava clásica de la poesía china, lu-shih; en el sintáctico fonético-prosódico y métrico: la poesía, la prosa, el soneto, etcétera; sintáctico estilístico: literatura culta, popular... Y concluye: «la aparente falta de coherencia de los nombres de los géneros se explica por el hecho de que el acto verbal es un acto semiótico complejo» (p. 81). Los criterios espacio-tiempo, también aparecen en los nombres de género: tragedia isabelina, tragedia clásica, epopeya griega, epopeya romana, etcétera.

En la tercera parte del libro, «Identidad genérica e historia de los textos», dice: «La dificultad del problema de la identidad genérica de las obras literarias no se debe únicamente al hecho de que los textos sean actos semióticamente complejos, va también ligada al hecho de que las obras, tanto orales como escritas, tienen un modo de ser histórico» (p. 91). Y para ejemplificar esto utiliza la ficción de Borges titulada «Pierre Menard, autor del Quijote». Este cuento de Borges imagina un Quijote escrito en el siglo XIX, exactamente igual al de Cervantes, pero no igual, ya que cambian los criterios para interpretarlo: no tendría sentido referirlo a las novelas de caballerías o a la vanidad, sino que se trataría de una novela existencial o metafísica, más propia del siglo. El género varía según el contexto en que la obra se escribe. Estudia dos casos, no ficticios como el cuento de Borges, en que sucede algo parecido: la recreación genérica y la recepción en otro contexto.

Toma el concepto de enriquecimiento retroactivo de las entidades, de Arthur C. Danto, que dice que, al contrario que sucede con cualquier acto discursivo, el arte futuro influye sobre el pasado, y elabora un cuadro que tiene en cuenta todas las variables de influencia. Hay rasgos inactivos que pasan a ser activos o pertinentes, por ejemplo, el concepto de arte figurativo fue necesario a causa de la aparición del arte abstracto, mucho después, o la Odisea se alejó de la Ilíada hacia el concepto de novela una vez que Europa desarrolló la literatura narrativa. De este modo, «la identidad genérica clasificatoria de un texto está siempre abierta» (pp. 101-102).

En el cuadro que elabora, se ve la genericidad autorial, o del momento de creación. Esta no es variable y sobre ella influyen las obras precedentes y el contexto histórico de creación. Y la genericidad clasificatoria, que depende además de las obras futuras y del contexto de recepción.

La última parte de ¿Qué es un género

literario? expone una lógica genérica. Los géneros que se refieren al acto comunicativo y los que se refieren al texto siguen lógicas diferentes. Por lo general, los referidos a los actos comunicativos no varían, porque pertenecen a toda época y cultura: narración, pregunta, drama, oración... Mientras que los referidos al texto, a su sintaxis o su semántica, sí, porque de hecho la innovación se produce en los textos. Según esta teoría, los nombres de género mantienen con la obra relaciones ejemplificadoras o moduladoras, respectivamente.

Si bien la teoría de Schaeffer ilumina un poco más el sempiterno problema de los géneros, la cuestión de la literariedad queda intacta, a pesar de su pronóstico al principio del libro. Su definición de «literatura», encubierta en la definición de ficción, sigue siendo, por descontado, problemática.

MERCEDES MARTÍN DE LA NUEZ

DOMÍNGUEZ CAPARRÓS, José, *Nuevos estudios de métrica*. Madrid: UNED, 2007, 254 p.

Como el título indica, este nuevo libro del profesor Domínguez Caparrós se presenta como continuación de sus *Estudios de métrica* de 1999, publicados también por la UNED. Como entonces, se trata de la reunión, en una secuencia cronológica, de los trabajos de métrica publicados por el autor en revistas, libros colectivos y actas de congresos durante los años que median entre aquel libro y la actualidad. Estamos ante un valioso material que se ha ido gestando al tiempo que el autor redactaba otros trabajos más extensos sobre la disciplina, como su *Análisis métrico y comentario estilístico de textos literarios* (2001), *Métrica de Cervantes* (2002) y *Elementos de métrica española* (2005). La vinculación de algunos de los trabajos re-

cogidos ahora en este volumen con estos libros «mayores» son evidentes. Queda especialmente de manifiesto en los estudios sobre la métrica de Cervantes, que corrigen alguno de los aspectos tratados en la correspondiente monografía, como la cantidad de versos asignables al corpus cervantino, una vez que se profundiza en la manera de presentar las citas poéticas (en líneas separadas o en prosa) en la *editio princeps* («Los versos del *Quijote*»).

La abundancia de trabajos sobre la métrica de Cervantes tiene sin duda que ver con la demanda de estudios cervantinos que ha originado la celebración del cuarto centenario. En el caso del profesor Domínguez Caparrós, lejos de ser los suyos trabajos de aluvión (cosa que no se puede decir de la gran mayoría), vienen a llenar, junto con la monografía mencionada sobre la métrica cervantina, un vacío en los estudios cervantistas. Nadie se había detenido con tanto interés y precisión en este aspecto de la creación de Cervantes, así que estamos verdaderamente ante trabajos que marcan un hito en la aproximación a la poesía cervantina, la parte sin duda más desatendida de la obra del autor del *Quijote*. El azar de la cronológica ha querido, además, depararnos la fortuna de poder cerrar nuestra lectura de este libro con un entretenido, ingenioso y perspicaz trabajo sobre la «galera métrica» de Cervantes en el *Viaje del Parnaso*.

Otros de los artículos recogidos aquí tienen que ver más con el libro antes mencionado *Análisis métrico y comentario estilístico de textos literarios*. Me refiero en concreto a los artículos dedicados a poemas y poetas particulares como Julio Herrera y Reissig, José Hierro, Antonio Carvajal, Miguel de Unamuno y Rubén Darío. Se trata en todos los casos de autores modernos, que escriben en el momento o después de la decisiva renovación que trajo el modernismo a la métrica española. Y es que otra de las características del presente libro es que la mayor parte de él (excepto

los trabajos cervantinos y el dedicado a las coplas sefardíes) se centra principalmente en los problemas y descripción del verso moderno, cuestión que se aborda, además, de manera exclusiva y con una perspectiva a la vez teórica e histórica en uno de los artículos: «Construcción del verso moderno».

Entre los problemas que una y otra vez surgen a lo largo del volumen en relación con la citada estructura del verso moderno destaca el del análisis de los versos tridecasílabos como alejandrinos a la francesa, como anapésticos o como alejandrinos españoles con tmesis o encabalgamiento léxico en la cesura. Es un tema que está generando una bibliografía cada vez más abundante. Al constituir un punto candente en la actual reflexión de la métrica española, el profesor Domínguez Caparrós lo estudia en diversos autores: Rubén Darío, Miguel de Unamuno y en la polémica entre Eduardo Benot y Eduardo de la Barra, episodio crítico que sirve para ilustrar el problema en su génesis histórica. La postura del autor del libro a este respecto es clara: «Llámeselo *alejandrino a la francesa*, como hace Navarro Tomás, o *tredecasílabo polirrítmico*, como hace Julio Saavedra Molina, este verso tiene un carácter propio que lo diferencia del alejandrino de 7+7. Y también del verso de trece sílabas de ritmo anapéstico (acentos en 3, 9 y 12) asociado a Gertrudis Gómez de Avellaneda» (p. 166).

Otro de los problemas que surge en diversas ocasiones a lo largo de la lectura del libro y al que se le dedica un estudio entero es el de la diéresis en español («Para el estudio de la diéresis métrica»), un asunto con bastantes aristas, pues en él se vienen a mezclar cuestiones de prosodia, métrica y ortografía. En la vertiente más práctica, el asunto afecta principalmente a la edición de textos, como muestra claramente Domínguez Caparrós con diversos ejemplos en que no se siguen de manera sistemática unas reglas claras e inva-

riables para marcar la escansión del verso. Esto nos muestra que la métrica se debe situar en el centro de los estudios literarios, y que no constituye de ninguna manera una mera disciplina auxiliar. Desde el momento en que la interpretación poética está determinada, entre otros factores, por el ritmo y los patrones prosódicos utilizados, la métrica tiene que situarse en el núcleo de la reflexión literaria.

Sabido es que el objetivo final que ha movido siempre la indagación del profesor Domínguez Caparrós, como aparece explícitamente en el título de uno de sus libros, *Métrica y Poética* (1988), es evidenciar la integración de la disciplina métrica dentro del conjunto de saberes que constituyen la Poética, lo cual se debe poner en relación con la otra gran especialidad de investigación de nuestro autor: la hermenéutica. No hay verdadera comprensión del texto literario, en concreto del texto poético, fuera de su dimensión formal y ahí la métrica tiene todo que decir. Es por ello que muchas veces se alude en este libro a una «pragmática de la métrica» es decir, a la capacidad que tiene la métrica para guiar la lectura del poema hacia sentidos que no aparecerían ni serían generados fuera del conocimiento métrico. Todo el juego entre tradición, intertextualidad y renovación, categorías claramente estéticas y que pertenecen al núcleo duro de la Poética, tiene un lugar de observación privilegiado en el estrato rítmico del poema. Como muestra el profesor Domínguez Caparrós, cuando José Hierro remeda una estructura métrica de un famoso verso de Fray Luis de León nos está indicando una forma de lectura que el lector debe reconocer para extraer todo su sentido.

A todo ello se añade el impresionante conocimiento de la historia de la métrica, tanto en su vertiente teórica como en la práctica de las formas de versificar, que tiene el autor, lo cual le permite poner en constante relación formas métricas que parecen novedosas (como ocurre en el caso

de Antonio Carvajal) con patrones ya usados en la tradición. Vemos en ello las posibilidades que ofrece una estética de la recepción aplicada a la métrica: «la reinterpretación del pasado no prescinde de todo lo que tiene que ver con la libertad de las formas contemporáneas. Y en este juego de tradición y contemporaneidad es donde se produce el milagro de la expresión original, de la revitalización de los más variados recursos. Recursos que tienen todo su sentido en el momento de la interpretación total del poema» (p. 92). En definitiva: no hay verso moderno sin tradición.

Por todos estos caminos se nos lleva a la vez al planteamiento de la capacidad de la métrica para constituirse en base del estudio comparado de las manifestaciones literarias, como se defiende específicamente en uno de los artículos («Sobre métrica comparada») y en el estudio de la teoría métrica de Amorim de Carvalho, que aunque escrita en y para el portugués arroja iluminadoras propuestas para plantear algunos problemas de la métrica española. En este ámbito podría incluirse el estudio de la copla sefardí («La métrica de la copla sefardí»), donde se nos invita a apreciar la pervivencia y transformación de moldes métricos medievales españoles que se han desarrollado en tiempos y lugares alejados del contexto original.

Todo ello hace del libro una referencia más que valiosa para el amante de la poesía e imprescindible para el especialista en métrica, con el valor añadido de la claridad expositiva que siempre está presente en los trabajos del profesor Domínguez Caparrós.

Valiéndome de una analogía aplicada por William Wordsworth a su propia poesía, según la cual su obra sería como una catedral gótica (su gran poema proyectado y nunca acabado: *The Excursion*) a la que se le iban añadiendo a los lados pequeñas capillas (el resto de los poemas menos extensos), podemos decir que la obra de

José Domínguez Caparrós es un gran monumento a la métrica española, en sus obras mayores (manuales y monografías), cuerpo central al que se añaden estas enjundiosas y elegantes capillas que son los trabajos más breves, pero no como un complemento, sino con su personalidad propia, capaces de dialogar arquitectónicamente con el cuerpo mayor de la obra.

ÁNGEL LUIS LUJÁN ATIENZA

TRANCÓN, Santiago, *Teoría del Teatro. Bases para el análisis de la obra dramática*. Madrid: Editorial Fundamentos, 2006, 478 p.

Expone Santiago Trancón en el prefacio de este espléndido volumen un hecho llamativo en lo que se refiere a los estudios teatrales: la ausencia de una *teoría del teatro* sistemática, coherente, global y objetiva que tenga en cuenta todas las dimensiones que intervienen en el hecho teatral. Esta situación, claramente anómala, es un síntoma que pone de manifiesto dificultades metodológicas en varios niveles, relacionados con las peculiaridades del objeto de estudio, los prejuicios antiteóricos de los profesionales de la escena –apegados al falso dilema entre teoría y práctica–, la subordinación de los estudios teatrales a otras disciplinas como la literatura, la semiótica y la lingüística, o del desinterés de los estudios académicos por los renovadores de la práctica teatral. Sin rehuir las dificultades que este panorama implica, el autor asume el reto de construir una teoría del teatro desde el propio teatro, dotada de unos fundamentos específicos, que incluya todos y cada uno de los elementos que configuran la práctica escénica y sea capaz de explicarla en todas sus vertientes.

La introducción de Francisco Gutiérrez Carbajo sitúa este trabajo en el marco de la crítica académica actual y destaca del

mismo la solidez, complejidad y rigor con que ha sido construido, unido al placer de una lectura ágil y amena, razones que le llevan a considerarlo una referencia indispensable y obligada para quien se adentre en cualquier reflexión sobre el arte escénico. Otro mérito más que nosotros señalamos es la originalidad con que el autor de este libro enfoca los temas más complejos. Un ejemplo de ello es la clarificadora definición de teatro a partir de lo que considera el rasgo distintivo específico, que lo diferencia de otros fenómenos artísticos y sociales: la esencia del teatro radica en la forma en que este arte une dos realidades, la ficticia y la real, transformándolas en *una sola realidad*, es decir, en ser al mismo tiempo *ficción real* y *realidad ficticia*. Siguiendo esta línea reflexiva, la diferencia entre *literatura* y *teatro*, lejos de la trillada confrontación entre género literario/representación, la encuentra en que la literatura es solo *ficción imaginaria*, mientras que el teatro es *ficción real*. Precisamente el hecho de que la ficción deba convertirse en algo real, sujeto a un espacio tridimensional y un tiempo concreto, impone unos límites *físicos* reales, distintos de los imaginarios (visuales o mentales) que se encuentran en la ficción literaria o cinematográfica. Se aborda, también, la diferencia entre texto teatral y otros tipos de texto, y el tema del teatro como género literario. En este asunto tan controvertido, el de los géneros literarios, la novedosa y arriesgada propuesta de cuatro *supragéneros* abre un camino para superar los límites manifiestos de los tres géneros clásicos, aceptados con más o menos matices hasta hoy en todos los estudios literarios.

Cuando se habla de que el teatro es un hecho real que, por su carácter mimético, representa algún tipo de realidad, conviene fundamentar este supuesto empezando por el análisis de lo que se entiende por realidad. Esto es lo que hace el autor en el apartado sobre *realidad y realismo en*

el teatro. Tomando como principio general el que *toda percepción de la realidad es una interpretación* y que, por tanto, no existe una realidad externa única, sino una construcción cognitiva elaborada a partir del lenguaje y la cultura, el autor trata de explicar cómo construimos esa realidad, a la que va a llamar Realidad Total y en la que distingue tres niveles de percepción, el de la Realidad Objetiva, la Transreal y la Imaginaria, cada una de las cuales configura y da consistencia y fiabilidad a un mundo propio. Es una propuesta tan compleja como pertinente y eficaz, ya que sirve para deslindar y entender los distintos niveles de realidad que la experiencia teatral es capaz de crear, ya se refiera a la realidad real, la imaginaria y subjetiva del espectador, la escénica del actor o la escenificada de los personajes.

Otra de las partes del libro está dedicada al análisis de la semiótica del signo teatral, teniendo en cuenta la pluralidad y diversidad de códigos y signos que incorpora la representación escénica, entendida en su totalidad, «como producción y producto». La estructura de la obra teatral, el tema, personajes, conflicto, espacio, tiempo y ritmo, son también objeto de estudio. Aunque todos los capítulos son imprescindibles para la comprensión de esta rigurosa teoría, merecen resaltarse los dedicados a las funciones y efectos del teatro, a la recepción e interpretación de la obra dramática y a los elementos constitutivos de la representación: la acción, el actor y el espectador. En este último, en los apartados titulados «El actor y su doble o el arte de la interpretación» y «La condición del receptor-espectador», se nos ofrece otra de las aportaciones memorables de este trabajo, que supone la reflexión más profunda y lúcida que se ha hecho sobre la naturaleza de la interpretación, la condición del actor con relación al personaje, y la percepción del espectador.

En un útil Apéndice, se aplican algunos de los conceptos teóricos expuestos a

lo largo del libro a una serie de textos dramáticos de obras tan representativas del teatro universal como *Divinas palabras*, *El caballero de Olmedo*, *La casa de Bernarda Alba*, *Hamlet* o un complejo fragmento de *La Máquina-Hamlet*, de Heiner Müller.

El lector llega al final del libro, después de un recorrido intenso y gratificante, con el convencimiento de que ha asistido a un verdadero acontecimiento intelectual. Si el título del libro sugería un riesgo evidente, construir nada menos que una teoría del teatro, Santiago Trancón ha superado la prueba con brillantez y ha demostrado que un pensamiento crítico, riguroso, no dogmático y abierto es compatible con una escritura fluida, precisa y elocuente. Además de las referencias a los más destacados textos teóricos teatrales, desde Aristóteles a Grotowski, han sido integradas las aportaciones de disciplinas como la filosofía, antropología o psicología, junto a la semiótica, la lingüística o la pragmática, entre otras, pero siempre dentro de un marco específicamente teatral, y supeditadas al objetivo propuesto. Este volumen representa, en definitiva, una poderosa innovación en el ámbito de los estudios teatrales del presente.

JULIO E. NORIEGA

GARCÍA BARRIENTOS, José-Luis (director), *Análisis de la Dramaturgia: Nueve obras y un método*. Madrid: Fundamentos, 2007, 348 p. (Colección Arte, serie Teoría Teatral, 163).

La obra del investigador del CSIC José Luis García Barrientos goza de merecida reputación internacional, tanto por su coherencia como por su solidez, en un campo no demasiado frecuentado por la teoría literaria de habla hispánica: la teoría teatral. La *dramatología*, definida por su autor, «con base en el concepto aristotélico de

modo de imitación», como «la teoría del modo teatral de representar ficciones» (p. 11), constituye el aporte fundante de García Barrientos. De meditada y prístina elaboración a lo largo de varios años y de volúmenes como *Drama y Tiempo: Dramatología I* (1991); *Cómo se comenta una obra de teatro: Ensayo de método* (2001) y *Teatro y ficción: Ensayos de teoría* (2004); la *dramatología* de García Barrientos se construye a partir de un preciso diálogo con la narratología estructural (Genette), valorando y ponderando la adecuación de las categorías genettianas a la luz de otras tradiciones de investigación (la poética aristotélica y la retórica clásica, la hermenéutica de Ricoeur, la semiótica francesa, la teoría teatral alemana y la norteamericana). Sin embargo, el cometido principal de García Barrientos no culmina en el mero ejercicio de teorizar. Tal como nos lo recuerda el propio autor en el prólogo de esta obra colectiva, la teoría se justifica sólo si se pone al servicio de su objeto, convirtiéndose entonces en *método* que sirva para conocer y gozar más aún del arte, en este caso específico, del arte teatral.

Bajo estos principios, el presente volumen se considera una obra *complementaria* del marco teórico y metodológico elaborado por García Barrientos. En él, el investigador convoca a nueve especialistas, de formaciones y procedencias muy diversas, para poner a prueba el arsenal teórico-metodológico desarrollado. En esta invitación-desafío, generada por un director de la obra con un sentido casi zen del humor, no carece de interés registrar los modos de interpretar esa propuesta. Desde el «comentario» surgido de una aplicada lectura de la metodología (como el que Juan Pablo Heras González realiza sobre *Muerte de un viajante*, de Arthur Miller) hasta el examen dramatológico de un espectáculo teatral (el aporte de Pablo Iglesias Simón sobre *Le Polygraphe/Polygraphe*, de Robert Lepage y Marie Brassard), o de un texto escrito para ser representa-

do con música (Ana Isabel Fernández Valbuena, que lee de manera convincente *La coronación de Poppea*, de Monteverdi y Busenello). Desde el análisis que sobrepasa la inmanencia al permitirse el diálogo con los contextos poéticos subyacentes (es el caso de Ángel Luis Luján Atienza, que trabaja sobre *El príncipe constante*, de Calderón de la Barca) hasta el empleo del método para iluminar aspectos teóricos insoslayables (por ejemplo, con la «crisis mimética» y el surgimiento del pacto anti-ilusionista en el aporte de Luis Emilio Abraham, que versa sobre *Ubú Rey*, de Jarry, o con la metateatralidad en su vinculación con la sátira y la parodia, en el análisis que Armando Pego Puigbó realiza sobre *Rosencrantz y Guildenstern han muerto*, de Tom Stoppard). En otros capítulos, Juan Manuel Romero Gárriz analiza entusiasta y rigurosamente *Equus*, de Peter Shaffer, para ejemplificar al lector acerca del modo teatral de creación de la pasión y José Antonio Llera propone una caracterización detallada del *humor lúcido* en *Ni pobre ni rico sino todo lo contrario*, de Mihura y Tono.

Elijo mencionar al final de esta enumeración caótica, que no condice con la cristalina organización del libro, el capítulo 3, porque constituye una suerte de puesta a prueba definitiva del método en el propio aporte de García Barrientos. El autor decide abordar esa aporética cima del arte dramático que es *Luces de bohemia* en un ejercicio convincente en el que une el auto-desafío (la obra es un punto álgido *para el método*) con la demostración de esa paradoja de la que la obra de Valle Inclán es máxima representante: la teatralidad lograda a partir de la ruptura de todas las «reglas de juego» teatrales.

La versatilidad de la propuesta dramatólogica para dar cuenta de problemáticas tan diversas es desde ya su punto fuerte: a pesar de su origen «inmanente», la aplicación de esta herramienta metodológica permite la articulación, siempre declamada

pero casi nunca conquistada, de la descripción precisa del artefacto con la vía hermenéutica. A nuestro juicio, sólo de esta manera se supera la tendencia a la escolarización excesiva que trae aparejada la difusión de un método de cuño e inspiración estructural. También el método supera la prueba de la universalidad: la aplicación a lecturas de textos y obras tan disímiles son fehaciente demostración de su propiedad para encarar el objeto que pretende.

Desde un punto de vista ético, *Análisis de la dramaturgia* es también un documento infrecuente de una especie que no abunda. Producto de un diálogo generoso entre el creador del método y colaboradores con sus propios intereses y sus propios marcos teóricos, el libro testimonia una labor intelectual generada en un marco caracterizado por una libertad no divorciada del rigor.

DANIEL ISRAEL

MONER, Michel, y Christine PÉRÈS (eds.), *Savoirs, pouvoirs et apprentissages dans la littérature de jeunesse en langue espagnole*. París: L'Harmattan, 2007, 248 p. (Serie «Infantina», 2).

Esta obra colectiva dirigida por Michel Moner y Christine Pérès ofrece un valioso elenco de estudios sobre la literatura infantil en español. Por literatura infantil se puede entender la que se dirige a un público lector joven y la que tiene al niño como protagonista. Las fronteras son borrosas. Sin contar que creaciones que tienen al niño como héroe y como lector privilegiado pueden ser recuperadas por los adultos: veremos que *Las Aventuras de Alicia* fascinan a adultos hipnotizados por el *otro lado del espejo* y que, a la inversa, *Vampiros en La Habana*, de mensaje netamente político, encanta a los niños. M. Moner y C. Pérès han sabido articular esa

materia compleja en torno a dos ejes principales: 1) los procesos de aprendizaje de la vida; 2) la consolidación del modelo masculino y del modelo femenino.

Entre los autores tradicionales más exitosos de la literatura infantil en España figura el canónigo alemán Christophe Von Schmid (1769-1854). Sus cuentos, leyendas y novelas históricas se reeditaron hasta hace poco, adaptados a las prioridades del momento histórico. Sirvieron de modelo a numerosos escritores católicos no sólo por la moral destilada sino por el contenido pedagógico. Cada cuento es un recorrido iniciático que ilustra las virtudes que se deben inculcar en la tierna edad y los defectos que se han de corregir. Sin dejar de ser recreativo, es «una clase de moral en acción». Sin embargo, señala Solange Hibbs, la providencia divina es la sola explicación para comprender la complejidad del mundo que se ofrece a la curiosidad de los niños y por tanto constituye el elemento esencial de la trama narrativa, como puede verse en *El robinsón cristiano* o en *Genoveva de Brabante*, uno de los best-sellers del siglo XIX.

El campo de observación elegido por Carla Fernandes es la literatura infantil latinoamericana. Se detiene en el *emancipador* cubano del siglo XIX, José Martí, quien creó un periódico, *La Edad de oro*, «para contarles a las niñas cuentos lindos para entretener a sus visitas y jugar con sus muñecas; y para decirles a los niños lo que deben saber para ser de veras hombres». Queda claro que José Martí privilegia el modelo educativo masculino. Luego la investigadora restringe su observación a la literatura infantil de Paraguay en que fusionan esquemas europeos y mitos autóctonos (como en el *Pulgarcito guaraní: El Mbyá que se deshizo de sus hijos*). Imperan didactismo y patriotismo. Entre los escritores más novedosos destaca Augusto Roa Bastos con sus «grandes pequeños libros»: *El pollito en fuego* y *Carolina y Gaspar* que, al incluir a un auditorio infantil reactivo,

ofrecen una extraordinaria *mise en abyme* del arte de contar, de jugar y, a la postre, de crecer armoniosamente.

Magali Kabous se centra en el papel del cómic en el sistema educativo cubano, a través de Juan Padrón y de su serie *Elpidio Valdés* creada en 1970. Elpidio es un invencible «mambi» (combatiente de las guerras de independencia del siglo XIX). Este superhéroe reivindica valores («políticamente correctos» por supuesto) accesibles a niños cubanos mediante *leitmotive* visuales y verbales: la bandera, el azadón, el libro, les hablan, reiteradamente, de patria, agricultura, cultura. Elpidio, vencedor del español bruto y violento, reúne rasgos de Martí, Guevara y Castro. Su madre y su novia son guerrilleras modélicas. Juan Padrón abandonó estas historietas exitosas para dedicarse a una parodia para adultos: *Vampiros en la Habana*. Esperada o inesperadamente gusta a los niños: dos bandas rivales de vampiros predadores —la norteamericana y la europea— buscan en la isla un antídoto, *vampisol*, pero se les adelanta un vampirito antiimperialista, Pepito. Claro los niños no se ríen de lo mismo que los mayores.

El libro recoge, por mediación de Vida Zabraniecki, Inspectora Pedagógica Regional, una experiencia realizada en una escuela de Toulouse sobre el aprendizaje de las lenguas en la enseñanza primaria a partir de la utilización de la fábula. La fábula elegida es *La ratita presumida*, una coqueta que es castigada por donde peca: la vanidad. Este cuento, que pertenece al fondo popular, existe en numerosísimas versiones, los maestros de Toulouse elaboraron otra, adaptándola al nivel en español de sus alumnos, a su edad de nueve años y a su entorno actual. Enriquecieron la experiencia con ejercicios lúdicos como inventar otro final o hacer un montaje teatral. La fábula, al reunir estética y ética, suele ofrecer un soporte ideal al pedagogo.

Que la fábula sea una veta pedagógica inagotable lo vuelven a demostrar A. Vig-

ne-Pacheco y C. Silanes-Navas en su estudio de los manuales escolares desde el siglo XIX. Entre los fabulistas españoles más representados en los textos de lectura de las escuelas de primera enseñanza están presentes, de manera continuada, Iriarte y Samaniego. El análisis se centra en la utilización que se hizo de ambos. Por lo general, los editores solían hacer caso omiso del alcance literario de las fábulas, valorando lo que favorecía sus objetivos pedagógicos (lengua clara, fácil memorización de las sentencias, etc.). Y los pedagogos sacaban provecho de las fábulas morales de Iriarte y Samaniego haciendo, a su conveniencia, una lectura de «buenos» y «malos», una lectura retórica unívoca, que se alejaba a menudo de la intencionalidad profunda de sus creadores.

También la literatura picaresca depara aprendizajes infantiles. En *La Vida de Lazarillo de Tormes*, guía de ciego, el paradigma iniciático es central, como bien lo demuestra Michel Moner sin dejar de lado la intención lúdica. Aquella novela picaresca fundadora, dividida simbólicamente en siete tratados —con tres de *separación* de la infancia y tres de *agregación* al grupo de los adultos, más una bisagra intermedia—, plasma un proceso de iniciación con los insoslayables «ritos de pasaje» que hacen de un niño un adulto (*vid.* Propp, Eliade). Para seguir el progresivo desasnar del inocente Lázaro, el lector dispone de «flechas paratextuales» y de rótulos luminosos: un ciego es quien primero le abre los ojos al niño («siendo ciego me alumbró»). Y el desmayo de tres días provocado por la contundente lección es comparado, explícitamente, con los tres días que Jonás pasó en el vientre de la ballena. Lo que ha aprendido Lázaro al término de un periplo tremendamente esclarecedor es que para hacerse adulto hay que «aprender a mentir».

La pedagogía franquista introdujo el *Romancero* en la formación de los niños. Adolfo Maíllo fue un productor activo de manuales escolares hasta los años 60 (*Luz,*

Promesa, Camino, Patria...), en los que el *Romancero* ocupa un lugar importante ya que Maíllo lo consideraba más adaptado a la primaria que, por ejemplo, *Don Quijote* «de signo radicalmente antiinfantil». El romance al pertenecer al folklore popular aun vivo le parece idóneo para la inculcación de ciertos valores heroicos. Claude Chauchadis analiza sus manuales desde el punto de vista del modelo masculino y femenino. He aquí unos ejemplos. Para el chico se elige: «Dame pronto mi caballo...» o «El Cid venga a su padre»; para la chica: «En el arroyo la niña/ ayer lavando la ví» o «El romance de la niña buena». El reparto de los papeles sociales está clarísimo. Para los alumnos más mayores, Maíllo propone incluso romances de la guerra civil vista desde el campo nacionalista (*Romance de Onésimo Redondo, Romance de Castilla en armas*). La acumulación de «hazañas briosas» está al servicio de un modelo masculino dominante. Las ilustraciones confirman la virilidad triunfante. En cuanto al modelo femenino, queda minoritario y no pasa de ser el valedor del modelo masculino.

Merecen capítulo aparte los romances cantados que se transmiten oralmente en las zonas rurales. Cecilia Iglesias los ha ido recogiendo en la provincia de Salamanca. Ahí ha podido averiguar el papel preponderante de la voz femenina en la transmisión (abuelas, tías, hermanas mayores). Hasta muy entrado el siglo XX, las campesinas analfabetas de El Rebollar han recurrido a la sola memoria. Ayudaban a ello la versificación sencilla, la asonancia fácil y la melodía pegadiza. Se trata a veces de canciones tan largas como *Guerras de África*. Durante las grabaciones, Cecilia Iglesias pudo comprobar cómo se ejerce el relevo entre las generaciones: la abuela transmitía el saber, la hija que se lo había apropiado desde hacía tiempo rectificaba los olvidos o los fallos melódicos y la nieta ya entonaba los romances. Esa práctica conjunta de la audición y de la interpreta-

ción es la que permitió perennizar el repertorio tradicional. En cuanto al contenido de dichos romances, no cabe duda de que moldea el imaginario de las niñas y configura su papel futuro de esposa «sumisa y fiel». No faltan los contra-modelos con sus «inesquivables» castigos (*La malcasada*, *La bastarda*).

Infantina incluye también el análisis de una novela popular de Braulio Foz hoy casi olvidada, *Vida de Pedro Saputo* (1844), que Menéndez Pelayo calificó de «*Quijote* aragonés». El primer libro, que es el que estudia Jacques Ballesté, relata un aprendizaje ideal. El autor que enseñó el griego en la universidad de Zaragoza fue un pedagogo iconoclasta, lo que le acarrió disgustos. Prudentemente, decide exponer sus ideas con el ropaje de la ficción, en un *exemplum* que cuenta la historia de un pequeño rústico que se convierte en un hombre ejemplar. «Saputo» –participio aragonés de *saber*– suele aplicarse irónicamente al rústico proverbial. Su transformación en un ser superdotado ejemplifica las virtudes de una educación libre en que maestro y alumno dialogan y de una observación sin prejuicios. Pedro no sólo aprenderá a leer rápido sino que descubrirá la pintura y la música, actividades vedadas al «rústico». Saputo, a pesar de su juventud, posee una sabiduría de anciano lo que hace de él un *puer senex* que se inscribe en la línea de los niños prodigiosos que va de la Antigüedad a la «novela de formación» y a la «novela de artista» alemanas (*bildungroman* y *künstlerroman*).

Con *Manolito Gafotas* (1994), de Elvira Lindo, el cambio es rotundo. El texto rebosa humor. Creado para una emisión de radio, Manolito Gafotas fue primero una voz y al pasar al escrito el personaje ha conservado la vivacidad de la charla. Gafotas no es un héroe inasequible; de entrada, su vista defectuosa lo hace vulnerable. Nada es impresionante en su entorno: el barrio popular, la familia corriente, los amiguitos del montón. Su habla es muy

coloquial. Carmen Bouguen analiza cómo conectan el narrador y el narratario. El personaje se dirige directamente al lector: «Me llamo Manolito García Moreno pero si tú entras a mi barrio...». De hecho, Manolito escribe el relato del que es el pequeño héroe para la psicóloga escolar hacia quien lo han dirigido porque habla demasiado. La psicóloga sacará como conclusión que Manolito no tiene nada, posee una imaginación desbordante ni más ni menos. Manolito, que va madurando, sigue una trayectoria iniciática peculiar ya que el aprendizaje de la vida no le confiere ningún poder. Tampoco la intención es moralizadora. Como Lazarillo, descubre la mentira de los adultos.

Con Marie Franco entramos en «las vidas» de un personaje-niña, Celia, y de su creadora Encarnación Aragonese Urquijo, una de esas mujeres «modernas» –unas *locas* en palabras del conservador Azorín– que frecuentan el *Lyceum Club Femenino*. Los cuentos que publica a partir de 1928 en *Gente menuda*, el suplemento de *Blanco y Negro* dedicado a los niños, tienen una buena acogida. Toma entonces el seudónimo de «Elena Fortún» nombre de un personaje creado por su marido Eusebio Gorbea. Sus escenitas dialogadas, *Celia dice...*, se publican en volúmenes (*Celia en el colegio*, *Celia en el mundo*, *Celia novelista...*). Desde el inicio de la serie la perspectiva adoptada es la de la niña y se ejerce a expensas de los adultos: «Celia ha cumplido siete años. La edad de la razón. [...] ¿Será por haber pasado de esa edad por lo que los mayores no comprenden las cosas más sencillas?». En 1935, Celia que ha crecido se despide de los lectores: «¡Adiós todos vosotros!». Salida en falso. Tras un eclipse, reaparece en 1939. Elena Fortún y su personaje participan de la emancipación femenina de entre-guerras, luego una y otra afrontan la guerra y el exilio. A pesar de las convulsiones de la Historia, *Celia* se mantiene viva, mal que bien, hasta 1950, y con grandes diferencias

de tono. Influyeron en la longevidad las ilustraciones de Molina Gallent o de Gori Muñoz que inspirarían el cómic. El último *revival* de Celia se debe a la serie televisiva dirigida por José Luis Borau con un escenario de Carmen Martín Gaité (1992). La mezcla de Historia y de escritura para niños hace de Elena Fortún un caso muy particular.

Precisamente la extrañeza del «caso» Fortún interesaba a Carmen Martín Gaité, entendida en literatura infantil, traductora de los cuentos de Perrault y autora *El castillo de la tres murallas* (1981): «Los cuentos son siempre intranquilizadores, porque son al final, adivinanzas». Martín Gaité de niña, nos recuerda Anne Paoli, consideraba que el Gato con Botas y Pulgarcito eran los verdaderos héroes pues luchaban contra un destino impuesto –no así la Cenicienta o la Bella Durmiente. *El castillo de las tres murallas* se presenta como el clásico cuento de hadas, con su castillo de 365 peldaños, su niña encerrada hasta los quince años, su príncipe libertador y, cómo no, los obstáculos rituales de la iniciación. Pero la clave de la escritura reside en «el cuento dentro del cuento» (cuentos inventados, soñados). En los emblemáticos «siete» capítulos de la novela, Carmen Martín Gaité enlaza el cuento maravilloso con la teoría narrativa y con la Historia. Al niño-lector le encandilan las maravillosas metamorfosis y al adulto –que ha vivido *tiempos de silencio*– le fascinan otros enigmas: «Es como si a través de este largo cuento de «final feliz», confiesa C. Martín Gaité, yo hubiera soñado como real la libertad apetecida tanto tiempo en vano».

La obra colectiva se cierra con otro «caso»: *Le cas d'Alice*, centrado *Alicia en el País de las Maravillas* y *Alicia a través del espejo* que si bien están fuera del área hispánica forman parte del patrimonio universal. Dos libros de posteridad ambigua. M.-H. Inglin-Rousseau cuestiona la insondable escritura de Lewis Carroll. El recorrido iniciático creado está desprovis-

to de toda intención moralizadora. Alicia por su candor, su espontaneidad crítica, puede asir lo inasible –«el otro lado del espejo»– y descifrar el mundo –«un mundo al revés». Carroll representa los grados de maduración fisiológica y psicológica de la niña, la capacidad de ésta a medir sus descubrimientos y a construir su identidad a pesar de los intentos de intimidación por parte de sus interlocutores malintencionados. Por su sabiduría para afrontar los obstáculos Alicia es, como otros niños estudiados en este libro, un *puer senex*. Sin embargo, a pesar del tradicional «final feliz» ha dado lugar a lecturas antitéticas: unos barruntan mera transgresión donde otros admiran la audacia y la emancipación creadoras.

Concluamos: Este libro colectivo responde perfectamente al pacto de lectura propuesto por el título: *Savoirs, pouvoirs et apprentissages dans la littérature de jeunesse en langue espagnole*. Por las miradas y propuestas que aporta es de lectura imprescindible para quien se interesa por el trasfondo de la literatura infantil.

ROSE DUROUX

FERRÚS ANTÓN, Beatriz, *Heredar la palabra: cuerpo y escritura de mujeres*. Valencia: Tirant lo Blanch, 2007, 387 p.

Heredamos la palabra y con ella una identidad, un rostro y una voz; heredamos la palabra y, al hacerlo, inscribimos nuestra huella en el lugar de un linaje trazado desde la noche de los tiempos, un linaje que nos arropa e incluso nos transforma, como cuerpo(s), como escritura(s), como mujer(es). No obstante, muchas veces, en el instante mismo de heredar la palabra asistimos a la apertura de un mundo de espejos donde el reflejo se multiplica y se repite hasta el infinito: un cuerpo que son mil cuerpos, mil escrituras que son una sola.

Heredar la palabra: cuerpo y escritura de mujeres sigue el camino de este trazado al estudiar con detalle la obra de tres nombres cuya particularidad vital –ser mujeres y, ante todo, monjas coloniales– facilitó la articulación de un discurso en primera persona, silencioso y corporal, que habría de detenerse en el umbral de una pregunta necesaria, eje del ensayo que aquí nos ocupa: ¿cómo desenredar el enmarañado tejido de libros, autores y circunstancias que ensombrecen la singularidad de estos textos? Es más: ¿cómo individualizarlos a la luz de sus propias palabras? Con este propósito, la doctora Beatriz Ferrús Antón tira del hilo y esboza un recorrido de lectura en el que cada hebra se deshace y se expande hasta mostrar el punto original.

Un capítulo de corte teórico y metodológico titulado «Intertextualidad y autobiografía» es, al respecto, de lo más sugerente, no sólo porque señala una apuesta ideológica por parte de la autora –decidirse por Julia Kristeva en el caso de la intertextualidad, o por Roland Barthes, Paul de Man o Jacques Derrida en el caso de la autobiografía parece, todavía a día de hoy, un posicionamiento arriesgado–, sino porque sirve de base a lo que será el resto del trabajo: una mirada genealógica a la problemática de la mujer escritora. Así pues, mientras las nociones kristevianas de *ideologema* o *gramma* le permitirán ahondar en el siempre dificultoso rastreo de las herencias, las novedosas ideas demanianas y derrideanas habrán de servir para ampliar el terreno de la investigación y favorecer, de este modo, la interpretación de estos textos desde una perspectiva más amplia. Las tres escrituras a las que nos enfrentamos, dice Beatriz Ferrús, no deben considerarse como autobiografías en un sentido moderno, sino como *vidas* narradas a partir de un modelo imitado: el relato hagiográfico de un lado, y el bíblico del otro. Sólo teniendo esto presente se comprenderá que sus historias son, más que en nin-

gún otro caso, el ejemplo de una desfiguración.

Siendo éste un capítulo de lectura obligada en el contexto en el que nos encontramos, gracias a él se acorta la distancia entre la teoría y la práctica, puesto que no sólo explica la relación que se establece entre un yo y un tú, sino que da cuenta del vínculo que ambos mantienen con un elemento de la comunicación: el texto. La propia autora así lo señala: «las tres pueden ser entendidas como «relatos de vida dialógicos», como textos asignados, pues el «yo» remarca poderosamente a un «tú» como destinatario a su escritura» (80).

Todo texto es un sistema de conexiones en el que la palabra se enfrenta a textos anteriores para afirmarlos o negarlos, decía Julia Kristeva. Pues bien, partiendo de este presupuesto, Beatriz Ferrús indaga en los procesos históricos, sociales y culturales que habrán de explicar el por qué de unas narraciones como las de las tres monjas en cuestión. El tercer capítulo, cuyo título, «Recogidas y tapadas: las mujeres coloniales» adelanta su orientación histórica, es un interesante documento sobre la situación de la mujer en la colonia. Y digo interesante porque, siguiendo una vez más el reflejo del espejo que descubre y enmascara, la autora observa las conexiones entre éstas y las mujeres de la península, al tiempo que nos descubre un mundo ajeno –el de los conventos–, en el que es inevitable sorprender la creación de un régimen propio autorregulado por las habitantes del mismo. De esta manera, avanzamos un paso más en la reivindicación de un universo mal entendido y peor estudiado: los ejemplos de Sor Juana Inés de la Cruz, la Madre Castillo, Sor Úrsula Suárez o la Madre María de San José –y junto a ellas las no menos conocidas ilusas o beatas, entre las cuales habría que destacar a Rosa de Lima–, deben servir para comprender las acciones de un colectivo en lucha constante para acceder a esos espacios de posicionamiento social, cultural y,

en muchos casos, genérico, que desde siempre les estuvo vetado.

Llegados a este punto, Beatriz Ferrús se detiene en el que, de acuerdo con ella, constituye el principal elemento de disidencia de todas ellas: la experiencia mística, que no sólo se articula entorno al mismo modelo imitativo que configura el relato en su totalidad –de ahí el imprescindible rastreo de las que fueron las voces principales de este discurso: Agustín de Hipona como ejemplo de actuación, Catalina de Siena como modelo de espiritualidad diferente, Ignacio de Loyola como figura de la desindividuación a la que todas ellas se opusieron, Teresa de Jesús como nueva forma de mística y la arriba mencionada Rosa de Lima como antecedente del barroquismo que impregna cada una de las narraciones que aquí nos ocupan–, sino que se revela, igualmente, como el fundamento de una lucha a la que todas ellas se adhirieron de una forma u otra. En este sentido, los dos siguientes capítulos constituyen el núcleo fundamental de todo el libro, al responder a la pregunta con la que iniciaba esta breve anotación: ¿cómo individualizar estos textos a la luz de sus propias palabras? Descubriendo en ellos el sentido de una narración mística que, recogiendo el patrón inicial, lo supera y lo inscribe en el espacio de la trasgresión. Una vez más, las palabras de Beatriz Ferrús Antón son esclarecedoras: «Los relatos de las monjas coloniales transforman ese legado en materia de auto-escritura, la hagiografía se trasmuta en sus manos en auto-hagiografía, de la tensión entre individualidad y modelo nacerá una nueva práctica literaria» (110). Esto es: el relato de una *Imitatio Christi* entendida como eje de una retórica corporal que se manifestará como el máximo ejemplo de un lenguaje distinto y posible.

Y es precisamente en este punto donde creo que radica la originalidad principal del libro de Beatriz Ferrús: habiendo aceptado que la escritura no es más que un juego

tropológico (Paul de Man), la autora desbroza la configuración de unas escrituras todavía despojadas de su condición de sujeto, unas escrituras en las que el cuerpo adelanta al yo, y la letra a la vida. Porque ésta les fue negada en su aspecto más libre, porque fue la única salida que les dejó su propia situación. Como concluye Beatriz Ferrús: «Escribir es vivir, el «bio» coincide con la «graffa», si hay vida es sólo un resto, todo se reduce al modelo textual, a la letra de la Ley (divina, del Verbo, pero también del Texto, cuerpo del texto o texto del cuerpo), pues la vida queda sustituida por el vivir del cuerpo, por su escenificación» (296).

Desde aquí, apartados como «Del cuerpo de la mujer como lenguaje», donde resume las posibilidades interpretativas de un quehacer crítico –el feminismo francés de Hélène Cixous y, especialmente, de la ya comentada Julia Kristeva– que reivindica el binomio cuerpo-escritura como una posibilidad de articulación femenina; o los preciosos «Clausura, límites corporales» y «Más allá de los límites», en los que el árbol genealógico crece y se ramifica en instantes de dolor físico, de melancolía, de goce o de sexualidad, logran introducir al lector al fascinante mundo de los cuerpos puestos en escena, representados sobre la inmensidad vacía de la página en blanco.

Libro desafiante y fluido, la publicación de *Heredar la palabra: cuerpo y escritura de mujeres* es de agradecer, en primer lugar porque mantiene viva la llama de un debate que no parece tener final; en segundo lugar, porque hace del trabajo investigador un gesto de lucha que hoy parece haber quedado desplazado o relegado a ciertos sectores minoritarios. Su propuesta de visitar la obra de tres monjas coloniales prácticamente desconocidas puede parecer un despropósito, y sin embargo, no lo es gracias a la lectura que la doctora Beatriz Ferrús Antón nos ofrece.

NÚRIA CALAFELL SALA

DUFFELL, Martin J., *Syllable and accent: studies on medieval hispanic metrics*. London: Department of Hispanic Studies, Queen Mary, University of London, 2007, 226 p. (Papers of the Medieval Hispanic Research Seminar, 56).

En la introducción, el mismo autor traza la historia de su interés por la métrica española en el contexto de su fascinación por el medievalismo hispánico en 1980 y su integración en el Seminario de Investigación Hispánica Medieval, que Alan Deyermond había fundado en 1967. La bibliografía de Martin J. Duffell en estos más de veinte años sobre métrica medieval española lo acreditan como uno de los mejores especialistas. Desde su tesis de 1983 sobre la métrica del Marqués de Santillana hasta los últimos trabajos –sobre la métrica de Juan Rodríguez del Padrón, por ejemplo–, las publicaciones del laborioso metricista inglés testimonian su dedicación al tema: orígenes del verso de arte mayor, Juan de Mena, Alfonso el Sabio, el *Libro de Buen Amor*, el verso épico... Hay que destacar que casi siempre estos estudios tienen muy en cuenta el contexto métrico europeo, con lo que sirven de ejemplo de la práctica de la métrica comparada.

La obra que hoy comentamos se presenta como una culminación lógica y coherente, porque, aunque el título pareciera restringir el tema al funcionamiento de los dos elementos esenciales del verso (sílabas y acento), el libro es mucho más: panorama histórico del verso hispánico (castellano, gallego y catalán) en el contexto del verso medieval europeo (latino, francés, occitano, italiano). Constituye, de esta manera, una introducción única al estudio de la métrica medieval española, por cuanto que aquí encontramos las líneas de su historia y las principales cuestiones que atañen a su naturaleza. No son frecuentes, por decirlo de forma atenuada, los títulos de estas características en la bibliografía sobre el verso español.

El primer capítulo, *Métrica autóctona*, antes de tratar de la métrica de las *jarchas*, resume en cuatro epígrafes los fundamentos de métrica teórica que explican el papel de la sílaba y el acento en la versificación. La claridad y riqueza de documentación de esta parte la hacen especialmente útil para todo lo que sigue y para el lector no familiarizado con las cuestiones de métrica general, imprescindibles hoy en el conocimiento del verso de cualquier literatura. La métrica de las *cantigas de amigo*, los *refranes* –dado su carácter folklórico pueden proporcionar información útil sobre la primitiva métrica iberorrománica–, los *romances*, el *verso común* (octosílabo) y las *muñeiras* completan los temas de este capítulo.

El siguiente, sobre *Métrica extranjera*, resume, con la oportunidad a que Martin J. Duffell nos tiene acostumbrados, los principios de la métrica latina clásica, discute la naturaleza del acento latino, para presentar la métrica latina medieval y la latina hispánica. Sigue hablando de esquemas acentuales en el antiguo verso francés –tema no muy frecuente en las métricas canónicas francesas–, de la métrica silábica francesa, la occitana, y el verso italiano (el más antiguo, el endecasílabo y el soneto).

En el capítulo tercero estudia la métrica del siglo XIII: metro de la épica castellana, la *cuaderna vía* y el *endecasílabo gallego-portugués*. El metro del *Poema de Mio Cid* es examinado con particular atención frente a la métrica de otros poemas épicos españoles. Es destacable la historia que traza de la evolución de la *cuaderna vía*. Con este capítulo empieza lo que puede considerarse una historia en orden cronológico del verso medieval en que cada siglo ocupa un capítulo.

El cuarto está dedicado al siglo XIV. Tras unas líneas sobre el contexto social y literario, estudia la versificación del *Libro de Buen Amor*, del *Rimado de Palacio*, el verso de arte mayor, con especial

atención a su modelo de verso y a sus orígenes.

La historia de la métrica del siglo xv se divide en dos capítulos: el 5, para la métrica catalana; y el 6, último del libro, para la castellana. El capítulo 5 es realmente un resumen de historia del verso catalán, pues trata de las formas más antiguas, se detiene en la métrica de Cerverí de Girona, Ramón Llull y Pere March, Andreu Febrer, y termina con la métrica del gran poeta del siglo xv, Ausias March.

En la métrica castellana del siglo xv, estudiada en el último capítulo, se atiende a la organización del poema y de la estrofa en los *cancioneros*, a la organización de la estrofa en poetas individuales (Santillana, Juan de Mena, Juan Rodríguez del Padrón, Jorge Manrique) y en los primeros sonetos españoles. El modelo de verso de los *cancioneros*, el octosílabo, el verso de arte mayor (silábico, silábico acentual, y la regularidad del tardío arte mayor), el hexasílabo, el endecasílabo son los otros temas estudiados en este apartado.

Cada uno de los capítulos acaba con un útil resumen de sus conclusiones, y la obra termina con la relación de títulos citados—donde, junto a los trabajos clásicos, se nota la atención a lo último publicado sobre la materia—, y un índice de materias que incluye nombres, títulos y las más importantes referencias de términos técnicos.

La simple lista de asuntos tratados tiene que ser completada con el comentario de algunas características destacables del trabajo. La teoría métrica se alía con la historia del verso para producir una obra en la que tanto el metrista más teórico como el historiador más apegado al hecho individual encontrarán un modelo de cómo enriquecer sus puntos de vista. Da la impresión de que Martin J. Duffell, cuando explica los conceptos teóricos necesarios para su exposición, está pensando en el historiador, quizá no muy familiarizado con los mismos, al tiempo que al hacer la presentación histórica tiene la atención de re-

cordar los hechos, fechas y cuestiones, quizá muy familiares para el historiador de las literaturas hispánicas, pero que no lo son tanto para el teórico del verso o el historiador de otras literaturas. Está clara la vocación de ser entendido por cualquier lector, lo que le lleva a la descripción y consideración precisa de dos contextos: el teórico y el histórico.

Otra característica del quehacer del autor es su constante recurso a la estadística, disciplina especialmente apropiada cuando se trata de la descripción del uso. Todos los capítulos, menos el segundo, terminan con unos cuadros estadísticos que sirven para ilustrar aspectos de las discusiones planteadas, que siempre tienen que ver con los dos fundamentales de la sílaba y el acento.

No hay que decir que Martin J. Duffell tiene presentes en su panorama las distintas actitudes ante el silabismo de la métrica medieval. Pero lo que individualiza su postura, creemos, es la insistencia en dar al acento un papel mucho mayor que el que solía tener en las explicaciones anteriores. El verso medieval, o al menos algunos de sus tipos, son más acentuales de lo que se ha pensado a veces, por influencia, quizá, de los hispanistas procedentes de métricas estrictamente silábicas como la francesa. Las paradojas a que lleva la aplicación de un silabismo estricto a la edición de los textos medievales son señaladas frecuentemente por M. J. Duffell, hasta el punto de observar cómo los estudiosos de un período preferían un texto «*que no tenían a otro que sí tenían*» (p. 73). El caso del *Poema de Fernán González*, discutido en páginas 92-96, es un buen ejemplo de estas tensiones; o el papel de los copistas en la explicación de las irregularidades métricas del *Libro de Buen Amor* (pp. 116-117); o ¿por qué hablar de necesidades métricas para la corrección de un texto si se acepta que se trata de versos fluctuante, como en el caso del Canciller Ayala (p. 125)? Afirmación típica puede ser la que traducimos del prin-

cipio de las conclusiones del capítulo 3, dedicado al siglo XIII: «*Los datos presentados en este capítulo muestran que algunos poetas iberorrománicos activos a principios del siglo XIII no contaron las sílabas, sino los golpes (beats): sílabas hechas prominentes al darles un acento (stress) mayor que a sus vecinas*» (p. 104). En todo el libro circula esta idea de la importancia del acento en el verso medieval –hasta en el verso silábico de Berceo hay regularidades acentuales (p. 90)–, pues es una de las que impregnan el pensamiento de Martin J. Duffell sobre el verso español en general. En las primeras páginas podemos leer una formulación precisa de esta idea: «*Los patrones (patterns) acentuales, que son un rasgo del verso de las lenguas germanas y eslavas, no aparecen en el del francés, pero hay razones fonológicas para que el verso iberorrománico se pareciera al germánico y no al francés en este aspecto*» (p. 25).

Aunque no podemos, lógicamente, entrar en muchos detalles, sí hay que destacar cómo la discusión del verso de arte mayor, tal como la presenta Martin J. Duffell, pone en acción gran cantidad de fenómenos y posibilidades métricas (anacrusis, inversión acentual, compensación entre hemistiquios...) en un verso que se está haciendo. Esta descripción de un verso en formación rompe con cualquier idea de la métrica como algo terminado, aburrido, no problemático. Por el contrario, se muestra como uno de los terrenos más vivos y dinámicos.

Es destacable el estudio de las estrofas del siglo XV, y, como ejemplo, señalamos como especialmente útil el partir del esquema básico de la combinación de dos tipos de copla de cuatro versos [X (*abab*) O (*abba*)] para la descripción de la gran variedad de coplas, que van del *septeto* a la *duodécima* (pp. 172-174).

En conclusión, el magnífico panorama de la versificación iberorrománica medieval en su contexto es ameno por su claridad y síntesis de todos los problemas. La cuestión

teórica fundamental que subyace en todo el trabajo es la de la sílaba y el acento. El autor tiende a destacar algo que no se ha hecho siempre en el estudio de la versificación española de la época, salvo en el *verso de arte mayor*: el papel del acento. Su insistencia en este punto tiene, en nuestra opinión, algunas consecuencias saludables. Por ejemplo, en primer lugar, hay que relativizar la obsesión silábica, motivada por el prejuicio de la versificación culta desde el siglo XVI –aunque Berceo y Santillana ya alabaran al poeta que *cuenta* sílabas– y por el de los hispanistas franceses. En segundo lugar, la edición de textos medievales en verso podría ser mucho más cauta a la hora de basar las correcciones sólo en el principio del silabismo métrico. En este mismo sentido, después de tanta edición en que se ha invocado la métrica, sería quizá saludable una actitud *arqueologista* que evitara la excesiva intervención del prejuicio métrico y nos ofreciera el texto más próximo al de los manuscritos conservados. Esto podría ayudar también a la métrica para establecer la naturaleza del verso medieval. Las estadísticas establecidas por M. J. Duffell parecen un camino seguro en la búsqueda de las líneas de definición y de evolución del verso.

Por todo lo apuntado en las notas anteriores, nos parece que la obra prestará un gran servicio al medievalista, al metricista y al editor de textos medievales en verso.

JOSÉ DOMÍNGUEZ CAPARRÓS

DON JUAN MANUEL, *El conde Lucanor*. Serés, Guillermo (ed.); Orduna, Germán (estudio preliminar). Barcelona: Círculo de Lectores - Galaxia Gutenberg, 2006, CXIX+496 p. (Biblioteca Clásica).

La Biblioteca Clásica se inauguró el año 1993 con una edición del *Cantar de Mio Cid*, prologada y anotada por Alberto

Montaner, y desde entonces se ha convertido en una colección modélica, con textos presentados siempre con gran rigor y acompañados de una magnífica información bibliográfica. Trece años después prosigue su andadura, acogida ahora por Galaxia Gutenberg-Círculo de lectores, con los mismos parámetros de calidad y con idéntica, o superior si cabe, belleza formal, en volúmenes encuadrados en tela con sobrecubierta y con una útil cinta como punto de lectura. De momento son ocho las obras que se anuncian en esta nueva etapa desde textos medievales, como el citado *Cantar de Mio Cid* y *El conde Lucanor* de don Juan Manuel, de los Siglos de Oro, como *La lozana andaluza* de Francisco Delicado, la *Epístola moral a Fabio* de Andrés Fernández de Andrada, la *Poesía* de Fray Luis de León y la *Dama duende* de Calderón de Barca, hasta las *Leyendas* de Gustavo Adolfo Bécquer y *Peñas arriba* de José María Pereda, de las que ya han visto la luz tres.

La aparición de *El conde Lucanor* en 1994, con un texto preparado por Guillermo Serés y presentado por Germán Orduna supuso un hito en el panorama editorial de una obra que contaba ya con múltiples ediciones, puesto que es rara la colección de clásicos que no lo incluya entre sus fondos. Gracias a las aportaciones, entre otros, del citado Germán Orduna, Reinaldo Ayerbe-Chaux, Alberto Blecuá y, sobre todo, José Manuel Blecuá, el texto crítico había quedado ya fijado con solvencia, pero faltaba todavía una edición que anotara cuidadosamente la obra y que jerarquizara la abundantísima información bibliográfica. Esta laguna quedó colmada con creces con este magnífico trabajo, en el que Guillermo Serés depuró el texto de partida, el denominado manuscrito S, en especial con la ayuda del manuscrito 18415 también de la BNM. Siguiendo las pautas marcadas por la colección, reservó el espacio a pie de página para las notas aclaratorias más necesarias para una cabal comprensión del

texto, dejando en apéndices finales el aparato crítico con lecturas relevantes de otros manuscritos, y unos excelentes comentarios más amplios, en los que el investigador encuentra satisfechas todas sus dudas. En una acertada síntesis se establecían los caminos recorridos por la crítica en el estudio de cada cuento y se señalaban, por vez primera, las correspondencias con los índices de motivos y tipos folclóricos. Especialmente rica y novedosa, a mi juicio, era la anotación complementaria a las partes segunda, tercera y cuarta, que constituyen el denominado por la crítica *Libro de los proverbios*. De acuerdo con la atención que le ha venido prestando Guillermo Serés a estas secciones en distintos trabajos, el autor ayudaba al lector a desentrañar las pautas retóricas seguidas y avanzaba posibles esquemas internos que sugieren una construcción muy trabada de estas partes. El libro venía precedido de una presentación de Germán Orduna, atenta especialmente al contexto histórico en el que transcurrió la turbulenta vida de don Juan Manuel, y de una excelente introducción. Con motivo de esta reimpresión el volumen se ha puesto al día, aunque ni mucho menos puede decirse que se hallara ya envejecido. Como señala su editor, «he introducido ahora todas las revisiones que me han parecido convenientes para precisar o matizar cualquier aspecto tanto del texto como de las notas al pie y complementarias (en particular, las preliminares a cada ejemplo), tomando ampliamente en cuenta las aportaciones de los últimos años, de cuyos resultados más destacados, por otra parte, doy a continuación una reseña básica» (p.CXI). La citada «reseña básica» es una útil «Nota a la edición de 2006» (pp. CXI-CXIX), en la que de forma sintética y ordenada expone un estado de la cuestión con las novedades más relevantes aparecidas desde el año 1993, cuyas referencias bibliográficas completas se localizan en otro apéndice (pp. 468-476). El procedimiento es el mismo que el

seguido por Fernando Gómez Redondo cuando actualizó el año 2000 la edición de José Manuel Blecua en Clásicos Castalia, aunque paradójicamente esta revisión no sea citada por Guillermo Serés. En ambos casos los panoramas permiten ver hacia donde se orienta actualmente la nutrida bibliografía juanmanuelina, menos interesada ya por la búsqueda de fuentes y más atenta a otros aspectos, como los estudios retóricos, folclóricos o lingüísticos. También las «Notas complementarias» (pp. 319-434) son objeto de alguna útil precisión, realizada con sabia cautela para no alterar la compleja maquetación del libro y respetar, en la medida de lo posible, la paginación de la primera edición. Por ello Guillermo Serés sólo amplía la información de los cuentos más significativos, como el 11 (donde cabría añadir el interesante paralelo con un relato del hispanohebreo Ibn Sahula que dio a conocer D. A. Wacks), el 35 o el 48, y añade algunas aclaraciones nuevas a las sentencias más enigmáticas. En síntesis se trata de una excelente edición, que en esta versión remozada se convierte en la guía imprescindible para adentrarse en el texto más famoso de don Juan Manuel y para comprobar cómo, bajo la aparente sencillez, se esconde una obra muy bien articulada fruto de un cuidadoso diseño. Sólo cabe añadir que en una futura reimpresión se corrija el apellido del hispanista americano Victor Oelschäger, citado erróneamente en página 346 como Delschläger, lo que incide en la ordenación alfabética de la referencia bibliográfica en página 444, así como un «nan» en p. 159, que indudable corresponde al adverbio de negación «non». Estas dos pequeñas observaciones en un volumen de cerca de 500 páginas dan un indicio del cuidado editorial con el que se ha impreso el texto, algo no tan frecuente como debiera ser en obras de estas características llamadas a ocupar un lugar importante en una biblioteca.

MARÍA JESÚS LACARRA

OROZCO DÍAZ, Emilio, *La literatura en Andalucía (de Nebrija a Ganivet)*. Lara Garrido, José (edición, introducción y anotaciones). Málaga: *Analecta Malacitana*, 2006, 529 p., Anejos; LIX.

El profesor J. Lara Garrido viene llevando a cabo desde el año 2000 una cuidada labor de reedición de la bibliografía fundamental del maestro granadino Emilio Orozco Díaz, acompañada de una anotación y actualización bibliográfica que otorgan a estos trabajos renovada vigencia. Componen esta nómina títulos indispensables para el estudio de la lírica áurea como *Granada en la poesía barroca* (Universidad de Granada, 2000), *Los sonetos de Góngora: antología comentada* (Diputación Provincial de Córdoba, 2002) o *Grandes poetas renacentistas: Garcilaso, Herrera, Fray Luis de León, San Juan de la Cruz* (Universidad de Málaga, 2004). El último volumen de esta serie, publicado en 2006 bajo el título de *La literatura en Andalucía (de Nebrija a Ganivet)* como anejo de la revista *Analecta Malacitana*, constituye la más inmediata contribución a la valoración y puesta al día de la aportación crítica del profesor granadino.

La literatura en Andalucía (de Nebrija a Ganivet) se define desde sus primeras páginas por su proyección multidireccional o, como el mismo editor indica de manera más precisa, por su carácter «proteico». Diversos sustratos explicativos se van taraceando a lo largo del texto con una idea estructura que vehicula las distintas perspectivas ofrecidas por el discurso crítico de E. Orozco a lo largo de una dilatada cronología de dedicación al análisis literario. El núcleo de este volumen lo constituye un bloque inicial en el que se reedita el proyecto del profesor granadino que da título al presente texto, «“La literatura en Andalucía” (de Nebrija a Ganivet)», que había visto la luz aunque no en su completa ideación original en el tomo dedicado a Andalucía de la serie *Tierras*

de España publicado por la Fundación March en 1981 donde figuraba como *Introducción literaria* y concretado bajo el marbete de *La literatura en Andalucía del siglo XVI al XIX*. Las características editoriales de estos tomos determinaron su difícil accesibilidad y, por ende, su escasa difusión. La presente recuperación de este ensayo orozquiano pretende calibrar el alcance del proyecto que cimentaba su composición partiendo de su ubicación en el devenir historiográfico. Estos materiales se acompañan, en un segundo estadio de indagación, de «unas anotaciones complementarias y bibliografía actualizada», que constituye el segundo bloque del tomo que reseñamos. Aquí se comentan pormenorizadamente las líneas medulares de los epígrafes en que se segmenta «“La literatura en Andalucía” (de Nebrija a Ganivet)» poniendo al día la bibliografía que sobre los temas tratados ha ido apareciendo. Tal actualización bibliográfica resulta siempre exhaustiva a la par que juiciosamente selecta. Asimismo, la labor de actualización se completa, a tenor del rigor que caracteriza la tarea del editor, con el anuncio de «ediciones y estudios próximos a aparecer que preciso insertar por su entidad y novedad como preámbulo de lo venidero» («Introducción», p. 12). Y, sobre todo, en último lugar y paralelamente a lo anterior, se apuntan nuevas y sugerentes vías interpretativas, a través de la anotación pormenorizada y comentarios que acompañan el cuerpo de referencias bibliográficas. Por último, en cuanto a la composición general del volumen, un tercer estadio lo conforma una antología crítica que rescata los escritos fundamentales del maestro granadino, la cual complementa y completa, desde diversos enfoques, el ensayo nuclear de «“La literatura en Andalucía” (de Nebrija a Ganivet)». La amplia cronología de los epígrafes antologados, que «abarca casi cuatro décadas de su labor como estudio en el exacto espacio comprendido por aquél» («Introducción», p. 11), aspira a

«incardinar la síntesis final en algunos de los más relevantes aportes del maestro granadino que constituyeron la fundamentación misma del ensayo, haciendo accesibles al lector materiales muy dispersos» («Introducción», pp. 11-12).

Así pues, estas tres direcciones señaladas se concretan, como hemos tenido ocasión de señalar, en la división del volumen en tres bloques: la primera parte titulada ««La literatura en Andalucía» (de Nebrija a Ganivet)» (pp. 53-146); la segunda, «Anotaciones complementarias y bibliografía actualizada» (pp. 161-332); y la tercera «Capítulos para una «historia de la literatura en Andalucía» (antología crítica)» (pp. 333-526). Así pues, en tal entramado explicativo se combinan el rescate de materiales críticos anteriores veteados con las nuevas aportaciones bibliográficas que se han ido sucediendo en el panorama crítico. Todo ello va delineando las contribuciones críticas fundamentales así como avanzando practicables vías de indagación y acercamiento al texto literario en una verdadera labor de taracea donde las contribuciones analíticas se van plegando e imbricando de manera que garantizan un asedio multiperspectivista al objeto estudiado.

A estos tres bloques en los que se modula el volumen precede una introducción que les sirve de marco teórico (pp. 13-51) y en la que se bosquejan las líneas de alcance del proyecto historiográfico de E. Orozco formulado en la ««Literatura en Andalucía» (de Nebrija a Ganivet)». El núcleo de estos planteamientos historiográficos radica en un debate que se balancea entre dos conceptos o modos de hacer historiografía literaria denominados literatura nacional y regional. Los trabajos de Emilio Orozco sientan las bases de la historiografía regional ajustada al ámbito andaluz en el que centró su interés investigador. Así pues, el proyecto articulado por el profesor granadino se erige en punto de inflexión determinante de la sucesión de tentativas por precisar «una nueva manera

de construir la historia literaria» (p. 13) como un primer bosquejo «que habrá de llevarse a término cuando se haga efectivo el diseño de una nueva historia de la literatura en Andalucía» (p. 13).

En la introducción se detallan de forma programática las bases de esta propuesta de historia literaria que tiene su anclaje básico en los estudios de Orozco y que acudiendo a modelos de otros ámbitos filológicos, principalmente el italiano, diseñará un nuevo modo de abordar la historia literaria. Para ello parte Lara Garrido de una análisis pormenorizado de «determinadas carencias de la historia literaria tradicional» desde la invitación «a entender de otro modo la compleja relación entre el texto literario y la historia» (p. 14). Por tanto, y desde una perspectiva comparatista, que aún, esencialmente, los modelos historiográficos italiano (G. Gorni, A. Asor Rosa) e inglés (D. Perkins), estas páginas introductorias revisan las deficiencias del modelo nacional (pp. 13-23); el camino o las tentativas hacia nuevas formas historiográficas (pp. 23-38); y la propuesta que emerge de los estudios del maestro granadino (pp. 38-51).

El núcleo central de la «crisis» de la historia literaria tradicional radica –como ponen de relieve las documentadas citas que dan cuenta del arranque de la historia literaria en el XVIII, desplegadas en el epígrafe «La edad de la historia: acerca de las limitaciones originarias de la literatura nacional como objeto de conocimiento» (pp. 15-23)– en su práctica «bajo el patrón *nacionalista*» que constituye «un aspecto central de la fuerza constituyente y del actual desgaste –y desprestigio– que como polos opuestos explican su devenir» (p. 22). Desde esa línea hegemónica de desarrollo de la historiografía literaria española en torno al concepto de nación, J. Lara Garrido erige una cartografía de esas otras «aproximaciones retardatarias» en torno a la perspectiva regionalista. Se refiere a cierto enfoque territorial en la obra

bibliográfica de Nicolás Antonio (pp. 23-27) que se halla en la base de los sucesivos apuntes que irán conformando algunas cimentaciones historiográficas de signo regionalista las cuales «no constituyeron alternativa orgánica, ni de doctrina ni de método, a la historia literaria nacional. Por el contrario, fue esta la que los fue incorporando y absorbiendo como instrumentos parciales de una globalidad normalizadora» (p. 27). El enfoque regionalista fue cobrando fuerza, y entre las iniciativas más relevantes para su consolidación hay que subrayar la *Literatura castellana. Los grupos geográficos y la unidad literaria* de Á. Valbuena Prat (pp. 28-30).

La «Introducción» ahonda desde una atinada síntesis en el marco teórico en que se encuadran las diversas tentativas que conforman el esbozo de una historiografía regional o sectorializada frente a la práctica tradicional o nacional. En este sentido Lara Garrido encuadra «La historia de la literatura en Andalucía» (de Nebrija a Ganivet) entre los ensayos fundacionales que fijan los fundamentos de una nueva metodología en el acercamiento a la historia de la literatura, idea que se va vertebrando, de forma más o menos soterrada, a lo largo de toda la crítica orozquiana y que toma forma, finalmente, en el mencionado ensayo. Este proyecto historiográfico de Orozco queda así cifrado «sobre tres claves de bóveda: la concreción histórica de fenómenos recurrentes que no se pretenden categorizar en constantes, la explicación de ciertos géneros como manifestaciones ligadas a una extensión social del hecho literario, y la determinante influencia de las ciudades para el devenir de la cultura literaria en Andalucía» (p. 36).

Esta revisión historiográfica se cierra con unas «Reflexiones metodológicas para un esbozo de historia regional de la literatura» (pp. 47-51) en las que toma cuerpo, a partir de la argumentación desarrollada y desde los resortes metodológicos de que provee la historiografía tradicional, «una

nueva historiografía literaria [que] conlleva el ejercicio de una reinención que ha de venir cargada de tanteos y experimentaciones» (p. 49) entre las cuales constituye un punto de inflexión decisiva el ensayo del maestro granadino.

Este paulatino encarte de diferentes sustratos en distintos niveles del análisis literario como modo de articulación de este volumen exige del lector una participación activa y una práctica esmerada para atender a las continuas sugerencias que desde el rescate de textos ya publicados o también desde la recuperación de planteamientos inéditos se van apuntando ininterrumpidamente. En última instancia, este ejercicio invita a un contrapunteo sostenido entre la arquitectura crítica ampliamente consolidada con nuevas propuestas que animen a la revisión de una serie de presupuestos historiográficos hasta ahora considerados incontestables. En definitiva, el desiderátum inicial del editor y anotador de ofrecer una guía *útil y sugerente* (p. 52) va cobrando realidad a medida que avanzamos en los pormenores de este cuidado diseño crítico.

Pasemos a ver cómo cada uno de los bloques de este diseño tripartito del volumen va dando relieve a ese proyecto programático de una historia regional de la literatura.

El bloque primero constituye el fundamento del volumen al rescatar el trabajo ya mencionado «La literatura en Andalucía» (de Nebrija a Ganivet), el cual, en la segunda parte, va a ser estudiado en sus alcances fundamentales y matizado en algunas de sus formulaciones con otros estudios recogidos en la antología que conforma el bloque tercero. «La literatura en Andalucía» (de Nebrija a Ganivet) ahora nuevamente reeditada en este volumen supone, a través de sintéticos e iluminadores artículos, un recorrido por los hitos fundamentales de la historia literaria andaluza desde el siglo xv hasta el xix. La metodología de Orozco pasa por reunir a los

autores en grupos literarios, destacando las ciudades de Granada y Sevilla como focos fundamentales de irradiación cultural en el Siglo de Oro (el grupo sevillano de Herrera, el grupo antequerano-granadino del Manierismo) y Cádiz como foco decisivo para la propagación de las ideas románticas.

A lo largo de esta secuencia hilvanada de epígrafes se va perfilando el papel de Andalucía en la aparición, desarrollo y prolongación de los principales movimientos literarios que se fueron sucediendo en la cronología indicada, desde el Renacimiento, hasta el Romanticismo y Realismo. Asimismo, queda cartografiado el diseño de los géneros literarios y la primacía de cada uno de ellos en función de la poética de cada época. Esta concatenación de ensayos atiende tanto a las figuras imprescindibles que conforman la reformulación más relevante de los géneros y que producen las obras más emblemáticas de cada uno de ellos como a los autores secundarios que dan continuidad a la transición de unos movimientos a otros.

Este primer bloque se completa con un apéndice titulado «Un programa detallado y un capítulo inédito de *La literatura en Andalucía*» (pp. 147-159) cuyo análisis se ofrece como una «hermenéutica de la crítica literaria». Este *programa* constituye el guión inicial que Orozco ideó para el volumen dedicado a Andalucía de la serie *Tierras de España* publicado por la Fundación March en 1981 que referíamos al principio.

Tal programa ofrece una serie de planteamientos inéditos que se vieron reducidos a causa de diversos recortes editoriales que mermaron el diseño original, modificando su arco cronológico, su extensión y el tratamiento de determinados temas. Con un escrupuloso respeto por la ideación original del maestro granadino el editor da a conocer este esquema inicial (pp. 150-152), hasta el momento inédito, que constituyó, insistimos, el proyecto inicial de *La literatura en Andalucía del siglo xvi al xix*.

Se desprende de este *Guión* que el programa trazado por E. Orozco se vio reducido de 39 a 22 capítulos. Como subraya Lara Garrido (pp. 148-149), los cambios afectaron a diversos aspectos: cronológicamente se eliminaron los capítulos anteriores al Renacimiento y los dedicados a la literatura del xx; en otros casos se «reagrupa la materia enunciada por dos o más epígrafes en uno solo» (p. 148); y, además, «el reajuste afectó también a los capítulos referidos al contexto histórico y epocal (estilístico e ideológico), que fueron suprimidos en la redacción final» (p. 149). No obstante, tal reajuste –apunta Lara Garrido– tuvo consecuencias positivas en un doble sentido: primero, «cobraron existencia nuevos capítulos que cubrían géneros y autores desatendidos en aquél» y, en segundo lugar, en otros casos «la reescritura de los epígrafes sirvió para perfilar con precisión los enunciados primitivos» (p. 149).

El epígrafe titulado «Andalucía y la creación de personajes literarios: el moro granadino, don Juan y el gitano andaluz», dispuesto a continuación del guión como capítulo inédito (pp. 152-159), perfila las pautas metodológicas bajo las que el estudio granadino concebía su proyecto historiográfico global: tres personajes literarios como el *moro*, don Juan y el *gitano* plantean un recorrido diacrónico desde el romancero del Quinientos hasta el *Romancero gitano* de Lorca, subrayando el papel de la cultura y literatura andaluzas en la creación y desarrollo de estos arquetipos literarios, cuya riqueza y variedad de matices propició su trasposición desde el ámbito literario andaluz al acervo cultural colectivo. A ello se suma el siempre fructífero y esclarecedor diálogo que mantienen de forma sostenida en la crítica orozquinana la literatura con el resto de las artes: pintura, escultura y música.

Este guión y la redacción de sus distintos apartados, que nunca se publicaron en su forma completa, constituyen la sutil arquitectura de una reformulación historio-

gráfica conducente a sentar las bases de una historia regional de la literatura. Como sentencia Lara Garrido, en este *Guión* se consolida el esbozo germinal para «cualquier futura *Historia de la literatura en Andalucía*. Para llevarla a buen puerto, el *Guión* inicial presentado por E. Orozco constituye un esbozo de cartografía que habrá de ser aquilatado en todos y cada uno de sus realces y detalles» (p. 150).

Desde esa intento de aquilatamiento, el bloque segundo que compone el volumen se conforma como complemento a la vez que ampliación de esos capítulos que conforman «“La literatura en Andalucía” (de Nebrija a Ganivet)» a través de la actualización bibliográfica acompañada de una detallada anotación de cada uno de ellos. Cada epígrafe se proyecta desde una doble articulación. Por una parte, como apuntábamos unas líneas atrás, un comentario bibliográfico, amplio pero selectivo, con las últimas aportaciones a los temas y motivos estudiados por el maestro granadino. Se prioriza, indiscutiblemente, la remisión a la propia bibliografía de E. Orozco, a la que se dedican el primer o primeros párrafos de cada epígrafe, además de incluir la referencia pertinente a los capítulos que forman el último bloque «Capítulos para una “historia de la literatura en Andalucía” (antología crítica)», así como la bibliografía que ha seguido de cerca los presupuestos o enfoques derivados de los trabajos del maestro granadino. Particularmente, esta síntesis bibliográfica se nutre, en una parte sustancial, de un proyecto posterior que incorporó fielmente los planteamientos de Orozco en torno a una historia de la literatura en Andalucía. Nos referimos al capítulo dedicado a la literatura andaluza que forma parte de la *Historia de Andalucía* dirigido por Antonio Prieto (p. 163). No obstante, destaca, a este respecto, el contrapunteo continuo de la línea explicativa sostenida por E. Orozco con «otro panorama de la literatura en Andalucía aparecido por las mismas fechas del de E.

Orozco y de signo y orientaciones diferentes» que figuró en el tomo V de la *Historia en Andalucía* dirigida por A. Domínguez Ortiz.

Y, por otra lado, se ofrece una anotación complementaria que, partiendo de las sugerentes ideas de Orozco, apunta las nuevas vías de exploración y análisis en los estudios literarios. Todo ello se lleva a cabo, como puntualiza Lara Garrido, desde el escrupuloso respeto a la obra crítica de Orozco abriendo con ella un diálogo fértil que la enriquece y le otorga nuevas perspectivas y dimensiones analíticas, con el objetivo último de poner de relieve la fecundidad y vigencia de tales apuntes del maestro granadino: «Insisto una vez más en que en este estratificado conjunto de materiales son las líneas maestras de cada uno de sus capítulos [los de Orozco Díaz] las que, con las apoyaturas en su caso de las propias páginas del maestro granadino de las que surgieron o se inspiraron, conforman el cimiento y la guía en que descansa todo lo demás» (p. 164).

En ambos estratos, el bibliográfico y la anotación, opera un criterio selectivo que pone de relieve las aportaciones fundamentales de la crítica desde los estudios canónicos a las contribuciones más recientes, subrayando del enmarañado panorama bibliográfico los puntales básicos que garantizan la profundidad y pluralidad en el acercamiento a las obras y autores que se comentan. Las referencias bibliográficas se acompañan del extracto de pasajes que sintetizan el núcleo de las propuestas de estudio, subrayando el editor las líneas críticas más fértiles o llamando la atención sobre las que todavía están por dar sus mejores frutos. Paralelamente este soporte de citas incide, particularmente, en la contextualización regional de escritores y obras literarias tratadas aunque sin descuidar su valoración en el desarrollo general de un género o de una corriente literaria. Este acarreo de citas, comentarios y referencias bibliográficas se estratifica en un compac-

to entramado cuyos diversos estadios analíticos convergen en discurso perfectamente devanado que va hilvanando, con cumplida coherencia, las líneas maestras que definen el discurso crítico sobre los autores, géneros y movimientos analizados en «“La historia de la literatura en Andalucía” (de Nebrija a Ganivet)» así como la apertura hacia nuevas vías de exploración en un meditado esfuerzo de síntesis. Como resultado de este proceder, queda a disposición del lector una rigurosa puesta al día, bien de géneros determinados, como pueda ser el de la comedia barroca en el epígrafe «Sobre la aportación de los andaluces a la comedia barroca» (p. 263); bien de un autor concreto (Herrera, Góngora, Caluso...); o bien de un movimiento o tendencia cultural y literaria, como, por ejemplo, el humanismo, tratado en el capítulo «Humanismo, historia y erudición en la Andalucía de la Edad de Oro» (p. 185).

El tercer bloque del volumen reseñado viene a completar ese proyecto de historia de la literatura andaluza sintetizado por Orozco el «“La literatura en Andalucía” (de Nebrija a Ganivet)», a través de una *antología crítica* que recorre la médula de su producción filológica aquilatando las diversas vías de asedio emprendidas por el maestro granadino. Así lo explicitaba el editor en las páginas introductorias: «En efecto, el ensayo que constituye fundamento ancilar del libro, debido a E. Orozco Díaz y que da título al conjunto (*La literatura en Andalucía* de Nebrija a Ganivet) se acompaña con una extensa antología crítica del mismo autor, que abarca casi cuatro décadas de su labor como estudioso en el exacto espacio comprendido por aquél. Se trata no sólo de incardinar la síntesis final en algunos de los más relevantes aportes del maestro granadino que constituyeron la fundamentación misma del ensayo, haciendo accesibles al lector materiales muy dispersos. Esencialmente he querido categorizar con un argumento incontestable, y mediante ese recorrido inte-

ractivo que propongo desde el panorama general a la antología, el grado de autoridad de un esbozo que ha de ser tenido como punto de partida para el estudio histórico de la literatura en Andalucía» (pp. 11-12).

El conjunto de epígrafes que componen este bloque ofrece un recorrido demorado por los géneros, autores y las corrientes literarias y de pensamiento que cimentan nuestra historia literaria en el período de mayor florecimiento, el Siglo de Oro. Se recogen las principales aportaciones de Orozco al estudio de la lírica renacentista, manierista y barroca («El Renacimiento y la lírica: la introducción del italianismo», pp. 335-338; «Lírica del manierismo y el barroco en Andalucía», pp. 443-488) en sus principales cultivadores: Herrera, Góngora o Pedro Espinosa («Fernando de Herrera: teórico y poeta manierista», pp. 371-386 o «Góngora, el gran poeta del Barroco en Andalucía», pp. 417-442). Igualmente, se incluyen en la antología los capítulos dedicados a otras manifestaciones poéticas fundamentales en el devenir de la lírica barroca, que abarcan desde la poesía religiosa de fray Luis de León a la poesía descriptiva («La literatura religiosa en Andalucía: fray Luis de Granada», pp. 349-358; «Poesía descriptiva y libros de antigüedades en Andalucía», pp. 387-410). Junto a la poesía, la narrativa constituye el segundo foco de atención del profesor granadino mediante el estudio de las principales manifestaciones de la novela barroca que nacen en Andalucía, el *Guzmán de Alfarache* y el *Quijote* («Andalucía y la novela barroca», pp. 489-508), y, paralelamente, la atención a manifestaciones prosísticas escasamente consideradas por la crítica, como de los libros de antigüedades. La atención al teatro y la oratoria –en epígrafes como «La teatralidad barroca en Andalucía», pp. 359-370 o «Andalucía y el teatro», pp. 509-512– completan la tríada de géneros principales, hasta cerrar la antología con esas líneas de pervivencia del

barroquismo en el XVIII que representa la obra del granadino José Antonio Porcel de Salablanca (pp. 513-526). Como ponen de relieve los mismos títulos de los capítulos, se han recogido en esta antología los estudios de Orozco que van cimentando, en un amplio marco cronológico de investigación, esa perspectiva regional en la consideración de la historiografía literaria a partir del encuadre del papel de la literatura andaluza en los movimientos literarios capitales del Siglo de Oro como el cultismo o el gongorismo.

Al término de este somero recorrido no nos resta sino invitar al lector al repaso detenido de las páginas de este volumen con el ofrecimiento de que el itinerario de lectura, en sus muchos recodos y sinuosidades, ofrece una apasionante selección de la producción literaria áurea desde unos presupuestos historiográficos que alientan la reflexión sobre los modelos vigentes. Entre las líneas de estos trabajos va tomando forma el homenaje al profesor Emilio Orozco cuya «palabra viva y ardiente» (*Grandes poetas renacentistas* (Garcilaso, Herrera, fray Luis de León, san Juan de la Cruz), ed. e introd. de J. Lara Garrido, Universidad de Málaga, 2004, p. 62) vuelve a ser retomada aquí al amparo de un magisterio indeleble. Quedará siempre resonando en el lector que se acerque a este trabajo y a los comentados al inicio ese afán de la sugerencia y del estímulo siempre renovado hacia la apertura de nuevos itinerarios de lectura, pues «sin más dilaciones ni rodeos: estamos ante otro «trabajo útil, de variado enfoque», como todos los que concibió y llevó a término ese gongorista ejemplar que fue E. Orozco, incluso en su entendimiento del quehacer sin afanes de brillo personal ni coleccionismo de oropeles. Un trabajo donde el meditado decir del tan atento como juicioso lector aflora «sintetizando y coordinando algo de lo dicho», a la vez que «señalando o sugiriendo caminos para otras consideraciones críticas» (*Los sonetos de*

Góngora (antología comentada), introd. y ed. de J. Lara Garrido, Diputación Provincial de Córdoba, 2002, p. 33).

Así pues, sólo podemos terminar diciendo, que como en los volúmenes aparecidos sucesivamente desde el año 2000, *La literatura en Andalucía (de Nebrija a Ganivet)* «ha de constituir motivo gozoso al tiempo que obligado recordatorio» de uno de los más notables estudiosos de nuestra historia literaria (*Granada en la poesía barroca. En torno a tres romances inéditos: comentario y edición*, ed. facsimilar y estudio preliminar de J. Lara Garrido, Universidad de Granada, 2000. p. CIV).

MARÍA D. MARTOS PÉREZ

BARANDA LETURIO, Consolación y Ana VIAN HERRERO (eds.), *El personaje literario y su lengua en el siglo XVI*. Madrid: Instituto Universitario Menéndez Pidal-Universidad Complutense de Madrid, 2006. 350 p.

En el presente volumen, las editoras –Consolación Baranda y Ana Vian– recogen los resultados de los trabajos realizados por diferentes especialistas, que se comenzaron como dos proyectos de investigación organizados por el Instituto Universitario Menéndez Pidal de la Universidad Complutense y fueron presentados finalmente en un curso de verano celebrado en El Escorial en julio de 2004. Según confiesan las profesoras Baranda y Vian, el tema elegido –«El personaje literario y su lengua en el siglo XVI»– estaba necesitado de una revisión a causa de los excesos cometidos por ciertas corrientes críticas que, durante la segunda mitad del siglo XX, habían propiciado la confusión entre los conceptos de *personaje* y *persona*. La separación de ambos conceptos –explican las editoras en su «Introducción» (pp. 7-11)– «sólo es posible si se distingue entre enun-

ciación real y ficticia, es decir, en el horizonte de la pragmática. Desde el punto de vista pragmático, un personaje de ficción no se recibe como tal por razones inmanentes al texto (estructura y sentido del enunciado), sino porque autor y lector establecen a través de él un «pacto de ficcionalidad» y de comunicación. En el interior de este campo, la pragmática debería permitir distinguir tipos particulares de discurso, de los que podrían deducirse procesos de ficcionalización específicos y una pluralidad de “pactos ficticios”, por lo que en el mencionado encuentro de estudiosos se ha intentado dar respuesta a «esa organización compleja y no inmanente, de pacto comunicativo concretado de modo distinto en cada obra, género o tipo de personaje [...], para percibir su identidad en cada caso concreto» (p. 8).

Para abordar dicho análisis, era preciso tener en cuenta algunos aspectos teóricos existentes en la época estudiada: el concepto y práctica de la imitación, las peculiaridades del género literario elegido, los rasgos definitorios del personaje estudiado y el código lingüístico y discursivo en el que el personaje se expresa, entre otras cuestiones de interés. Las relaciones entre todas ellas «contribuye a orientar el horizonte de recepción del lector de la obra», ya que este «es un tema capital en el que la crítica literaria y los estudios retóricos han avanzado múltiples propuestas desde la década de 1980, tanto en lo concerniente al personaje de la literatura escrita como al de la literatura oral» (p. 9). Además, estas nuevas perspectivas se han visto enriquecidas últimamente por los avances de «las investigaciones lingüísticas en el campo de lo conversacional y el análisis del discurso», que «han profundizado mucho desde esas mismas fechas en las características del discurso “hablado” transformado en escrito, y en las condiciones pragmáticas que determinan la textualización» (p. 9). Por su parte, la sociolingüística ha estudiado los vínculos entre

variantes coloquiales y estratos sociales, poniendo de manifiesto la utilización de jergas y hablas profesionales para caracterizar personajes y tipos literarios. Finalmente, la lengua utilizada por cada personaje literario «implica siempre el estudio de los mecanismos que posibilitan el paso del diálogo directo al diálogo textualizado y mimetizado» (p. 9).

Las profesoras Baranda y Vian han reunido en este volumen un conjunto de estudios que pretenden profundizar en el conocimiento de los códigos discursivos empleados en la literatura tradicional y en los géneros literarios renacentistas más importantes, señalando la contribución de cada uno de ellos en la creación del personaje literario, en el momento mismo en que se está produciendo su nacimiento. Y entre las conclusiones más descollantes de este encuentro de especialistas, destacan: las peculiaridades del discurso «hablado» mimetizado en texto escrito, las relaciones entre variantes coloquiales o estilos retóricos y estratificación social, la asimilación entre situación literaria y situación retórica u oratoria, las novedades introducidas por la retórica bizantina en el panorama literario del momento y la fusión de tendencias que terminan produciendo juegos de perspectiva y ruptura de moldes. «En líneas generales –concluyen las editoras–, se percibe que el nacimiento de la individualidad no implica el abandono de la retórica, pero sí una aplicación más compleja o menos rígida de la misma para obtener efectos desconocidos [...]. Se pone de manifiesto de qué manera la creación de personajes literarios implica la adscripción de un tipo de lengua que asocia la creación literaria con varias realidades» (p. 10).

En el trabajo que encabeza la colección –titulado «Lengua común y lengua del personaje en la transición del siglo xv al xvi» (pp. 13-39)–, José Jesús de Bustos Tovar bosqueja «la situación lingüística en los comienzos del siglo xvi como marco general en el que se inserta la creación de

una “lengua del personaje”, es decir, la construcción de un discurso que corresponda a la naturaleza individualizada del sujeto hablante en el texto» (p. 13). Para ello, desarrolla su exposición en cuatro fases: en la primera, esboza la codificación de la lengua española en el periodo estudiado, centrándose en las concepciones de Nebrija, el Brocense y Correas, sobre el particular; en la segunda aborda los más importantes fenómenos lingüísticos que estaban sometidos a un proceso de cambio en aquella época; en la tercera, considera el llamativo fenómeno de creación de un discurso o texto individualizado, que se estaba produciendo por entonces; y en la cuarta, con ejemplos concretos, ilustra los recursos empleados en la creación de ese discurso individualizado, asociado indisolublemente al nacimiento del personaje literario, que justamente surge como fruto del cambio ideológico generado por el Renacimiento.

Elena Artaza Álvarez –en su artículo «Los estilos retóricos en los discursos de los personajes literarios» (pp. 41-63)–, nos presenta un ilustrativo panorama de las tendencias retóricas presentes en la España del siglo xvi, señalando las principales corrientes –las latinas y las grecobizantinas–, sus vías de penetración y el grado de recepción de las mismas. Pasa luego a concretar las peculiaridades de los tres estilos clásicos establecidos por los retóricos latinos –el humilde o ático, el medio o rodio y el sublime o asiático– y sus correspondencias con las retóricas grecobizantinas. Y concluye ejemplificando la plasmación de tales recursos retóricos en sendos pasajes –del *Abencerraje* y del *Quijote*–, como demostración de que «si no conocemos las doctrinas retóricas –las artes– [...], difícilmente valoraremos los textos áureos» (p. 63).

En su trabajo «Venus, Marte, Mercurio: Arquitectura simbólica de los personajes arcádicos» (pp. 65-78), Ángel García Galiano nos plantea cómo la cosmovisión re-

nacentista, expandida desde la Florencia medicea por todo el occidente europeo, desarrolla una triple concepción del mundo, el hombre y el amor –simbolizada en las tres deidades presentes en el título de su exposición–, que dejó su impronta en las grandes manifestaciones artísticas y literarias de aquel periodo histórico y que, en la literatura española, es observable en la *Diana* de Montemayor, la garcilasiana *Égloga II* o el cervantino *Coloquio de los perros*, por citar solo unos ejemplos egregios. Y es que «sin conocer el imaginario simbólico del que emanan las obras de arte es imposible interpretarlas correctamente» (p. 65).

F. Javier Herrero Ruiz de Loizaga –en su estudio «El monólogo en la comedia celestinesca: aspectos lingüísticos y textuales» (pp. 79-105)– centra su análisis en *La Celestina* y algunas de sus continuaciones e imitaciones –concretamente la *Segunda Celestina* (1534) de Feliciano de Silva, la *Tragicomedia de Lisandro y Roselia* (1542) de Sancho de Muñón, la *Comedia Selvagia* (1554) y la *Comedia Seraphina* (1521)–. «Son obras que están escritas [...] en estilo directo, y por tanto en ellas puede observarse de un modo muy cercano la voz de los personajes. Muchas de estas comedias, empezando por *La Celestina*, están escritas además en prosa, lo que permite un mayor grado de naturalidad en la representación de la lengua de estos personajes» (p. 79). Particularmente, Herrero pone el foco de atención en el empleo del monólogo que presentan estas obras, especificando sus variantes, usos y funciones.

Una de las editoras del libro, Consolación Baranda Leturio –en su intervención, titulada «El discurso en el espejo: decoro y reflexiones sobre el lenguaje en la *Comedia Thebayda*» (pp. 105-131)–, se centra en el examen de la mencionada imitación de *La Celestina*. La *Thebayda* –tan denostada por la crítica hasta fechas recientes– presenta unas desconcertantes peculiaridades, tales como su exagerada extensión,

su exigua acción –compensada con frecuentes digresiones– y una consumada utilización de las técnicas dramáticas. Entre estas últimas, Consolación Baranda analiza el empleo del tiempo y las referencias a su transcurso, las acotaciones implícitas y sus modalidades, y el aparte y sus variantes. Finalmente, observa el decoro o adecuación entre el comportamiento y el discurso de los personajes y su condición sociocultural, aspecto este al que dedica atención especial, para concluir que la ausencia de decoro en la *Thebayda* es solo aparente, ya que ciertas técnicas –las perífrasis mitológicas, que poseen un trasfondo humorístico, y los dobles apartes, con los que se justifica el inapropiado uso lingüístico de los personajes– «se emplean en la obra para compatibilizar el respeto por el decoro con el gusto por la exhibición retórica y la elocuencia» (p. 115).

Flor Salazar –en el capítulo dedicado a «El personaje como epicentro de un estereotipo lingüístico y literario en el Romancero» (pp. 133-166)– expone primeramente una serie de reflexiones sobre el género romanceril, que participa simultáneamente de las peculiaridades de la lírica, la épica y la dramática, y cuyas particularidades –oralidad, autor colectivo y fluctuación textual– determinan la naturaleza, tipo y funciones de sus personajes, opuestos a los personajes literarios por su carácter tradicional. Basándose en diferentes versiones del romance de Gerineldo, Flor Salazar analiza los recursos lingüísticos con que se expresa el personaje de los romances, revelándose y calificándose a sí mismo en su propio discurso, formulado de manera variada según las distintas versiones, de manera que, a través de numerosos elementos lingüísticos y literarios, el Romancero logra «transformar los estereotipos recibidos de la tradición en seres humanos [...] que muestran, en fin, todos los matices de los sentimientos» (p. 166).

En su colaboración «Metamorfosis del héroe carolingio: De Roldán a Don Bel-

trán» (pp. 167-215), Jesús Antonio Cid Martínez dedica su atención a estos dos personajes del Romancero. De todos los protagonistas de la épica francesa, fue Roldán quien alcanzó mayor fama y aceptación en Europa; pero en España, frente al héroe carolingio –que representaba la hegemonía conquistadora de los francos sobre parte de la Península Ibérica–, el nacionalismo hispánico creó la figura fabulosa de Bernardo del Carpio –de larga pervivencia en la literatura–, como contraposición al caudillo francés y representación del exitoso libertador de la patria frente al invasor foráneo. Conectado con el ciclo carolingio –pero no con Roncesvalles– está el romance de «La muerte de Don Beltrán», cuyas versiones y localizaciones analiza pormenorizadamente Cid Martínez, concluyendo que en ellas puede verse «un eco de las campañas de Carlomagno en el noroeste español, es decir, las que tenían por objetivo liberar el sepulcro y el Camino del apóstol Santiago» (p. 199).

Jesús Gómez –en «La caracterización del personaje dialógico desde la ficción conversacional» (pp. 217-241)– reflexiona sobre esos dos factores determinantes en los diálogos literarios del siglo XVI: la caracterización de los hablantes a través del lenguaje que emplean y –como derivación íntimamente ligada a lo anterior– la presentación del diálogo como trasunto de una conversación realmente efectuada en un momento determinado. Para el primer asunto, Gómez se fija especialmente en el «Coloquio del porfiado», incluido en los *Diálogos o Coloquios* de Pedro Mejía, y en el *Diálogo de los pajes* de Diego de Hermsilla. Por lo que toca a los recursos empleados para ofrecer esa ilusión de conversación real, los *Coloquios de Palatino* y *Pinciano* de Juan Arce de Otálora le ofrecen numerosos e ilustrativos ejemplos. La ficción conversacional también aparece en diálogos menos polémicos y más idealistas, como el *De los nombres de Cristo* de fray Luis de León; igualmente puede

rastrarse, aunque con menor intensidad y cuidado, en los coloquios escolares dedicados a la enseñanza. En conclusión, los recursos empleados en los diálogos renacentistas para remedar el lenguaje oral «no pretenden tanto reproducir el habla de la conversación, cuanto recrear unos caracteres o personajes ficticios» (pp. 240-241).

En su intervención –titulada «La codificación del habla y del personaje del indio en los *Coloquios de la verdad* (c. 1569) de Pedro de Quiroga» (pp. 243-283)–, la también editora del libro, Ana Vian Herrero, centra su interés en esta peculiar obra dialogada de Quiroga y, muy particularmente, «en la construcción del personaje principal, el indio Tiro, y de su lengua [...], que reúne en su seno el castellano idiomático, esmaltado de citas bíblicas, y en algunos pasajes, la lengua materna, el quechua» (p. 243). Con los *Coloquios de la verdad* –aparte de otras intenciones de carácter informativo– Quiroga confiesa querer atraerse a los indios peruanos para la causa de la fe cristiana, por lo que en su obra denuncia los abusos cometidos por los conquistadores y propone algunos comportamientos para integrar a los aborígenes americanos en nuestra religión. Tres personajes dialogan en la obra: Barquilon –un español residente en Perú desde antiguo y ahora desengañado del mundo, que ejerce el papel de maestro–, Justino –soldado recién llegado desde Castilla a las tierras americanas– y Tito –descendiente de la nobleza incaica, víctima y censor de los desafueros de los españoles–; un cuarto personaje, Cayo –también indio–, permanece silente durante toda la obra. Ana Vian escudriña con detalle las peculiaridades con las que Quiroga ha creado a sus personajes y los recursos de lenguaje y estilo que los definen, especialmente en el caso del indio Tito.

Javier Gómez-Montero –en «Celestina, Lozana, Lázaro, Urdemalas y la subjetividad. A propósito del lenguaje y los géneros de la “escritura realista” del Renaci-

miento» (pp. 285-340)– plantea primeramente la cuestión del realismo en la ficción literaria, íntimamente vinculada con la tipificación retórica de los géneros, los cuales imponen, a su vez, registros lingüísticos y usos estilísticos particulares. Tras exponer las ideas de Auerbach y de la crítica posterior sobre estos asuntos, concluye que en obras representativas de nuestra literatura áurea –como *La Celestina*, *La lozana andaluza*, el *Lazarillo* y el *Viaje de Turquía*– «el concepto de *mimesis* –como ilusión de realidad a partir de una ilusión referencial– [...] no implica exclusivamente la imitación de acciones humanas en el sentido aristotélico, sino sobre todo una *mimesis* del lenguaje que, en particular, significa una simulación de la oralidad» (p. 294). Y a confirmar las esencias de tal *escritura realista* en esas cuatro obras transgresoras de los límites genéricos, dedica Gómez-Montero el resto de su exposición.

En el último artículo del libro –«Retórica y mayéutica: estrategias dialógicas en el *Persiles*» (pp. 341-350)–, Michel Moner pone de manifiesto la ambigüedad narrativa de la póstuma obra cervantina y señala el sentido de tal ambigüedad. Para Moner, «la figura del narrador, tal como se trasparenta al hilo del relato, presenta todas las falacias y trampas de las que Cervantes suele echar mano para despistar a sus lectores» (p. 341), proponiendo una de las más usadas por el novelista: la sustitución de la objetividad que proporciona el narrador omnisciente, externo al texto, por la subjetividad de varias voces narrativas internas, encarnadas por algunos personajes de la obra que relatan sus experiencias personales, muchas veces en forma dialogada. Algunos pasajes del *Persiles* sirven a Moner para ejemplificar ese perspectivismo narrativo de Cervantes y el sentido trascendente que aquellos pueden encerrar.

Con este libro, Consolación Baranda y Ana Vian nos ofrecen los espléndidos resultados de un trabajo colectivo llevado a

cabo por reconocidos especialistas que, desde distintas perspectivas, han puesto al día de manera solvente y documentada la cuestión del personaje literario y su plasmación lingüística en obras y géneros muy diversos de nuestra literatura áurea.

ANTONIO CASTRO DÍAZ

GARCÍA SANTO-TOMÁS, Enrique (coord.), *Espacios domésticos en la literatura áurea*. Número monográfico de *Ínsula*, n.º 714 (junio de 2006), 28 p.

Este reciente volumen de la revista *Ínsula* constituye una valiosísima colección de ensayos en torno a uno de los temas que han merecido escasa atención crítica hasta hace poco: el del espacio doméstico en la literatura española de los siglos de oro. La noción de la domesticidad, tradicionalmente asociada con la mujer y por lo tanto, con lo privado, lo material y lo inferior dentro del paradigma clásico masculino / femenino, ha sido relegada durante mucho tiempo a una posición secundaria. De ahí la suma importancia de los monográficos como el presente que nos hacen revalorar la posición que este tema ocupa en nuestras letras áureas.

El volumen consta de ocho ensayos que ofrecen diferentes acercamientos a las funciones del entorno doméstico en prosa, poesía y teatro de la época. El artículo del coordinador Enrique García Santo-Tomás sobre «Fragmentos de un discurso doméstico (pensar desde los interiores masculinos)» sirve como una excelente introducción al monográfico. Además de un panorama exhaustivo de la literatura crítica relativa al concepto de la domesticidad en la cultura europea de la época, este estudio presenta un tratamiento original del tema al considerar el hogar como un ámbito masculino igual que femenino. El investigador examina varias imágenes del

'hombre en su casa' que aparecen en obras de autores como Salas Barbadillo, Vélez de Guevara y Calderón, relacionándolas con los cambios socio-económicos de la primera mitad del siglo XVII.

El segundo ensayo titulado «La casa barroca de la razón (Cervantes arquitecto)» de William Egginton nos traslada al terreno de los estudios cervantinos y al espacio doméstico femenino. Partiendo de la teoría moderna de la deconstrucción, Egginton discute perspicazmente el concepto del hogar y su (in)capacidad para proteger u ocultar lo que está al interior en dos novelas ejemplares: *El celoso extremeño* y *La fuerza de la sangre*. Según el autor, ambos casos ponen en evidencia que «la física de la arquitectura barroca decreta que los mismos muros que se duplican para proteger una pureza interior, tienen el efecto intensamente perturbador de tornar impuro ese espacio interno».

Los siguientes cuatro trabajos del monográfico están dedicados a la representación de los espacios domésticos en el teatro. El estudio de Teresa Ferrer Valls, «Del oratorio al balcón: escritura de mujeres y espacio dramático», se entrelaza con los dos anteriores al examinar la división de los espacios en femeninos y masculinos junto con la tradición de circunscribir a la mujer al espacio interior de la casa. Ferrer Valls apunta a la potencia perturbadora de la *comedia*, donde este espacio «pensado para contener a la mujer» con frecuencia se convierte en escenario de la intriga amorosa. Desde esta perspectiva, la investigadora ofrece un análisis magistral de los espacios domésticos en obras de diversas dramaturgas en relación con los temas de la violencia contra la mujer, su tratamiento como objeto de intercambio económico, la solidaridad femenina y la importancia del deseo de la mujer a la hora de elegir marido.

Ferrer Valls indica que a pesar de la importancia del espacio interior en el teatro de la época, «las precisiones sobre su

plasmación en escena ofrecidas en las acotaciones de los textos dramáticos son menos de las que queríamos encontrar». El artículo de Luciano García Lorenzo «De puertas (palaciegas) abiertas: *La Gran Sultana* de Cervantes en su versión escénica» puede considerarse una respuesta a esta observación, pues aborda la cuestión de la representación de los espacios en las puestas en escena modernas de las *comedias* del siglo de oro. Como ejemplo, García Lorenzo escoge el estreno de *La Gran Sultana* de Cervantes, una obra «con mayor multiplicidad de espacios», por la Compañía Nacional de Teatro Clásico en 1992. El estudio ofrece una esmerada descripción de los diferentes espacios escénicos que conformaron esta producción, deteniéndose especialmente en los espacios interiores, aunque al final concluye que «los escasos espacios de carácter doméstico no juegan un papel importante ni significativo desde el punto de vista escenográfico».

Otro ensayo interesantísimo que relaciona el tema del hogar con la vida de las mujeres y el tema del honor es «Crimen y castigo en el ámbito doméstico» de M.^a Teresa Julio. Mientras el trabajo de Ferrer Valls se enfoca en la imagen de la casa como un espacio potencialmente liberador, el de Julio explora su función opuesta, la de una cárcel para la mujer en los dramas de honor conyugal. Tomando como ejemplo *Casarse por vengarse* de Rojas Zorrilla, Julio analiza la función del espacio doméstico como escenario principal y el único testigo de las diferentes etapas de la tragedia: el supuesto adulterio, el juicio y la ejecución de la mujer a mano de su esposo. Así pues, «la casa, concebida inicialmente como un recinto para proteger la honra y la integridad de sus miembros, se convierte en el drama de honor conyugal en una auténtica ratonera».

El artículo de Javier Rubiera sobre «Encuentros de galán y dama en el espacio de la casa» (que ilustra algunas de las

reflexiones recogidas en su reciente libro *La construcción del espacio en la comedia del siglo de oro* cierra el bloque dedicado al género dramático con un análisis perspicaz de las indicaciones espaciales en la escena de uno de los encuentros amorosos en *El caballero de Olmedo*. En respuesta al estudio de la primera parte de dicha escena de Pedro Ruiz Pérez, quien concluye que la acción pasa entre la calle y el balcón, Rubiera se centra en la siguiente secuencia para probar con una lógica irrefutable que los personajes se encuentran en el interior de la casa.

El trabajo de Antonio Sánchez Jiménez, titulado «Domesticidad, ilusión de intimidad y estrategias de representación en el *Isidro* (1599), de Lope de Vega», es el único de la colección que trata la poesía aurisecular. El análisis brillante del poema lopesco ofrecido por Sánchez Jiménez expone el uso del discurso doméstico por parte del Fénix como estrategia literaria. El *Isidro* es un poema de la domesticidad tanto por el contenido (los pasajes dedicados a la figura del santo labrador exaltan lo humilde y lo doméstico) como por el estilo (al defender el uso de las quintillas, Lope se presenta como un poeta local y español). El investigador concluye que la imagen que Lope crea de sí mismo como escritor de lo llano, lo español, lo madrileño convierte el *Isidro* en uno de los pasos que llevará al poeta a dominar la escena literaria de Madrid.

Cierra la colección un estudio de Guillermo Serés sobre «La diversidad espacial de la segunda parte del *Quijote*». Serés observa que en Parte II de la novela cervantina los espacios se alternan entre los interiores (cerrados y estáticos), donde el protagonista se ve superado por diferentes convenciones literarias, y los exteriores (abiertos y dinámicos), donde se produce un reconocimiento de igualdad con el 'otro', como por ejemplo en los casos del paje, Roque o el Caballero de la Blanca Luna. Es de notar que el artículo no se

enfoca en el ámbito doméstico, sino que se ocupa principalmente de los espacios exteriores ofreciendo, eso sí, dilucidaciones muy interesantes sobre sus diferentes funciones, como por ejemplo, las implicaciones del paralelo que se traza entre los personajes de Roque y Ricote.

En suma, *Espacios domésticos en la literatura áurea* constituye una colección extraordinaria e imprescindible para cualquier estudioso de la literatura aurisecular, pues abarca una gran variedad de géneros y autores. Además de ofrecernos una serie de estudios utilísimos sobre aspectos específicos del discurso doméstico en las letras áureas, el monográfico esboza las posibles direcciones para los futuros estudios del tema. No obstante la heterogénea procedencia de los artículos y la diversidad de aproximaciones y estilos, el monográfico resulta una obra perfectamente coherente, gracias a la continua resonancia entre los estudios y al trabajo magistral del coordinador.

VERONIKA RYJIK

GARCÍA LORENZO, Luciano (ed.), *El figurón. Texto y puesta en escena*. Madrid: Fundamentos-Resad, 2007, 460 p.

Volumen colectivo centrado, como anuncia el título, en el estudio del figurón atendiendo a dos vertientes: los textos en que se origina, plasma y desarrolla el tipo teatral y las realizaciones escénicas. El editor ha enhebrado con tino y esmero la diversidad de aportaciones críticas conformando una miscelánea coherente en los planteamientos y apreciable por la recopilación de paradigmas figuronescos y referencias bibliográficas. El lector puede reconstruir el nacimiento del figurón desde la edad clásica hasta el Siglo de Oro, percibir la evolución del tipo teatral entre los dramaturgos auriseculares y, finalmente, palpar el éxito en los escenarios actuales.

La pluralidad de enfoques y estilos se enmarca dentro de una estructura tripartita con la que se pretenden desentrañar los antecedentes del figurón (en la sección titulada *Inicios*), su evolución posterior (en *Morfologías*) y su éxito en los teatros de hoy en día (en *Pervivencias*). Les precede un artículo inicial del editor («Para un estudio del figurón», pp. 11-19) en que se ofrece un estado de la cuestión de los estudios sobre el tema. Como señala L. García Lorenzo, el esfuerzo crítico de las últimas décadas, manifiesto en el aumento de los conocimientos sobre numerosos aspectos del teatro clásico español y en el proliferar de ediciones críticas, ha favorecido la puesta a punto de un trabajo de conjunto como el que se ha propuesto para la editorial Fundamentos-Resad. Un buen índice de ello es la bibliografía recogida en los diferentes artículos que, salvo excepciones debidamente señaladas, se ha intentado uniformar y que representa, a pesar de ciertas reiteraciones, un óptimo punto de partida para futuras investigaciones. Indiscutiblemente, los estudiosos deben enfrentarse a una serie de cuestiones cardinales: en primer lugar, la terminología, pues en el Siglo de Oro palabras como *figura*, *figurón*, *figurilla* parecen encerrar matizaciones semánticas, aunque algunos críticos las consideren sinónimos; en segundo lugar, la existencia o no del género teatral llamado *comedia de figurón* o si, al considerarse el figurón un tipo, debería hablarse de *comedia con figurón*; y, finalmente, si el tipo teatral tiene su origen en las figuras entremesiles o viceversa y, por consiguiente, si la comedia de figurón procede del entremés o viceversa. Cada autor se plantea, de forma más o menos extensa, estas cuestiones en los preliminares de su artículo, lo cual si resulta reiterativo a una lectura completa, por otra parte revela la óptica crítica de cada aportación.

Constituye la primera sección un amplio artículo de A. Moreno Hernández («Tras la estirpe de los figurones: en tor-

no al *miles gloriosus* de Plauto», pp. 23-68) dedicado al tipo plautino del *miles gloriosus* y a indagar sobre todo «concur-rencia y superposición [...] de distintas modalidades de caracterización del *miles* en función de la situación comunicativa entre los personajes, modalidades que reflejan a su vez las distintas perspectivas que estos adoptan sobre él» (pp. 24-25).

La segunda sección –la más amplia y articulada– sigue un recorrido en progresión cronológica, que, a la vez, va de lo teórico a lo práctico. Se abre con un soberbio trabajo de Evangelina Rodríguez («Alzando las figuras: hacia una sistematización de lo grotesco», pp. 71-106). En él se desgrana, al hilo de las definiciones teóricas antiguas y modernas y de las gradaciones léxicas utilizadas en el Siglo de Oro, la caracterización de la *figura* y su relación con los distintos niveles de comi-cidad, de lo grotesco a lo burlesco. Amplia es la aportación presentada de textos teatrales del siglo xvii, sobre todo, los del ámbito entremesil. En el artículo siguiente («Del *miles gloriosus* al figurón: los orígenes de la comedia de figurón en *La contienda de García de Paredes* y *el capitán Juan de Urbina* (1600), de Lope de Vega», pp. 107-127), Antonio Sánchez Jiménez reanuda el discurso sobre el personaje plautino del *miles* para analizar la evolución del tipo teatral hasta la configuración del género definido como «comedia de figurón» centrándose en la pieza lopesca que recientemente ha editado. *La contienda de García de Paredes...* se examina también desde la perspectiva hipertextual, es decir, desde su relación con la fuente contemporánea, identificada polémicamente en el canto XXVII del *Carlo famoso* de Luis Zapata de Chaves, que representa, según el autor, tanto el contexto histórico de la creación como el vehículo a través del cual llega a Lope de Vega el personaje clásico del *miles gloriosus*. Sin embargo, la parte dedicada a la fuente adolece de cierto enfoque descriptivo que contrasta con las

expectativas polémicas anunciadas al principio. Ello se debe en parte al excesivo preámbulo sobre la definición y características del género teatral y al rápido repaso de los factores que aúnan la obra de Lope al género.

Los trabajos siguientes se detienen en señalar los cambios de figuras y figurones en piezas puntuales de dramaturgos del siglo XVII: Moreto (Delia Gavela, «La evolución de un género a través de sus figuras y figurones: *De fuera vendrá*, de Moreto, y su fuente lopesca *¿De cuándo acá nos vino?»*, pp. 129-147), Rojas Zorrilla (María Teresa Julio, «*Ridendo castigat mores: figurón y figuras en *Entre bobos anda el juego**», pp. 149-163; Rafael González Cañal, «Los otros figurones de Rojas Zorrilla», pp. 165-182), Solís (Frédéric Serralta, «Entre figura y función: *Un bobo hace ciento*, de Antonio de Solís», pp. 183-193), Cubillo (Francisco Domínguez Matito, «Un figurón anda suelto: *El invisible príncipe del baúl* de Álvaro Cubillo de Aragón», pp. 195-219); o, finalmente, otros epígonos que reelaboran célebres comedias de figurón (Elena Di Pinto, «Las *hechuras* del figurón: *Entre bobos anda el juego*, de Rojas Zorrilla, *Un bobo hace ciento*, de Solís y *Un loco hace ciento*, de María Rosa Gálvez», pp. 221-248). En muchos casos el análisis hipertextual realizado por algunos autores resulta interesante a la hora de subrayar la evolución del figurón a lo largo del siglo XVII. En esa dirección Delia Gavela indaga cómo Moreto refunde una pieza de Lope, centrando el enredo en tres personajes: el galán (Lisardo), dama (doña Francisca) y rival de esta última (la tía doña Cecilia). Estos tres protagonistas acentúan algunas de las peculiaridades con las que Lope construyó sus personajes. Figuras y figurones, galanes atípicos y personajes ridículos presenta también la dramaturgia del toledano Rojas Zorrilla, autor de una de las piezas más celebradas del género, *Entre bobos anda el juego*. En ella se centra el artículo de Teresa Julio

que subraya cómo el tradicional vehículo de comicidad teatral, el gracioso Cabelleira, reviste en esta comedia dos funciones particulares: presentar a los personajes ridículos e imponer la cordura al disparate. Además, detalla de qué manera los demás protagonistas no escapan al contagio grotesco de don Lucas del Cigarral. La galería de galanes caricaturescos, particularmente cultivada por Rojas, se completa, en el artículo de R. González Cañal, con don Julián y Juan Martínez de Caniego de *Abre el ojo* y don Marcos, don Pablo, don Roque y don Gonzalo de *Lo que son mujeres*. De Rojas Zorrilla parte también Elena Di Pinto con una muestra, quizás algo excesiva de citas, para analizar las aportaciones posteriores hasta llegar al siglo XIX.

La sección se cierra con cuatro artículos que deslindan la tipología del figurón en el teatro breve y en el teatro de palacio. El sólido artículo de Abraham Madroñal («Figurones de comedia y figurones de entremés», pp. 249-271) desestima la posible filiación entre el entremés de figuras y el nacimiento de la comedia de figurón. El estudioso se remonta al papel relevante de los célebres personajes cervantinos, ya señalado por la crítica, que acaban integrándose en el desfile de figuras del entremés. A este respecto, se detiene en algunos entremeses ambientado en mesones y posadas como *Lo que pasa en una venta* o *Getafe*. Cuando el entremés se centra en un personaje-figura toma entonces el cariz de entremés de figurón como ocurre en algunas piezas de Castillo Solórzano, Quiñones de Benavente, Antonio de Zamora, etc. En el mismo ámbito, se inserta la sugestiva aportación de María Luisa Lobato («Figuronas de entremés», pp. 273-292). El artículo parte de un enfoque intertextual que relaciona la experimentación de Moreto con el figurón. De hecho, la autora analiza los paralelismos y puntos de contacto entre dos textos que se editan y representan en un mismo período de tiempo: el entremés *El aguador*, cuya protagonista

principal es la tomajona doña Estafa, y el lindo don Diego de la comedia homónima. En un segundo tiempo, partiendo de la tipología reseñada del figurón burlado, el don Cosme de muchos entremeses, se postula la filiación con la figura del actor Cosme Pérez, Juan Rana. Con Ramón Martínez («Figurones afeminados en el teatro breve del Barroco. Estudio y edición de la mojiganga anónima *El mundo al revés*», pp. 293-319) el lector tiene la oportunidad de fijarse en una subespecie de figurón y leer un texto entretenido y gracioso. Rafael Martín Martínez («Carlos II y los figurones», pp. 321-334) da cuenta del cambio de perspectiva teatral en tiempos de Carlos II, cuando el teatro palaciego se reviste de intención didáctica con el fin de adoctrinar al poco esparilado monarca analizando dos tipos teatrales —el montañés y el indiano— que adquieren connotaciones figuronescas. Con este trabajo se cede el paso al nuevo siglo. Olga Fernández Fernández («Pervivencia y evolución de tipos y formas: de los figurones «especiales» de Cañizares al figurón «inexistente» de Iriarte», pp. 335-371) ha dedicado su tesis doctoral a este tema y distingue tres tipologías de comedias de figurón: el figurón como «antigalán», la estructura «todos contra el figurón» y, finalmente, el figurón casado contra todos. Analiza en este caso el teatro de José de Cañizares y tres ejemplos «especiales»: don Lorenzo de Maqueda de *El honor da entendimiento*, don Cosme Ansures de *Yo me entiendo* y *Dios me entiende* y doña Melchora de *El domine Lucas*. Por otra parte, este autor sirve de puente para el teatro de finales del siglo XVIII en el que se detiene María Angulo Egea («Los figurones de Luis Moncín: tradición y modernidad», pp. 373-401).

La última sección se compone de cuatro artículos a cargo de Carmen Menéndez Onrubia («El figurón en escena: Donato Jiménez», pp.405-420), Eduardo Pérez-Rasilla («Las escenificaciones de la comedia de figurón en el teatro español a par-

tir de 1980», pp.421-442), Mercedes Carrión («Los meneos y melindres del figurón. Fernando Conde y *El lindo don Diego* de Moreto», pp. 443-454) y César Oliva («Mi amigo don Lucas del Cigarral», pp. 455-460).

La publicación, a pesar del cuidado del editor, no está exenta de algunos errores tipográficos, tal como tipos de letras equivocados, desajustes de tabulaciones, algunas cursivas, etc. Sin embargo, ello no mengua en absoluto la utilidad de este extenso e interesante ramillete de figurones, a través de los cuales el lector percibe cómo cambian los tiempos, el público y la forma de hacer teatro.

ELENA E. MARCELLO

VIVES, Juan Luis, *Los diálogos (Linguae latinae exercitatio)*. García Ruiz, M^a Pilar (estudio introductorio, edición crítica y comentario). Pamplona: Eunsa, 2005, 635 p.

Hace años ya que la edición de monumentos del Humanismo está en auge en España, y no sólo de retóricas o de autores españoles, sino de representantes conspicuos del europeo. De hecho, la figura de Juan Luis Vives pertenece más bien a éste, pues desarrolló su obra fuera de su patria, que con tal saña persiguió a su familia. Es verdad que disponemos hace tiempo de unas *Obras completas*, traducción de Lorenzo Riber en dos vols. para la ed. Aguilar (Madrid, 1947-1948), de ediciones diversas más recientes de varias obras suyas, y que el texto latino de *Los diálogos* hasta se puede encontrar en la *red* (<http://www.grexlat.com/biblio/vives/index.html>). Sin embargo, merece la pena que llamemos la atención sobre lo que ha hecho M.^a Pilar García Ruiz porque, sin duda, es otra cosa: estamos ante una auténtica edición crítica, aumentada con varios complemen-

tos de suma utilidad, y todo ello de acuerdo con las más exigentes reglas del arte. Creo poder afirmar que la edición de convertirá en referencia obligada para los estudios vivistas, y en general para cuantos, interesados en la literatura española del Renacimiento, consideramos que no se puede prescindir de la neolatina. Constituye ésta una verdadera Atlántida, un inmenso continente sumergido sin el cual la imagen de la cultura española y europea en general queda trunca y sesgada. La edición de García Ruiz nos descubre algo más de ese mundo, de forma fiable.

De la *Linguae latinae exercitatio*, que es su título verdaderamente expresivo, hay que decir que, si no una obra de las obras mayores del autor, sí resulta hoy una lectura, si vale la expresión, atrayente y encantadora, además de interesante. Los veinticinco diálogos que la integran pretendían ofrecer un método agradable y útil para que el estudiante aumentase su léxico latino de cara a manejar mejor el latín, incluso a hablarlo. Así recorren desde el «Despertar matutino» los sucesivos momentos de la vida del niño o del joven, así como diversos ambientes, desde la escuela hasta el paseo, para culminar con «La educación», y «Los preceptos de la educación». Vives se las arregla para ambientar sus diálogos de forma que en ellos se multiplique el léxico tanto concreto como abstracto. Pero además de un recurso pedagógico, nos ofrecen un verdadero documento de muchas costumbres de la época, por ejemplo, los hábitos del vestido, la higiene o la alimentación; el mejor modo de preparar la pluma para escribir; o diversiones como el juego de pelota, así como un extracto de las ideas pedagógicas de Vives en sus obras mayores, según demuestra García Ruiz. O curiosidades, como la recreación del gran Alberto Durero, que nos permite asomarnos al interés por el cuerpo humano y el temperamento de tantos pintores del Renacimiento. Y un evidente valor literario. Son diálogos animados, vi-

vaces, de réplicas muchas veces humorísticas, con un estilo coloquial que recuerda la comedia latina. Claro que no hay que esperar aquí la estructuración propia de la obra dramática, se trata más bien de una sucesión de estampas costumbristas, aunque nunca exentas de encanto, y que en ocasiones muestran un sentimiento de la naturaleza de verdadera altura lírica (véanse los pasajes de las pp. 191 o 223).

La edición de García Ruiz va precedida de un interesante prólogo del profesor Antonio Fontán, a quien tanto se debe para el conocimiento del Humanismo, y de un extenso estudio que, si nos ahorra la vida de Vives, nos da un minucioso análisis que pormenoriza las circunstancias de la composición y la fortuna editorial de la *Exercitatio*; su estructura y personajes, de nombres por lo general expresivos; su relación con la obra erasmiana; y finalmente, los criterios de edición. En conjunto, el estudio se corresponde con el comentario, tan largo como el propio texto, que sigue a éste; del comentario extrae y sistematiza varias de sus conclusiones.

Del análisis de las ediciones se sigue que García Ruiz nos da sobre todo el texto de la príncipe (Basilea, 1539) sin omitir las glosas, debidamente corregido, y con graffías y puntuación modernizadas, lo que, ciertamente, facilita su manejo; además es fiel así al espíritu de los mejores humanistas, que pretendían hablar para su tiempo. De la traducción hay que decir que consigue ser precisa, fiel al tono coloquial del original, y escrita en buen castellano, cosa hoy tan infrecuente. Quien se ha acercado alguna vez a estas tareas no puede menos de valorar el esfuerzo, porque el texto de Vives, por su complejidad léxica y por su coloquialismo, no resulta precisamente sencillo.

El comentario persigue, y por lo general consigue, aclarar, explicar o ilustrar cada uno de los lugares del texto que lo requieren. Ya dijimos que surgen aquí infinidad de cuestiones que, recogidas y sis-

tematizadas, fundamentarán el estudio previo. Yo destacaría el esfuerzo por relacionar esta «obra menor» con el contexto general de la producción de Vives; o el realizado para situar a los personajes en la historia de su tiempo; o incluso para localizar con exactitud los itinerarios de esos mismos personajes en Valencia, en París, en el campo... lo que se corresponde con las bonitas láminas de época de las pp. 585-590. Disponemos, además, de un índice onomástico, y sobre todo, de un índice de lugares de autores clásicos, que facilita la radiografía de las lecturas de Vives y sus gustos. El glosario constituye un utilísimo repertorio léxico, que complementa los útiles *Neulateinische Wortliste*, disponible en la red, o el reciente *Lexique de la prose latine de la Renaissance* de René Hoven (Leiden: Brill, 2006; 1ª ed. de 1994). Se añade a él, además, en apéndice, un estudio del léxico nominal de la *Exercitatio*, que permite alinear a Vives al lado de los no ciceronianos como Lorenzo Valla o el propio Erasmo, partidarios de la innovación moderada en aras del uso del latín como instrumento comunicativo. ¿Se equivocaron al no apostar por las lenguas vernáculas? Hicieron Europa y cultura europea del modo que era posible en su tiempo. Finalmente, un pequeño reparo tipográfico. Dado como está impreso el texto latino, no siempre resulta precisamente fácil encontrar su correspondencia con la traducción; incomodidad que se repite en la bibliografía, que, que al estar distribuida en apartados sin duda en busca de precisión, no siempre permite localizar a la primera las referencias del cuerpo del texto. Aunque, al menos para lo referente a la disposición del texto latino, supongo que proceder de otra manera hubiera alargado todavía más un volumen ya muy extenso.

En conclusión, la impresión de conjunto es que estamos ante un muy digno resultado de la filología más exigente, ante un importante documento de la pedagogía del Humanismo, ante una valiosa muestra

estilística, y ante un instrumento que acrecienta y facilita nuestro conocimiento del latín de los humanistas. Y no hay que olvidar que, si algo distinguió al Humanismo, fue la voluntad de renovación educativa, una renovación que, según demostró Eugenio Garin, no alcanzaba sólo a qué autores se leían, sino al ámbito entero de lo que entendemos por pedagogía. Pero además, en los animados y sueltos diálogos de Vives reconocemos ese mismo espíritu que permite que reconozcamos en tantas páginas renacentistas, latinas y vernáculas, las raíces de la prosa moderna.

FERNANDO ROMO FEITO

GRANADA, Fray Luis de, *Guía de maravillas*. Mazzocchi, Giuseppe (edición, introducción y notas). Sevilla: Fundación José Manuel Lara, 2006, 323 + 658 p. (Clásicos Andaluces); 2 vols.

Cabe agradecer el esfuerzo del profesor italiano Giuseppe Mazzocchi por proporcionarnos una visión de conjunto de la extensísima obra de fray Luis de Granada. Es de justicia reconocerlo por varios motivos, de los cuales no el menor es su intento de cartografiar los diferentes géneros que tocó el dominico, en una oportuna antología que nace con vocación de ser, en palabras de su editor, una «antología total».

Es ésta, ya de por sí, una labor titánica, pues la última edición de las *Obras Completas* de fray Luis, dirigida por el P. Álvaro Huerga, consta de cincuenta y un volúmenes. Explorar esa selva de libros y extraer de ella las «flores» más representativas constituye un ejercicio académico no sólo notable sino también digno de todo elogio. Entre los aciertos de G. Mazzocchi, uno de los principales ha sido la lúcida conciencia con que ha planteado los términos y el diseño de esta edición. Como dice en la Introducción general del primer

volumen, ha buscado establecer el hilo conductor que dé cuenta de la unidad global de la obra luisiana para orientar al lector «entre cientos de páginas donde cualquiera se pierde» (p. LXXXII).

El título de *Guía de maravillas* es significativo al respecto. Por un lado, ha escogido la palabra clave de una de las obras más importantes del dominico –*Guía de pecadores*–, que, incluida en el *Índice* de 1559, fue sometida a una profunda revisión que alteró su estructura y su sentido original antes de publicarla por segunda vez en 1567. Complementando dicha palabra y a fin de evocar también el carácter de la propia antología, el editor ha escogido uno de los términos que mejor definen la antropología entera del autor: *maravilla*. Si el título me parece tan afortunado, es precisamente por su capacidad polisémica, no sólo con respecto a la obra de fray Luis, sino también con respecto al contexto espiritual y cultural en que floreció, así como en relación con su recepción.

Gracias a un artículo de Keith Whinom, se ha convertido en un lugar común recordar que los escritos del dominico, junto con los de otros autores de la literatura espiritual de los siglos XVI y XVII, fueron en su momento éxitos de venta no sólo en España sino que incluso lograron una intensa acogida fuera de nuestras fronteras, incluso y sobre todo en los países protestantes, (el caso de Inglaterra es especialmente ilustrativo como ya señalara José Ángel Valente en *Las palabras de la tribu*). Tras un periodo de relativo olvido, el primer tercio del siglo XX rescató, como modelo de claridad, la tersa aunque ciceroniana prosa luisiana. En condensadas páginas (pp. XCVII-CIII), Mazzocchi traza los principales jalones de esta recuperación que tienen en *Los dos luises* (1921) de Azorín su punto de arranque y su culminación en la antología *Maravilla del mundo* de Pedro Salinas (1940). Pero, como menciona en varias ocasiones el profesor italiano, esta *maravilla* ha venido

asociándose al sentido que cobra en las páginas más apreciadas de la que se considera su obra de mayor calidad literaria: *Introducción al Símbolo de la Fe* (1583), estudiada en profundidad por José María Balcells.

El reto al que se ha enfrentado Mazzocchi ha consistido, pues, en organizar el itinerario de la escritura luisiana teniendo en cuenta el mayor número posible de sus ramificaciones y tratando de respetar su anchurosa pluralidad, sin amputar de su valor no sólo histórico sino incluso estético, antes al contrario, las obras de tipo espiritual. No satisfecho con ello, ha procurado deliberadamente no incurrir tampoco en una lectura teológica, habitual en los ambientes eclesiásticos.

A fin de organizar las sucesivas secciones de su antología, ha escogido una opción que, de tan «ortodoxa», paradójicamente resulta novedosa. Evitando todo escolasticismo, no sólo el tomista sino también el de los manuales escolares, Mazzocchi nos habla de trazar «una subida ideal desde la materia al Ser, sin olvidar nunca que es el ser humano el protagonista de esta misma subida» (p. LXXXVII). Lo cual, dicho de otra manera, es hacer uso del principio de «analogía», tan característicamente franciscano (baste recordar el *Itinerarium mentis in Deum* de S. Buenaventura) y tan franciscanamente aplicado en su cristocentrismo dentro de esta edición. Así, dejados atrás en el primer volumen «Los libros» (prólogos luisianos), «Las cosas», «El hombre: el cuerpo y el alma», «Vicios y virtudes», el segundo tomo continúa el ascenso, no sin ciertos bucles, con las secciones tituladas «Por los caminos del alma», «La oración», «Hacia la meta» (entradilla confusa, pues combina las reflexiones escatológicas con la inclusión de elementos del proceso que lleva de los «incipientes» a los «proficientes»), «El hombre en la historia» (en la historia en tanto que historia de la redención: santos, milagros e ilusionismos),

«Cristo, Hombre y Dios» y «Dios» (culminando en la Trinidad).

La alusión al franciscanismo no es casual y viene a cuento a la luz de lo que el editor va exponiendo en el segundo apartado de su Introducción, tras hacer un repaso somero de la biografía de fray Luis y del contexto histórico en que apareció su obra. En «Espiritualidad y cultura de fray Luis de Granada» queda trazada con mano segura los principales vectores sociales y espirituales que confluyen en la escritura del dominico. Mazzocchi insiste en que la espiritualidad española del primer tercio del siglo XVI no puede reducirse al erasmismo (según la visión que Marcel Bataillon logró imponer durante muchos años, pese a las matizaciones tempranas de Eugenio Asensio), sino que cabe situarlo en el panorama de «recogimiento» y, más allá, dentro de un espíritu de época que se ha querido denominar «reforma española» (Melquíades Andrés).

De este modo, como reflejan estas páginas, cabe superar el corsé de las divisiones por órdenes religiosos debida a Menéndez Pelayo y sancionada por Pedro Sáinz Rodríguez. Si algo caracteriza esta época desde el punto de vista religioso es la hibridación de las distintas corrientes espirituales. Están así justificadas afirmaciones como «una aproximación a la real esencia del misticismo de fray Luis quizás nos lo ofrezca su vertiente franciscana» (p. XLIV), sin que ello sea obstáculo para reconocer que sería imposible entender la obra luisiana sin la influencia ejercida por los escritos de Giacomo Savonarola y asimilada por la reforma de la orden dominicana de Castilla en el primer cuarto del siglo XVI.

Se echa en falta, no obstante, una mayor profundización en la repercusión de este flujo espiritual. En este sentido, llama la atención la ausencia de un comentario a la deuda de magisterio contraída con Juan de Ávila durante el periodo de Escalaceli (1535-1545). Sobre la figura del llamado apóstol de Andalucía pivotan no

pocas claves de lectura que exceden las tareas de predicador y de director espiritual en que descolló. Las simpatías de fray Luis por la Compañía de Jesús, perseguida por Melchor Cano desde finales de la década de los cuarenta, no pueden explicarse sin contar con el substrato espiritual que Juan de Ávila encarna de manera sobresaliente: en él, evangelismo católico de raíz paulina, recogimiento y renovación pastoral se funden en una equilibrada síntesis.

Por otra parte, Mazzocchi plantea adecuadamente el problema de la cultura de fray Luis. Como bien dice, pese a una formación clásica amplia, con un manejo competente del latín –no así del griego ni mucho menos del hebreo–, «el talante de fray Luis no es propiamente el del humanista» (p. LV), el cual se manifiesta, por ejemplo, en «la falta de jerarquización en el ámbito de las lecturas que no sean espirituales o filosóficas» (p. LVII).

Resulta también perspicaz la distinción entre teólogo y monje que sitúa a fray Luis en un ámbito todavía medievalizante, a caballo entre el tomismo y el agustinismo. Ahora bien, de esta dicotomía no se aprovecha todo su valor explicativo, quizás porque el prologuista sigue en el fondo una visión «contrarreformista» de la espiritualidad española, por más que apunta inicialmente, con evidente amplitud de miras, que «hace falta colocar a fray Luis en el cruce muy estimulante y problemático de la espiritualidad española (y más en general europea) a caballo del Concilio de Trento» (p. XXX). Es cierto que sus singularidades históricas dificultaron «en España un humanismo cristiano», pero el hecho de que «tampoco podamos olvidar que el objetivo de fray Luis no podían ser, por vocación, las minorías, sino las grandes mayorías que necesitaban con urgencia una buena formación religiosa» (p. LIV) no puede separarse de un impulso reformador que coincidía con las aspiraciones humanistas y que en España se canalizaron a

través de las posibilidades que ofrecía el pensamiento monástico, bien señaladas aquí por Mazzocchi (lectura-meditación-contemplación; Biblia y Santos Padres). Aunque un reseñador debe resistir la tentación de autocitarse, no puedo no remitir al desarrollo de esta idea en mi libro *El Renacimiento espiritual*.

De acuerdo con la perspectiva crítica adoptada, la fecha de 1559 es vista más como un obstáculo salvable –¡hasta un estímulo de perfeccionamiento! (Á. Huerga)– en la carrera de fray Luis que el punto de inflexión que cierra una época decisiva de la espiritualidad española seiscentista. Ciertamente, fray Luis sorteó las prohibiciones mediante la reelaboración de las obras incluidas sólo en el Índice español. Tras los años sesenta, pudo recuperar el puesto preeminente que había ocupado con anterioridad e incluso producir una obra mayor como la *Introducción*. Aun siendo mayoritaria la postura crítica que avala la esencial continuidad de la obra luisiana, sorprende en todo caso la ausencia de referencia a la edición de Cristóbal Cuevas del *Libro de la oración y meditación*, siendo como es la única que ha optado por reproducir la versión publicada en 1554. Cabe señalar además dos descuidos que afean el texto: Francisco de Borja no pertenece a la espiritualidad andaluza (p. XXVI) ni el arzobispo Carranza fue jamás cardenal (p. XXXIX).

Por último, en el apartado «De la retórica a la legibilidad de fray Luis de Granada» se ofrece un sugerente esbozo de las relaciones entre el pensamiento retórico del dominico, expuesto básicamente en su *Rhetorica Ecclesiastica*, y su autoconciencia de escritor tanto de sermones como, sobre todo, de libros espirituales. Original resulta la hipótesis de «unos posibles atisbos de ramismo» (p. LXIV) en el ciceronianismo quintilianista tradicionalmente atribuido a fray Luis.

En cuanto a los criterios de edición, se ajustan a los de la colección en que ve la

luz, cuya finalidad es ofrecer textos fieles, con las notas lingüísticas, históricas y culturales que faciliten la lectura y el disfrute de los textos. Son especialmente razonables para la obra de fray Luis, pues «la falta de jerarquización de sus lecturas», la «escritura difusa y profunda» (p. LXIII) que lo caracteriza y las citas interiorizadas de una «tradición acumulada» (Colin P. Thomson) convertirían la empresa de rastrear sus fuentes casi en una biblioteca borgeana que no animaría la recuperación de este clásico por nuevas generaciones de lectores. Hay que agradecer, en este sentido, al editor que las referencias evangélicas y patrísticas hayan sido anotadas con esmero.

Giuseppe Mazzocchi se pregunta al final de su introducción si la obra de fray Luis puede apasionar todavía al hombre de hoy. Presenta su antología como una apuesta en este sentido y como un instrumento «humilde, aunque eficaz». Quien se adentre en estas páginas puede estar seguro que cuenta con una excelente *guía*.

ARMANDO PEGO PUIGBÓ

MAYO, Arantza, *La lírica sacra de Lope de Vega y José de Valdivielso*. Madrid-Frankfurt: Iberoamericana-Vervuert, 2007, 168 p.

El número 45 de la colección *Biblioteca Aurea* invita el lector a un itinerario lírico poco transitado: la poesía religiosa de dos autores que no solo comparten ciertos intereses literarios sino también una relación de amistad. Como señala la autora en la «Introducción» (pp. 9-12), con este estudio se pretende «evaluar la relegada lírica sacra de Valdivielso y Lope mediante el análisis de una muestra representativa de su obra, tanto en el ámbito temático como formal, con relación al contexto literario-histórico en el que está inscrita» (p. 11).

En primera instancia, hay que alabar la elección del objeto de estudio: unas selectas perlas poéticas religiosas, que, a veces, apenas se apreciarían si no existieran estudios puntuales, como es el caso. Pero, además, Arantza Mayo brinda a los investigadores de la lírica aurisecular un ejercicio interpretativo, llevado a cabo con precisión, criterio y coherencia. La estudiosa define el criterio hermenéutico a seguir, aclara la tesis de partida, justifica la selección de textos, para deshilvanar luego, con una exposición clara y elegante, las afinidades y divergencias entre ambos autores relacionándolas con el bagaje cultural y literario de la época.

El libro consta de cuatro capítulos, insertos entre una breve introducción y una rápida conclusión. El estudio arranca de una postura polémica con respecto a la teoría de Crosbie (*A lo divino Lyric Poetry: An Alternative View*, Durham, University of Durham Modern Language Series, 1989), quien asocia el declive de la lírica contrafactista con el surgimiento de las tendencias conceptista y culterana. La autora quiere demostrar que la estructura de las composiciones sacras de Lope y Valdivielso se plasma cual ejercicio espiritual de molde ignaciano y «que conceptismo y divinización no son mutuamente excluyentes sino que pueden ser incluso complementarios» (p. 19). De hecho, el primer capítulo («La tradición y el contexto», pp. 13-40) está dedicado a desentrañar de los *Ejercicios espirituales* de Ignacio de Loyola el armazón instrumental para el posterior análisis de los textos. Tras un rápido repaso del panorama lírico religioso de los siglos xv y xvi, con el que se encuadra históricamente la producción de ambos autores y se resaltan las distinciones (y confusiones) genéricas de este tipo de poesía (lírica «religiosa», «divinizada o a lo divino», «sacralizada», «contrafactura», etc.), se dirige la mirada hacia el tema cristocéntrico, que predomina en la lírica aurisecular y procede de la lectura de los

tratados devocionales que inundan el mercado librero tras el Concilio de Trento. En este ámbito, los *Ejercicios espirituales* de Ignacio de Loyola constituyen la «herramienta metodológica en el análisis de la exposición y desarrollo de planteamientos espirituales en la obra de Valdivielso y Lope» (p. 37), pese a que no existen indicios documentales de que ambos autores los hayan leído. El esquema de meditación ignaciano, de cuatro semanas de duración, consta de tres fases a las que se aplican las tres potencias del alma. La memoria ayuda en la fase preliminar, de reconocimiento y visualización; el entendimiento sirve para la parte central del ejercicio, la fase de comprensión y asimilación; finalmente, la voluntad indica la acción correspondiente para finalizar el proceso. En este camino el ejemplo de Cristo sirve de modelo para que el ejercitante adquiera las virtudes necesarias a su progreso espiritual y pueda, identificándose con los dolores de la Pasión, alcanzar una relación más íntima con Dios.

La selección de textos de Lope y Valdivielso responde a criterios temáticos y métricos, que explican también la subsiguiente distribución en capítulos. En el segundo capítulo («La pasión de Cristo», pp. 41-74) se analizan ocho composiciones poéticas que se relacionan con el *Via crucis*. Se trata de cuatro romances (*i. e.*, «El sudor de sangre», «A los azotes de Nuestro Señor Jesucristo», «A la corona de espinas», «De la cruz a cuestras») sobre los misterios dolorosos pertenecientes al *Rosario de Nuestra Señora* de José de Valdivielso y otros cuatro («A la oración del huerto», «A los azotes», «A la corona», «A la cruz a cuestras») de Lope de Vega, dedicados a la Pasión e incluidos en las *Rimas sacras*. La selección se corresponde con un mismo período: el lapso entre 1612 y 1614, fechas de publicación de los textos. Además del manifiesto patrón del Rosario, la autora identifica una estructuración tripartita en los romances de Valdivielso,

unidos por la temática común de la rosa. En ella actúan las facultades de la memoria, el entendimiento y la voluntad. Los poemas se cierran con un coloquio final (otro elemento de molde ignaciano) marcado por la utilización de fórmulas anafóricas (p. 55). A diferencia del amigo toledano, Lope muestra una mayor sensibilidad plástica y pictórica, que se manifiesta en la extensión y precisión de sus descripciones, lo que va en detrimento del desarrollo del entendimiento. Según indica A. Mayo, este factor es, con las debidas diferencias, común en ambos artistas y puede explicarse por «un deseo de hacer los textos accesibles a una audiencia lo más amplia posible (intelectual y emocionalmente) entre los que se encontrarían aquellos que concebían la lírica sacra como antídoto a lo que consideraban el carácter libertino de la profana» (p. 64).

El tercer capítulo («Cristo crucificado», pp. 75-108) se centra en dos tipologías de composiciones poéticas —unas breves y otras más extensas— ligadas al tema de Cristo en la cruz, señalado en el título. En primera instancia, se analizan dos sonetos —«De un pecador arrepentido» de Valdivielso y «El castigo de quien ama» de Lope—, en donde se da cuerpo al coloquio entre el penitente y la imagen de Cristo crucificado. Este suele ser el lugar designado para el arrepentimiento y, a la vez, para la salvación, pues Cristo con su muerte libró a los hombres del pecado. En Valdivielso, se divisa una estructura tripartita bastante marcada que en líneas generales se corresponde con las fases de aproximación a la presencia divina, temor del castigo y arrepentimiento; en Lope, en cambio, los límites están más desdibujados debido a la naturaleza discursiva del soneto. Las páginas siguientes se destinan a un examen minucioso del «Romance al clavo de Jesucristo Nuestro Señor» del *Romancero espiritual* de Valdivielso y de unas redondillas procedentes de los *Soliloquios amorosos de un alma a Dios* (1626) de

Lope. Del primer poema se recuerda, aunque sin excesivo detenimiento, que el texto de Valdivielso es *contrafactum* del romance caballeresco «Por el rastro de la sangre/ que Durandarte dejaba...», se desentraña el origen de ciertas metáforas (la fuente, la gacela, la S y el clavo, etc.) y comentan las dilogías utilizadas, algunas bastante comunes en la lírica aurisecular no solamente religiosa (hierro/ yerro; clavo/ lanceta, *i. e.*, lanza de Longino, etc.). Posteriormente, se atiende a la composición lopiana, detectando paralelismos y divergencias con la estructuración valdivielsina. Lope se apoya en el bagaje léxico y retórico de la poesía petrarquista, patente en el uso de algunas metáforas (lirio, clavel, jardín, prisión, etc.) para dar vida al coloquio del penitente/ enamorado con el Cristo crucificado. En este texto, cobra particular relieve el tema de las lágrimas del penitente, del que se anuncia un desarrollo más amplio, que son el símbolo del arrepentimiento y, cual agua purificadora, lavan los pecados del hombre.

En el cuarto capítulo («La relación amorosa entre la divinidad y el hombre», pp. 109-146) la autora detiene la atención en unos poemas amoratorios sacros para deslindar cómo Valdivielso y Lope los han divinizado. Por un lado, se examinan el «Romance al esposo ausente» (Valdivielso) y el romance del alma a su esposo Cristo (Lope), que divinizan el tradicional «Romance de Gayferos»; por el otro, el «Romance del Buen Pastor» (Valdivielso) y el «Edilio al alma pecadora» (Lope), que enlazan con la tradición literaria pastoril. De la extensa paráfrasis, subrayo —siguiendo en parte los dictados de la autora— el tema de las lágrimas de Cristo, que gozó de gran éxito en Europa. A este propósito, se recuerdan *Le lacrime di San Pietro* de Luigi Tansillo, que se publicaron en 1560 y 1585 (en edición ampliada) y tuvieron cierta difusión en España; y las *Lacrime di Santa Maria Magdalena* de Erasmo de Valvasone, que vieron la luz conjuntamente con

los poemas de Tansillo. A ellos, quizás habría que añadir los poemas de Torcuato Tasso, es decir, *Le lacrime alla beata Vergine* y *Le lacrime di Cristo*, editadas ambas en 1593 en Roma por Giorgio Ferrari.

El volumen, que se cierra con una sintética «Conclusión» (pp. 147-153), ofrece un análisis pormenorizado de una selecta producción sacra de Lope y Valdivielso, aunque hubiera sido de agradecer la transcripción completa, incluso en apéndice, de los poemas estudiados. Ello no obstante, la lectura resulta amena y es perfectamente inteligible. La proyección de los *Ejercicios* ignacianos, la «herramienta metodológica» propuesta por la autora, proporciona un interesante enfoque para la interpretación de la poesía sacra aurisecular. Sin embargo, cabe preguntarse si las reiteradas afirmaciones acerca de los paralelismos hallados entre los poemas analizados y el patrón de meditación ignaciano sirven para demostrar una real filiación. La misma autora manifiesta cierta inseguridad cuando pretende demostrar que el espacio poco desarrollado asignado al entendimiento no es un impedimento que desestime el modelo ignaciano: «Aunque la brevedad textual de la acción del entendimiento pueda sugerir que el proceso ignaciano no se manifiesta en su totalidad en los ejemplos estudiados y demás textos de ambos autores, su carácter implícito (o al menos no totalmente explícito) otorga al lector la oportunidad de desarrollar la materia de acuerdo con sus necesidades o habilidades intelectuales. Lo que es más significativo, el mínimo desarrollo explícito concuerda con la recomendación ignaciana de que el ejercitante discurra por sí mismo sin excesiva ayuda» (p. 64); o cuando, tras una paráfrasis detallada de dos poemas de Lope y Valdivielso, concluye: «La dependencia de estos poemas con relación a los esquemas de los *Ejercicios* es menos obvia que en las composiciones examinadas en el

capítulo anterior en la medida que dos de las tres etapas de una meditación ignaciana no forman parte de los textos, sino que han de precederlos: es decir, la incidencia del navarro no es tan evidente precisamente porque no está incorporado a las composiciones en su totalidad» (p. 107).

Asimismo, el lapso de tiempo que media entre la composición del ensayo, galardonado en julio de 2003 con el premio «Conde de Cartagena» de la Real Academia Española, y su publicación en 2007 explica ciertas imprecisiones bibliográficas. Tal es el caso de la fecha de nacimiento de Valdivielso desconocida (p. 9) o la ardua *quaestio* acerca de la primera edición de la *Vida de san José* (p. 76), dos cuestiones que A. Madroñal abarcó en un artículo publicado en 2002 por la *Revista de Filología Española* («La primera edición de la *Vida de san José* del maestro Valdivielso», *RFE*, LXXXII, 2002, pp. 273-294); o, para mencionar otros casos, las ediciones de las *Rimas* de Lope (p. 10), que, en contra de lo que parece indicar la autora, no se detallan exhaustivamente, así como ciertos estudios sobre autores «religiosos» de los siglos xv-xvi, como el comendador Román (p. 11), que deberían citarse y, en cambio, no aparecen (por ejemplo, Comendador Román, *Coplas de la Pasión con la Resurrección*, ed. G. Mazzocchi, Firenze, La Nuova Italia, 1990). Asimismo, la cercanía cronológica justifica que la edición de las *Rimas sacras* de Antonio Carreño y Antonio Sánchez Jiménez, publicada en 2006 en la misma colección que acoge el ensayo de Arantza Mayo y presentada como de próxima publicación en el texto, no se haya actualizado. Con todo, estas matizaciones bibliográficas no menguan la calidad de este ensayo y su planteamiento crítico ni tampoco impiden su cabal comprensión.

ELENA E. MARCELLO

MUÑOZ PALOMARES, Antonio, *El teatro de Mira de Amescua. Para una lectura política y social de la comedia áurea*. Frankfurt am Main: Universidad de Navarra-Ibereamericana-Vervuert, 2007, 450 p., Biblioteca Áurea Hispánica; n.º 46.

Este nuevo título de Biblioteca Áurea Hispánica es una nueva y buena muestra de la línea seguida por esta colección con la publicación de interesantes estudios relacionados con nuestra literatura del Siglo de Oro.

El volumen, como indica el subtítulo, se trata de una «lectura política y social» de la obra de Mira de Amescua y no de un análisis literario, idea que podríamos obtener en primera instancia por el título general de la obra. Muñoz Palomares nos ofrece un amplio estudio de las teorías y la ideología defendidas por diferentes tratadistas del Siglo de Oro acerca de la Monarquía y el gobierno, la figura del valido y la nobleza, así como el análisis de estudios de nuestro tiempo sobre estos aspectos, para después analizar la postura del autor guadijeño a partir de numerosos fragmentos de sus comedias. Un total de cincuenta y una comedias y seis autos de Mira de Amescua que, sin duda, ofrecen un amplio panorama de su teatro. Tal y como nos señala el autor en la introducción, es parte de un trabajo más amplio, su tesis doctoral. A pesar de ello, el autor ha sabido seleccionar la información y darle una estructura coherente y bien configurada.

El libro se divide en tres grandes capítulos según los tres bloques temáticos antes indicados. Los dos primeros encabezados por el título de «El orden político I y II» los dedica a las figuras del rey y el valido. El tercero, encabezado como «El orden social», analiza el estamento nobiliario y sus privilegios. El padre Mariana, Juan Agustín de Castro, Juan Alfonso de Lancina, Saavedra Fajardo, el Padre Már-

quez, Luis Cabrera de Córdoba, Juan de Santa María, Quevedo, fray Pedro de Maldonado... son algunas de las autoridades áureas citadas por el autor a lo largo de estos tres capítulos para ofrecernos las teorías vigentes en la sociedad de Mira de Amescua. También cita, analiza y cuestiona la obra de estudiosos contemporáneos acerca de la política y la sociedad barroca y su reflejo en el teatro como José Antonio Maravall, John H. Elliot, Francisco Tomás y Valiente o David García Hernán.

Muñoz Palomares comienza su estudio de la Monarquía y sus formas de gobierno constatando cómo para los tratadistas políticos del Siglo de Oro español esta era la mejor forma de gobierno, o al menos, «un mal menor» como parecía considerarla el padre Mariana (p. 15). Según nos indica el autor, Mira de Amescua también defiende este orden político a través de su obra, especialmente por considerarla defensora del catolicismo, por lo que es precisamente en sus autos sacramentales donde muestra principalmente su visión de la monarquía hispánica. No debemos olvidar que, como indica Muñoz en la «Introducción», para Mira de Amescua el teatro tenía dos objetivos fundamentales: «la defensa de la fe y de las costumbres cristianas, y la enseñanza moral y política» (p. 11), objetivos que se verán reflejados en los argumentos y las actitudes de los personajes presentes en su obra dramática.

Los poderes del rey y el origen de éstos, su relación con la religión, la ley y la justicia, la ética y el poder y una figura muy teatral como la del rey tirano, son los aspectos estudiados en torno a la figura del monarca, muy ligados con los objetivos antes indicados. El poder del rey, como nos indica Muñoz Palomares, se consideraba absoluto y de origen divino. Así, Mira de Amescua suele mostrar a sus monarcas como representantes de Dios en la tierra, pero eso sí, mostrando la superioridad de Dios sobre la figura regia. Todo esto da una gran responsabilidad al rey, quien es

el mayor dispensador de justicia y, por tanto, debe asegurarla y administrarla correctamente. Por ello, el dramaturgo guadijeño se mostraba bastante crítico con las acciones arbitrarias y egoístas de los monarcas y denuncia el abuso de poder para su satisfacción personal como en *La desgraciada Raquel, Lo que puede el oír misa* o *La rueda de la fortuna*. Por otro lado, alaba al rey cauto y prudente, consciente de lo compleja e intrigante que era la vida en la corte. Como nos indica nuestro autor, dedicó incluso una comedia a este problema en *Cautela contra cautela*.

El capítulo segundo, dedicado a la figura del valido, nos muestra cómo, al igual que coincidían en la elección de la Monarquía como forma de gobierno, con ciertas matizaciones, todos los tratadistas estaban de acuerdo en la necesidad de una persona de confianza, próxima al monarca, que le ayudara en las arduas tareas que conlleva la administración del Estado. Mira de Amescua, planteó el problema de la privanza especialmente en cuatro de sus comedias: *Próspera y Adversa fortuna de don Bernardo de Cabrera, El ejemplo mayor de la desdicha y No dicha ni desdicha hasta la muerte*. En ellas, según Muñoz, el dramaturgo enfatiza el aspecto más teatral del valido: la inestabilidad y el carácter transitorio de su poder, muy unido a los caprichos de la fortuna. También hace hincapié en la fuerte relación de amistad que unía al rey y su hombre de confianza, mostrándonos diálogos en los que ambos se hablan como si fueran dos enamorados. Asimismo, refleja su concepción de la verdadera amistad, en la que el valido no debe ser un simple adulator del rey, sino que debe ser sincero y mostrarle los hechos de forma objetiva.

En cuanto a los validos traidores, se muestra crítico no sólo con éstos, sin también con el rey «carente de voluntad que se deja arrastrar por los criterios de sus privados» (p. 182).

Por último, analiza «La caída» y «La

inestabilidad de la fortuna». En «La caída» señala el papel de la nobleza, envidiosa de los privilegios que el monarca otorgaba a su valido; según Muñoz, Mira insistió una y otra vez en que la caída de don Álvaro se debió a que la nobleza no podía soportar el inmenso poder que éste llegó a alcanzar. «La inestabilidad de la fortuna» permite al dramaturgo, preocupado por la enseñanza moral a través de su obra, transmitir a sus espectadores la fragilidad de la condición humana, sujeta a una fortuna que hace y deshace sin tener en cuenta «lo justo o injusto de las situaciones que provoca» (p. 204). De ahí, de nuevo, la importancia de virtudes como la cautela y la prudencia en el hombre, cualidades que le permitirán saber manejar los vaivenes del destino.

El análisis de la nobleza abarca múltiples aspectos: desde su definición como clase social y sus privilegios, hasta su tipología, lenguaje y actividades propias, como los duelos. La sociedad del siglo XVII partía de una división estamental y de la desigualdad de los ciudadanos según su clase. Como indica Muñoz Palomares, la literatura barroca en general recoge y acepta esta concepción, si bien nos muestra múltiples ejemplos de intentos de ascenso en la escala social. Y así lo reflejará Mira de Amescua, quien además alecciona sobre el resultado negativo de querer ascender donde no corresponde.

Del mismo modo que el monarca y el valido, la nobleza tiene privilegios, pero también responsabilidades para con el resto de los ciudadanos y debe mostrar un comportamiento ejemplar, idea que enlaza con otro concepto muy discutido en la época: la nobleza heredada y la adquirida por las obras. También se analiza el papel y las funciones de los nobles, y los cambios que se producen en su forma de vida y de adquirir nuevos privilegios. Hasta el XVII la principal actividad de esta clase había sido la guerra, pero las continuas batallas de los tercios españoles para man-

tener la hegemonía del imperio, y las duras condiciones en las que éstas se daban, hicieron que los nobles prefirieran los cargos administrativos como medio de vida, lo que también motivó que tuvieran que prepararse para ello, pues una emergente y preparada burguesía se hacía poco a poco con estas responsabilidades en la Corte. Para Muñoz, Mira de Amescua muestra en su obra preocupación por la falta de espíritu guerrero entre los nobles y se une a la campaña de reclutamiento mostrando, por un lado «capitanes bizarros» (p. 284) como en *El mártir de Madrid* y, por otro, la generosidad del rey con los que se baten en el frente, representado especialmente en el marco de Italia y Flandes.

Otros aspectos estudiados son la relación entre riqueza y nobleza y nobleza y virtud. El binomio nobleza-riqueza solía ir unido, pero no siempre se daba, especialmente entre los grupos más bajos de la nobleza, circunstancia que se refleja habitualmente en el teatro con el deseo de matrimonios rentables. En cuanto a la relación con la virtud, Mira dota a sus personajes nobles de múltiples virtudes, como el valor y la lealtad, pero también incide en su obligación de dar ejemplo, tal y como antes indicaba.

El último subtítulo de este capítulo «El honor, el duelo y los desafíos» nos muestra un estudio del tema del honor en la obra de Mira. Tal y como nos indica el autor, la obra del accitano sigue lo mostrado por Lope en su teatro, si bien con algunos antecedentes de lo que veremos en Calderón. Mira recoge las convenciones de la época y les añade la «lección moral correspondiente» (p. 370), pero no muestra especial interés por el tema, de hecho, según nos indica Muñoz, en su producción, tan solo podríamos considerar como drama de honor una comedia: *Lo que no es casarse a gusto*. Muñoz destaca en Mira la unión de honor y virtud en su concepción de éste y el uso equivalente de los términos «honor» y «honra», aunque predomi-

na el vocablo «honor», probablemente por el mayor prestigio de este vocablo, más adecuado con el carácter aristocrático de sus obras. Asimismo «la honra» se aplica también con el linaje y la sangre, términos que señala Muñoz, están relacionados con la limpieza, y con vocablos como «favor» o «recompensa». Por otro lado, en relación con la nobleza, el honor aparece asociado a ella. Y precisamente los duelos y desafíos eran la forma en que ésta defendía su honor agraviado. A pesar de que en el XVII los duelos ya estaban prohibidos, están muy presentes en el teatro barroco. Mira también se valió de este recurso, presente, por ejemplo, en *La adúltera virtuosa*.

Muñoz Palomares cierra su estudio con este aspecto tan característico del teatro barroco y con una amplia e interesante bibliografía.

Nos encontramos, por tanto, ante una obra de interés general para los estudiosos del Barroco por la visión que nos ofrece de las teorías políticas y sociales en torno al estamento nobiliario en nuestro Siglo de Oro. No obstante, este estudio está limitado por su aplicación exclusiva a la obra de Mira de Amescua.

ALMUDENA GARCÍA GONZÁLEZ

MAÑERO LOZANO, David (ed.), *Segunda parte de la vida del pícaro Guzmán de Alfarache*. Madrid: Cátedra, 2007, 625 p.

¡Justicia, justicia, señores vecinos!, gritaba desesperada la vieja Celestina ante la espada desnuda de Sempronio, viendo su fin cercano. En aquella ocasión, el alguacil llegó demasiado tarde.

Y justicia piden también algunas obras clásicas que, como esta segunda parte del *Guzmán*, se ven injustamente indefensas ante otra espada, la del olvido, empuñada

por presuntos editores que, sin sonrojo y resguardados tras el parapeto de la montonera picaresca y, en el caso concreto de esta novela, protegidos también bajo el paraguas despectivo del apellido apócrifo, echan de sí supuestas ediciones sin ningún rigor, con un prólogo de compromiso que no va más allá de los cuatro detalles más comunes sobre obra y autor, una anotación para salir del paso y nula argumentación ecdótica. Por suerte, esta vez, el alguacil ha llegado a tiempo.

Ya dicen por ahí que las cosas o se hacen bien o no se hacen, y la edición que nos ocupa es sobrada muestra de lo primero. David Mañero, con esta cuidadísima edición, le ha hecho justicia a una obra que va mucho más allá del mero plagio de ideas que podría esperarse de una continuación apócrifa. La construcción narrativa de la primera mitad de la obra nada tiene que envidiarle al *Guzmán* original, novela a mi entender sobrevalorada por aquello de ser la fundadora del género y que no ha resistido bien el paso de los siglos. Es más, la prosa del apócrifo aparece liberada de cierto barroquismo hueco del que adolecía la de Alemán, y que dificultaba su comprensión. En este sentido, la continuación resulta más ágil y, por qué no decirlo, más moderna.

Asimismo, entre las enfadosas digresiones que salpican la narración hay algunas curiosas e interesantes –la que hace Guzmán sobre España y los españoles, camino de Nápoles, plena de ironía (I, III: número de libro y de capítulo), la dirigida contra la falta de escarmiento en el género humano, que deriva en un divertido despotrique contra diversos estamentos y oficios que por momentos recuerda a los *Sueños* de Quevedo (III, II), y otras más breves e intensas, como la diatriba contra la costumbre de visitar a los enfermos (II, VII) y, sobre todo, el relato de las bondades del agua y las maldades del vino (II, I) o la precervantina arenga con que pone en duda la adecuación de las penas de

cárcel o galeras al objetivo de reducir la criminalidad (I, VII-VIII)–. Bien es verdad que la mayoría de estas reflexiones están traídas a la historia muy por los pelos –recuérdese la reflexión sobre las artes adivinatorias (III, III), cosida a la acción con la burda excusa de una noche de desvelo en que Guzmán se levanta y encuentra unos libros de su amo sobre el tema– y que a partir del encuentro con el vizcaíno (II, VIII) alcanzan una presencia insostenible para algo conceptualizado como novela, pero en general resultan más llevaderas y están mejor construidas argumentalmente que las del original, que pecan de dogmáticas y que, por estar menos concentradas que en el apócrifo y aparecer continuamente, resultan a la postre más cansinas.

En lo puramente picaresco, tampoco carece de pasajes estimables que para sí los quisieran otros títulos con más renombre, como la memorable pelea en la venta de Viveros, pero en conjunto se diría que el autor no se termina de mover a gusto dentro de este mundillo, pues algunos lances huelen demasiado a inverosimilitud: no se entiende, por ejemplo, que un pícaro más o menos experimentado, como el Guzmán que sale de Roma, se deje desvalijar por dos granujas, sobre todo cuando ya había sufrido el tópico bautismo de fuego en la primera parte con el mesonero que le roba la capa. Si a ello unimos la descompensación narrativa a la que aludíamos antes, la obra en general dista mucho de situarse entre las mejores del género, y no le falta razón a Mateo Alemán cuando, en los preliminares de su segunda parte, dice que, si bien miradas de una en una las facciones del apócrifo son casi perfectas, todas juntas no hacen rostro hermoso. Debería, no obstante, tomar buena nota y aplicárselo a sí mismo.

En conclusión, el mayor pecado del continuador es haber tomado prestados unos personajes que no son originariamente suyos, pero fuera de esto, el resultado no merece el desprecio editorial al que había

estado sometido hasta ahora. Además de esos papeles y pensamientos tan pródigamente comunicados por Alemán y que, según él mismo denuncia, le cogieron al vuelo, no puede negársele al autor del apócrifo una dosis importante de talento narrativo que convierte a esta novela, o al menos a muchas de sus páginas, en dignísima muestra del género picaresco.

Como tal lo ha tratado David Mañero en una edición exquisita basada por primera vez en el único ejemplar conocido de la princeps, cuyos avatares quedan consignados en la introducción, así como un completísimo aparato de variantes que sirven al editor para, con una argumentación aplastante, construir por primera vez un stemma fiable de la obra –aunque podría precisarse por cuanto considera como emisión una de las ediciones lisboetas–. No son muchas las ediciones de obras clásicas que aglutinan tanto trabajo y rigor textual.

También enumera exhaustivamente en la introducción las numerosas fuentes en las que bebe el continuador apócrifo para pergeñar sus digresiones y se permite incluso descubrir nuevos párrafos de inspiración ajena que la nula preocupación textual anterior había tenido ocultos por omisión. Intenta demostrar en este punto el editor que nuestro autor no era un plagia-dor de ideas tal como lo entendemos hoy, sino que se limitaría a poner en práctica el tan de moda entonces recurso de la *imitatio*, con la sana intención de divulgar otras obras de su época sobre cuyos discursos aportaba además sus propias opiniones, y no de suplir con ellas la falta de imaginación. Abre así Mañero una interesante reflexión sobre la verdadera motivación de estos pasajes en tantas obras de este tiempo, pues aporta otra visión sobre lo que, observado desde nuestros días, parece un encadenamiento de absurdos –por prestados– alardes de erudición.

La idea anterior, dentro de la introducción, forma parte de un convincente proceso de dignificación del autor cuyo prin-

cipal bastión sería mostrar que es una novela sólidamente construida desde los cimientos del *Guzmán* original y que incluso mejora a su predecesora en la organización de ciertos pasajes paralelos «asimismo enumerados con profusión». Entra además aquí el editor con brío a discutir la común afirmación crítica según la cual el continuador habría seguido los papeles y pensamientos *robados* a Mateo Alemán hasta el momento de la fractura narrativa antes reseñada y que después, falto de imaginación, se dedicó a aligerar la acción y engordar el pensamiento.

Más débiles, sin embargo, parecen a priori los argumentos en orden a justificar en la introducción por qué se ha decidido que la edición se imprima sin nombre de autor, alegando, entre otras cosas, que no resulta suficiente para atribuirle la autoría a Juan Martí el hecho de que Alemán lo señale con el dedo en su segunda parte. En mi opinión, es remar contra corriente en algo demasiado aceptado por la crítica, aunque también dicen por ahí que la victoria es para los valientes.

Una vez en el texto, la anotación lexicográfica resulta quizá excesiva para alguien mínimamente avezado en títulos clásicos, aunque ello no debe observarse como demérito pues jamás puede serlo el afán por abarcar las necesidades del mayor espectro posible de lectores. Veces hay, en cambio, en que se echa en falta alguna aclaración, y es que debe de ser muy difícil encontrar el equilibrio en algo tan subjetivo.

Siguiendo con las notas, las relativas a lugares comunes de la literatura áurea en general y de la novela picaresca en particular resultan en muchas ocasiones simplemente deslumbrantes. En estas últimas se trazan completísimos itinerarios de alusiones a tópicos del género como las burlas, la ascendencia vergonzante, las malas compañías, los odiados corchetes, el mundo de las galeras, etc., que junto a las palabras que se dedican en la introducción a demos-

trar que el autor del apócrifo ya tiene en 1602, antes del episodio quijotesco de Gínés de Pasamonte, plena conciencia de género, ofrecen una clara, completa y descriptiva panorámica de lo que por entonces era ese género incipiente y de su evolución posterior. Algunas de estas notas explicativas son, y permítaseme incidir en este aspecto, absolutamente brillantes y el ejemplo más claro de ello son las dedicadas a los diversos oficios que se citan al arremeter el pícaro contra los que no quieren escarmentar en cabeza ajena (III, II).

En resumen, el editor literario de esta novela nos regala el redescubrimiento de un pedazo importante de nuestra literatura, que hasta ahora había permanecido semiocultas tras el velo vergonzoso de la mocicie investigadora que invade nuestras universidades y bibliotecas. Es de agradecer, por tanto, el esfuerzo y la maestría que ha mostrado para darle a esta obra lo que pide y merece, y que haya entregado al panorama editorial esta versión limpia, despojada de deformaciones. El autor, sea quien diga o fuere quien quiera ser, le agradecería el lujazo. Nosotros también.

JAVIER MACHÓN

ARELLANO, Ignacio, *El escenario cósmico. Estudios sobre la comedia de Calderón*. Madrid-Frankfurt: Iberoamericana-Veruert, 2006, 326 p.

El sintagma que abre el título del presente trabajo resulta sumamente revelador por cuanto sugiere la condición plural y *cósmica* tanto de la materia objeto de estudio como de la configuración del propio volumen, y se aviene a la perfección con el carácter poliédrico –tan reivindicado en los últimos tiempos– del universo dramático calderoniano. En efecto, la inicial condición miscelánea que responde a un proceso continuado de investigación con diver-

sos enfoques y áreas de estudio, se unifica por dos factores: su adecuación al objetivo ya señalado por el autor en sus páginas iniciales –constatar la existencia de las muy diversas facetas observables en el amplio universo dramaturgico calderoniano– y la reagrupación de cada uno de esos estudios previos en una serie de cuatro grandes bloques que confieren unidad y coherencia interna al volumen.

Así pues, los catorce capítulos que conforman el estudio se integran en cuatro partes: la primera, más extensa, atiende a cuestiones temáticas e intertextuales; la segunda se centra en la veta cómica del dramaturgo, todavía infravalorada o malinterpretada desde ciertos sectores de la crítica; la tercera abarca el mundo de lo hagiográfico y la cuarta y última cierra el volumen con un grupo de tres capítulos dedicados a la importante presencia de la cultura de los emblemas en las piezas de Calderón.

La primera parte («El mundo plural del escenario calderoniano. Realidad y fantasía. De los temas a la intertextualidad») es la más extensa y consta de seis capítulos. El primero aborda la faceta seria de la creación dramática calderoniana desde una óptica temática, tratando de demostrar la vigencia de los principales temas desarrollados por Calderón en sus dramas. Así, el honor, la lucha generacional, la ambición de poder, la coerción de la libertad o el destino frente al libre albedrío –los principales ejes temáticos de los dramas de Calderón que establece Arellano– adquirirían plena actualidad no desde una clave interpretativa sustentada en lo subversivo, sino desde aquella que subraye el carácter universal y atemporal de las pulsiones puestas en escena. En este sentido, entiende el honor como una metáfora de la presión ideológica y social, el enfrentamiento generacional como el resultado de las inseguridades de las instancias paternas, y el afán de poder o el conflicto entre libertad y destino como constantes universales plenamente vigentes en la actualidad.

Continúa Arellano explorando el ámbito de la comedia seria calderoniana en su segundo capítulo, que dedica a la figura del gracioso. Analiza ahora el crítico –con la excepcional agudeza que le caracteriza– la funcionalidad del agente cómico en piezas de incuestionable raigambre trágica. Tomando como ejemplo algunos graciosos bien conocidos, como Persio (*La gran Cenobia*), Polidoro (*El mayor monstruo del mundo*) o Coquín (*El médico de su honra*) constata la marginalidad del personaje en los modelos trágicos calderonianos, que se muestran como entes absolutamente impotentes o totalmente subyugados al universo trágico al que se supeditan. Concluye además señalando lo erróneo de interpretaciones que pretenden identificar la figura del gracioso con una voz subversiva, denunciadora de las perversiones del sistema; cuando en realidad lo verdaderamente importante de estos graciosos es su absoluta anulación cómica como expresión del dominio de la tragedia.

De nuevo es un filón temático el que genera el capítulo tercero de esta primera parte: lo exótico. Puntualiza Arellano que esta dimensión –sobre todo lo exótico en relación con lo procedente de lugares lejanos y no tanto lo extravagante o extraño– aparece estrechamente ligada a determinados géneros dramáticos, de manera que las comedias de tema bíblico, las mitológicas o las de raigambre caballeresca son las que permiten más fácilmente la aparición de este tipo de elementos. Así mismo, matiza también que lo exótico se ve supeditado al horizonte cultural del espectador, puesto que el grado de exotismo de un determinado elemento puede verse mermado en función de la familiaridad del receptor con la tradición literaria o cultural en que se inserta. Oriente, el nuevo mundo u otros lugares habitualmente inmersos en un halo de fantasiosidad y misterio constituyen los pilares fundamentales del exotismo calderoniano, exotismo que, como bien señala Arellano, afecta en mayor medida a los

espacios dramáticos que a los estrictamente escénicos.

El capítulo cuarto prosigue explorando el terreno del drama serio, ahora desde una perspectiva espacial centrada también, como en el caso anterior, más en el espacio dramático que en el escénico. Haciendo notar de antemano la estrecha relación existente entre espacio y género dramático, Arellano establece una serie de categorías mediante las que vincula el elemento espacial con otros aspectos del drama: acción, lección, emoción, personaje y género le sirven para elaborar una radiografía perfecta del tratamiento del espacio en los dramas de Calderón, sobre todo atendiendo a su dimensión simbólica.

«Lo maravilloso y lo fantástico en Calderón», capítulo quinto de la primera parte, conecta de forma notable con el dedicado a lo exótico, conexión que se manifiesta de manera nítida al observar que los géneros dramáticos aquí analizados son prácticamente los mismos que Arellano señalaba como principales exponentes de la dimensión exótica: obras de gran espectáculo destinadas a representaciones en palacio (fiestas mitológicas o comedias caballerescas), dramas religiosos y autos sacramentales. Se analiza en esta ocasión con mayor detenimiento el foco en que se sustenta lo maravilloso en cada uno de los géneros señalados: el milagro en las comedias de santos, la propia construcción de la alegoría en los autos sacramentales, la explotación tramoyística en las fiestas mitológicas o el espacio mágico en las comedias caballerescas.

Esta primera parte se cierra con un capítulo de carácter intertextual, sumamente interesante, dedicado a las conexiones observables entre dos grandes del Siglo de Oro: Cervantes y Calderón. Comienza Arellano su análisis con un repaso crítico por las aportaciones previas de otros investigadores sobre el tema para centrarse luego en la organización de su propio estudio, estructurado en torno a dos grandes aparta-

dos: las referencias microtextuales respecto a Cervantes y su obra en los textos calderonianos y las referencias macrotextuales. En lo que atañe a las primeras, destaca Arellano el predominio del *Quijote* y su funcionalidad cómica; mientras que las alusiones de mayor extensión, las macrotextuales (*El astrólogo fingido* y la aventura de Clavileño, *La púrpura de la rosa* y *La casa de los celos*, *El sitio de Bredá* y *La Numancia...*), resultan especialmente interesantes por reveladoras de los mecanismos de adaptación supragenéricos. Cierra Arellano este interesante estudio con un no menos interesante epígrafe final en torno a la comedia perdida de Calderón *Don Quijote de la Mancha* o *Los disparates de don Quijote*. Frente a la postura mantenida por diferentes críticos en torno a la visión sería que esta comedia perdida ofrecería del personaje cervantino, este insigne calderonista sostiene la hipótesis contraria, esto es: amparándose en la tradición quijotesca teatral de la época, eminentemente carnavalesca y ridícula, Arellano considera que con toda probabilidad la comedia de Calderón habría de inscribirse en los moldes de la comedia burlesca o de disparates.

Los artículos agrupados en la segunda parte de este volumen bajo el marbete «Calderón cómico» comparten una misma línea de investigación que le otorga inevitablemente una mayor trabazón temática que el bloque anterior, más heterogéneo. Como el paratexto indica, los tres capítulos que conforman esta parte atañen a piezas cómicas de Calderón, en concreto *Guárdate del agua mansa*, *La dama duende* y *Mañanas de abril y mayo* respectivamente. Los tres responden a un mismo objetivo, explicitado de antemano en el breve prefacio que los antecede: demostrar la invalidez de interpretaciones que buscan lo trascendente, lo serio, en comedias eminentemente cómicas. En este sentido, los tres artículos hacen hincapié en la dimensión cómica de las tres piezas y la inadecuación,

por tanto, de otras lecturas encaminadas a mostrar la dimensión grave y trascendente de algunos de sus elementos constitutivos. Así, en *Guárdate del agua mansa* Arellano demuestra la imposibilidad de interpretar las tres relaciones de contenido histórico que presenta la comedia desde una perspectiva intrínsecamente dramática, como habían hecho otros críticos, puesto que la historia textual de la pieza aclara su génesis y funcionalidad, que no es sino puramente sociológica, de circunstancias. En la misma línea, el estudio sobre *La dama duende*, sumamente interesante, pretende desechar una serie de enfoques interpretativos que atentan, en definitiva, contra la propia configuración genérica de la pieza, una comedia de enredo al fin y al cabo. A saber: las interpretaciones en clave psicoanalítica y sexualizante del espacio, el excesivo realce del tema del honor, el conflicto entre paganismo y cristianismo simbolizado en Cosme y don Manuel, la reclusión de doña Ángela como denuncia de la situación social de la mujer o la visión tragedizante de los personajes principales. Por último, Arellano aborda el análisis de *Mañanas de abril y mayo* con un objetivo parcialmente diferente al de los dos casos previos: si bien se detiene también de manera pormenorizada a examinar los elementos estructurales, temáticos y estilísticos que configuran la pieza como una genuina comedia de capa y espada, esto es, esencialmente lúdica; lo hace ahora con la pretensión de demostrar las posibilidades factuales de la comedia del Siglo de Oro en la escena contemporánea, aduciendo para ello la universalidad de muchos de sus recursos cómicos o lo innecesario de pretender que el público comprenda absolutamente todos los detalles del texto para que la pieza funcione adecuadamente en las tablas.

La tercera parte, al igual que la segunda, surge de nuevo en torno a un criterio genérico, pues los dos trabajos que la conforman versan sobre dos piezas pertene-

cientes a un mismo ámbito, en esta ocasión el bíblico o hagiográfico: *Judas Macabeo* y *El mágico prodigioso*. También la configuración de los dos artículos es similar, pues se trata de sendos análisis planteados desde un enfoque abarcador sobre la configuración dramática de cada una de estas dos comedias en los que Arellano atiende a cuestiones muy diversas: datación, tratamiento de las fuentes, caracterización de los personajes, relevancia de premoniciones y dobles sentidos, configuración escenográfica, organización discursiva...

Este escenario cósmico se cierra con un bloque final constituido por tres capítulos dedicados a la relación entre los textos calderonianos y la cultura emblemática del barroco. De carácter más abarcador los dos primeros, centrados respectivamente en los dramas de poder y ambición y las comedias religiosas por ser los dos géneros en los que mayor peso de lo emblemático puede observarse, el capítulo final atiende a una cuestión mucho más específica: el motivo del pájaro mudo en *El médico de su honra*. Arellano establece una clasificación tripartita para los elementos emblemáticos que aparecen en los dramas de poder y ambición de Calderón: los relacionados con el universo heráldico (el laurel, las águilas de Roma, el águila bicéfala, las flores heráldicas, el ave fénix, el sol...), los mitológicos (Atlante, la Fama, la Fortuna, Ícaro...) y los específicos del poder y la ambición (la nave, el caballo, el pavo real, el almenadro...). Por su parte, las huellas de lo emblemático en las comedias religiosas se subdividen también en tres tipos: las relacionadas con el mundo celestial y los agentes del bien (el laurel, el sol, el iris, la vid, el arpa de David...), las vinculadas al mundo del mal (sierpes, cocodrilos, dragones, hidras, sirenas...) y las relacionadas con la lucha del hombre y sus tentaciones (la Fortuna, el volcán, el laberinto, Ícaro, Faetón...). Por último, el capítulo dedicado a *El médico de su honra*, pese a su especifi-

cidad, resulta sumamente interesante y revelador al mismo tiempo de que la presencia de la cultura emblemática en Calderón se extiende más allá de sus dramas de ambición y sus comedias religiosas. Partiendo de una breve referencia «al pájaro que fingen / con una piedra en la boca» incluida en *El médico*, Arellano esclarece de forma sumamente precisa, detallada y documentada la identidad del pájaro, que había sido identificado con la grulla por algunos editores. Basándose en la rica tradición emblemática existente acerca de piedras y pájaros, Arellano llega a la conclusión de que Calderón se refería al ánsar, emblema del silencio prudente aunque brillantemente invertido por parte del dramaturgo, que lo utiliza en un contexto en el que la imposición de silencio se convierte en una gran imprudencia que derivará en el final trágico por todos conocido.

A través de las páginas que conforman este volumen el lector tiene acceso a una serie de rigurosos y completos análisis que desde perspectivas y enfoques diferentes —temáticos, intertextuales, interpretativos...— abordan un amplio corpus de las comedias de Calderón, todo ello con la garantía de rigurosidad que la trayectoria investigadora de su autor permite asegurar. A lo largo de los capítulos es posible observar una especie de línea transversal, un eje de continuidad que apuntala la unidad del estudio: la preocupación del autor por la correcta delimitación genérica en la proteica y multiforme comedia áurea, delimitación que, pasada por alto en ocasiones, ha dado lugar a lecturas notablemente apartadas de la realidad creadora y escénica de autores y espectadores del XVII.

En definitiva, los trabajos compendiados en este volumen dan cuenta de dos aspectos fundamentales ya señalados al comienzo de estas páginas: de un lado, la riqueza plural del universo dramático calderoniano y de otro, la magnitud de una trayectoria crítica tan enjundiosa como la de Ignacio Arellano; cuestiones ambas, que

por consabidas, no resulta inoperante volver a constatar, cuanto más si se hace a través de un trabajo tan lúcido y sugestivo como el que aquí reseñamos.

MARÍA J. CAAMAÑO ROJO

CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro, *La torre de Babilonia*. Nider, Valentina (ed.): Kassel, Reichenberger; Pamplona, Universidad de Navarra, 2007, 256 p.

Con esta reciente edición del auto *La torre de Babilonia* a cargo de la hispanista italiana Valentina Nider alcanza el número 61 la colección de Autos Sacramentales de Calderón que dirige el profesor Ignacio Arellano y publican Reichenberger y la Universidad de Navar

Las cien primeras páginas están dedicadas a cuestiones introductorias de diversa índole relacionadas con el texto de *La torre de Babilonia*. A continuación se sitúan la bibliografía, abreviaturas y reproducción de una serie de láminas pictóricas vinculadas con el texto del auto. Cierran la edición el texto crítico con su correspondiente anotación filológica y el aparato de variantes textuales.

La autoría del auto no ofrece dudas, según demuestra la hispanista, gracias al testimonio de *partes* de autos, documentación histórica, índices y catálogos de piezas teatrales. Más complicada resulta la datación del texto, que la crítica, con una apoyatura de tipo estilístico y dada la brevedad de la pieza, ha clasificado como uno de los primeros autos de Calderón. Nider confirma su carácter temprano gracias a una serie de protocolos notariales que ofrecen, al menos, un término *ante quem* para la pieza.

En segundo lugar, se centra la autora en la estructura argumental y alegórica del auto, estudiando la tradición literaria de los dos episodios bíblicos que Calderón emplea

(el arca de Noé y la torre de Babel), la interpretación alegórica de ambos mediante una serie de recursos tópicos y el modelo para la interpretación del texto sagrado que sigue el dramaturgo, en el que se funden San Agustín y la tradición de los comentaristas hebreos. Profundiza Nider en la circulación de los dos episodios bíblicos a través del estudio de la comedia *El arca de Noé*, escrita en colaboración, y del análisis de los términos Babel / Babilonia como sinónimos de confusión así como símbolo espacial tanto en el arte como en la literatura del Siglo de Oro.

Cierra este segundo punto la revisión de las escasas reescrituras literarias de este tema, más allá del auto de Calderón aquí editado y *La cena del rey Baltasar*. No pueden olvidarse, en todo caso, tal y como señala la autora, las obras del criptojuicio Antonio Enríquez Gómez, que emplea el tema como modo encubierto de aludir a la Iglesia y a la Inquisición; entre ellas destaca *La soberbia de Nembrot*, que algunos críticos consideran antiolivarista a la par que la causa que obligó a huir a Francia a su autor. Apunta Nider que, al compartir temas las obras de Calderón y Enríquez Gómez, la lectura política de la primera podría arrojar cierta luz sobre la interpretación de la segunda. Acto seguido, y consciente de las polémicas, tan de actualidad, que suscitan este tipo de interpretaciones políticas entre la crítica, la editora puntualiza que esta línea de estudio queda sujeta a investigaciones futuras que sustenten esta postura crítica.

Nider señala la estructura bipartita del auto, construido sobre los dos episodios bíblicos del *Génesis*, entre los que adquiere mayor peso el relativo a la torre de Babilonia, y relata a continuación el argumento de cada uno de los bloques que componen la estructura del auto. Las simetrías y correspondencias entre la primera y segunda parte se observan en la breve sinopsis métrica que ofrece para clausurar este apartado.

Importancia adquiere también el estudio del espacio escénico del auto a través de las acotaciones y de la documentación aportada por el profesor Charles Davies. En este punto, Nider indica la relevancia de la plaza –la de Yepes, lugar de estreno del auto– como espacio teatral; así, a través de la documentación conservada en torno a la estructura de la plaza en el siglo XVII, propone la autora una hipotética escenificación dividida en los dos episodios que componen el auto.

La relevancia del concepto de reescritura en Calderón reaparece en este estudio preliminar, en el que Nider retoma la discusión iniciada por Parker y Valbuena Prat en torno a la intertextualidad entre *La torre de Babilonia* y *La cena de Baltasar* en el relato del diluvio, argumento que se aprovechó para fechar el auto editado. La autora transcribe ambos fragmentos enfrentados, al tiempo que valora constantes y diferencias, y llega a la conclusión de que, además de parecer exagerada la afirmación relativa a la igualdad de los dos relatos, no resulta operativa la idea de emplear el concepto de intertextualidad para determinar la anterioridad o posterioridad de uno u otro, pues el material empleado en el auto podría considerarse de repertorio, fórmulas de la tradición oral que Calderón adapta.

Encontramos, a continuación, un complejo pero sabiamente trazado, estudio textual, cuya dificultad estriba en la cantidad de testimonios con que cuenta el auto: una doble tradición manuscrita e impresa formada por once manuscritos y algunas ediciones, entre las cuales resulta relevante la de Pando. Ofrece Nider una sucinta descripción de los testimonios críticos, por estar ya ésta contenida en otros trabajos a los que remite.

El cotejo lleva a la autora a establecer dos familias de testimonios manuscritos con sendos ascendientes comunes ilativos. Muy completo resulta el análisis de cada una de las familias textuales, los testimo-

nios que las integran y las relaciones entre ellos a través de errores y lecturas isovalentes. Cierra el estudio textual el análisis de la edición de Pando. Este estudio da lugar a un complejo y enmarañado *stemma* que resulta, no obstante, de fácil comprensión al estar apoyado en el bien argumentado análisis textual previo.

En los criterios de edición expone Nider las conclusiones en torno al texto base elegido: «Entre los testimonios de la familia X, M4 resulta el menos banalizado y por ello aceptamos algunas de sus lecturas exclusivas. Sin embargo, por lo que se refiere a la grafía sigo el manuscrito C, que refleja el *usus scribendi* de Calderón (por ejemplo, en los casos de palabras rimas como efecto-efeto o precepto-preceto)» (p. 103). Entiendo, y comparto, que la autora siga las lecturas de C en aquellos lugares en los que el esquema métrico de la estrofa así lo exija; sin embargo, no creo que pueda aducirse la justificación de que este manuscrito refleja el *usus scribendi* de Calderón para el uso de este testimonio en ciertas lecturas gráficas, entre otras razones porque, a no ser que este manuscrito sea un autógrafo de Calderón o de mano de un copista muy conocido y estudiado – que no debe de ser el caso–, los copistas no cuidaban el *usus scribendi* del escritor al que trasladaban, ni siquiera los del XVII, aun trabajando con el dramaturgo en la copia conjunta de manuscritos.

Nider ofrece, por último, en este apartado introductorio los criterios de edición propios de la colección, sobradamente conocidos por sus lectores habituales: regularización de nombres, resolución de abreviaturas, referencias a otros autos de Calderón, variantes marcadas con un asterisco e inclusión «en el aparato crítico al pie de página [de] las observaciones y las discusiones sobre las lecturas aceptadas y rechazadas» (p. 103). El aparato crítico no se sitúa, sin embargo, a pie de página, sino que lo hace a continuación del texto. Tampoco se encuentran en él (ni en las notas

filológicas, éstas, sí, en nota al pie) demasiadas aclaraciones sobre la elección de una u otra lectura.

Se sitúan, a continuación, la bibliografía, las abreviaturas –de las obras más citadas y de los títulos de autos de Calderón– y, por último, una serie de láminas que recogen la tradición pictórica del arca de Noé y la torre de Babilonia entre los siglos XVI y XVII.

La completa y erudita anotación filológica explica términos aislados, desentraña versos enteros e interpreta pasajes completos. Nider no permite que ningún hilo quede suelto. Incluye notas de tipo léxico basadas en herramientas como el *Diccionario de Autoridades* o el *Covarrubias*. Señala y explica la terminología propia de la literatura aurisecular, el uso de determinados motivos temáticos y su recurrencia en distintos tipos de textos. Indica recursos retóricos propios del XVII y aquéllos habituales en el *usus scribendi* de Calderón. Remite, para la correcta comprensión de la pieza, a otros versos dentro del propio texto, a lugares comunes en la esfera de los autos calderonianos, sin olvidar los motivos tomados de las fuentes fundamentales usadas para la construcción del auto y, en fin, aporta notas de tipo escenográfico, prestando atención a la fuerza o impacto de ciertas escenas que analiza concienzudamente, además de remitir a abundante bibliografía vinculada con el campo de la teoría teatral.

Al final se sitúa la lista de variantes dividida en tres bloques: aquéllas contenidas en el título, las que aparecen en la lista de *dramatis personae* y, por último, y más relevantes, las variantes del texto. Debe señalarse la dificultad que supone la realización de un aparato crítico con un número de variantes tan elevado, que se complica si, además, la mayor parte de las variantes proceden de manuscritos. Este problema no impide, sin embargo, que Nider presente un depurado aparato crítico, aunque, en ciertas ocasiones, incurra en algún lapsus, como la ausencia de corres-

pondencia entre la lectura escogida en el texto crítico y la plasmada en el aparato de variantes. Así, si acudimos al verso 303 («callar el menor defecto») veremos que *defecto* rompe la rima consonante con *in-discreto*. Si observamos el aparato de variantes, sin embargo, se confirma que la idea de la autora era efectivamente corregir este grupo culto de la lectura de M4 por la de C (*defeto*), pero finalmente o, quizá por despiste, no se hizo: defeto] defecto M4 P1 M2 M6 Rb M M1.

Cumple dejar patente, sin embargo, que estos ínfimos despistes no restan, en ningún momento, calidad a la edición, que refleja la amplitud de la investigación realizada por su autora. La completa y erudita introducción, el texto fijado con rigor y la pormenorizada anotación filológica nos sitúan ante una excelente edición crítica, en la línea de las ya publicadas en la colección en que se inserta.

ALEJANDRA ULLA LORENZO

BAENA, Clemente A. de, *Viaje a la Corte del Papa Clemente XIII. Relación y cuenta de los gastos (1760-1765)*. Fabbri, Maurizio (introducción, textos y notas); Panozzo (ed.). Bolonia: Centro di Studi sul Settecento Spagnolo. Testi inediti e rari, 2007, 289 p., n.º 10.

El volumen, número 10 de la colección de textos inéditos y raros que el Centro di Studi sul Settecento Spagnolo de la Universidad de Bolonia va editando, presenta la relación del viaje a Roma que Clemente Antonio de Baena, presbítero en la parroquia de Santa María de la Asunción de Arcos de la Frontera, realizó entre 1760 y 1765 y también la *Cuenta de los gastos (1760-1765)* sostenidos en su viaje y en su estancia en el Urbe.

El volumen, que va precedido por un amplio estudio introductorio, no sólo repro-

duce el texto del *Viaje* que Miguel Mancheño y Olivares editó por primera vez en 1893, sino también el manuscrito inédito de la *Cuenta* de los gastos sostenidos por el presbítero en su peregrinación hasta Roma y viceversa, y también de los que se refieren a su inesperada estancia de más de cuatro años en ella. Las dos partes constituyen un *unicum* que representa un hecho raro en la historia de la literatura de viaje y que confiere a la obra la posibilidad de una lectura multidisciplinar que hace efectivamente interesante y curioso el texto.

Singular es también el motivo que ocasionó la peregrinación de Baena y que nada tiene que ver con las motivaciones que caracterizan y originan el viaje en la época de la Ilustración. En efecto, el motivo trae su origen de aquellos 'celos de campanario', tan frecuentes en la España de toda época, que más tarde Tomás de Iriarte estigmatizó en su deliciosa fábula *La campana y el esquilón*. Está documentado que, desde casi un siglo, en Arcos había nacido una disputa entre dos parroquias, la de Santa María de la Asunción y la de San Pedro, a propósito de su importancia y antigüedad. En 1760, al ver que la Santa Sede, aunque solicitada en repetidas ocasiones a emitir su juicio, tardaba en pronunciarse, el Capítulo y los feligreses de Santa María, a escondidas de los de San Pablo, decidieron enviar a Roma a un propio emisario para solucionar la cuestión. En una reunión secreta eligieron a Clemente Antonio de Baena. Tal drástica medida bien muestra el carácter enérgico y emprendedor de los feligreses de Santa María, puesto que ni la amplitud del viaje, ciertamente lleno de incógnitas, y tampoco los gastos del mismo, de los que, hay que subrayarlo, se hicieron cargo totalmente, lograron espantarles. La lectura del *Viaje* permite ver que sus aspiraciones se cumplieron.

Poco se sabe de Baena, un personaje que sin el *Viaje* quizás quedaría sepultado en el anonimato. Al estudiar su obra, el

editor deduce tratarse de persona de limitada cultura pero de viva curiosidad intelectual, incansable, y «esmerado observador de usos y costumbres» (p. 32), prudente en sus juicios –aunque no evita «el comentario del descuido y la miseria de muchas regiones de la península» (p. 31), en particular en el Sur de su país–, y que nunca deja transparentar el motivo de su peregrinación. Otro rasgo significativo de su carácter, la honradez, se patentiza en la detallada rendición de las cuentas de sus gastos, tanto del viaje como de su estancia romana, de la que se desprende su deseo de quedar bien con sus comitentes, para compensarlos de la absoluta confianza que le habían otorgado. A este propósito resulta interesante el documento, que Fabbri pone en el *Apéndice* del volumen (pp. 279-287), con el que el Capítulo y los feligreses de la parroquia de Santa María le otorgaron oficialmente a Baena plenos poderes para efectuar su delicada misión. A ellos, en primer lugar, y en un sentido más amplio a los andaluces, Baena destina su relación, como confirman las constantes comparaciones entre varios aspectos geográficos-culturales andaluces con los que de los países que atravesó o de la realidad romana. El editor señala la estrecha relación entre la forma, el estilo y el contenido de la dos partes del relato y subraya la elección de un lenguaje llano y sencillo, pero «plástico y persuasivo» (p. 34) que habría resultado accesible y grato a la mayoría de sus lectores.

Del itinerario del viaje, cuyo recorrido através de España, Francia e Italia puede fácilmente seguirse debido a un mapa presente en el libro, Baena anota escrupulosamente las distancias, que Fabbri calcula en 3200 kilómetros aproximadamente, señalando las etapas, el tipo de albergues y de comida, la condiciones meteorológicas, el estado de las carreteras. El cuento está salpicado de sus constantes preocupaciones por los peligros y las dificultades a los que tuvo que enfrentarse, entre ellos el paso del puer-

to nevado del Moncenís, que necesitó ocho horas de escalada, llevado en camilla, o la tempestad que le cogió en Niza, para no hablar de varias enfermedades que llegó a superar gracias a farmacopeas y dietas algo extravagantes. Curiosamente no incurrió en ninguna agresión por parte de bandidos, piratas y ladrones, tan temidos por él, en particular en ocasión del tránsito de la Sierra Morena, hecho que según Fabbri parece poner en tela de juicio su tradicional mala fama. En cambio queda plenamente confirmado en el *Viaje* el pésimo estado de las carreteras españolas antes de su reforma, planeda sobre todo por los ministros de Carlos III, el marqués de la Ensenada y el conde de Floridablanca.

Con estilo conciso y eficaz, Baena describe sobre todo la vida campesina y las ocupaciones con ella relacionadas de los lugares que atraviesa y también los usos y costumbres de las poblaciones. Se muestra sensible también a las bellezas naturales y artístico-monumentales, en particular, por supuesto debido a su condición de religioso, ya en Italia muestra especial interés por iglesias, monasterios, santuarios, ermitas y a todo lo que se relaciona con el culto y con el arte. Así, por ejemplo, en Roma, amén de ilustrar importantes monumentos, como, por ejemplo, el Coliseo, describe las catacumbas de San Sebastián, la basílica de San Pedro con su altísima cúpula, y la iglesia de San Felipe Neri. Con la maravilla de un cura de aldea se muestra fascinado por las suntuosas ceremonias religiosas, como la misa celebrada por el pontífice en San Pedro en el día de Pascua o la procesión del Corpus, en la que el Papa iba en la silla gestatoria, «cosa muy devota pues aunque va sentado y delante del Santísimo en su viril puesto de firme, va de modo que parece que va hincado de rodillas y con el Señor en las manos» (p. 127). Igualmente se interesa por los ritos de la sepultura y por los exorcismos, quizá debido a su «sensibilidad tendencialmente barroca» (p. 26) que también le in-

clina a enumerar y describir las muchas reliquias de santos y mártires encontradas en su peregrinación. A este propósito, en la lista de los gastos menciona la compra, por encargo de su parroquia, de algunas de ellas, mientras que recuerda con satisfacción que la de San Félix Mártir le fue personalmente ofrecida por el mismo Clemente XIII.

Sorprende sin duda en un religioso de no elevada cultura como Baena su interés por la ciencia, que se detecta en numerosos pasajes del *Viaje*, como, por ejemplo, en Bolonia, con ocasión de su visita al Museo de historia natural y de antigüedades y al Gabinete de obstetricia, con sus extraordinarias ceras anatómicas. Él toma nota sistemáticamente de las personas, objetos y animales desconocidos y raros, como es el caso del caimán, pendiente del techo de la iglesia de Viso del Marqués, o de un desgraciado niño hidrocefálico que vio en Roma.

Poco revela, en cambio, de su vida cotidiana en el Ube y en contados casos alude a su relación con individuos identificables. Sin embargo, a través de la *Cuenta de los gastos*, en la que anota el motivo des las compras, su valor en moneda española y en monedas de los diferentes estados italianos de aquella época, nos revela su vida cotidiana, la indumentaria, las comidas y el aseo que lo muestran como persona parca y frugal, a la cual, como confiesa, gustaba sobre manera el chocolate, sólo preparado a la italiana, es decir con canela.

Entre los gastos del pleito figuran también el coste de las numerosas cartas intercambiadas con sus corresponsales españoles que según el sistema vigente de la época, estaban a cargo del destinatario. De particular interés resultan las anotaciones de los numerosos y varios donativos en dinero y en vituallas con los que el presbítero trató ganarse el favor de eclesiásticos, abogados, notarios y escribanos.

En conclusión, por su singularidad, su riqueza de temas, su reproducción de am-

bientes y situaciones y aún por el estilo directo y sin oropeles de la narración, coincidimos con el editor en que el *Viaje* y la *Cuenta*, además de señalarse por su homogeneidad, quizás única dentro de su género, constituyen un documento que puede suscitar el interés de literatos y estudiosos del dieciocho español, pero también de economistas, sociólogos e historiadores.

PATRIZIA GARELLI

HICKEY Y PELLIZZONI, Margarita, *Poesías*. Pierucci, Daniela (ediz., studio e note a cura di). Pisa: Ed. ETS, 2006, p. 302.

En la reciente colección de estudios que se ocupa de *Las mujeres escritoras en la historia de la literatura española* (L. Montejo Gurruchaga y N. Varanda Leturio coord., Madrid, Universidad Nacional de Educación a Distancia, 2002), Emilio Palacios Fernández subraya la importancia de la mujer en las letras y en la sociedad española del siglo XVIII. En su artículo, el estudioso presenta una nómina de escritoras, que aumenta según progresa el siglo, y se refiere también a los géneros en los que las escritoras se expresaron: hay dramaturgas, poetisas, narradoras que escriben sus obras, paralelas al crecimiento de las ideas ilustradas que imponen un nuevo concepto de mujer. «A finales de la centuria», afirma Emilio Palacios Fernández, «hay un abundante grupo que practica la poesía, aunque son menos las que ofrecen una obra consolidada y de calidad» (p. 88).

Entre este grupo reducido, destaca el nombre de Margarita Hickey y Pellizzoni (1728-1802?), cuya producción poética, caso insólito en la literatura del siglo XVIII, Daniela Pierucci publica íntegramente por primera vez.

En su estudio preliminar, Daniela Pierucci presenta la figura de esta poetisa empezando por el ambiente familiar en el que

Margarita Hickey creció: a través de una detenida y atenta labor de reconstrucción documental, la estudiosa describe los orígenes familiares de la poetisa, de ascendencias extranjeras; su formación y sus vivencias juveniles en Madrid; su participación activa en las tertulias literarias. A la reconstrucción biográfica tan detallada sigue la descripción de la atmósfera histórico-cultural en la que Margarita Hickey vivió: la poetisa, «Nel mondo delle lettere» (p. 20), representa un ejemplo importante como «prova di una più ampia e attiva partecipazione femminile nel mondo letterario della seconda metà del Settecento» (p. 20).

Estimada entre sus contemporáneos como traductora, Margarita Hickey es una poetisa con cierta calidad en su creación literaria: sus poesías, afirma Daniela Pierucci, tuvieron «un tormentato processo di edizione» (p. 33). Con su uso armonioso del lenguaje, la escasez de imágenes y la decoración mitológica, podemos leer el «Diálogo entre la España y Neptuno» y «Poesías varias de una dama de esta corte, dalas a luz doña M. H.» dentro de los cánones neo-clásicos.

En el «Diálogo entre la España y Neptuno», la poetisa escribe un elogio al capitán general Pedro de Ceballos con motivo de su fallecimiento. Se trata de un «desafío poético», según Daniela Pierucci, con el que Margarita Hickey hizo un ejercicio literario en el que demostró el dominio del género, de la estructura métrica, del empleo del lenguaje artístico. Pero un «desafío poético» sobre todo porque una mujer se atrevía a escribir poesía encomiástica y conmemorativa, tan frecuente en las plumas varoniles de la lírica dieciochesca.

En las «Poesías varias de una dama de esta corte, dalas a luz doña M. H.» prevalece la temática amorosa, con una gran variedad en las formas métricas: endechas, octavas, décimas, sonetos, redondillas, seguidillas, villancicos. Su poesía habla también de su relación con el poeta Vicente García de la Huerta, que podemos recons-

truir gracias a las cartas que los dos escribieron entre el julio y el diciembre de 1766 y que puede ser una de las claves para la interpretación de la poesía de Margarita Hickey.

El estudio preliminar de Daniela Pierucci propone, en efecto, un punto de vista interpretativo original con el que podemos leer las líricas de esta poetisa.

En primer lugar, la presencia del yo autobiográfico en la poesía de temática amorosa, en la que la subjetividad de la autora está presente. No debemos caer en la trampa de una simple y banal identificación entre el yo poético y el yo de la escritora, identificación que desgraciadamente, en algunas aportaciones críticas, se pone como condición fundamental para leer y entender el texto (lírico o narrativo). En el caso de la poesía de Margarita Hickey, si podemos establecer una identificación, se trata, según Daniela Pierucci, de una autoconfesión que se contruye a través de la correspondencia entre la ficción y la realidad, en un constante juego con «piccoli indizi di cui forse si è tentati di sopravvalutare la portata, ma la cui combinazione sembrerebbe confermare il carattere autobiografico dell'esperienza amorosa cantata» (p. 32).

Otra perspectiva crítica es la que considera las composiciones de Margarita Hickey como si formaran parte de un Cancionero, al estilo de Petrarca o del Renacimiento. Cancionero en el que se describen las vicisitudes del proceso amoroso: un loco enamoramiento, una mutua correspondencia, el fracaso de la historia amorosa, la venganza por un amor mal correspondido, el arrepentimiento por el pecado cometido. Una rica muestra de ejemplos que no se presenta como colección casual, sino que tiene los caracteres de un *continuum* orgánico.

Antes de emprender la lectura de las poesías de Margarita Hickey, pues, Daniela Pierucci nos propone un itinerario en el *ars-amandi* de la poetisa, con el que des-

cubrir su dimensión macro-textual, estableciendo fértiles relaciones con el modelo petrarquesco. Su escritura lírica, entre los canones neo-clásicos y el prosaísmo de la poesía ilustrada, es pues una «poesías de ideas» que se propone como instrumento para el conocimiento de la verdad. En esta perspectiva, concluye Daniela Pierucci, la poetisa elige la auto-representación y la auto-interpretación de su experiencia amorosa: en la creación de un Cancionero, se auto-presenta al mismo tiempo como sujeto y objeto del mensaje didáctico.

Se trata de una perspectiva de estudio muy sugerente con la que leer las líricas de esta poetisa, un punto de vista que quizá pueda ser todavía objeto de investigación.

En cualquier caso, Margarita Hickey, poetisa original, siempre manifiesta el tono y el ánimo inflamado para defender a la mujer con conciencia y profundidad.

GIOVANNA FIORDALISO

ASTORGANO ABAJO, Antonio, *Don Juan Meléndez Valdés. El ilustrado*. Badajoz: Diputación de Badajoz, 2007, 750 p.

El profesor Astorgano publicó hace más de una década la primera edición de su biografía de Meléndez Valdés (1754-1817). No tenemos ninguna duda sobre la oportunidad de esta segunda edición, dada la abundante bibliografía crítica generada por la enorme atención que los investigadores han prestado en los últimos años a la figura y la obra de nuestro mejor poeta dieciochesco, fenómeno que ha culminado con el simposium internacional celebrado en Cáceres en noviembre de 2004, con motivo del 250 aniversario del nacimiento del poeta. Ese mismo año apareció también la edición del propio Astorgano de las *Obras Completas* de Meléndez. Todo ello acredita al autor de este libro como un gran

conocedor de la vida y la obra del genial *Batilo*.

Antonio Astorgano reconoce con modestia todo cuanto su biografía debe a la excelente aportación de Georges Demerson que, con su *Don Juan Meléndez Valdés et son temps (1754-1817)* (1962), fue uno de los pioneros en el estudio del gran autor español. Reconoce también su deuda con otros estudiosos como Leopoldo A. de Cueto, Pedro Salinas, César Real Ramos J.H.R. Polt, Rinaldo Frolidi, José Miguel Caso, Joaquín Marco, José Esteban, Emilio Palacios y otros investigadores o editores de su vida y obra, cuyas opiniones quedan recogidas y citadas convenientemente en la obra que comentamos.

Y es cierto que el libro de Astorgano debe mucho a todos los investigadores que allí se citan, pero es justo reconocer que su aportación personal es impagable, necesaria para sumar, confrontar y armonizar todo lo que estaba disperso, sin olvidar, además, que no son pocos los datos y la documentación procedentes de su propia investigación en archivos y bibliotecas. En definitiva, el dieciochista y el lector en general disponen ahora de una obra en la que pueden hallar todo cuanto se sabe sobre uno de los personajes más emblemáticos del siglo XVIII español.

Dado el carácter de esta obra, Astorgano recurre frecuentemente en su exposición al «diálogo» entre los estudiosos que le precedieron: tras una confrontación historiográfica de pareceres, Astorgano presenta, matiza o resuelve cuestiones y dudas suscitadas hace años y que, a veces, ya tienen respuesta gracias a recientes estudios o gracias a su trabajo personal. Vacíos, dudas y certezas, todo queda anotado e interpretado por Astorgano, que estructura su libro en dos grandes partes. En la primera traza la biografía de *Batilo* siguiendo un estricto y pedagógico orden cronológico, desde su nacimiento y niñez en Ribera del Fresno hasta su exilio y muerte en Francia; la *Noticia histórica y literaria*

de *Meléndez Valdés*, de Quintana, y el citado libro de Demerson son referencia principal y constante en estas páginas. En la segunda, mucho más breve, lleva a cabo un análisis de la psicología y el pensamiento político de Meléndez, así como un comentario de su obra, literaria y jurídica. Por todas partes se advierte la empatía del autor hacia su biografiado.

Astorgano presenta los avatares biográficos de Meléndez Valdés a través de una narración fluida y amena. La rica documentación que maneja le permite construir un relato en el que se advierten pocos vacíos. Los estudios previos y sus aportaciones se enhebran de manera que, al final, el lector acaba con la sensación de conocer no solo la figura de un poeta dieciochesco, sino también con la de haber palpado el ambiente y la sociedad de toda una época. Porque además de una biografía de Meléndez Valdés, este libro es un fresco en el que se dan a conocer los principales personajes y acontecimientos de la España de la época.

Su estancia en Salamanca (1772-1789), como alumno y como profesor, su militancia manteísta, el ambiente universitario, sus lecturas, su extraño casamiento, sus amigos, sus primeras obras, su «beccarismo», la primera edición de sus *Poemas*, las batallas reformistas en la universidad, etc. De estos años es su colaboración con *El Censor*, sus primeros poemas políticos, que se inscriben en aquel tipo de poesía «filosófica» tan denostada por los «antifilósofos» españoles. Son los años en que se enfrenta por primera vez con las instancias retrógradas del mundo universitario y cultural en general, dejando claro su firme pensamiento reformista y regalista, así como su oposición al inmovilismo, para cuya ideología Meléndez formaba parte de la peligrosa «secta filosófica».

Especialmente interesantes son las páginas dedicadas a su amistad con importantes personajes de la época, muchos de ellos afincados en Salamanca y asistentes a la

tertulia literaria donde se gestó la renovación de la lírica del momento. Destaquemos su relación con Cadalso y Jovellanos, «hermano» y «padre» respectivamente de Meléndez, según la lectura de Pedro Salinas. Y así fue, dada la afectuosa relación que estos personajes mantuvieron con él y su gran influencia en el rumbo posterior de la poesía y el pensamiento del poeta.

En 1789, quizás harto del sofocante ambiente universitario, Meléndez se convierte en alcalde del crimen de la Audiencia de Zaragoza. En esta ciudad permanecerá hasta 1791, cuando se traslada a Valladolid como oidor de su chancillería. En 1798 va como fiscal a Madrid, y ese mismo año es el de su destierro a Medina del Campo, una medida cuya responsabilidad no está definitivamente clara, aunque parece que fue Godoy, antes que el ministro Caballero, el principal responsable. Sigue el destierro a Zamora y Salamanca hasta que en 1808 vuelve a Madrid, donde el «afrancesado» Meléndez colabora con el gobierno francés. Su periplo vital acaba con la evacuación de Madrid (1813) y el exilio francés, donde su producción literaria fue muy exigua y donde murió, en Montpellier, en 1817.

Tras la amena lectura de esta obra, la figura del poeta-magistrado se yergue nítida y grandiosa: su actitud ante los difíciles momentos históricos que le tocó vivir demuestra su honradez y filantropía, su adscripción al pensamiento ilustrado, su batalla por la necesaria reforma de una sociedad injusta, que, como tal, lo castigó a morir lejos de su querida y añorada patria.

Si este libro fuese rigurosamente, como dije al principio, no solo una biografía de Meléndez sino también un fresco del tiempo en que vivió, es evidente que en él faltan personajes, episodios y bibliografía crítica. Pero la rica información sobre cuestiones adyacentes es un valor añadido al único objetivo del libro, la biografía del ilustrado Meléndez Valdés, tal y como reza el título, tarea en la que Astorgano se

maneja con encomiable destreza, regalando al dieciochismo una obra muy útil no solo para los estudiosos del buen *Batilo*, sino también para los interesados en la España de aquellos atormentados años.

JOSÉ CHECA BELTRÁN

DUPONT, Denise, *Realismo as Resistance: Romanticismo and Authorship in Galdós, Clarín, and Baroja*. Lewisburg: Bucknell University Press, 2006, 250 p.

Escribía Russell P. Sebold en su clásico ensayo sobre «La filosofía de la ilustración y el nacimiento del romanticismo español»: «El romanticismo no fue más que la primera manifestación literaria plenamente lograda de la nueva *forma mentis* de Europa; mas hay todavía mucho romanticismo en las novelas de Galdós, de igual modo que hay ya mucho realismo en la *Nouvelle Héloïse* de Rousseau» —*Trayectoria del romanticismo español (desde la Ilustración hasta Bécquer)*. Barcelona: Crítica, 1983, p. 106. En cierta medida, el libro de DuPont que aquí presentamos responde a esta concepción dinámica, permeable, de categorías historiográficas tales como *romanticismo* y *realismo*. Sin embargo, si en el caso de Sebold dichas categorías desdibujaban sus pretendidos límites en función de un criterio ideológico (esa «*forma mentis*» que, aun respetando las particularidades estéticas de cada corriente, las englobaba a ambas), el planteamiento propuesto por DuPont para desentrañar la compleja relación entre romanticismo y realismo es eminentemente retórico: la escritura realista bien puede entenderse como una reacción contra el romanticismo, pero su «resistencia» —por aludir al título del libro— le obliga a interiorizar y en última instancia a plasmar discursivamente aquello que rechaza.

Surgida en una época en la que, por un lado, Galdós acusa a los literatos españoles de «idealistas desafortados» y denuncia que

«el lirismo nos corroe» «Observaciones sobre la novela contemporánea en España». Ensayos de crítica literaria. Ed. Laureano Bonet. Barcelona: Península, 1999, p. 124, mientras que por otro lado el *Quijote* se convierte en reverenciado monumento nacional, la novela realista estaba llamada a pronunciarse en el mismo debate entre fantasía y realidad que caracterizara a los personajes cervantinos. Desde este punto de vista, el propósito de DuPont es analizar «la persistencia del romanticismo y la ansiedad que éste provoca» (13, trad. propia) en las obras de tres de los máximos novelistas del periodo: Benito Pérez Galdós, Leopoldo Alas «Clarín» y Pío Baroja.

Los textos analizados son los siguientes, en este orden: la primera serie de *Episodios Nacionales*, de Galdós; la trilogía de *La lucha por la vida*, de Baroja; y *La Regenta* de «Clarín». La autora hace dos aclaraciones importantes con respecto al criterio empleado en esta selección. En primer lugar reconoce que el realismo de Baroja no puede equipararse (ni estética ni historiográficamente) al de Galdós o «Clarín», por lo cual aplica a los tres el epíteto más general de «realistic» en lugar de «realist» (matiz de difícil traducción), si bien sus novelas presentan una conflictiva negociación con la herencia romántica semejante a la observada en las de Galdós y «Clarín» (26, nota). En segundo lugar, y tras admitir que este listado no es en modo alguno excluyente, pues el método crítico ensayado en este libro puede extenderse a otras obras (227, nota) –sin salirnos de la nómina de autores propuesta por DuPont cabría pensar en *La desheredada*, la trilogía *La vida fantástica y Su único hijo*–, explica que lo que hermana las catorce novelas elegidas es su especial significado histórico: atendiendo no a su fecha de composición sino a su contenido, con ellas se traza el desarrollo de la conciencia nacional española a lo largo del siglo XIX (15) y de su estudio se desprende en última instancia cómo la recuperación del ro-

manticismo es esencial para la afirmación de esa conciencia así como de la identidad individual de los personajes (17).

Si acudimos al título del libro, una vez apuntado el sentido que en él se da a *realismo*, *resistencia* y *romanticismo*, quedaría por esclarecer el valor de *autoría*. De hecho, esta noción fundamenta la originalidad crítica del trabajo de DuPont al vincular íntimamente las catorce novelas en cuanto textos cuyos protagonistas son autores: bien explícitamente, como Gabriel Araceli, el autor ficticio/narrador/personaje de los *Episodios* galdosianos y en algunos momentos Ana Quintanar y Fermín de Pas, en *La Regenta*; bien figurativamente, como sucede en las novelas de Baroja y en la mayor parte de *La Regenta*.

En el caso de los *Episodios*, la lectura de DuPont hace concebir la narración de la Guerra de Independencia hecha por Gabriel como un triple proceso: histórico, de formación de la identidad de la España moderna; psicológico, pues conjuntamente con la nación se perfila la identidad de su cronista; y sobre todo hermenéutico, ya que la madurez de este narrador se equipara a la adquisición de una competencia lectora y autorial cuyo principal obstáculo a vencer es la herencia romántica. La Guerra de Independencia, en suma, se presenta como una doble batalla: contra el invasor francés y contra la percibida como perniciosa influencia idealista, egotista y sentimental del romanticismo. Y precisamente en el contexto bélico de esta primera serie de los *Episodios* se apoya DuPont para demostrar que la renuncia a lo romántico (simbolizada en una renuncia al quijotismo) implica una seria amenaza tanto para el impulso patriótico como para el pleno desarrollo de la personalidad individual.

Ambientada en un contexto histórico bien diverso y escrita en una época y un estilo diferentes a los de los *Episodios*, la trilogía barojiana de *La lucha por la vida* presenta en el análisis de DuPont sugestivas semejanzas con las novelas de Galdós

en lo relativo al tratamiento de la dicotomía realismo/romanticismo. Recurriendo a la misma lectura simbólica que atribuye a las reflexiones y acciones de los personajes la entidad de actos de lectura y escritura respectivamente, los avatares de Manuel Alcázar (que es protagonista de la serie mas no narrador ni autor ficcional) por el Madrid de finales del siglo XIX y comienzos del XX se interpretan como una prolongada «lucha» no simplemente «por la vida» sino por adquirir una plena identidad, lucha que según DuPont se libra en estos términos: «comprometerse con el realismo y el pragmatismo a expensas de la subjetividad, o preservar el yo heroico y romántico y correr el riesgo de afeminarse» (172, trad. propia). El camino tomado por Manuel será el primero, y por ello su protagonismo se desdibuja en la última novela de la trilogía, eclipsado por el personaje «femenino» (idealista) de su hermano Juan.

La conexión entre romanticismo y feminidad y el desafío que ambos plantean a la subjetividad patriarcal burguesa (tema que Jo Labanyi ha rastreado en el teatro romántico español) «Liberal Individualism and the Fear of the Feminine in Spanish Romantic Drama», en *Culture and Gender in Nineteenth Century Spain*. Eds. Lou Charnon Deutsch y Jo Labanyi. Oxford: Clarendon Press, 1995. 826 sirve como telón de fondo para el examen de *La Regenta*. La lectura de DuPont evita la tradicional representación de Ana Quintanar como un personaje débil, víctima de los manejos de los demás, al presentarla como el principal autor de un relato romántico: un relato que es su propia existencia. Tanto Fermín de Pas como Álvaro Mesía, ambos reacios al idealismo, deben recurrir a él para acomodar sus textos –sus deseos de posesión y control sobre Ana– al creado por la Regenta. El fracaso del Magistral se debe precisamente a la incompatibilidad de su discurso de la devoción con el sentimentalismo que ella anhela, y si Mesía es en última instancia el aparente triunfador

en este conflicto hermenéutico es únicamente porque sabe adaptarse al papel que le había asignado la propia Ana, quien, de esta forma, no hace sino «seducirse a sí misma» (188, trad. propia).

Comenta la autora en el capítulo introductorio: «Incluso cuando componen textos realistas, los personajesautores se embarcan en un proyecto enteramente romántico de exploración del ser, intentando ser héroes en un mundo donde no cabe el heroísmo» (21, trad. propia). Sin embargo, de todas novelas comentadas en este libro sólo en *La Regenta* hallamos una auténtica heroína, Ana Quintanar, pues sólo ella persigue tal proyecto hasta las últimas consecuencias sin repudiar jamás la parte romántica de su naturaleza. El hecho de que este heroísmo encarne en un personaje femenino no es en absoluto baladí, ya que según DuPont la novela realista fue en buena medida una reacción contra la progresiva democratización y feminización de la literatura (1920). En definitiva, si es cierto que «Así como Cervantes preserva las novelas de caballería incluso cuando procede a parodiarlas, Galdós, Clarín y Baroja recuperan el romanticismo y lo domestican» (224, trad. propia), cabe preguntarnos qué otras domesticaciones tienen lugar en la narrativa realista y su aspiración a recuperar «la sociedad presente como materia novelable».

LUIS ÁLVAREZ CASTRO

PÉREZ GALDÓS, Benito, *Tormento*. Barjau, Teresa y Parellada, Joaquim (eds.). Barcelona: Crítica, 2007, 484 p. «Clásicos y Modernos», 20.

Tormento (1884) es la segunda de las entregas de la trilogía galdosiana que José F. Montesinos etiquetó como «novelas de la locura crematística». De las tres es la obra que más habían descuidado los investigadores: si para *El doctor Centeno* (1883)

y *La de Bringas* (1884) contábamos con las ediciones respectivas de José Carlos Mainer (Madrid: 2002) y de Sadi Lakhdari (Madrid: 2006), carecíamos en cambio para *Tormento* de una revisión crítica propiamente dicha. Tarea que se hacía apremiante, teniendo en cuenta la compleja génesis de este texto del que nos ha llegado el manuscrito autógrafo (versión Alfa), junto con la revisión asimismo manuscrita (versión Beta) a la que Galdós sometió en un segundo momento la redacción original. Añádanse a ello las casi dos mil enmiendas introducidas en fase de corrección de galeradas y las numerosas variantes registradas en cada una de las distintas ediciones impresas publicadas en vida del autor (1884 [2], 1885, 1888 y 1906), para tomar conciencia del desafío crítico-textual que han afrontado los editores de esta obra.

El estudio preliminar de Teresa Barjau y Joaquim Parellada, el aparato de notas y los apéndices finales van más allá de la presentación y exégesis del texto. Tales materiales paratextuales constituyen una guía que documenta con detalle el proceso creativo que siguió Galdós al dar forma discursiva a las cuitas de Amparo Sánchez Emperador, personaje pusilánime sujeto al arbitrio de tipos representativos de la burguesía madrileña, teniendo por trasfondo los últimos años de la España isabelina. Galdós construyó inicialmente la trama de un tirón, dejando en esa primera fase de redacción tan sólo esbozado el desenlace. Empezó acto seguido la revisión del texto embrionario, lo que comportó un gran número de cambios sustanciales y el cierre meditado de la novela. Un texto que se someterá aún a corrección cuidadosa sobre galeradas antes de llegar a la edición impresa de 1884.

Con respecto a la labor de reescritura que el novelista llevó a cabo, el lector de la presente edición tendrá atisbos de la misma a lo largo del libro mediante el aparato de notas a pie de página y finales (Apéndice I [pp. [449-456]], donde se agrupan las

variantes de mayor envergadura. Pero sobre todo resultará esclarecedor el cotejo con lo que fue el Capt. XXIV de Alfa y que los editores reproducen en Apéndice II (pp. 457-461). Contiene uno de los episodios clave del relato, por lo que resulta comprensible que Galdós ensayara desarrollos argumentales alternativos que o bien se omitieron luego en Beta, o bien pasaron disgregados a los Capt. XXIV y XXVI.

El Capt. XXIV de Alfa se centra en el momento en el que Amparo, quien pocos días antes ha dado su palabra de matrimonio al indiano Agustín Caballero (que la redimirá de la pobreza y sobre todo de la humillación), pasa revista a sus errores de juventud. Amparo rememora un período de su vida pasada sabiendo con angustia que en él anida un pecado que aún no ha purgado, por lo que se debate entre el impulso a confesar la tacha a su prometido y el temor a que de hacerlo pueda perder para siempre al millonario redentor. En Alfa tales cavilaciones se interrumpen con la llegada inesperada de su vecino Ido del Sargrario, que acude a ella en busca de ayuda tras haber perdido su empleo editorial como escritor de novelas por entregas, y con la esperanza de que Amparo pueda interceder para que Caballero le conceda una de las dos plazas vacantes a escribiente y tenedor de libros para las que busca aspirantes. Ruega a su vecina que muestre al prometido una página manuscrita de la obra que estaba escribiendo antes de ser despedido por su editor, para que de ese modo el indiano pueda apreciar sus dotes caligráficas. Al quedar a solas Amparo leerá el fragmento, el cual es una deformación cursi y novelizada de los amoríos desafortunados que ella ha mantenido con el sacerdote Pedro Polo. La lectura, por lo demás, le sugiere la urgencia de acudir al confesor de la iglesia de San Marcos en busca de expiación para su pecado que le permita acto seguido sincerarse con Agustín.

La estratagema de recurrir al espejo deformante en el que se reflejan de modo

folletinesco las vicisitudes de Amparo desapareció en la redacción final, en la que en cambio los deseos de ir en busca de consuelo religioso preceden con toda espontaneidad mental a la visita de Ido del Sagrario. Amparo dará un vistazo al texto escrito por su vecino, advirtiendo eso sí en aquel manuscrito con el que se postula al cargo de escribiente, cuatro sustantivos que martillean en su mente alimentando su creciente complejo de culpabilidad: «*Crimen... tormento... sacrilegio... engaño*, y otros términos espeluznantes hirieron sus ojos y repercutieron con horrible son en su cerebro» (p. 346).

Pero más importante aún es la atenuación, en la versión que finalmente se imprimió, de la sospecha siniestra que Galdós había proyectado sobre la figura del novelista frustrado. Ido del Sagrario aterroza en Alfa a Amparo, la cual no sólo teme que esté al corriente de sus deslices pretéritos sino que pretenda ahora chantajearla. Una sospecha que Galdós dosifica al insinuarse primero en el diálogo la evocación del difunto padre de Amparo, lo que a su vez lleva a Ido a recordar, de repente y sin demasiada justificación, un lejano día de enero en la que se hizo portador de una carta de Polo destinada a Amparo y que es escena sobre la que desgrana multitud de detalles nimios, haciendo intuir a su vecina que nada ha olvidado pese al tiempo transcurrido desde entonces. Se configura de este modo como un personaje maligno, a quien ya al principio del fragmento la protagonista describe sin eufemismos como «un enviado del infierno» (Alfa: p. 458). Algo de lo que apenas quedará rastro en la versión final, donde ninguna alusión hay a aquella carta comprometedor y donde Ido aparece en definitiva como lo que es: un pobre diablo en lucha por la supervivencia en una Madrid hostil.

También por lo que se refiere al lenguaje, y no sólo al esculpido de los personajes principales, Galdós lima asperezas

casi imperceptibles. La mecánica alternancia de intervenciones de los interlocutores en Alfa, se somete acto seguido a reformulación en estilo indirecto que se interrumpe en ocasiones para que el lector escuche de viva voz a los personajes que animan la escena, lo que permite además eliminar redundancias y pasajes desprovistos de funcionalidad narrativa.

En la versión que llegó a la imprenta advertimos un esfuerzo notable por parte de Galdós para que los personajes se expresen con verosimilitud mayor de la que cabía en el esbozo inicial, como el escultor que una vez ha logrado que del bloque de piedra emerja el bulto tosco de una figura se aplica a la labor paciente de pulido del mármol. Una operación de retoque lingüístico que se advierte en el monólogo de Amparo, cuando la protagonista piensa con desesperación en cuál podrá ser el remedio que ponga fin a su tortura. En la última redacción la forma verbal que sus cavilaciones toman sobre el papel se ajusta con mayor credibilidad a sus rasgos caracteriales, reforzando en el lector la ilusión de escuchar a una Amparo de carne y hueso que se expresa como conviene a esa mujer débil y sin excesivas luces: «El tremendo paso que necesitaba dar podía facilitarse si antes lo ensayaba. ¿Cómo? Confesando su pecado ante Dios, ante un sacerdote que lo representaba. Amparo no había hecho esto nunca. Eran un poco débiles sus devociones. No iba a la iglesia sino para oír misa. Su pecado le parecía tan grande, que ni aun cabía por los agujeritos de la reja de un confesonario» (Alfa: p. 461) → «Confesando su pecado ante Dios, ¿no le daría Este valor bastante para declararlo ante un hombre? Claro que sí. Nunca había ella descargado su conciencia de aquel peso en la forma que ordena Jesucristo. Su devoción era tibia y rutinaria. No iba a la iglesia sino para oír misa, y si bien más de una vez pensó que acercarse debía al tribunal de la penitencia, tuvo gran miedo de hacerlo. Su pecado era

enorme y no cabía por los agujerillos de la reja de un confesonario, grandes para la humana voz, chicos, a su parecer, para el paso de ciertos delitos» (p. 327).

La incapacidad de Amparo para afrontar con soltura situaciones comprometidas y su enojosa indecisión, factores ambos que precipitarán el desenlace de la tragedia, toman en Beta relieve más intenso: «Nada, nada –pensó, consolándose mucho con esto–, mañana voy a la iglesia, me confieso a Dios, y después... esto seguramente me dará fuerzas» (Alfa: p. 457) → «Nada, nada –pensó confortándose mucho con esto y llena de alborozo–, un día cualquiera, luego que me prepare bien, me confieso a Dios, y después... seguramente tendré un valor muy grande» (p. 327).

Es excepcional la oportunidad que la reciente edición de *Tormento* brinda al lector para poder calibrar las estrategias de escritura aquilatadas por Galdós a lo largo de su prolífica carrera creativa. Pero las fisuras que los editores ponen al alcance del lector para el cotejo de las distintas redacciones saben al final a muy poco. Lo deseable sería poder contar algún día por lo menos con reproducciones facsimilares de Alfa y de Beta (que se hallan respectivamente en el recto y verso del manuscrito depositado en la Biblioteca Nacional de Madrid), para lo que el investigador de hoy cuenta por aliados con el refinamiento de las técnicas informáticas y las campañas de digitalización de textos clásicos.

JORDI CANALS

ALONSO, Cecilio, *Índices de Los Lunes de El Imparcial (1874-1933)*. Marín Pérez, Encarna (col.). Madrid: Biblioteca Nacional, 2006. Premio de Bibliografía 2003, 2 tomos.

Cuando comienzan a ser una realidad magnos proyectos de hemerotecas digitales que nos permiten acceder a las páginas de

revistas y diarios desde nuestra mesa de estudio (¡magias técnicas y encantamientos de la red de redes!), aún se echan en falta índices de publicaciones periódicas que no sólo faciliten referencias sino que, además, valoren y ponderen el alcance de lo comprendido en cada título. Después de los pioneros catálogos realizados o dirigidos por José Simón Díaz, se han ido sucediendo valiosos esfuerzos (M.^a Pilar Celma: *Literatura y periodismo en las revistas del fin de siglo. Estudio e índices, 1888-1907*, 1991; Juan Antonio Yeves: «*La España Moderna*». *Catálogo de la Editorial. Índice de las revistas*, 2002; Juan Miguel Sánchez Vigil: *La Esfera. Ilustración Mundial*, 2003) volcados fundamentalmente en la prensa literaria o miscelánea. Más arduo es el camino de los diarios de información tanto por la extensión de números como por su variopinto contenido. También con la coordinación del citado Simón Díaz, el Seminario de Bibliografía Hispánica de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Complutense de Madrid publicó en 1968 *Veinticuatro diarios (Madrid, 1830-1900): artículos y noticias de escritores españoles del siglo XIX* (Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Instituto Miguel de Cervantes), un vaciado parcial de títulos tales como *El Mundo*, *El Globo*, *El Imparcial*, *La Correspondencia de España*, etc., que mantiene hoy su utilidad. A estos y otros empeños se suma ahora el de Cecilio Alonso, quien se adentra en *El Imparcial (1867-1933)*, uno de los más conocidos y leídos rotativos españoles. Debo matizar lo escrito: en realidad no se trata de un índice íntegro del diario (labor imposible para un solo investigador y que necesitaría de un grupo de trabajo bien organizado, con una base de datos diseñada *ad hoc* y una mejor ficha catalográfica que no dejase fuera ninguna sección, incluida la gráfica), sino de los famosos *Los Lunes de El Imparcial*, suplemento cultural ideado por Isidoro Fernández Flórez, *Fernanflor*, que

llegó hasta los muchos lectores del periódico (más de cien mil) entre el 24 de abril de 1874 al 2 de mayo de 1933; un total de 2.516 números, con cabecera independiente, más otros 289, sin cabecera. Unos límites ciertamente muy amplios. El «aura mítica que adquirió como testigo de la denominada 'Edad de Plata' de la literatura y de la producción bibliográfica española», en expresión de Alonso, hacía necesarios estos índices, que intentan colmar las expectativas del interesado en esta época de la cultura. En el tomo I, y tras una precisa y pertinente introducción a la que volveré más adelante, se suceden varios índices que permiten acceder al documento desde distintas estrategias de búsqueda: el primero es un catálogo general ordenado cronológicamente, primordial en la medida en que el vaciado reconstruye la andadura del suplemento entrega a entrega, favoreciendo la reflexión particular del lector acerca del avance de las ideas literarias a través de sus colaboraciones, el cambio o sucesión de secciones fijas y colaboradores, o la pesquisa sobre la recepción de textos concretos. También se precisan las ilustraciones. Además de la información relativa al registro de cada número (a saber: fecha, páginas y descripción del contenido) se añaden, entre corchetes, notas que permiten identificar autores, géneros, libros citados y un breve resumen del contenido. En el caso de los adelantos de volúmenes de próxima publicación, se indica su primera edición. De los poemas se copia el primer verso y, entre paréntesis, el tipo métrico. En cuanto a las reseñas, se detallan los títulos objeto de comentario. Un vaciado exhaustivo y minucioso en fin. Una ficha documental completa que habrá que tener en cuenta en posteriores ensayos bibliográficos de este cariz. La variedad de secciones habrá dado muchos problemas a Cecilio Alonso en la necesidad de intentar diferenciar distintos géneros periodísticos de tan imprecisos y variables perfiles. Siguen en el tomo II los

que son calificados como índices secundarios: onomástico de autores (tanto escritores como ilustradores), títulos (de artículos, mensajes publicitarios e imágenes), antecipos de novedades bibliográficas, crítica de libros, composiciones poéticas y reseñas teatrales y musicales. Como gran conocedor de la prensa e investigador avezado en este medio, Cecilio Alonso ha querido satisfacer las posibles vías de demanda en la búsqueda de los futuros consultores de su trabajo (hay, además, referencias cruzadas que ponen en relación los ítems de los varios índices). Sin embargo, se echa en falta un índice de materias que, por ejemplo, haga posible llegar hasta aquellos artículos en torno al Romancero, lectura y difusión de la literatura, la obra de John Ruskin o de Colette Willy, analizados en entradas de Felipe Aláiz («Fuenclara. El declive del Romancero», p. 1015), Román Salamero («Actualidad extranjera. Huelga del lectores», p. 552), Pedro González-Blanco («El sentimiento de la naturaleza en Ruskin», p. 581) y Luis Bello («Escenas de Molin Rouge, Colette Willy en Montmartre», p. 553), que, al no tratarse de reseñas no van referenciados en la lista correspondiente. Hay que repasar el catálogo completo para, de la misma manera, averiguar si hay alguna nota en torno a los Álvarez Quintero, Madrazo, el *Quijote*... Es evidente que este deseable índice (que habría sido más operativo incorporando al documento en papel un fichero de ordenador de búsqueda por palabras o una base de datos en igual sentido) habría enriquecido el trabajo bibliográfico por sus muchos matices. El coste de esta clase de ediciones, principal causa del retraso en la publicación desde la fecha de concesión del premio, aclara esta carencia.

En las páginas preliminares del tomo I, Alonso destaca el valor de *Los Lunes de El Imparcial* en el contexto de los suplementos literarios y explica las etapas por las que pasa desde 1874 (cuando el proyecto de Isidoro Fernández Flórez sigue la

inspiración de Eduardo Gasset y el krausismo) hasta 1930, cuando *Los Lunes* se modernizan para captar a nuevos lectores incluyendo ilustraciones y otras reformas tipográficas e inician un periodo de agotamiento entre 1931 y 1933. En este lapso *Los Lunes* sirvió como escaparate de la cultura española, haciéndose eco de polémicas y primicias literarias.

Debemos a Cecilio Alonso otros trabajos acerca de la participación de algunos escritores en la prensa (Pío Baroja, Pérez de Ayala, *Clarín...*) y del nacimiento y carácter de distintos suplementos literarios de la época que acompañaron a los diarios *La Época*, *El Liberal*, *El Día*, *La Correspondencia de España*, *El Pueblo*, *El Globo* y *El País*, cuyos contenidos y cronología se recuerdan ahora en esta introducción a *Los Lunes* para que se aprecien mejor las rasgos peculiares de cada uno así como las coincidencias. Subrayo dos artículos de aconsejable consulta para el interesado en los estudios sobre prensa y literatura: «Confluencias generacionales. Algunas notas sobre prensa diaria y literatura entre la Restauración y la Regencia» (en L. Romero editor, *El camino hacia el 98*, Madrid, Visor / Fundación Duques de Soria, 1998) y «Textos efímeros del 98. Suplementos literarios de *El Pueblo*, *El Imparcial*, *El Liberal* y *El País*. Índices» (en J. C. Ara y J. C. Mainer editores, *Los textos del 98*, Valladolid, Centro para la Edición de los Clásicos Españoles, 2002); este último, como se indica en el título, incluye –además de un aviso para mareantes en las procelosas aguas de la prensa diaria finisecular– el vaciado de los suplementos citados, por lo que se constituye como el paso previo a los tomos que me ocupan ahora.

El interés de la información que ofrecen los suplementos literarios es incuestionable. La importancia del documento periodístico en el estudio de la historia de la literatura es enorme y más a partir de 1874, cuando surge un nuevo e influyente tipo de periodismo al ritmo del progreso

tecnológico y del crecimiento del número de lectores. Los escritores entendieron la oportunidad que este mercado suponía para la difusión de las letras y el pensamiento, y dieron a conocer sus obras en las páginas de revistas y diarios como *El Imparcial* (la literatura también se inscribe en las columnas del diario, no queda circunscrita únicamente a los suplementos) y sus *Lunes*. La Biblioteca Nacional lo ha visto claro y, al compás del camino emprendido en otros centros de investigación europeos y americanos, parece decidida a perseverar en el trabajo de digitalización de sus fondos periodísticos. El que haya concedido su Premio de Bibliografía a un ensayo centrado en esta materia abunda en ello. Confiemos en que los soportes informáticos y motores de búsqueda vayan perfeccionándose de forma paulatina y podamos por fin olvidar los tiempos grises y deprimentes de muchas hemerotecas que impiden el libre acceso al documento en papel con el deseo de preservarlo (algo solo en parte comprensible) y ofrecen al investigador como única vía microfílmica de pésima calidad que, por otra parte, hacen difícil la comprobación real de lo leído (por ejemplo, el verificar si estamos consultando números íntegros, no mutilados, de una determinada publicación, teniendo en cuenta que muchos van sin paginar). Nada digo sobre los problemas visuales que causa en el investigador la lectura a través de este medio a lo largo de horas y días (con la consiguiente desconfianza incluso acerca de lo que se está leyendo).

Todo ensayo de bibliografía deviene en una suerte de acto de generosidad para con los investigadores, pues se constituye como sólido puntal o brújula para posteriores ensayos. En este sentido debemos agradecer a Cecilio Alonso los años invertidos en tejer y organizar el catálogo de *Los Lunes de El Imparcial*, así como el rigor con el que ha llevado a cabo el trabajo.

MARTA PALENQUE

MIRBEAU, Octave, *628-E8* (Traducción del grupo «Literatura e Imagen» de la Universidad de Cádiz). Cádiz: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Cádiz, 2006, 485 p.

El novelista francés Octave Mirbeau (1848-1917) fue un ejemplo de la efervescencia intelectual francesa que separó el siglo XIX del XX. Desde las páginas de sus novelas, pero también de sus obras de teatro, de sus críticas de arte y sus artículos periodísticos, Mirbeau se convirtió en el azote de una sociedad que él –como algunos otros– consideraba vulgar, hipócrita, absurdamente mercantilizada, injusta hasta límites insostenibles y, para colmo, dominada por un espantoso mal gusto. Doliéndose profundamente del mundo que le tocó vivir, se comprometió con algunos de los movimientos más subversivos de finales de siglo: el «affaire» Dreyfus, junto con Émile Zola, la explotación de las clases trabajadoras o la modernidad estética, tanto pictórica como literaria. Y es esta última una de las facetas que se ha querido destacar en la edición y traducción de su obra *628-E8* (1907), realizada por el grupo de investigación «Literatura-Imagen y Traducción» dirigido por Dolores Bermúdez, y perteneciente al departamento de Filología Francesa e Inglesa de la Universidad de Cádiz. Expertas en traducción, en literatura comparada y de los siglos XIX-XX, en las relaciones entre literatura y pintura, y en la recepción de la letras francesas en España, las profesoras que componen este grupo de investigación han sabido llenar un hueco importante en lo que a las traducciones de Mirbeau se refiere. Hagamos un poco de historia.

En nuestro país se fueron traduciendo casi inmediatamente las novelas y obras de teatro de Mirbeau, autor que encontró una notable aceptación en la España de principios del siglo XX. Algunas de ellas, a juzgar por el número de traducciones y reediciones, debieron de conseguir claramen-

te el favor del público español del primer decenio del siglo pasado; hablamos, por ejemplo, de *El jardín de los suplicios* (*Le jardin des supplices*, 1899), un descenso a los infiernos de las atrocidades de la sociedad moderna; *Diario de una doncella* (*Journal d'une femme de chambre*, 1900), llevada al cine por Luis Buñuel en 1964, obra en la que se evidencia un nuevo tipo de esclavitud: la del servicio doméstico; o *Sebastián Roch* (*Sébastien Roch*, 1890), el terrible relato de la destrucción física y moral de un niño a manos de un sacerdote. Estas tres novelas, como la mayor parte de las de Mirbeau, dejaron de publicarse en España durante el régimen franquista, que no estaba dispuesto a dejar oír una voz tan subversiva, pesimista y agriamente crítica como la del autor francés. Hubo que esperar a finales de los setenta para que Mirbeau recuperara su sitio en las publicaciones en español.

La investigación desarrollada por estas profesoras ha contribuido con brillantez a la recuperación del autor francés, por dos motivos. Primero, por darse cuenta de que entre todas las novelas mirbelianas, *628-E8* era la menos conocida en España, ya que solo se había traducido un capítulo –«El rebaño inconsciente y sanguinario»– publicado en Barcelona, en 1921, en una recopilación de textos del autor titulada *El alma rusa*. Y segundo, porque nos ofrece una excelente edición y traducción de uno de los textos que más demuestra la modernidad de Mirbeau. La experiencia que este grupo posee en proyectos de investigación nacionales e internacionales avala sin duda un reto como el de traducir una obra que se quiere ajena a cualquier convención.

Por eso resulta imprescindible, tanto para profanos como para expertos, la introducción de Dolores Bermúdez que precede al texto. Sus líneas nos van a permitir salir del asombro primero que provocará la lectura de una obra que escapa a los moldes narrativos habituales, inmersa en una subjetividad, un fragmentarismo y un

expresionismo que contradicen su tradicional adscripción al movimiento naturalista para instalarla en la modernidad literaria *avant la lettre*.

Tras ponernos en antecedentes y explicar lo inaudito del título –la matrícula del coche en que Mirbeau realizó el viaje por Europa que sirve de base a esta obra– Dolores Bermúdez, especialista en literatura francesa de los siglos XIX y XX, destaca el carácter vanguardista del texto, auténtica oda al automóvil, a la técnica, a la velocidad, al vértigo y a la libertad, algunos años antes de que estos elementos cuajaran en una nueva estética, la futurista, de la mano de Marinetti.

Para el lector español de *Revista de Literatura* esta visión puede ser especialmente interesante pues justifica la excelente acogida que las obras de Octave Mirbeau tuvieron en la España de la Generación del 27, imbuida de vanguardias, dispuesta a poetizar el progreso y las máquinas, sin descuidar una visión crítica de las amenazas de los nuevos tiempos.

Muy destacable, además de lo acertado de la introducción, es la inclusión de una completa recopilación de las traducciones de las obras de Mirbeau al español y al catalán: una bibliografía de más de sesenta títulos que nos permite trazar una interesante evolución tanto histórica como estética de la recepción de la obra mirbeliana en España.

Por último, y para que la orientación al lector español sea completa, nos incluyen una serie de referencias a estudios sobre Mirbeau en español, textos fácilmente accesibles vía Internet.

En cuanto a la traducción es de agradecer la sinceridad con que en la introducción se nos exponen los problemas lingüísticos con que se han topado las autoras, llevadas siempre por la máxima de traducir no solo la lengua sino también la obra, sin perder de vista el público español al que va dirigida.

El resultado es admirable por su rigor

traductológico –capaz, por ejemplo, de imitar acentos y respetar diferencias diastráticas específicas de otras lenguas–, literario –respetando perfectamente las particularidades de la escritura de Mirbeau–, y editorial, especialmente en el uso –que no abuso– de la nota al pie de página, enriqueciendo sobremanera nuestra lectura con referencias eruditas, lingüísticas y socio-culturales, de enorme pertinencia.

En definitiva, esta traducción y edición crítica contribuirá a despertar en interés por este autor en aquellos que no lo conozcan, y satisfará, sin duda, a aquellos que ya lo conocían. Tanto es así que se hace desear que el grupo «Literatura, imagen y traducción» emprenda nuevos retos como la traducción de los ensayos y las críticas artísticas de Octave Mirbeau.

ISABEL VELOSO SANTAMARÍA

CORREA RAMÓN, Amelina, *Hacia la re-escritura del canon finisecular. Nuevos estudios sobre las direcciones del Modernismo*. Granada: Universidad, 2006, 298 p.

La profesora Amelina Correa ha demostrado ser una precisa estudiosa del periodo, como lo prueban sus más recientes y espléndidos trabajos de investigación, dedicados sobre todo a dar a conocer una amplia nómina de poetas andaluces (*Poetas andaluces en la órbita del Modernismo*, 2001) y sus más destacadas composiciones (*Antología*, 2004). Ya en esos dos volúmenes demostró la importancia de muchas creaciones que, sepultadas en el olvido, habían contribuido en su momento a renovar la poesía. Esta labor ha sido producto de una paciente documentación en archivos, bibliotecas y en hemerotecas andaluzas, en donde yacían olvidados textos de gran importancia para entender cómo el fenómeno modernista tuvo gran repercusión

en Andalucía, y no sólo por los nombres más conocidos sino por otros muchos que hasta su descubrimiento no habían salido a la luz. Además de ofrecernos una base imprescindible sobre la que seguir investigando, la autora ya señalaba en el primero de aquellos volúmenes el prejuicio en la aproximación a este movimiento, lo que ha constituido un gran problema o rémora que ha marcado siempre los estudios del modernismo en nuestro país y, en consecuencia, la dificultad que ha supuesto para el acercamiento sin prejuicios hacia sus propios integrantes. Allí ya planteaba lo que desarrolla ampliamente, de forma implícita, en el resultado de sus trabajos, y de manera más explícita en algunos de ellos, como veremos, y que justifica el título de este nuevo libro. Nos referimos al problema del canon, que tanto tiene que ver con el tan manido problema del 98 y el modernismo, considerados dos movimientos enfrentados, cuando la realidad es sólo un puro artificio interesado que nada tiene que ver con los textos, como nosotros mismos hemos destacado ya desde nuestros trabajos iniciales sobre el periodo (1981) y reiteramos en nuestro último libro, también de 2006, *El Modernismo: compromiso y estética en el fin de siglo*.

Amelina Correa se refería en sus *Poetas andaluces en la órbita del Modernismo* a un hecho absolutamente incuestionable: constatar cómo «la cultura dominante demuestra su poder a través de la manipulación de la historia literaria, que se presenta como un sistema de binarios antagonistas, según ha demostrado cumplidamente Michel Foucault» (*Poetas andaluces en la órbita del modernismo*, Alfar, Sevilla, 2001, p. 12). Destacaba ya el ejercicio de poder aplicado al 98 en detrimento del modernismo, presentado como polo negativo de acuerdo con un interesado orden *natural* de las cosas, y aceptaba las palabras de Richard A. Cardwell para enfocar su propio estudio: «El discurso privilegia lo nacional, lo patriótico, lo español (es-

pecialmente lo castellano) frente a lo cosmopolita, lo parisino, lo europeo. Establece un sistema de binarios: normal/ anormal; sano/ enfermizo; altruista /egoísta; atento al destino nacional/ alienado y escapista; masculino /femenino y, al fin y al cabo, auténticamente español/ inauténticamente afrancesado» (*op.cit.*, pp.12-13). Esta idea justifica el nuevo título que ahora analizamos, porque de forma más o menos explícita se halla presente en los diversos trabajos que componen el libro. De los once trabajos de investigación que lo integran (previamente publicados entre 1998 y 2005), hay dos especialmente que responden a esa idea de forma contundente. Se trata de «La estética religiosa del dolor en el orientalismo español de fin de siglo: el Magreb de Isaac Muñoz» (pp. 59-78) y «Nuevos asedios antimodernistas. Relación discurso-poder en *Historia crítica del modernismo* de Silva Uzcátegui» (pp. 121-146). En el primero, la autora, que conoce perfectamente la obra de Isaac Muñoz, demuestra cómo ha funcionado el canon establecido con la obra de este escritor por no ajustarse al discurso oficial del poder y seguir un camino propio al sentirse «fiel depositario de la tradición romántica» (p. 63) en la expresión sintética del amor como crueldad y deseo unido al dolor, muy alejada de la rutinaria interpretación del amor por la burguesía. En el segundo, hace una auténtica disección de la citada *Historia crítica*, de Silva en la que «desde las excéntricas opiniones documentadas que suscribe su autor» (p. 122), asentado en una posición absolutamente canónica, utiliza determinados datos para manipular la realidad del movimiento y criticar el modernismo. Su objetivo, en un auténtico ejercicio de poder, no era otro que marginar el movimiento a favor de un orden imperante. De hecho, como confirma la autora, esta marginación la ha sufrido durante décadas este movimiento e incluso (añadimos) perdura aún en algunos manuales fechados recientemente. El caso más repre-

sentativo de esta manipulación sobre lo que fue en sus orígenes y lo que después se quiso que fuera lo representa el propio Manuel Machado, cuando se adhiere (en 1913) al canon oficial que privilegiaba lo formal, lo sensato y conservador por encima de las novedades y riesgos, aunque sólo fuesen poéticos.

Todos los trabajos responden a la necesidad, cada vez más evidente, de reinterpretar (re-escribir) los planteamientos de la literatura finisecular desde una consideración poliédrica y no lineal, en donde pueda verse el complejo entramado de interrelaciones desde una perspectiva más amplia y diversa, y por tanto, más auténtica. Por ello la variedad de trabajos presentados en una coherente sincronía con el momento inicial modernista ofrecen un espléndido entramado de la rica y compleja diversidad de ideales postulados en el fin de siglo. Asimismo, cada uno de ellos resulta una original interpretación, bien por la forma de acercarse a un autor, una obra o por la novedad de su visión, que rompe así con el canon tradicional. Esto significa un gran esfuerzo de investigación y análisis sobre los temas tratados, que recorren algunas de las direcciones ya conocidas del modernismo pero vistas desde nuevas perspectivas, interpretaciones o acercamientos, lo cual otorga un gran interés a cada uno de los trabajos tanto por sí mismo por cuanto significan en la mejor comprensión del movimiento. Los trabajos, de acuerdo con el orden de aparición son los siguientes: «El joven Sawa (1862-1878)» (pp. 15-34), un acercamiento a la primera juventud del autor en donde naturalismo y defensa de la Iglesia se expresaban de manera apasionada, propia de su educación y alejada de su obra posterior. En «La revista granadina *Idearium* (1900-1901): una suerte de obra póstuma de la *voluntad* ganivetiana» (pp. 35-35-58), la autora pone de relieve la sucesión de fe por *voluntad*, según el concepto nietzscheano, y su utilización para terminar con la abulia finisecular,

pensamiento encauzado en su *Idearium*, ejemplo de revista modernista y órgano de comunicación abierto al proceso de renovación de fin de siglo. En el «*Intermedio de las Mil y una noches*, una cala orientalista en la obra de Enrique Díez-Canedo» (pp. 79-92), aborda esa composición, incluida en el libro *Versos de las horas* (1906), para constatar cómo su autor reconstruye una imagen de la Scherezada sensual y hedonista. En «La hermandad de escritores andaluces en *Recuerdo al primer Villaespesa* de Juan Ramón Jiménez» (pp. 93-120) recupera el ambiente fraternal que vivió el modernismo en sus primeros momentos sobre todo entre los escritores andaluces.

De gran interés resulta el trabajo «De niña a mujer en el imaginario de Rubén Darío. El rito de transición a la pubertad en *El palacio del sol*» (pp. 147-168). Para cuantos sólo han visto (y algunos todavía siguen viendo) en las princesas, hadas y cisnes de Darío una exclusiva visión intrascendente y huera del autor, representa una gran lección de interpretación poética. A partir de los elementos simbólicos que integran el cuento la autora va estableciendo todo un mundo de relaciones espirituales y materiales en cuyo resultado se manifiesta la trascendencia del amor a partir de la materia, en esa síntesis panteísta al que siempre tendió Rubén. Los últimos trabajos de la profesora Correa giran en torno a la mujer desde diferentes perspectivas. Así, en «*La encarnación del alma de María en el mármol pagano de la Venus de Milo*: la imagen de la mujer en el primer poemario modernista de Francisco Villaespesa» (pp. 169-200) nos propone una imagen femenina capaz de aunar lo espiritual y la fuerza natural; en «La interpretación de los prototipos femeninos finiseculares en la obra de Vicente Blasco Ibáñez» (pp. 201-218) destaca la variedad de modelos, desde el más espiritual y enermizo, pasivo y sumiso, hasta el de la mujer fatal, fuertemente sexualizado, caren-

te de instinto maternal; en «Plumas femeninas en el fin de siglo español: del ángel del hogar a la feminista comprometida (pp. 219-260) da a conocer y revisa los ejemplos de cuatro mujeres paradigmáticas y fascinantes de las diversas actitudes que adoptó la literatura femenina en el fin de siglo. Finalmente, «Librepensamiento y espiritismo en Amalia Domingo Soler, escritora sevillana del siglo XIX» (pp. 261-296) constituye un ejemplo de la importancia de la mujer en la literatura y del espiritismo como práctica sustitutoria del oscurantismo religioso que no valoraba la tolerancia, la educación, la justicia ni la igualdad social.

En conclusión, la autora recorre en este libro los caminos más interesantes del fin de siglo (el orientalismo, la sensualidad entendida como síntesis de carne y espíritu, la preocupación por buscar una espiritualidad nueva y la compleja imagen de la mujer en el fin de siglo, así como los comienzos artísticos de los autores) desde diversos estudios concretos y profundos y lo hace de manera totalmente personal buceando en los aspectos que trata.

ANA SUÁREZ MIRAMÓN

GIBERT, Miquel M., *Literatura comparada catalana i espanyola al segle xx: gèneres, lectures i traduccions (1898-1951)*. Hurtado Díaz, Amparo y José Francisco Ruiz Casanova (eds.). Lleida: Punctum & Trilcat, 2007, 227 p.

En este volumen se recogen las comunicaciones presentadas en el *I Simposi sobre literatura comparada catalana i espanyola al segle xx*, organizado en diciembre de 2006 por el TRILCAT, grupo de investigación de la Universitat Pompeu Fabra dedicado al estudio «de la traducció, recepció i literatura catalana». En los términos que propone Enric Gallén en la «Presenta-

ción», merece ser valorado positivamente el esfuerzo realizado por intervenir en el debate sobre la renovación de las bases que permitan un mejor conocimiento de las relaciones entre las literaturas peninsulares. Tarea intelectualmente apasionante, apenas explorada, salvo excepciones, y, *malgré elle*, erizada de escollos que, por metodológicos y hasta propedéuticos, tienen unas inevitables «¿y por qué no fecundas?» lecturas político-culturales.

Sabedor de ello, el propio Gallén traza un sobrio y escueto marco bibliográfico de los contactos entre las dos literaturas durante la primera mitad del siglo XX («Dues literatures en contacte: estat de la qüestió»). No es casual la elección de 1898 como fecha emblemática de este acercamiento de conjunto, en la medida que marca la eclosión madura de la dialéctica entre nación y estado que ha caracterizado el siglo XX español: «sembla bastant clar que el punt de discrepància i de distanciament bàsic entre una i altra literatura, entre uns i altres intel·lectuals, més enllà de consideracions de caràcter personal, té com a causa essencial el gradual procés d'assenament en la realitat política i social catalana del catalanisme, conservador o d'esquerres, amb el plantejament d'una renovada, per insòlita i original, concepció de futur sobre l'organització política de l'Estat espanyol» (p. 17).

A juzgar por el vacío sobre el que este volumen pretende llamar la atención, cabría añadir que el «Adéu, Espanya» de Joan Maragall, más allá de su uso entre los profesionales de la política, aún debe de resonar con fuerza en el imaginario colectivo de la crítica literaria peninsular en su conjunto. A excepción de las relaciones entre los hombres del 98 español y el mismo Maragall o Santiago Rusiñol, desde el Modernismo y el Noucentisme hasta el periodo vanguardista «les relacions entre els intel·lectuals d'una i altra literatura no han estat pràcticament estudiades» (p. 20). En cambio, la Dictadura de Primo de Ri-

vera y la II República dio lugar a «una insólita relació de caràcter no institucional entre els dos sistemes literaris» (p. 20), rota a raíz de la Guerra Civil y la primera posguerra. La presencia de García Lorca y de otros poetas del 27 (en especial, Salinas y Guillén), así como la recuperación de figuras como Gabriel Miró y Valle-Inclán, no pueden ocultar, sin embargo, el hecho de que los estudiosos apenas se hayan detenido en la huella literaria que la obra de estos autores hayan podido dejar en los escritores catalanes o viceversa. Podría decirse que los contactos entre una y otra literatura se han ido documentando en lo que se refiere a las relaciones personales (por tanto, en el campo de la historia de la literatura), quedando todavía por iniciar en profundidad un análisis de los contactos propiamente literarios.

A fin de internarse en tan fascinante territorio, las otras once contribuciones de este volumen, escritas en catalán y en castellano, se dividen en los tres grandes apartados mencionados en el título de la obra: géneros, lecturas y traducciones. Sólo es de lamentar que en el «Índice» no se hayan incluido las entradas correspondientes a cada una de estas partes que, en el cuerpo del texto, están resaltadas tipográficamente.

La sección «Gèneres» produce, de entrada, cierta perplejidad, no por la calidad de las aportaciones, sino porque se hace difícil establecer el vínculo entre la dimensión genérica y los análisis histórico-literarios de dos colecciones de poesía («Oreig de la Rosa del Vents» y «Poesía en la mano») y de una revista literaria. Al margen de este detalle no atribuible a los colaboradores, en «Dues col·leccions de poesia a banda i banda de l'abisme de 1939» Manuel Llanas muestra con concisión y contundencia cómo la iniciativa editorial de Juan Ramón Masoliver (1939-1941) es una reapropiación, casi plagaria, de la presentación, del concepto y del contenido de la que Josep Janés emprendió en 1938. «Poe-

sía en la mano» se inscribe en un programa de sustitución cultural que, a partir de 1939, tiene «la funció de fer explícit a la societat catalana que la seva literatura havia deixat de ser l'expressada en la llengua del país, suplantada a tots els efectes per la de l'imperi» (p. 42).

Por su parte, en «Una revista poètica de la immediata postguerra: *Entregas* de poesia (Barcelona, 1944-1947). Trajectòria, programa i funció», Jaume Pont desgrana con precisión el ideario estético impulsado desde aquella también por Masoliver, entre otros. De espaldas completamente a la poesía catalana, se caracteriza por su vocación europeísta, por el afán de difundir la poesía contemporánea, por la reflexión crítica sobre poesía y poética y por una visión renovada de los clásicos. Asumiendo el eclecticismo imperante en las revistas poéticas españolas de la época, «s'amagava la construcció d'una línia poètica que va de la tradició moderna del neoromanticisme més intimista o del simbolisme a les avantguardes» (p. 58). Ambas aportaciones —la de Llanas y la de Pont— incluyen en sendos apéndice índices de obras y colaboradores.

«Lectures» incluye cinco colaboraciones, tres de ellas dedicadas a la poesía, una a la crítica literaria i otra al teatro. En «Juan Ramón Jiménez y los poetas catalanes. Relaciones amistosas y literarias», Soledad González Ródenas presenta, por un lado, la admiración del «andaluz universal» por Verdaguer, Maragall o Rusiñol; y, por otro, las relaciones de simpatía e incluso de amistad con Josep Maria López-Picó, Alexandre Plana y Josep M. de Sagarra (mención aparte merece la enemistad tan juanramoniana hacia Eugeni D'Ors). De gran interés resultaría profundizar, por ejemplo, en los motivos que podrían haber llevado a Juan Ramón a «admirar su poesía [de Carner] desde que éste colaborara en *Helios* a principio de siglo» (p. 73).

Marcelino Jiménez León destaca la «catalanofilia» de quizás el mayor crítico pe-

riodístico español del primer tercio de siglo xx («Enrique Díez Canedo y la literatura catalana»). Los avatares biográficos y las relaciones personales pautan la recepción y mediación de los grandes escritores catalanes por parte de Díez-Canedo, capaz incluso de expresarse en la lengua de Ramon Llull durante su participación como mantenedor de los Juegos Florales de 1932. Jiménez León extrae de este acto una lección de ética ciudadana para la actualidad.

En una estimulante comparación textual, Jordi Malé presenta las concomitancias y diferencias en el tratamiento paralelo del tema amoroso por parte de dos grandes poetas coetáneos («Amor i erotisme en Jorge Guillén i Carles Riba»). A través de la imagen del desnudo femenino en diversos poemas de diferentes etapas de los autores de *Cántico* y de las *Elegies de Bierville*, asistimos a la evolución secante de su poesía amorosa y erótica. Partiendo de la anécdota biográfica que une a Guillén y Riba, se desarrolla un discurso atento no a improbables filiaciones genéticas sino a compromisos estéticos y vitales que, siendo singulares, comparten zonas de contacto.

Esta tarea genealógica se hace más evidente en la contribución de Pilar Gómez Bedate («Del modernismo catalán a Juan Eduardo Cirlot: un ejemplo en la modernización de la herencia prerrafaelita»). Bajo la apuesta vanguardista y hermética cirlotiana, el *ciclo de Browning* es leído en una clave simbolista que pudiera estar mediada por el modernismo catalán. Comparada con los temas y motivos estilnovistas y artúricos de poetas como Apel·les Mestre y Alexandre de Riquer, que asumieron neorrománticamente la fuerte influencia de Dante Gabriel Rossetti, la poesía de Cirlot muestra una radical modernidad, dirigida a integrar el marco gótico y prerrafaelita en una búsqueda mallarmeana «de la palabra y sus variantes irradiaciones» (p. 126).

Concluye esta sección con «Dramatúr-

gies de circumstàncies (1936-1939): el teatre d'*agitprop* castellà i català» de Francesc Foguet. Se comparan dos iniciativas de renovación teatral y su repercusión en el ámbito catalán: las Guerrillas del Teatro, creadas por el Ministerio de Instrucción Pública republicano, y el Elencs Catalans de Guerra, de la Federació Catalana de Societats de Teatre Amateur. Para Foguet no puede hablarse de influencias mutuas, pues difieren tanto políticamente (filocomunistas las Guerrillas y antifascistas en sentido amplio los Elencs) como estéticamente (respectivamente, géneros populares breves españoles y realismo didáctico frente a humorismo ochocentista y formas realistas populares catalanistas y republicanas).

En cuanto a la sección «Traduccions», incluye cuatro comunicaciones, dos atentas a fenómenos editoriales y dos a la auto-traducción de autores catalanes al castellano. En «Restituir la història: les traduccions del castellà al català d'Alfons Maseras per a la Col·lecció Popular Barcino», Montserrat Bacardí analiza el esfuerzo normalizador de la editorial de Josep M. Casacuberta. Entre 1932 y 1937 las traducciones a cargo de Maseras de autores catalanes que habían escrito antes de la *Renaixença* (Campmany, Cabanyes...) partían de unos presupuestos políticos y culturales que, aún melancólicamente bienintencionados («reescriure la història [...] amb la fesonomia que hauria pogut presentar», p. 154), «condicionava manifestament la selecció» (p. 152), incluso por los criterios estilísticos de adaptación.

Frente a la opinión crítica extendida, Amparo Hurtado procura demostrar que los cuentos escritos originalmente en catalán y que pasaron a formar parte de la colección *Retablo* (1944) de Víctor Català no fueron autotraducidos («*Retablo*, de Víctor Català: autotraducció?»). Haciendo uso de la correspondencia inédita de Caterina Albert con M. Luz Morales y comparando las traducciones que aparecieron en *El Sol* (1929)

o las que realizaron otros traductores (Eduardo Marquina y Ángel Guerra), Hurtado concluye que «malgrat no tenir-ne proves materials definitives, tot indica que M. Luz Morales fou, des de l'ombra, la traductora de *Retablo*» (p. 168). Por otra parte, Josep Miquel Ramis analiza algunos de los resultados de una autotraducción («La traducció de la marca cultural a *Terrres de l'Ebre*, de Sebastià Juan Arbó: entre la *folklorització* i l'aniquilació»). Las soluciones adoptadas ante las marcas dialectales, los localismos y las versiones de canciones y dichos reflejan las vacilaciones y los aciertos de un proceso de recreación que hacen de la lengua un elemento clave de la historia narrada.

Cerrando estas actas, José Francisco Ruiz Casanova aborda, en un documentado estudio, el desconocido territorio de las relaciones entre traducción y exilio («Agustí Bartra: Un (El) canon de la poesía norteamericana traducida al catalán y al castellano»). A las antologías de Bartra (publicadas respectivamente en 1951 y 1952) les corresponde el honor de que «en el caso de la literatura catalana, es la única antología del siglo XX; en el de la española, se cuenta entre los escasísimos libros panorámicos de tal poesía» (p. 205). Mostrando su conocimiento de las antologías poéticas norteamericanas, Bartra supera el modelo lingüístico, que agrupa en el mismo cajón toda la poesía escrita en lengua inglesa, y logra «organizar una selección de la lírica norteamericana que refleje el canon *moderno* de dicha poesía» (p. 203).

Este volumen se presenta, pues, como una invitación a profundizar en un terreno tan escasamente transitado como el del comparativismo entre las literaturas hispánicas. Inexcusable y no irrelevante resulta que tal diálogo se produzca desde ámbitos académicos peninsulares. Por ello, cabe agradecer el logrado esfuerzo de esta publicación.

ARMANDO PEGO PUIGBÓ

ROMERA CASTILLO, José, *De primera mano. Sobre escritura autobiográfica en España (siglo XX)*. Madrid: Visor Libros, 2006, 645 p.

Este volumen es uno más de los textos publicados por el Dr. Romera Castillo sobre escritura autobiográfica. Hay que recordar que él dirige, dentro del *Centro de Investigación de Semiótica Literaria, Teatral y Nuevas Tecnologías* de la UNED, una línea de investigación dedicada a este tema que ya ha dado lugar a diversas publicaciones en forma de actas de congresos internacionales, memorias de investigación, tesis doctorales y artículos especializados publicados en la revista *Signa*. Sólo voy a recordar aquí el interés de volúmenes como *Escritura autobiográfica* (Visor Libros, 1993), *Biografías literarias (1975-1997)* (Visor Libros, 1998), *Poesía histórica y autobiográfica* (Visor Libros, 2000) y *Teatro y memoria en la segunda mitad del siglo XX* (Visor Libros, 2003); todos ellos editados por José Romera junto con Francisco Gutiérrez Carbajo y otros.

Como muestra de su interés en el ámbito de lo (auto)biográfico el autor reúne en este volumen que ahora reseñamos sus propias investigaciones sobre el tema, en su mayor parte publicadas en otros ámbitos pero que ahora recopila con el objetivo de ofrecer una selección que facilite la labor a los investigadores interesados. Dicha selección nos adentra en momentos casi inexplorados de la historia de España a través de las miradas de sus intelectuales.

Este volumen se articula en cinco partes. En la primera parte, titulada «Estudios panorámicos» encontramos capítulos dedicados, por ejemplo, a las formas lingüísticas de la escritura autobiográfica donde se nos explica que la mayor libertad de expresión a partir del 75 y el deseo de los escritores de contar su versión de la vida abonan el terreno para que florezcan los géneros del *ego* en detrimento de la ficción. Se da prioridad al «yo» como reivin-

dicación del individualismo de la sociedad postmoderna. El segundo capítulo es un exhaustivo compendio en el que se detallan todos los géneros del yo: autobiografías, memorias, diarios, epistolarios, autorretratos, novelas autobiográficas, ensayos autobiográficos, autobiografías dialogadas, entrevistas y diálogos, recuerdos, testimonios, evocaciones, encuentros, retratos, libros de viajes, memorias noveladas... A partir de esos dos capítulos el autor va haciendo calas transversales y cruza lo autobiográfico con otros géneros («Escritos autobiográficos y teatro de la época: 1916-1939»), con periodos específicos («Perfiles autobiográficos de la *Otra generación del 27*: la del humor», «Tres tipos de discurso autobiográfico sobre la guerra (in)civil española»), con otros discursos (Escritura autobiográfica de mujeres en España: 1975-1991) y con otras literaturas («Escritura autobiográfica hispanoamericana aparecida en España en los últimos años»).

La segunda parte del volumen está dedicada a las autobiografías y las memorias. Los siete capítulos que la componen tienen como centro el estudio de distintos autores: Manuel Alvar, Francisco Ayala, Luis Cernuda, Miguel Delibes, Juan Gil Albert, Luis Martín Santos, Edgar Neville. Aunque todos ellos merecen una atenta lectura, voy a destacar el que hace alusión a la «Polifonía literaria confesional de la España peregrina», donde el Dr. Romera echa en falta estudios parciales y globales dedicados a nuestros autores en el exilio republicano. En este capítulo se alude a las obras de memorias de afael Alberti, Francisco Ayala, Ramón J. Sender, Juan Ramón Jiménez, Ramón Gómez de la Serna, Benjamín Jarnés, José Moreno Villa, Rafael Cansinos-Assens, Jorge Semprún, María Zambrano, Rosa Chacel, Concha Méndez, Zenobia Camprubí, María de la O Lejárraga García... y otros tantos y tantas cuyos textos deben seguir siendo referencia obligatoria para futuras investigaciones.

La tercera parte se dedica a los diarios y en ella sólo encontramos tres capítulos. Los tres son complementarios cronológicamente, dado que el primero de ellos está dedicado a la «Escritura autobiográfica cotidiana: el diario en la literatura española actual: (1975-1991)» y los otros dos completan la serie hasta la actualidad, el segundo de 1993 a 1995 y el tercero dedicado a los diarios según algunos poetas actuales como Clara Janés, Andrés Trapiello, Miguel Sánchez-Ostiz, José Luis García Martín, José Carlos Llop, Felipe Benítez Reyes y Juan Manuel Bonet.

La cuarta sección está dedicada a los epistolarios y consta de cinco capítulos que abarcan autores como Federico García Lorca, Carlos Edmundo de Ory en el epistolario con el pintor Ginés Liébana y, por último Unamuno y Valle-Inclán en su relación con Azaña y Cipriano Rivas Cherif. Los capítulos no son exhaustivos sino que se dedican a analizar parcelas concretas de esos epistolarios que desvelan algo original de las relaciones de estos escritores con su época. En el caso de Lorca, por ejemplo, nos interesa fundamentalmente cómo el poeta granadino describe la actividad escénica en Madrid durante 1919, cuando llega a la capital de España instalándose en la discreta casa de Huéspedes de la calle San Marcos. Lorca describe su relación con Marquina y de Martínez Sierra en sus cartas. Es el año 1920 cuando el poeta, instalado ya en la Residencia de Estudiantes, entra de lleno en la actividad escénica madrileña con el estreno de *El maleficio de la mariposa*. Después, en el siguiente capítulo del volumen, José Romera se centra en el uso de fórmulas de despedida de Lorca. «Tú/vuestro», «abrazos y besos», «con el corazón», adjetivos en grado superlativo «devotísimo»... nos revelan a un Lorca familiar, tierno y comprometido con sus amigos y con su destino como poeta y dramaturgo.

La quinta y última sección, dedicada a las «Traducciones», consta de otros seis

capítulos que versan sobre los textos autobiográficos de escritores, pintores (Salvador Dalí o Antoni Tàpies), músicos (Pablo Casals, José Carreras...), pensadores (Jean-Jacques Rousseau, Bertrand Russell Friedrich Nietzsche...), científicos (Charles R. Darwin, Berald Brenan...), profesionales del cine (Búster Keaton, Sergei M. Eisenstein, Elia Kazan, John Huston...) y políticos (Charles de Gaulle, Gorbachov, Winston Churchill...) traducidos en España desde 1975 al 2000. Los capítulos están a su vez ordenados atendiendo a la lengua de procedencia de los escritos. Así vienen del ámbito francés las autobiografías y memorias de Voltaire, Stendhal, Baudelaire, André Gide, Jean Cocteau, Jean Paul Sastre, Albert Camus...de la lengua inglesa provienen las traducciones de memorias de Rudyard Kipling, Henry Millar, Stephan Spender, Orwell, Graham Greene, Robert Graves... del alemán, Thomas Mann, Herman Hesse, Günter Grass y Elias Canetti, entre otros.

En suma, como podrá comprobar el lector, el ramillete de trabajos que se publican en este volumen no agota el estudio sobre la escritura autobiográfica, pero sin duda, ofrece unos resultados que serán útiles para la comunidad científica internacional. Además, su autor promete una segunda parte de este volumen titulada *La textura de la memoria. Panorama de la escritura autobiográfica en España a finales del siglo xx*. Quedamos, pues, en espera.

DOLORES ROMERO LÓPEZ

GARCÍA-ABAD GARCÍA, María Teresa, *Intermedios. Estudios sobre literatura, teatro y cine*. Madrid: Editorial Fundamentos, 2006, 382 p. (Colección «Arte»).

No debe llamarnos a engaño que el libro *Intermedios. Estudios sobre literatura, teatro y cine*, de María Teresa García-Abad

García, investigadora del CSIC, se componga de una recopilación de ensayos (publicados en revistas de reconocido prestigio o en libros colectivos que han marcado un hito en el terreno de la interrelación o de la singularidad de diferentes lenguajes artísticos). Lejos de constituir un *popurrí*, los ensayos reescritos primorosamente para la ocasión se articulan como piezas de un mecanismo de relojería y construyen, a través de una serie de calas de mucha fineza y no menor enjundia, un panorama coherente de la desaparición de fronteras –cada vez más tangible– entre los medios de expresión artística que imperan en nuestra época. Conviene recalcar lo de la escritura primorosa que recorre las páginas del libro, el alivio que tal disposición de espíritu y de pluma representa para el aficionado a los estudios literarios, ya que pocas son las ocasiones en las que asunto tan complejo como la interpenetración de estéticas en apariencia situadas en las antípodas aparece tratada no sólo sin el menor atisbo de pedantería, sino con una claridad de exposición que raya lo diáfano.

Desde la introducción se marcan claramente las pautas, se indican los objetivos y la originalidad del enfoque. Se parte del presupuesto y de la convicción de una porosidad creciente, de un enriquecimiento y un mestizaje imparable entre, por un lado, las viejas artes que son la literatura y el teatro, y, por otro, el arte de los tiempos modernos por antonomasia: el cine en todas sus variantes. Lo que caracteriza la perspectiva de María Teresa García-Abad García es el eclecticismo teórico. La interdisciplinariedad guía el interés crítico o los métodos de análisis de la autora, que explora con sutileza los mecanismos que han posibilitado el nacimiento y la afirmación de creaciones en las que el eje estético no depende, en lo esencial, ni del medio expresivo elegido por el artista ni de tal o cual género, sino mayormente de la adscripción a una poética polifónica y transversal. Impresionan lo exhaustivo del apa-

rato crítico y la pertinencia con que la autora maneja nociones entresacadas de todo el orbe cultural greco-latino en el sentido más amplio: desde la *Poética* de Aristóteles hasta la filosofía del lenguaje de Wittgenstein, pasando por la explotación sistemática de la crítica contemporánea de la publicación o estreno de las obras, así como por la mirada crítica de los artistas inmersos en el proceso de entrelazamiento profundo de las diversas artes que despuntan en nuestra época y, como no podía ser menos, recurriendo a la percepción de especialistas puros (pluri)disciplinares desde el Siglo de la Luces hasta los más recientes coletazos del post-estructuralismo. La propuesta primordial es indagar en los «fenómenos de deslizamiento» entre diferentes artes y géneros que favorece el carácter abierto de la obra artística moderna, siguiendo los postulados de Umberto Eco o de Yuri Lotman. El planteamiento general se sitúa muy por encima de la vaguedad de nociones inevitablemente estereotipadas como influencia o adaptación, para llevarnos a un terreno movedizo, y por ello menos canónico, menos académico, más arriesgado e intelectualmente apasionante que mucha de la historiografía al uso: la porosidad, la ósmosis, el enriquecimiento mutuo, la ruptura irremediable de lindes entre lenguajes artísticos que se fecundan y se recrean mezclando sus poéticas en un movimiento de vaivén incesante. Dado que el viaje que nos propone la autora es un «trayecto de ida y vuelta» por los vericuetos más intrincados del diálogo entablado por la literatura, el teatro y el cine a lo largo del siglo XX. Sin embargo, el desafío es de mayor calado y sobrepasa el examen de obras singulares: engastada en esa línea directriz, una interrogación penetrante sobre el diálogo entablado entre «treinta siglos de literatura» y un siglo apenas de cultura cinemática nos va desvelando los entresijos del fenómeno y sus múltiples repercusiones en el lenguaje artístico actual. Hay que dejar patente, no obstante,

que el análisis de lo que tal vez sea la aventura creativa contemporánea por excelencia se lleva a cabo sin orejeras conceptuales y con una mirada que no entiende de jerarquías artificiales o trasnochadas en la interconexión entre los diferentes objetos de estudio. Es la razón por la cual los ensayos que conforman esta obra abarcan una gama extraordinariamente rica de obras y autores, fiel reflejo, en particular, de cómo el cine ha influido «intensamente en las técnicas presentativas de la novela, del teatro y hasta de la poesía». La materia en apariencia heteróclita no es óbice para que en el libro, desde su organización en cuatro grandes capítulos, trasparenca una voluntad de cohesión sólidamente apoyada en una soltura argumentativa indefectible. El propósito de esta argumentación que, como pretendía Thoreau, acaba sacando toda la sustancia –con la máxima delectación para el lector– al hueso más duro de roer, es demostrar, bajo múltiples ángulos, que la pluralidad artística esconde un río subterráneo de lazos, de ecos, de préstamos, de mezclas, de formas y modos narrativos que conforman la idiosincrasia del creador moderno (y postmoderno), consciente o inconscientemente, cualquiera que sea su veta expresiva. Evidencia que se refuerza cuando el escritor, el hombre de teatro o de cine (dramaturgos, comediantes, tramo-yistas, marionetistas, guionistas, directores, actores...) trabajan de manera simultánea o sucesiva en diferentes cauces formales, cuando colaboran en la adaptación o transposición de alguna de sus obras a otro lenguaje, cuando se empapan de elementos de otras poéticas que componen (para la autora es un secreto a voces) el imaginario común desde el que el artista va a modelar su mundo propio a través de una concepción artística implícita y asimilada en la que lo literario, lo teatral y lo fílmico se imbrican, se regeneran y se recrean.

No nos sorprende pues que el primer capítulo, titulado «Poéticas cinematográficas», indague en el lenguaje poético-tea-

tral de un Lorca fascinado por los recursos estéticos que le propone el cinematógrafo, ni que radiograbie su única incursión en el guión cinematográfico, interpretado como «nuevo cauce de expresión *metaficcional* en su universo creador». De igual manera, resulta esclarecedor el estudio de una escritura como la de Jardiel Poncela, situada en el cruce de caminos que ve el paso de la conflictividad a la franca camaradería entre lo fílmico, lo literario y lo teatral; o la del dramaturgo Alejandro Casona, paradójicamente reveladora de la presencia de técnicas cinematográficas en el arte de la palabra, en el sentido de que el cine nos muestra lo que la literatura siempre ha querido hacernos ver, puesto que «el lenguaje poético ha sido siempre “imaginista”». La amplitud de miras se completa con los estudios que atañen a obras narrativas como *La lengua de las mariposas*, de Manuel Rivas, o *Nadie conoce a nadie*, de Juan Bonilla. Vista la del gallego desde una concepción en la que los ojos «son cámaras» y la cámara una forma de mirar multisensorial, elíptica y sugerente que imbuye el imaginario del espectador y, naturalmente, la plasticidad radical del lenguaje del novelista, así como la naturalidad con la que éste encara el fenómeno de la adaptación: la mismidad traducida en singularidad. Captamos el mismo proceso, pero enfocado a través del prisma de la realidad virtual (tan característica de los tiempos modernos y del universo icónico) en la adaptación de la novela de Juan Bonilla, trufada de referencias cinematográficas y centrada en la potencialidad de lo virtual como magma de todo proceso creativo. No menos interesante es la vuelta de tuerca que la autora realiza en su visión de la obra de Almodóvar, partiendo de la hibridación entre el fabulador vocacional y el cineasta profesional que busca (y consigue) enriquecer sus relatos fílmicos con los recursos de la literatura más depurada.

El segundo capítulo añade una nueva tecla a la óptica que articula todo el libro:

la dimensión sociopolítica y universal del arte a través de metáforas, símbolos o metonimias que son reflejo del contexto de creación. Así los ambientes «degradados y empobrecidos» de obras teatrales como *El teatrito de don Ramón*, de J. M. Martín Recuerda, o de la película *Cómicos*, de J. A. Bardem, remiten al compromiso del artista y, en paralelo, en la dimensión salvadora de los caminos por los que el arte hace transitar al hombre. Fenómenos concomitantes tales como la *literaturización* o la desmitificación de la Historia son magníficamente abordados a través del análisis de *Las bicicletas son para el verano*, de F. Fernán Gómez, en particular su virtualidad fílmica, patente en la composición misma de la obra. El ensayo que cierra este capítulo, dedicado a otro relato de M. Rivas, *El lápiz del carpintero*, obra límite en el campo de la adaptabilidad por su carga poética y por su alambicada estructura espaciotemporal, profundiza en el «tránsito histórico» que recorre el texto. Indaga asimismo en los «diferentes modos de diseminación de un texto en diversos medios», en las diferentes formas de actualización que realizan el teatro o el cine a partir de un texto narrativo cuyo eje es la memoria y su importancia capital en la configuración de la identidad colectiva. De nuevo la plasticidad del lenguaje de Rivas se erige en paradigma del abrazo y del diálogo entre las artes, al tiempo que denota, paradójicamente, la singularidad radical de cada medio expresivo.

El tercer capítulo empieza explorando las huellas que la estética cinematográfica ha dejado en otros lenguajes, destacando, entre las más significativas, la «poética del silencio», «la beneficiosa influencia» del lenguaje de las imágenes en silencio, el valor expresivo del silencio, del gesto y de los objetos, la importancia de lo paraverbal, que condicionan la nueva mirada con la que el cine dota al hombre del siglo xx. La reflexión se prosigue, desde una perspectiva que completa lagunas historiográ-

ficas, analizando dos hitos por lo que respecta a la renovación estética del espectáculo y a la fusión de géneros: las giras de Diaghilev en España a principios del pasado siglo, su concepción de la obra total servida por una puesta en escena de los ballets rusos en la que la emoción del gesto poético y la espectacularidad multisensorial de la coreografía se anteponen a cualquier otra consideración de tipo «realista». La misma «combinación de códigos» que apuesta por la supresión de barreras estéticas, idéntica polifonía y riqueza sensorial encuentra la autora en los montajes del «Teatro dei piccoli», del marionetista Vittorio Podrecca, sin olvidar la lectura simbólica a la que se prestan tales fantasías poéticas, alejadas sólo en apariencia de toda clave referencial.

El cuarto y último capítulo de *Intermedios. Estudios sobre literatura, teatro y cine* se centra en la tendencia a la cinematización de la escena profetizada por Meyerhold a principios del siglo XX. Partiendo de este concepto, María Teresa García-Abad García desvela las claves del teatro «postcinematográfico» y estudia con clarividencia fenómenos de hibridación o de maridaje genérico. Desde el transvase de textos novelescos al cine y al teatro (*La naranja mecánica*, *Misery*) a la influencia cinematográfica en determinadas adaptaciones teatrales (*Las amistades peligrosas*, *El verdugo*), pasando por casos de transposición del lenguaje teatral al cinematográfico (*La cena de los idiotas*), la autora analiza los mecanismos de remozamiento de textos «clásicos». Los nuevos lenguajes actualizan la esencia de obras clásicas poniendo de realce «la relación umbilical entre imágenes y palabras» que caracteriza al séptimo arte.

En definitiva, haciendo acopio de una síntesis bibliográfica casi exhaustiva, encarrando con rigor y transparencia una problemática tan densa como compleja, la autora de este inestimable trabajo de investigación (en el sentido más noble del tér-

mino) deslinda los contornos de un territorio insuficientemente explorado y abre pistas que invitan al estudio interdisciplinar de las múltiples manifestaciones del fenómeno, circunscrito con lucidez y profundidad. Los especialistas navegarán con provecho entre sus páginas. El lector curioso encontrará en ellas luminosos acercamientos y análisis que le permitirán comprender, sin oscuridades superfluas, desde una perspectiva teórica múltiple y la apoyatura de realizaciones artísticas accesibles, el devenir de los diversos modos de contar historias y de penetrar en lo humano que son tal vez la seña de identidad creativa más palpable de nuestra época.

FELIPE APARICIO NEVADO

MARTÍNEZ FERRANDO, Daniel. *Ciudades marroquíes. A través del Mogreb*. Sáez, Begoña (prol.). Madrid: Ibersaf Editores, 2006, 260 p. (Viajes de papel).

La obra literaria de Daniel Martínez Ferrando (Valencia, 1897-1953) suele identificarse con la poesía escrita en valenciano en las primeras décadas del s. XX y, muy especialmente, con la fundación de la llamada «generación de 1909». Sin embargo, esta faceta deja normalmente en la sombra gran parte de la producción que este autor modernista desarrolló en castellano durante la dictadura primorriverista: sus diferentes libros de viajes que, siguiendo la estela de Blasco Ibáñez o de Gómez Carrillo, centran su atención sucesivamente en paisajes occidentales como Galicia, Italia, Mallorca, y que poco a poco, se desplazan hacia países islámicos: Turquía, Siria, Palestina y el norte de África. El último libro que configura esta serie, *Ciudades marroquíes. A través del Mogreb*, de 1929, ha sido editado en facsímil en la colección «Viajes de papel» de Ibersaf Editores acompañado de un prólogo de Begoña Sáez.

Como atestiguan una destacada cantidad de congresos, trabajos críticos y reediciones de obras, la literatura de viajes es un campo de interés que se está ampliando de manera considerable en los últimos años en el panorama de la literatura española; dentro de esta línea, además, hoy se le suele otorgar una atención especial al estudio de textos modernistas que situaríamos en la veta del exotismo –teorizado por Ricardo Gullón–, característico de la crisis finisecular que, en muchas ocasiones, podemos encontrar expresado en forma de libros de viajes reales o imaginarios. Las causas de esta atención se relacionan con el interés creciente que está suscitando para los estudios literarios actuales lo que se conoce, desde que Edward Said lo conceptualizara en su obra de 1978, como *orientalismo*, es decir, la invención que de Oriente se hizo desde Occidente durante el periodo del imperialismo europeo y que quedó plasmada en un arte y en una literatura que actualmente se han configurado como objetos de revisión primordial de los llamados estudios postcoloniales.

La edición de esta obra de Martínez Ferrando, pero también la recuperación de otros autores como Isaac Muñoz (1881-1925) –estudiado y editado hace una década por Amelina Correa Ramón–, atestiguan el interés que las investigaciones del modernismo hispánico están encontrando en esta construcción de Oriente que, debido a cuestiones históricas propias del contexto español, tiene una doble función: si, por una parte, los viajes en el modernismo permiten el escape de una sociedad con la que los autores no logran sintonizar, a la vez suponen una crítica al presente occidental de la modernidad realizada, en negativo, mediante la exaltación y la nostalgia del esplendor de una civilización antigua que, en este caso, tiene como referente el pasado árabe de la península.

En *Ciudades Marroquíes. A través del Mogreb* el narrador, en primera persona, relata el itinerario que sigue desde el bar-

co en el que ha dejado la última ciudad valenciana en la que ha estado, Elche –cuyos paisajes recordará en innumerables ocasiones durante el periplo– hasta llegar al norte de África, primero a Orán, en Argelia, y luego, ya en Marruecos, por un itinerario que enlaza Uxda, Fez, Mequínez, Rabat, Casablanca y Marrakech. Los nueve capítulos que lo conforman corresponden a las siete ciudades anteriores enmarcadas entre el primero, dedicado al viaje de ida por el Mediterráneo y el último, en el que se narra, simétricamente, el viaje de vuelta, conformando así una estructura circular que emula el propio recorrido viajero desde el este hacia el oeste. En cada una de las ciudades en las que se detiene, ofrece descripciones de los monumentos, los palacios, los jardines, etc., siempre mezcladas con escenas imaginadas a partir de leyendas y de historias orientales que extrae de sus lecturas o de los jóvenes que le sirven de guía pues, según asegura el autor, su intención no es limitarse a ver, sino que desea «resucitar el alma» de esas tierras. Para ello, hace que desfilen en sus páginas desde el palacio más exquisito de la corte de Muley Ismail en Mequínez, hasta el burdel más lúgubre de Fez, pasando por zocos y restaurantes en los que sólo en ocasiones se detiene para contar breves anécdotas.

Sin embargo, si algo destaca de manera primordial en este libro de viajes, son las reflexiones que configuran la investigación personal y espiritual del narrador en el camino, que suelen orientarse, en la línea del espíritu modernista, hacia la nostalgia del esplendor de una civilización antigua que se desmorona ante el avance del progreso, de una modernización que no respeta los valores éticos y estéticos que la sostenían. Por eso, como el propio autor señala en una ocasión, su obra pretende ser un canto al antiguo esplendor de estas «ciudades heridas de muerte» cuyo máximo exponente es Casablanca, la más occidental de todas, la más incolora, la

menos espiritual, «símbolo del porvenir que espera al Mogreb».

El texto en formato facsímil, que incluye la portada, el índice, las críticas en prensa, así como un listado de obras del mismo autor que aparecieron en la edición original, se complementa en esta edición de 2006 con un prólogo de Begoña Sáez que, además de ofrecer los datos más relevantes en cuanto a biografía y bibliografía de Martínez Ferrando y del contexto cultural en el que se enmarca, presenta un análisis detallado sobre cada uno de los capítulos que conforman la obra. Como ya hiciera en su monografía publicada en 2004, *Las sombras del modernismo. Una aproximación al decadentismo en España*, el trabajo de Sáez se constituye como un argumento más a favor de la revisión del modernismo literario español como una de las manifestaciones de un fenómeno estético no aislado, sino en sintonía con los sistemas culturales occidentales cercanos, para recuperar, de esta manera, lo que llama el «horizonte europeo». Si su objeto de estudio en aquel caso se centraba en textos decadentistas españoles, en este, sin embargo, elige el género de viajes para abrir una línea de lectura que se enmarca dentro de las teorías más actuales que los estudios postcoloniales están dedicando al exotismo literario finisecular y, en particular, a aquellos textos que construyen la imagen del Otro oriental de manera que dejan entrever, a su vez, el reflejo de la propia.

ANA LOZANO DE LA POLA

MACCIUCI, Raquel, *Final de Plata Amargo. De la vanguardia al exilio: Ramón Gómez de la Serna, Francisco Ayala, Rafael Alberti*. La Plata: Ediciones Al Margen, 2006, 368 p.

Ramón Gómez de la Serna, Rafael Alberti, Francisco Ayala son tres nombres

unidos por un mismo recorrido histórico, el que comienza en los años veinte y treinta en conexión con las vanguardias y pasa por los sucesivos acontecimientos que vivieron tantos hombres y mujeres anónimos de aquella generación: la dictadura de Primo de Rivera, la Segunda República, la Guerra Civil española y, finalmente, el exilio argentino. Las actitudes que estos autores adoptaron frente a la modernidad en las primeras décadas del siglo xx y la evolución de sus planteamientos estéticos, una vez superado el fervor vanguardista, son los asuntos que la Profesora Raquel Macciuci, de la Universidad Nacional de la Plata, considera en su libro, no sin antes desarrollar exhaustivamente aquellas nociones anexas que, desde el campo de la teoría, resultan cruciales para abordar el análisis de su obra.

En los dos capítulos iniciales, se plantea una revisión de los conceptos de vanguardia, autonomía del arte y compromiso para romper las visiones maniqueas y compartimentadas que la tradición crítica ha venido elaborando y que han otorgado un estatus de excentricidad y alteridad a la literatura española de las tres primeras décadas del xx, en relación con las literaturas europeas. La autora integra, de este modo, las perspectivas más autorizadas con nuevos postulados Recapitulando el clásico –y discutido– estudio de Peter Bürger (1974) *Teoría de la vanguardia*, la profesora argentina lleva a cabo un replanteamiento de la separación entre el arte y la praxis vital como característica esencial de los movimientos de vanguardia. Al crear un nuevo subsistema social artístico, internado en la experiencia estética como algo diferenciado, los movimientos de vanguardia –o aquellos movimientos de vanguardia que verifican la ruptura con la tradición y que Bürger había tomado de modelo, como el dadaísmo o el futurismo italiano– refutan, dentro de la corriente del modernismo estético, la racionalidad del mundo burgués e inauguran una nueva praxis vital. Frente

a la teorización sobre las estéticas neovanguardistas, la autora no olvida aquellos autores que, siguiendo la estela de Lukács, reconsideran los discursos de la representación, denostados por las vanguardias por ser paradigmas del arte burgués, como configuradores del canon de la modernidad.

Un capítulo necesario es el dedicado al concepto de compromiso en la literatura. Mucho más si tenemos en cuenta la fascinante década de los años treinta, que, en la literatura española, emparejó vanguardia y compromiso social y político, relación ampliamente tratada por estudios ya clásicos como el de F. Caudet (1993). Esta noción, simplificada frecuentemente y poco visitada por los estudios literarios actuales, constituye un punto controvertido en la discusión sobre la vanguardia y la autonomía del arte que se retrotrae al siglo XVIII, pero que conduce inevitablemente al célebre *J'accuse* de Zola, momento en el que se refuerza el debate sobre la función del artista en la sociedad.

La presuposición del carácter periférico de las vanguardias española y latinoamericana en comparación con las europeas queda ratificada a partir del estudio de la especificidad que, sobre todo en la península, adquirieron los nuevos planteamientos estéticos: neopopularismo o fondo mítico, falta de carácter subversivo, preindustrialización, politización... han producido un estudio parcial del fenómeno de las vanguardias en España, más todavía si observamos la intransigencia con que fueron tratadas durante el régimen franquista. Macciuci aborda el fenómeno de las vanguardias españolas a través de la revisión del papel de Ortega y Gasset, considerado por muchos como gran representante teórico del movimiento. Se trata de dilucidar la cuestión acerca del arte nuevo preconizado por el fundador de la *Revista de Occidente* y su probable vinculación directa con la estética vanguardista. Del mismo modo, el contexto sociopolítico –la dictadura de Miguel Primo de Rivera y la proclamación de la

Segunda República– es objeto de análisis a partir de la politización que pudo causar en ciertos sectores intelectuales conforme nos acercamos a los años treinta.

Tras la revisión teórica, la autora orienta su estudio hacia cada uno de los autores y su desarrollo particular de la estética vanguardista durante los años previos a la Guerra Civil. El vanguardismo finisecular de Gómez de la Serna es examinado a través de sus principales novelas, que van trazando un panorama en el que despunta la impronta decadentista, el torremarfilismo y la atracción por la revolución formal; al parecer, principal rasgo de la literatura vanguardista que hizo mella en el autor.

Por su parte, los relatos vanguardistas de Francisco Ayala se erigen, según Macciuci, en el paradigma orteguiano del arte nuevo. Hermetismo, tecnología, presencia del surrealismo, fragmentación del cuerpo son parte de los conceptos que determinan la narrativa del escritor granadino previa a los años treinta, época de interrupción del proceso creador hasta el exilio argentino, donde el narrador recuperaría el hecho literario agregándole una misión ejemplar y reformadora.

La voz lírica del exilio español, como se ha denominado, en multitud de ocasiones, la figura de Rafael Alberti presenta el problema de la peculiaridad vanguardista española centrada en la recuperación de la tradición lírica popular y muestra el influjo que la figura de Ramón Menéndez Pidal y el Centro de Estudios Históricos tuvo sobre muchos de los poetas y narradores del 27. Tras la publicación del poemario *Sobre los ángeles*, cuya vinculación al surrealismo es puesta en cuestión a través de distintos planteamientos, la poesía de Rafael Alberti experimentó un viraje, establecido como «segundo momento» en la obra del gaditano en el que toma protagonismo el renacimiento del romancero y, sobre todo, la activa participación del gaditano en los agitados acontecimientos sociales de la década de los treinta.

Obviando el análisis de los conceptos de Generación y Exilio que constituyen un foco de problematicidad en el establecimiento del canon de la literatura española del siglo xx, sólo queda reconsiderar la trayectoria de estos tres literatos a partir de su exilio argentino que les permitió la coincidencia en las páginas de la revista *Sur*. Alejados de los planteamientos más sustanciales que habían ido desarrollando en las dos décadas previas al final de la contienda, Ayala, Alberti y Gómez de la Serna desplegaron posiciones más moderadas e incluso, en el caso del tercero, estáticas.

Sólo queda mencionar la importante tarea de revisión teórica realizada por la Dra. Raquel Macciuci verificada por una extensa y rigurosa bibliografía, donde las aportaciones más clásicas sobre las vanguardias aparecen acompañadas por los planteamientos más actuales de la crítica.

EVA SOLER SASERA

LLERA, José Antonio, *Los poemas de cementerio de Luis Cernuda*. Madrid: Devenir, 2006. 232 p.

La relación de la literatura con la muerte ha sido explorada en todos los sentidos y a todos los niveles, no así la plasmación concreta del tema de la muerte en la representación del cementerio, a pesar de constituir un lugar central en verso y prosa desde el Romanticismo. Menos aún se ha transitado este espacio como punto de partida para establecer una poética de la relación entre literatura y ficcionalidad, entre vida y escritura. El libro de José Antonio Llera se atreve a hacerlo, y lo hace con acierto, a través del análisis de los cuatro poemas que Luis Cernuda dedica a cementerios, aunque el libro es mucho más que un comentario de textos poéticos a la manera tradicional: es también y sobre todo una aportación a la teoría de

la literatura y una reflexión sobre la tradición poética y sobre la relación de la literatura con otras artes.

Se abre el estudio precisamente con un capítulo dedicado a la poética de Cernuda. Siguiendo el hilo de «Historial de un libro», el autor desentraña la ambigua y siempre controvertida relación entre vida y obra en la poesía de Cernuda, que al fin y al cabo se proponía forjar una leyenda de sí mismo en sus versos. Heredero de la estética romántica e influido en el exilio por la poética inglesa del romanticismo, Cernuda, según nos muestra Llera, crea una imagen de sí no sólo en su autobiografía sino también en sus poemas, de modo que contamos con dos vías de acercamiento complementarias a la experiencia vital hecha literatura. Es importante atender a la llamada de atención que hace el autor sobre la tendencia de la crítica a incluir toda textualidad bajo el régimen de la ficcionalidad, cuando las relaciones entre historia, literatura y vida son mucho más complejas y en consecuencia mucho más ricas. La lectura de la *Realidad y el deseo* como una autobiografía ficcional en que «autobiografía y ficción coexisten: la una se revela en la otra» (p. 37) me parece fundamental para explicar la producción de Cernuda y sirve a José Antonio Llera para enfocar el comentario de los poemas que son objeto de estudio. Esta aportación al estudio de la relación entre ficcionalidad y autobiografía está bien respaldada por el uso de todos los instrumentos críticos actuales: pragmática y semántica literaria, teoría de los mundos posibles, fenomenología, etc.

A continuación se analizan pormenorizadamente los cuatro poemas sobre cementerios, lo que permite al autor trazar desde este micro-género una evolución de la poesía cernudiana, pero también un verdadero tratado de literatura comparada, pues las referencias a otras literaturas y otras expresiones artísticas son continuas. Dominan, como telón de fondo inevitable tratándose del Cernuda del exilio, las referencias

a la tradición anglosajona, en cuyo canon ocupa un lugar central el poema de Thomas Gray, «Elegy written in a churchyard», y no se olvide tampoco que Wordsworth llevó a cabo un estudio sobre los epitafios de los cementerios rurales. Pero no se limitan a esta tradición los elementos de comparación: la poesía francesa, que el autor conoce bien, y sobre todo la tradición española de los cementerios, desde el Bécquer de «Cerraron sus ojos» pasando por los poemas de cementerios de Juan Ramón Jiménez y Unamuno, están bien presentes a lo largo del desarrollo de este libro.

El método de análisis, fundamentado en este comparatismo de raíz, es ecléctico en el sentido de que no se adscribe a ninguna escuela concreta o tendencia interpretativa. Con la libertad que da el conocimiento asimilado de las diversas corrientes críticas y la intuición del consumado lector de poesía, José Antonio Llera se mueve en el campo de una estilística renovada, enriquecida por todas las aportaciones de la reciente teoría de la literatura y del análisis del discurso.

El primer texto, y en consecuencia el primer cementerio cernudiano, es un cementerio urbano. Este «locus eremus» es analizado como un entramado de citas, una relectura por parte de Cernuda (y del autor del estudio con él) de toda la tradición hispánica y otras tradiciones sobre la muerte, el olvido, las relaciones humanas, pero a la vez se pone de manifiesto que se trata de una experiencia concreta situada en un espacio preciso como demuestra Llera: la visita de Cernuda a la «Necropolis» de Glasgow, donde residía entonces el poeta sevillano. De esta manera queda claro que bajo toda la vivencia literaria hay una vivencia humana que ordena o trata de ordenar el mundo de las palabras.

Por oposición a este «locus eremus» aparece en el siguiente capítulo el «locus amoenus» representado por el poema «Elegía anticipada», un poema central en la

obra del autor, descripción de un cementerio que Cernuda se encarga de dejar claro en otro sitio que se trata del cementerio de Torremolinos y no el de Málaga. Se presta especial atención aquí a la inclusión del cementerio en el cauce genérico de la elegía (y recuérdese de nuevo el poema de Gray), lo que propicia una reflexión sobre la fluidez de las relaciones genéricas. Esto es especialmente relevante desde el momento en que el cementerio se muestra a la vez como jardín o huerto y aparece un nuevo género en conflicto: la égloga. El poema se presenta así como un lugar (también en el sentido físico) de encuentro y confluencia de tradiciones y cauces poéticos, donde se refleja juntamente el creador en el que vive todo esto y al que todo ello hace vivir.

El siguiente capítulo lleva por título «La semilla» y el poema estudiado simplemente «El cementerio». Esta vez se trata de Oxford y un cementerio de iglesia típicamente inglés: de nuevo el autor parte de una referencia real. En este poema destaca la influencia de Hölderlin, al que tradujo Cernuda. La idea de la perspectiva, la mirada de la realidad desde la «ventana» de la cultura vuelve a ser determinante a la hora de interpretar el texto, que implica la relación entre exterior-interior, mundo objetivo-mundo subjetivo, naturaleza real-«naturaleza como estado de ánimo». El último capítulo se titula «Apolo y Dionisos», y el poema analizado lleva por título simplemente «Otro cementerio» poniendo de manifiesto la conciencia que el propio Cernuda tenía de la existencia de una serie coherente dentro de su producción poética. Es el de menos calidad de los cuatro y en consecuencia se le dedican menos páginas.

A lo largo de estos cuatro análisis, complementarios a la vez que autónomos, se comprueba cómo a partir de un microgénero, o de un motivo temático, se puede estudiar toda una poética y se puede ahondar en la reflexión sobre cómo la poesía se crea en una confluencia de géneros,

tradiciones, citas, motivos a los que da orden una voz que busca a la vez, a través de la literatura, su modo propio de definirse. El cementerio es central en la poesía de Cernuda y en general en toda la poesía moderna, pues, según vemos, en él se dan cita la elegía y la égloga, la reflexión sobre la muerte y la pervivencia, o en términos cernudianos, entre el olvido y la memoria. Al fin y al cabo todo poeta que crea en la permanencia de su obra tiene que aprestarse a hablar como si ya estuviera muerto de alguna manera y eso es palpable en la poesía de Cernuda, como pone de manifiesto este brillante estudio. Es más fácil hablar de la vida como algo ya pasado si se objetiva en una escritura situada en el límite, proyectada hacia un más allá.

Acompañan al libro unos apéndices donde se recogen los poemas de cementerios de Juan Ramón Jiménez y de Unamuno. De enorme utilidad son también las ilustraciones que acompañan al texto, tanto de los cementerios que corresponden a la realidad de lo poematizado por Cernuda y que ponen más de manifiesto si cabe la relación entre historia vivida y literatura, como de las obras pictóricas que sirven de referente para la comparación entre la representación en los diversos medios artísticos.

La cantidad de lecturas, el acertado manejo de la bibliografía y el cuidado de la prosa de José Antonio Llera hacen de este libro en conjunto una lectura placentera. Huyendo del academicismo extremo y sin caer en el vicio opuesto del ensayismo libre, el libro se sitúa en ese virtuoso término medio de la exposición inteligente de una lectura responsable de la poesía, apoyada por todo el andamiaje de la filología y la teoría literaria. El «epflogo», que cierra el libro con una pincelada literaria, recoge perfectamente, en su vertiente lírica, la esencia de lo que se ha explicado más sesudamente en todo el libro: cómo uno mismo se busca entre las tumbas, que son

las tumbas reales, pero también las tumbas de toda la cultura escrita y vista, vivida. Si la poesía está hecha de poesía pero nos habla del hombre en que encarna la experiencia, este libro, sumamente culto, está hecho de toda la cultura, pero asumida y con el sello personal del hombre al que ayuda a formar. El viaje siempre es de ida y vuelta.

ÁNGEL LUIS LUJÁN

JIMÉNEZ, Juan Ramón, *Antología de prosa lírica*. Sanz Manzano, M.^a Ángeles (ed.). Madrid: Cátedra, 2007, 424 p.

La reivindicación –crítica e historiográfica– de la prosa de Juan Ramón es relativamente reciente y ocurre en cumplimiento de uno de los principales anhelos del moguerense, el de convertir el verso en prosa para poder alcanzar la «poesía desnuda», ya libre de toda atadura y ropaje formal; en efecto, en la última de sus tentativas por editar su *Obra* completa en siete volúmenes, la de *Metamófosis*, el primero de sus volúmenes, *Leyenda*, habría de acoger la prosificación de todos sus poemas, tarea en la que estuvo trabajando en sus últimos años. Quiere decirse con esto que Juan Ramón nunca sintió el cauce formal de la prosa distinto al del verso, todo lo contrario: sus primeros poemas –al dictado de Baudelaire– los escribió en prosa, el gran poema de *Espacio* de 1944 lo depuró prosificándolo, el verso libre se acabó convirtiendo en «forma libre» superadas las constricciones rítmicas de la versificación regular. De hecho, Juan Ramón creó más poesía en prosa –«prosa lírica»– que en verso, pero no tuvo el tiempo suficiente para elaborarla y editarla como él hubiera querido; ni siquiera llegó a preparar una antología con su prosa poética, como sí hizo con el verso, cuando comprendió que nunca podría publicar todo aquello que iba escribiendo, con la excepción de la *Poe-*

sía en prosa y verso de Juan Ramón Jiménez, escogida para niños por Zenobia Camprubí Aymar de 1933, revisada por el propio poeta. Esto no significa que diera preferencia al molde del verso que al de la prosa; Juan Ramón era un constante experimentador de la poesía –sesenta años de vida consagrados sin desmayo a esta actividad (1896-1956)– y se debía a las tradiciones literarias en que se había formado; tenía, por ello, que absorber y asimilar toda la belleza de los versos regulares, tanto los de la lírica tradicional como los del modernismo, ensayar las posibilidades del verso libre –el que le trajeron unidos «la alta mar, el alto cielo y las Américas distintas» cuando viajaba a Nueva York para casar con Zenobia– y asentar en las mismas la conciencia de poeta que comienza a definir en *Eternidades* –el ámbito creador de su «palabra»– y *Piedra y cielo* –en el que se inscriben las líneas esenciales de su pensamiento. «Libros no, Obra sí» como fijó con certeza en uno de sus aforismos; por ello, después de esos dos poemarios, Juan Ramón ya no publicaría ningún libro aislado, los iría guardando para perfeccionarlos, para sentirlos crecer, para explorar las posibilidades del conocimiento poético encerrados en los mismos. Formaría, eso sí, antologías, siendo esenciales, además de la *Segunda*, las de *Belleza* y *Poesía* ambas de 1923. Y mientras tanto, iba construyendo en paralelo su obra en prosa, de la que en vida ofrecería sólo tres muestras: *Platero y yo* (1914) –adaptado y revisado en diversas ocasiones–, *Espanoles de tres mundos* (1942), una galería de semblanzas literarias que tampoco llegaría a terminar, y el nuevo *Espacio* (1954) al que accede tras su prosificación. El resto de su obra quedó a la espera de que su creador lograra alcanzar las condiciones de quietud y de serenidad para poder ordenarla y concederle una forma definitiva; sin embargo, la guerra de 1936 quebró por completo esas expectativas; la urgente y difícil salida de España obligó al poeta a dejar tras de sí

un buen número de manuscritos en los que estaba trabajando y que ya no podría recuperar, sobre todo tras los saqueos a que fue sometido su domicilio madrileño. En consecuencia, la mayor parte de la prosa lírica de Juan Ramón quedó en estado de borrador o bien perfilada en esbozos o proyectos, en los que ensayaba diversas combinaciones de materiales o vías de escritura poética; él nunca se olvidó de esta parte esencial de su producción literaria, es más le confió entera su vida, porque a través de esos libros –continuamente ideados y trazados, corregidos y pulidos– iba construyendo su propia autobiografía, la que de verdad le interesaba, el conjunto de vivencias y de experiencias que su obra, su dedicación continua a la poesía, le iba entregando. De esa ingente creación prosística, el autor sólo pudo adelantar alguna muestra como el cuento de *El Zaratán* de 1946.

De este modo, perfectamente incardinada a los últimos proyectos auspiciados por el poeta para editar su «Obra» –el de *Metamorfosis*, ideado entre 1953 y 1954–, toda esa producción se conserva guardada en los archivos del poeta, tanto en el Archivo Histórico Nacional de Madrid, como sobre todo en el de la «Sala Zenobia-Juan Ramón Jiménez» de Puerto Rico. Ha sido necesario, entonces, recorrer un largo camino para adquirir una imagen siquiera provisional de lo que hubiera sido la obra en prosa de Juan Ramón, más allá de ese empeño suyo por confiar a la prosa la andadura rítmica del verso. Ya el estudio crítico de M. Predmore de 1966 sobre *La obra en prosa de Juan Ramón Jiménez* se beneficiaba de las primeras ediciones de títulos emblemáticos –*Por el cristal amarillo* (1961), *La colina de los chopos* (1965)– preparadas por Ricardo Gullón y Francisco Garfias y, sin duda, propició la aparición de otros como *Con el carbón del sol* (1973) y *El andarín de su órbita* (1974). Esta situación mejorará en la década de los noventa; por una parte, Arturo del Villar proseguirá el rescate de proyec-

tos extraordinarios como *Elejías andaluzas* (1994) o *Entes y sombras de mi infancia* (1994), por otra un equipo coordinado por Javier Blasco Pascual comenzó a poner orden y a identificar los títulos y los proyectos conservados en los archivos; un exhaustivo catálogo de estos materiales aparece en el mismo año de 1994, preparado por Javier Blasco y Teresa Gómez Trueba, con el título *Juan Ramón Jiménez: la prosa de un poeta*; constituyó el punto de partida para que se pudiera ya trabajar con garantías sobre el conjunto de esta creación –y Blasco y Gómez Trueba son también editores y coordinadores de las actas *Juan Ramón Jiménez. Prosista*– y se acometiera, por fin, la tarea de publicar completa la *Obra completa* del moguerense; esta monumental edición, aparecida en 2005, está integrada por dos gruesos volúmenes: el primero acoge dos tomos con los libros en verso, el segundo otros dos con los títulos que conforman la prosa; en este magno proyecto han trabajado los principales especialistas de Juan Ramón, coordinados una vez más por Blasco y Gómez Trueba, responsables de algunas de las secciones de la edición. Se encuentran, de esta manera, por fin integrados los dos cauces de la creación poética que Juan Ramón mantuvo siempre unidos porque forman parte indisoluble de su actividad creadora, tal y como dejó apuntado en varios lugares: «Mi prosa es tan abundante como mi verso, o más y ha sido siempre como paralela a mi verso, a su verso» (*Crítica paralela*). Entiéndase que se trata de su «prosa lírica», del cauce consagrado a la experimentación poética, a la definición del tiempo y del espacio en los que él se iba transformando en poesía, convirtiéndose en el «nombre conseguido de los nombres», en ese «dios deseado y deseante» que le estaba devolviendo todo su ser –tras sesenta años de incansante actividad creadora (1896-1956)– convertido ya en la «forma libre» de una conciencia que ya no requería de moldes, porque él mismo era su último molde.

Pero al margen de esa «prosa lírica» el propio poeta dejó apuntadas otras direcciones para acoger el resto de su creación prosística en ese último proyecto de *Metamorfosis*, que dejara esbozado entre 1953 y 1954: la epistolar –con el tomo de *Cartas*, distinguidas las «públicas y particulares»–, los aforismos –en su imprescindible *Ideología*–, la crítica y la ensayística –integradas en *Política*– amén del *Complemento* final. Cada uno de estos núcleos de su continua «metamorfosis» estaba integrado por los títulos que finalmente el poeta había logrado validar, dar por buenos, aunque sólo fuera porque estaba llegando ya a los últimos compases de su vida creadora; se trata, entonces, de perfilar la existencia de «ciclos» internos que responden a fases concretas, pero siempre incardinadas entre sí, de una labor que iba aumentando en exigencia estética y en compromiso vital.

Juan Ramón, para formar su *Historia*, dejó apuntadas las series a que debía de dar acogida, con indicaciones que más que para él, fueron pensadas para los futuros editores; eran siete los ciclos proyectados para asumir la totalidad de su «prosa lírica»: *Primeras prosas*, *Poemas en prosa*, *Elejías andaluzas*, *Recuerdos*, *Libros de Madrid*, *El creador sin escape: K.Q.X* y *Crímenes naturales*; hay, así, inserta en estos siete cauces una trayectoria cronológica y estética, porque los dos primeros rótulos apuntan a la inicial actividad creadora, el tercero a su estancia de siete años en Moguer (1905-1912), el cuarto a las evocaciones familiares y de sus relaciones personales, el quinto al inagotable proceso creador que inauguró a su regreso a Madrid en 1912, y los dos últimos a las diversas formas genéricas –el orden de la narrativa– que había experimentado.

Tal es el valor principal de esta *Antología de prosa lírica* preparada por una de las principales conocedoras de la *Obra* del moguerense, M.^a Ángeles Sanz Manzano: el poder conocer una a una, con el complejo

trazado de esbozos y de títulos que las integran, las siete líneas que el propio Juan Ramón diseñó para publicar esa prosa poética. La profesora Sanz Manzano ha dedicado más de diez años al estudio y análisis de la prosa de Juan Ramón: consagró a la misma su tesis doctoral, leída en 2002, con el título de *La prosa autobiográfica de Juan Ramón Jiménez: «corpus» textual y análisis crítico*, extractada en sus aspectos esenciales en la monografía *La prosa autobiográfica de Juan Ramón Jiménez (Estudios de sus autobiografías, autorretratos y diarios)*, Alcalá de Henares, Universidad, 2003, amén de otros trabajos particulares del que destaca su incursión en la teoría narrativa de Juan Ramón –aparecida en *Revista de Literatura*, 65 (2003), pp. 471-500– en la que explica por qué el poeta renunció a ser novelista. Además, Sanz Manzano es una de las editoras de uno de los títulos más difíciles de reconstruir de la última etapa creadora de Juan Ramón: *Isla de la simpatía*, el libro de Puerto Rico (*Obra completa*, tomo II, pp. 415-582), encontrándose ahora mismo embarcada en la reconstrucción –junto a Mercedes Juliá– del más difícil de los proyectos que auspiciara el moguerño para recoger su «autobiografía», en lo que ésta tiene de vertiente crítica y creadora, el libro *Vida*; de la importancia que Juan Ramón concedía a este título dan cuenta los diversos apuntes y estructuras que diseñó para construirlo. Esta serie continua de estudios y de ediciones sobre la obra de Juan Ramón avalan el difícil empeño de construir una antología capaz de dar cuenta no sólo de las diversas direcciones de esa «prosa lírica» –fecunda e inagotable porque se alimentaba en sí misma y en la vida del propio poeta–, sino sobre todo de las varias «formas» que el poeta adoptó para dar cauce a esta orientación creativa. Sanz Manzano dejó bien clara en su tesis la asociación entre vida y creación prosística; eran dos facetas de una misma unidad, de ahí que se identifiquen y determinen los

rasgos de esas «formas prosísticas» ensayadas por Juan Ramón a lo largo de su existencia creadora y utilizadas en la profusa articulación de los libros apuntados; el moguerño distinguía entre «poemas en prosa», «sueños», «viajes», «elejías», «caricaturas líricas», «cuentos» y «bocetos de novelas». Esta *Antología* se arma, por tanto, con estos dos órdenes, el de los libros, tanto los proyectados como los vividos, y el de los espacios poemáticos ideados para armarlos.

La introducción es exhaustiva; más de ciento cincuenta páginas dedicadas a situar la producción en prosa del moguerño en el contexto de su *Obra* y en relación a los diferentes movimientos culturales y tendencias artísticas que llegó a conocer y a absorber a lo largo de su vida. El estudio, conforme a las indicaciones del propio poeta, se ajusta a las diferentes etapas de creación por las que Juan Ramón atraviesa y que él mismo ha delimitado como ciertas en los diferentes ensayos o aforismos en los que ha reflexionado sobre su actividad creadora.

Conviene deslindar, entonces, el ámbito de las *Primeras prosas*, situado en el período de 1896-1904; Sanz Manzano se preocupa por mostrar la influencia de Bécquer en la creación de la «prosa lírica», así como el crucial descubrimiento del torrente creador que fue Rubén Darío; del modernismo, se valora la relación del simbolismo con la revelación del espacio interior de la poesía, engastando, en este momento, dos de los hallazgos más significativos de su prosa poética: los «glosarios» que publica en *Helios*, un proceso que culmina con el *Diario íntimo*, que dará a conocer Ricardo Gullón en *Peña Labra*.

A una segunda fase creadora corresponde el retiro forzado en Moguer ante la delicada situación económica por la que atraviesa la familia; esos siete años que transcurren entre 1905 y 1912 cuajan en dos proyectos incardinados al experimentalismo formal a que entonces se dedica:

junto al poemario de *Baladas de primavera* nace el de *Baladas para después*, junto al de *Elegías* emergen las *Elejías andaluzas*, en las que ya resulta reconocible el universo poético de Juan Ramón, así como la conversión de la «memoria» en «materia principal de su escritura» (p. 85); a este orden de las *Elejías andaluzas* pertenecen siete libros que quedaron armados en mayor o menor medida, alguno de los cuales ya había sido publicado anteriormente; los títulos de este ciclo giran sobre la infancia, sobre el descubrimiento de la «poesía» y la definición de su vocación poética: así, *Josefito Figuras, Entes y sombras de mi infancia, Piedras, flores, bestias de Moguer, Diálogos* –tan vinculados a la finca de Fuentepiña–, *En mi casita azul* –uno de sus colores emblemáticos–, *El poeta en Moguer y*, sobre todo, *Por el cristal amarillo*, en el que ofrece una de las claves más felices para interpretar su imaginario poético.

El tercer período se corresponde a su madurez poética: la vuelta a Madrid a principios de 1913, el vínculo con la Residencia, su contacto con Ortega, el matrimonio con Zenobia, el magisterio poético que ejerce hasta 1936; si trascendentes son los poemarios que avanzan de *Sonetos espirituales* (1914) a *Piedra y cielo* (1918), también el ciclo de *Libros de Madrid* sirve para recoger todas las evocaciones autobiográficas y las revelaciones estéticas que va sufriendo, con una vuelta además hacia el pasado; ahí se encuentra el *Sanatorio del retraído* o *Un andaluz de fuego*, uno de los nombres antonomásticos con que designara a Francisco Giner de los Ríos, porque Juan Ramón siempre estuvo ligado a la Institución Libre de Enseñanza y a sus principales proyectos, entre ellos el de la Residencia de Estudiantes, al que dedica *La colina de los chopos*, árbol convertido en símbolo «del amor, del compañerismo de la vida alta y pura» (p. 312), además de las *Soledades madrileñas* y del retrato de un *Madrid posible e imposible*, pleno de «evocación y

lirismo del pasado, por el pasado» (p. 323). Pero a esta fase de plenitud creadora pertenece, también, el hallazgo de la «prosa» como cauce seguro para construir la «autobiografía lírica»; ello le obliga a desplegar el prodigioso ciclo de *Recuerdos*: en los que es capaz de volver a su infancia primera (con un título que repite el de la serie: *Recuerdos*), de fijar una extraordinaria semblanza de su madre (en *Vida y muerte de Mamá Pura*), de asignar a Zenobia la trascendente dimensión de definir el ámbito interior de su existencia (en *Miss Conciencia*, el retrato de la «mujer ideal»); en este mismo orden se integra el conjunto de *Viajes y sueños*, que avanzan desde las primeras excursiones a Segovia en 1903 hasta el descubrimiento del entorno vital que para el matrimonio supuso la isla de Puerto Rico, convertida por ello en *Isla de la simpattá*; es obvio que, ya desde la distancia de 1953-1954, Juan Ramón concediera a este conjunto de libros un valor estructurador de su verdadera «autobiografía» poética, puesto que no en vano cubre con ellos los momentos decisivos de su existencia: ahí está también el libro consagrado a *Sevilla*, en donde vivió entre los años 1896-1899 y en donde percibió ese asombroso «jirón de niebla» de la poesía de Bécquer, así como los *Olvidos de Granada* tan vinculados a la familia de García Lorca; por supuesto, el tenso diario de la *Guerra en España* permite seguir la angustiosa búsqueda del poeta de un mundo en el que poder seguir creyendo: «¿No tiene solución de espacio en este mundo el poeta enamorado, el chopo español con raíz al aire?» (p. 384). Por otra parte, *Sueños* se abre al dominio de la conciencia del poeta, explora los símbolos fundamentales de su universo literario, los comprende y asimila: «Con el sueño nos abandonamos como todos nuestros hermanos en lo [...] y sólo somos una íntima luz de memoria y de olvido» (p. 397). El difícil proyecto de *Vida* cierra el ciclo de los *Recuerdos*; entre los materiales con que se ha de acometer su reconstrucción se en-

cuentra un prólogo en el que insiste, una vez más, en el poder de la evocación; desde «El otoñado», acciones e imágenes similares se integran en esta valoración: «Yo llevo diariamente mi memoria como un universo en rotación y traslación. Miro, huelo, toco, oigo, gusto y siento de mil maneras y formas sin sentido determinado toda mi vida pasada, futura y presente. Y lo quisiera tener ante mí todo, además de dentro, como un espectáculo terreno y sideral para mí... y acaso para los otros» (p. 398). Estos últimos libros son los que se corresponden a la «prosa del exilio» (1936-1956), pero merecieron por su temática ser incluidos por el poeta en el orden de la continua rememoración de sí mismo.

La antología acoge aún otras tres líneas de creación, dos de ellas advertidas por Juan Ramón para el proyecto de *Historia*. Así, *El creador sin escape: K.Q.X* encauza la actividad cuentística del poeta y presenta la deliciosa parodia que de sí mismo creara con un título *—El gotoso—* que reflejaba plenamente su hipocondría, también la «hiperestesia» de la que él mismo habla. Luego, *Crímenes naturales* reúne los bocetos de novelas que dejara apuntados el moguereno y que, de haberlos llevado a cabo, hubiera publicado bajo seudónimo: *Novelas del Danés*; hubiera participado con esos textos en la renovación de la narrativa previa a la Guerra Civil, conectando con el fenómeno de la novela lírica que los Pérez de Ayala, Miró, Ramón estaban construyendo.

Como decisión feliz de la editora de este volumen puede considerarse la inclusión de un último apartado dedicado a *Leyenda*, el título que Juan Ramón reservara en *Metamorfosis* para editar sus libros en verso una vez prosificados, recogidas aquí tres prosas procedentes de *Dios deseado y deseante*, que sintetizan todo el esfuerzo creador del poeta, así como la dimensión final de eternidad a la que la belleza y la esencia poéticas le habían conducido. También —aunque pueda chocar un poco— parece acerta-

do el criterio de no incluir ninguna pieza de *Platero y yo* o de *Españoles de tres mundos*, por cuanto son los volúmenes más conocidos y difundidos; quizá sí se eche de menos algún fragmento de *Espacio* y sobre todo de *Tiempo* —aun inacabado— por cuanto tanto uno como otro título fijaron los principios sobre los que el moguereno habría de alzar una vez más su voz poética en el otro lado del Atlántico. Pero una antología presupone siempre la fijación de unos límites y la selección de unos títulos; en ésta, consagrada a la «prosa lírica», puede afirmarse sin duda que están contempladas no sólo las etapas «paralelas» al verso de la creación prosística, sino lo que es más importante las líneas esenciales de ese pensamiento —siempre «autobiográfico»— que Juan Ramón logró definir para seguir creando y viviendo, existiendo por y para la poesía. Una de sus facetas esenciales, la de la «prosa lírica», había quedado casi en olvido hasta su rescate en la magna edición de 2005 —sin *Vida* aún— y esta fundamental antología que, sin ninguna duda, el exigente y perfeccionista Juan Ramón hubiera aprobado, reconociéndose en el amor —y la infinita paciencia de lecturas y de archivos— con que María Ángeles Sanz Manzano ha logrado recuperarlo.

FERNANDO GÓMEZ REDONDO

DÍAZ VIANA, Luis, *Cancionero popular de la Guerra Civil Española. Textos y melodías de los dos bandos*. Madrid: La esfera de los libros, 2007, 301 p.

Luis Díaz Viana es un reconocido antropólogo y escritor, con una larga trayectoria de publicaciones (ensayo, estudios de campo y poesía), cuyas agudas observaciones sobre el folklore y la cultura popular han obligado a muchos a replantearse tópicos, creencias colectivas y cómodas afirmaciones acerca de la identidad cultural, lo

rural, lo tradicional, la literatura oral y la cultura urbana. José-Carlos Mainer, en el excelente prólogo de este libro, habla de «un antropólogo en guerra». Sí, podríamos decir que la antropología que practica Díaz Viana es, en sentido literal, «militante», o sea, comprometida, no con el pasado, sino con el presente o, si se prefiere, como él afirma, con «el pasado que está en el presente». La guerra civil española es uno de esos pasados todavía omnipresentes. Baste recordar que aún hoy, setenta años después de la contienda, les cuesta a los hijos de los vencidos recuperar los cuerpos, la dignidad y la memoria de sus muertos.

Este libro es, por lo mismo, algo más que un Cancionero. La recuperación ordenada de canciones y melodías forma parte de una reflexión general de gran interés, que es la que Díaz Viana nos ofrece en el preámbulo, la introducción y un «epílogo» que debieran leer todos los historiadores de nuestra guerra civil, especialmente los que juegan a la confusión del revisionismo. La indagación crítica y objetiva no impide, sino todo lo contrario, el realizar afirmaciones inequívocas, por ejemplo, sobre la asimetría en el uso de la violencia o la diferencia de protagonismos (pueblo frente a ejército) en los dos bandos; pero, al mismo tiempo, el reconocimiento de estructuras rítmicas, formales y literarias homogéneas en las canciones de ambas zonas, fenómeno que nos habla de la pervivencia de formas populares y de su adaptación y transformación bajo la influencia de nuevos sucesos, intereses e ideologías. De hecho, como afirma Díaz Viana, «la guerra civil española fue una época de auténtica creación popular» (p. 46).

Esta edición «corrige y aumenta» el libro editado en 1985 con el título de *Canciones populares de la guerra civil*. Nos presenta letras y partituras de canciones, himnos, marchas militares y coplas que han quedado grabadas en la memoria de muchos; estudia su origen y explica la función que cumplieron, no sólo durante la

contienda, sino en la larguísima postguerra, como factores de identificación y propaganda de bandos y grupos, mantenimiento de emociones y actitudes colectivas, interpretación de los hechos o formas de resistencia. Todo ello nos habla y nos lleva a ese «tiempo mítico», que todavía no ha sido contado de tal modo que pueda ser reconocido por la mayoría, construyendo así una auténtica «memoria popular» que asimile e integre definitivamente ese pasado en el presente. El miedo, que quiso imponer el olvido, no es hoy ya compatible con las exigencias de verdad y justicia que la sociedad demanda y necesita para realizar esa reelaboración «mítica» («popular») de su pasado más cruento.

Este libro es, por tanto, una aproximación antropológica a la guerra civil desde el presente. No es sólo «historia», sino «intrahistoria», acercamiento a las vivencias y sentimientos profundos que la guerra concitó, exacerbó y puso en circulación para sostener el enfrentamiento —necesariamente maniqueo— en que se transformó la legítima búsqueda de una sociedad mejor, más justa y avanzada, como era la que la Segunda República intentó alumbrar.

Al conocer mejor, a través de las canciones, estas «estructuras simbólicas y del sentimiento», comprendemos también mejor el origen y los mecanismos ideológicos y políticos sobre los que se asentó la contienda, cuyas raíces nos llevan necesariamente al siglo XIX. No es casual que algunas de las canciones más conocidas de la guerra civil (el *Himno de Riego* o el famoso *Trágala*) tengan su origen en canciones que nacieron de la lucha entre liberales y realistas en la época de Fernando VII y que ya entonces se hicieron populares.

Al mismo tiempo, como bien explica el autor, estas canciones nos ayudan a conocer mejor la existencia y vicisitudes, dentro de cada bando, de grupos con ideologías distintas que trataban de afianzarse y construir su propia «identidad» en aquel

confuso panorama lleno de incertidumbre: «Este folklore de las canciones será expresión cultural de esos diversos grupos aglutinados en cada zona» (p. 281).

El estudio de Díaz Viana reconoce también, dentro de cierta homogeneidad, la existencia de diferencias significativas entre las canciones de uno y otro bando. Profundiza de este modo en el concepto de «lo popular» (anónimo y sin pretensiones literarias), frente a «lo culto» (mejor, «cultista»), con pretensiones literarias y de «buen gusto», o sea, más artificial. Aunque «en la guerra civil lo culto y lo popular se relacionan estrechamente, llegando a fundirse en muchos casos» (p. 52), «en el bando nacional abundan las composiciones de origen culto» (p. 53), mientras que «en las canciones del bando republicano abundan los modelos métricos de gran tradición y propios de la poesía española considerada 'popular', como el romance y la copla de metro octosilábico y rima asonantada en los pares» (p. 282).

Podría afirmarse que el mayor militarismo y dirigismo, la imposición y el abuso de una retórica imperial y demagógica, propia del bando nacional, se transmitió también mediante las canciones, frente a un mayor acercamiento a la experiencia vital, a «la sencillez de lo auténtico», de las canciones republicanas, más populares.

De cualquier modo, hacemos nuestra la conclusión a la que llega José-Carlos Mainer, después de reconocer que «con estas canciones retorna la voz de un tiempo lejano, el de 1936» y se crea «un clima moral de ajuste de cuentas con la memoria histórica [...] que hoy se tiene que hacer oír»:

De la tentación de lo tribal, de la auto-inmolación a los ídolos colectivos, solamente nos salva racionalizar el ámbito de la memoria con una mezcla apropiada de piedad y de lucidez (p. 18).

¿Qué otra cosa podemos hacer para dar sentido a recuerdos tan dolorosos y desga-

rradores como los que encierran las imágenes y canciones de nuestra guerra civil, una guerra cuya crueldad y terror se prolongó durante tantos años, y que aún hoy nos resulta «inexplicable», aunque cargada de «motivos», «causas» y «razones»?

SANTIAGO TRANCÓN

GARCÍA RUIZ, V.; TORRES NEBRERA, Gregorio (eds.). *Historia y antología del teatro español de posguerra (1940-1975)*. Madrid: Fundamentos, 2006, 583 p.

La *Historia y Antología del Teatro Español de posguerra*, que consta de siete volúmenes, presenta, tal y como indican los editores Víctor García Ruiz y Gregorio Torres Nebrera en su preámbulo, dos objetivos fundamentales. Por una parte, elaborar una crónica exhaustiva de la historia del teatro español entre 1939 Y 1975 (estableciendo para ello una distribución en quinquenios) y por otra, reeditar obras significativas del citado período, tomando como premisa fundamental el escoger siempre textos representados dentro del territorio español que muestren la suficiente variedad del género teatral del período abarcado, evitando repetir autores y procurando que las obras presentadas hayan sido escasamente (o nunca) reeditadas. Esto conlleva dejar fuera textos emblemáticos, pero permite disfrutar de la lectura de otros no tan conocidos «que deberían ser también leídos y considerados».

En el tercer volumen cuya edición está al cuidado de Víctor García Ruiz se nos informa detalladamente de la situación del teatro en España entre los años 1950-1955. En primer lugar se hace referencia a la situación de estabilidad y confianza política vigente durante este lustro que permite la creación (o al menos intento) de un entramado cultural basado y afianzado mediante la creación de revistas de carácter

cultural, como la revista *Teatro*, destinada a la información sobre teatro y artes afines. Posteriormente se nos presentan las características fundamentales del panorama teatral de este quinquenio 1950-1955, de grave crisis para los Teatros Nacionales (que intentaron revivir y, entre otras cosas, oxigenar un género también en crisis y moribundo: la zarzuela) y de desarrollo para los teatros «de cámara» que buscan experimentar, por una parte, con nuevos y jóvenes autores que convivían junto a los conocidos como autores mayores (Buero, por ejemplo, que se afianza en este quinquenio) y, por otra, con autores extranjeros, como Arthur Miller (*La muerte de un viajante*).

Tras esta panorámica sobre el ambiente y la situación cultural y teatral en España desde 1950 hasta 1955, García Ruiz entra de lleno a analizar con detalle cada una de las características señaladas anteriormente. Comienza por presentar los autores y sus obras más significativas de la primera mitad de los años 50, siendo Buero, quien instauró la peculiar forma de tragedia española sólida, crítica y ambiciosa, el primero en ser reseñado, pues se considera el escritor más importante del teatro español del siglo XX y es precisamente en este quinquenio, como ya se ha señalado, cuando se afianza como dramaturgo.

La aproximación al teatro de López Rubio, Ruiz Iriarte, Miguel Mihura y Edgar Neville durante este quinquenio muestra obras cómicas, con un deje pesimista (*La venda en los ojos*, *La guerra comienza en Cuba*, *Tres sombreros de copa*, *El baile...*) que reflejan un gusto por el aspecto lúdico del teatro y una serie de temas tales como la sátira del matrimonio o el paso del tiempo y sus efectos en el hombre.

Otros autores de interés son Joaquín Calvo Sotelo (dramas de tesis y católico), Claudio de la Torre, Benavente –tenía un público fiel, pero sus comedias suponían a estas alturas una extraña anomalía–, José María Pemán, Juan Ignacio Luca de Tena,

Juan Antonio Jiménez Amau o Ángel Zúñiga. Tampoco se olvida García Ruiz de indagar en algunas de las obras de la amplia nómina de autores tanto conocidos como noveles que, o bien (salvo Jaime de Armiñán, que no se dedicó plenamente al teatro) no cuajaron (la mayoría, como Faustino González Aller, José María Rincón, Carmen Troitiño, José Luis Sampedro, Manuel Pombo Ángulo...) o bien, si lo hicieron, fue tan al filo de 1955, «que apenas se les puede considerar autores noveles dentro de estos años 1950-1955». Se trata de José Martín Recuerda, Carlos Muñiz o Luis Delgado Benavente.

Tras el minucioso recorrido por obras y autores teatrales de la primera mitad de la década de los 50, llegamos a un elemento esencial para la representación de los textos dramáticos: la institución teatral. Para los Teatros Nacionales (María Guerrero y el Español) esta época supone un período de grisura y falta de ideas que ni tan siquiera la rotación de directores (Luis Escobar, Alfredo Marquerié, Claudio de la Torre) pudo solventar; tan sólo la política económica llevada a cabo por Tamayo permitió oxigenar el Español y que dejara de ser deficitario.

Sin embargo, para los teatros «de cámara», que eran los que funcionaban fuera del circuito comercial y gracias, fundamentalmente, a estudiantes universitarios de teatro, fue un período de desarrollo y consolidación. El TEU (Teatro Español Universitario), el TNCE (Teatro Nacional de Cámara y Ensayo), el TPU (Teatro Popular Universitario), los teatros de cámara de Madrid y Barcelona, el TUDE (Teatro Universitario De Ensayo), El Candil, Dido (que contribuyó a la introducción del «teatro del absurdo» en España), La Libélula y otros muchos muestran una tendencia a representar obras comerciales tanto de autores españoles así como también de autores extranjeros, que van a entrar a formar parte del panorama de este quinquenio.

En cuanto al teatro extranjero en gene-

ral, puede distribuirse en tres grupos: el teatro estimulante, como el del ya citado Arthur Miller (*La muerte de un viajante*), el teatro de montaje digno y textos de cierta calidad (*El amor de los cuatro coroneles*, de Peter Ustinov) y el teatro más vulgar que fomenta la rutina y se amolda a las modas (*Las pirámides no muerden*, de Philip Johnson). También tiene cabida en este lustro el teatro católico, en búsqueda de una renovación intelectual católica, con obras como *La herida luminosa*, de Sagarra o *La muralla*, de Calvo Sotelo, que no llegan a alcanzar la profundidad de obras extranjeras como *El cuarto de estar*, de Graham Green, que presenta un catolicismo más auténtico y menos moralista.

La completísima introducción sobre el teatro en España entre 1950 y 1955 se cierra con el estudio de algunas obras y autores anclados en el teatro benaventiano (como don Felipe Sassone, Vicente Soriano Andía, «la joven pero anticuada» Julia Maura...) y de ciertas obras cómicas de ingeniosos autores como Tono (*¡Qué bello es vivir!*), Álvaro de Laiglesia (*Amor sin pasaporte*), Carlos Llopi (¿*De acuerdo, Susana?*) o Adolfo Torrado (*Amoriños a dos velas*).

Respecto a la antología, las obras incluídas en este tercer volumen son cinco textos representativos del quinquenio que pretenden dar muestra de la gran variedad dentro del género teatral. Van precedidas por una introducción en la que se presenta al autor, la obra y los rasgos fundamentales de ésta. *El cóndor sin alas*, de Juan Luca de Tena (un autor completamente identificado con el régimen franquista) recibió el Premio Fuenteovejuna 1951. La presentación del texto corre a cargo de Óscar Barrero Pérez, que introduce este texto como una obra de tesis donde «se injertan» rasgos de carácter cultural y religioso (exigidos por las bases del premio) y en la que destaca, esencialmente, la notable efectividad dramática.

El baile, de Edgar Neville, (Premio

Nacional de Teatro 1952) es, según indica Josep Lluís Sirera, una comedia que pretende ensalzar los valores de la burguesía de los años veinte y treinta y que trata un tema «de los más productivos en el teatro occidental de la primera mitad del siglo XX»: el tiempo, su transcurso y la posibilidad de revivirlo.

La tercera obra editada es *Tres ventanas*, de Luis Delgado Benavente (Premio Ciudad de Barcelona 1952) que presenta tres historias paralelas a lo largo de los tres actos y muestra elementos de novela policíaca y de aspectos metaliterarios. Es una obra, según Eduardo Pérez--Rasilla, tremendista y melodramática, con un gran virtuosismo en la construcción, cuyo objetivo es reprender y criticar la vida social española.

La obra de Miguel Mihura, *A media luz los tres* (antes titulado *Piso de soltero*, que tuvo problemas para evitar la censura y poder ser representada) muestra a un hombre soltero que se dedica a conquistar mujeres. Acabará casado con su sirvienta Paca, disfrutando de una pacífica y hogareña vida. Es una obra que busca ante todo divertir al público («una comedia frívola e intrascendente por su voluntad lúdica», en palabras de Juan A. Ríos Carratalá) que deja, no obstante «un poso, el de un escepticismo que siempre acompañó a Miguel Mihura».

José López Rubio recibió por *La venda en los ojos* el Premio Nacional de Teatro 1954; fue una obra muy aplaudida en su momento, calificada como sobresaliente, que se ha visto, no obstante, sometida «a las intemperancias del tiempo». Se nos presenta en esta obra, que cierra la antología de este tercer volumen, una comedia, tal y como indica Jesús Rubio Jiménez, que va desde la forma disparatada hasta el intenso drama existencial, tocando temas tales como la institución del matrimonio, el paso del tiempo o la extravagancia, que se convierte en elemento fundamental para los protagonistas pues «permite ser feliz porque ayuda a llevar la soledad».

En este volumen III de *Historia y antología del teatro español de posguerra* se nos presenta una exhaustiva, minuciosa y detallada crónica informativa (clara muestra de ello es la extensa lista de textos citados) que, salpicada de algunas valoraciones personales y de curiosas y divertidas anécdotas, y sustentada y justificada mediante cinco obras teatrales correspondientes al período analizado (1950-1955), permite al lector alcanzar el objetivo propuesto por los editores: servir al conocimiento y difusión de nuestro más reciente teatro español.

ANA ZÚÑIGA LACRUZ

RÍOS CARRATALÁ, Juan Antonio (ed.), *Humor y Humoristas en la España del franquismo*. Alicante: Universidad de Alicante, 2007, 323 p. Anales de la Literatura Española; 19.

El humor, tan denostado a veces en los círculos académicos en favor de asuntos más serios, forma parte de nuestra vida, de nuestra cultura y, por supuesto, de nuestra literatura. Como tal, sus aportaciones se convierten en necesarias e imprescindibles para entender el pensamiento y las manifestaciones de una época concreta. Con la voluntad de reivindicar su importancia, Juan Antonio Ríos Carratalá, Catedrático de la Universidad de Alicante, se propone un acercamiento a lo cómico a través de sus cultivadores en un periodo y espacio bien definido: la España del franquismo.

Dentro de la serie de monográficos editados por la revista *Anales de la Literatura Española* de la Universidad de Alicante, este libro consta de quince artículos que centrados en la labor, ya sea estrictamente literaria o no, de diferentes autores cómicos de la posguerra y la analizan desde diversos puntos de vista. Éste es uno de los valores del volumen: dotar al tema de un tratamiento multidisciplinar, pues los inves-

tigadores se interesan tanto por la literatura como por el cine o el teatro en su vertiente espectacular.

Entre los autores de los capítulos, hay que destacar nombres tan relevantes como el de José Antonio Pérez-Bowie, Eduardo Pérez-Rasilla, Víctor M. Peláez, José Antonio Llera, o el propio Juan Antonio Ríos Carratalá, todos ellos especialistas en la materia en sus distintas vertientes artísticas. Cada uno se encarga, por tanto, del área en la que es conocedor, siempre bajo el denominador común del humorismo, de modo que convierten esta edición en un selecto y valioso compendio de informaciones.

La obra recoge varios estudios dedicados a la labor de Miguel Mihura, uno de los mayores exponentes literarios del la llamada «otra generación del 27». José Antonio Llera examina algunas de las circunstancias que rodearon a la creación de *La Ametralladora* y *La Codorniz*, publicaciones que Mihura dirigió entre 1937-1939 y 1941-1944 respectivamente, y nos permite comprender el porqué de su participación en dichos proyectos. También, en torno a la propaganda fascista en las revistas de estos años, Julián Moreira aborda la relación de Mihura y Tono en *María de la Hoz*. Sobre el mismo escritor trata el trabajo de Víctor García Ruiz, «Tres humoristas en busca del teatro: Mihura, López Rubio y Neville hacia 1950». Tras la dedicación y posterior decepción de estos tres en el mundo cinematográfico durante la década de los cuarenta, regresaron casi de forma simultánea al ámbito escénico, donde tuvieron que amoldarse a ciertos cambios que se habían producido durante su ausencia. Por ello, derivaron en la llamada comedia urbana, que combinaba ingenio, humor, poesía, imaginación y se aderezaba con un toque de sátira de costumbres.

Por su parte, Edgar Neville y Tono son también recurrentes en este estudio. El primero es materia de interés para Torres Negrera, quien se aproxima a su faceta como narrador con el fin de encontrar en

sus relatos de elementos pertenecientes a otras actividades artísticas como el cine, las corridas de toros o las andanzas de las compañías de actores. Con respecto a Tono, Víctor Manuel Peláez Pérez traza una completa semblanza de este personaje, que incluye las relaciones con sus contemporáneos y las posibles influencias en ellos y, sobre todo, su teoría del humor y las estrategias cómicas de las que se valió para sortear la censura.

Para la mejor comprensión de la dramaturgia de la época, es recomendable la lectura de los artículos de Pérez-Rasilla, que se acerca a la ficción de Alfonso Paso a través de sus personajes; de Gutiérrez Carbajo, quien descubre en la representación de *El horroroso crimen de Peñaranda del Campo* de Pío Baroja, escritor de corte aparentemente opuesto al que aquí se trata, elementos farsescos que permiten relacionarlo con lo humorístico; o de María Luisa Burguesa Nadal, que valora la repercusión de *La venganza de don Mendo* de Pedro Muñoz Seca con el teatro del absurdo, ya que sirvió de modelo para sus cultivadores.

Con referencia al ámbito del cine, se añaden a las ya mencionadas anteriormente otras investigaciones de relieve. Aguilar Alvear intenta realzar la figura de José Santuguini, conocido por la elaboración de guiones, pero con una vena cómica que permaneció casi a la sombra debido a esta dedicación. Por su parte, José Antonio Pérez-Bowie hace una serie de apuntes sobre la adaptación a la pantalla de la zarzuela *Doña Francisquita*, cuyo resultado fue una versión deconstruccionista. Explica que su director, Bajad, adoptaba una mirada irónica y procedimientos metaficcionales que hacían que la película rompiera con el idealismo cinematográfico de esa época. También, Ríos Carratalá se encarga de buscar los elementos propios de la tragedia grotesca a su más puro estilo arnichesco en *El verdugo*, de Luis García Berlanga, y María Teresa García-Abad profundiza en el disparate, al que considera elemento sub-

yacente en *Manicomio*, film de Fernando Fernán-Gómez.

Al margen de las dos disciplinas anteriores, no debemos olvidar otros artículos sobre la narración. Entre ellos, es interesante el dedicado a Antonio Míngote como novelista, más conocido por el cultivo de otras facetas, pues nos aporta una visión diferente sobre este artista y literato. Junto a éste, Victoria Sotomayor afronta el examen de la literatura infantil de este periodo y la evolución que experimenta lo grotesco en ella, de cierta suavidad al comienzo y más directo y relacionado con la realidad en una fase posterior.

La publicación de este libro supone, por tanto, un paso considerable para reivindicar la presencia del humor durante el franquismo. Parece que no somos conscientes de que lo cómico, mucho más que lo trágico, está en la mayoría de las situaciones que nos rodean y que después se refleja consecuentemente en la literatura y las artes. A pesar de su presencia constante, su estudio es minoritario. Esta obra nos proporciona una perspectiva abierta del tema que resulta muy enriquecedora, además de enseñarnos que lo humorístico podría ser una buena salida para superar los momentos de represión.

Ríos Carratalá, editor del volumen que además colabora con un apartado, es un gran conocedor de todos los aspectos relacionados con el humor, y el teatro y cine de la época, lo que le convierte en la persona idónea para la realización de esta magnífica selección de artículos.

ELENA PALACIOS GUTIÉRREZ

Max Aub, Ignacio Soldevila Epistolario 1954-1972, Lluç Prats, Javier (ed.), Valencia: Fundación Max Aub, 2007. Biblioteca Valenciana.

Tras la publicación de tres epistolarios de Max Aub, los que el autor estableció

con Francisco Ayala, Manuel Tuñón de Lara y Alfonso Reyes –editados por Ignacio Soldevila, Francisco Caudet y Alicia Reyes, respectivamente–, la Biblioteca Valenciana y la Fundación Max Aub publican el que posiblemente tenga más interés científico y filológico dentro de los emergentes estudios sobre el autor hispano-francés. Se trata del que Max Aub mantuvo con Ignacio Soldevila, actual catedrático emérito de la Universidad Laval de Québec, primer y mejor especialista en su obra literaria. Universitario en último año de licenciatura, el joven Soldevila realizaba su tesis de licenciatura en 1954, bajo la dirección del Profesor Joaquín de Entrambasaguas, sobre el teatro de preguerra de Max Aub cuando decidió escribir al autor para solicitarle información sobre su vida y su obra. El estudiante valenciano, huérfano y procedente del mismo entorno ideológico que el escritor, había llegado al encuentro de la obra de Max Aub por casualidad, en casa de un familiar suyo, militar, quien casualmente poseía la biblioteca requisada de Paulino Masip. A partir de esta carta, la relación entre ambos personajes se prolongará hasta la muerte del escritor en 1972.

Javier Lluch, siguiendo las aportaciones de José Carlos Mainer, define el epistolario desde una perspectiva en la que convergen lo académico y lo personal, lo público y lo privado. No obstante, en su lúcido estudio preliminar, no falta el análisis de las repercusiones que el contexto sociopolítico tuvo en los estudios literarios y el mundo universitario de los años 50 y 60. Como indica el primer capítulo de la introducción al *Epistolario*, desde el inicio de su investigación, Ignacio Soldevila tuvo que lidiar con las limitaciones que el régimen de Francisco Franco impuso; por una parte, cuando el catedrático Joaquín de Entrambasaguas, fiel a este régimen, se oponga a que el joven estudiante se ocupe en su tesina de la obra posterior a la Guerra Civil y, por otra, cuando en 1956, Sol-

devila se traslade a Canadá para incorporarse a la Universidad Laval como profesor de español contratado y encuentre una libertad que, en su país natal, estaba coartada por censuras y deberes: «Por primera vez, desde que tenía diez años, me encuentro en un país libre, en donde puedo decir lo que me venga en gana, donde quiera y como quiera», escribía el 21 de septiembre de 1956. Como muchos otros universitarios españoles de la época –recordemos a los profesores Alfredo Hermenegildo, Francisco Ruiz Ramón, entre otros–, Ignacio Soldevila tuvo que sumarse a la llamada «fuga de cerebros» que supuso su incorporación al sistema universitario norteamericano; no obstante, del mismo modo, encontraría una serie de obstáculos que condicionarían el desarrollo de su itinerario investigador.

Un segundo capítulo del estudio introductorio es el dedicado por Javier Lluch al epistolario como itinerario de los talleres de escritura de Max Aub e Ignacio Soldevila. En primer lugar, a través del epistolario, encontramos trazas de los distintos proyectos que el escritor manejaba entre aquellos años: la edición del *Laberinto mágico*, *La calle de Valverde*, *Luis Álvarez Petreña*, *Jusep Torres Campalans...*, además de sus relaciones con otros escritores y con el mundo editorial. En lo que respecta a la trayectoria universitaria de Ignacio Soldevila, observamos a través de sus cartas las distintas incidencias que su recorrido investigador fue atravesando: su proyecto de tesis centrado en la narrativa aubiana de la guerra que sería rechazado por don Joaquín de Entrambasaguas, su búsqueda de un nuevo director de tesis y, finalmente, la defensa de su tesis doctoral en 1970, posteriormente publicada en la colección Biblioteca Románica Hispánica dirigida por Dámaso Alonso con el título *La obra narrativa de Max Aub* (1973).

La relación epistolar, que se extiende entre los años 1954 y 1972, muestra el devenir de una amistad y el ascenso pro-

fesional de un joven filólogo que, en 1954, no veía mejor opción al finalizar sus estudios en Filología Románica que intentar conseguir una de las limitadas cátedras de Instituto. Será a partir de 1956, momento en que Soldevila empieza a trabajar en Canadá, cuando el mundo compartido por ambos se enriquezca para dejar paso a interesantes divagaciones en torno al panorama literario hispánico.

Tampoco faltan en el *Epistolario* las acotaciones a los momentos que presenciaban ambos personajes en España, Canadá y México. Los problemas que los dos protagonistas tuvieron que afrontar para ejercer sus respectivas trayectorias profesionales: la censura y el entramado de las relaciones diplomáticas, los detalles del ambiente sociopolítico en que ambos se encontraban, los encuentros y desencuentros con el mundo cultural de la época.

La edición del epistolario, profusa y minuciosamente anotado por Javier Lluch, viene completada con los datos proporcionados de primera mano por Ignacio Soldevila y Elena Aub, hija del escritor, y resulta esclarecedora para el estudio de la recepción del escritor en la España de la posguerra. Ignacio Soldevila se convirtió en el principal baluarte de la obra de Max Aub en una España que empezaba a reconocer el valor literario de los escritores que marcharon al otro lado del Atlántico. Javier Lluch, en su estudio introductorio, nos ofrece sintéticamente la distinta fortuna que el nombre de Aub empezada a tener en historias literarias y estudios monográficos a partir de los años 50. Ejemplo de ello fue su aparición en la *Historia de la literatura* (1950) de Valbuena Prat o en la posterior *Panorama de la literatura española contemporánea* (1956) de Gonzalo Torrente Ballester.

La relación entre el maduro escritor Max Aub y el joven profesor nos muestra un interesante vínculo entre autor y lector. Ignacio Soldevila fue un lector apasionado de la obra del español, hasta el punto

de reclamar al autor sus propias publicaciones –imposibles de hallar en el Madrid de los años 50–. A su difusión en pequeña escala contribuía no sólo con su actividad investigadora, sino además entre el limitado grupo de universitarios a quienes prestaba los libros y con quienes los comentaba para posteriormente dar noticia a Aub. Max suministraría al joven investigador toda clase de notas y datos acerca de sus publicaciones, así como información sobre su vida y su obra anterior a la Guerra Civil y, de este modo, aportaría un decisivo impulso a la escritura y corrección de la tesis de Soldevila acerca de la narrativa aubiana.

El libro se cierra con un peculiar dossier donde se recogen dos relatos del Profesor Ignacio Soldevila publicados en enero de 1962 en la revista mexicana *Cuadernos del Viento*.

EVA SOLER SASERA

LANZ, Juan José, *La poesía durante la Transición y la generación de la democracia*. Madrid: Devenir Ensayo, 2007, 485 p.

En los últimos tiempos, al compás que marcan las conmemoraciones, hemos asistido a una proliferación de estudios que, desde perspectivas diversas, evalúan múltiples aspectos de la vida y la cultura durante la Transición democrática española. Desde la distancia que dan los ya más de veinticinco años transcurridos, se han examinado, entre otros aspectos, la historia social, el cine, la fotografía, la música y, naturalmente, la literatura. Mención aparte merecerían las polémicas en torno a la *Movida*, fenómeno cuya existencia algunos ponen en entredicho pero cuya mitología ha sido reforzada, paradójicamente, por detractores e incrédulos. En medio de este panorama editorial ciertamente abundante

en libros sobre la Transición, el de Juan José Lanz viene a cubrir un espacio no desatendido, pero sí necesitado de una crítica global, amplia de miras: el de la poesía de estos años.

Que *La poesía durante la Transición y la generación de la democracia* aparezca en la colección de Ensayo de la editorial Devenir confirma a esta como una de las más importantes casas dedicadas hoy a la literatura. Especialmente notable es su aportación al estudio de la poesía contemporánea, que contaba ya con estudios insoslayables como *60 años de Adonais* (de José Carlos Mainer, Francisco Díaz de Castro, José Teruel, Ángel L. Prieto de Paula, Juan Cano Ballesta y el propio Juan José Lanz), y al que ahora se suma el volumen que aquí reseñamos.

En la introducción, Lanz reclama para su ensayo los adjetivos «plural» y «unitario»; en justicia, le corresponden. En las cinco partes y los veintiséis capítulos que conforman *La poesía durante la Transición y la generación de la democracia*, se desgranarían observaciones detalladas, producto de una fina observación, sin perder la perspectiva conjunta necesaria para evitar que la comprensión global del periodo se diluya en particularidades. Los capítulos del ensayo proceden de anteriores trabajos: algunos reproducen artículos ya publicados o que fueron leídos en jornadas y cursos, otros se presentan como refundiciones de varias aportaciones previas; en ciertos casos, se parte de publicaciones sobre los temas analizados, pero la redacción es nueva. Esto no perjudica en absoluto a la coherencia del conjunto; antes bien, prueba que el libro es fruto de una investigación de años, continua, sólida y sometida a controversia en los foros de debate académico.

Atendiendo al declarado propósito de pluralidad, no cabe sino valorar como un notabilísimo acierto el primer capítulo del libro, «Márgenes y centro en la cultura actual». En él, tras una clara exposición conceptual sobre el centro y los márgenes,

Lanz busca las raíces históricas de esta dialéctica, omnipresente en los discursos culturales actuales y en las reflexiones críticas sobre estos. Puede sorprender encontrar, en un libro titulado *La poesía durante la Transición y la Generación de la Democracia*, referencias a T.S. Eliot, Mallarmé, Verlaine, Byron, la Ilustración, etc. Sin embargo, estas referencias forman parte de un excelente ejercicio de alejamiento que nos ayuda a comprender cómo, lejos de encontrarse más allá de los confines de la Historia, nuestra cultura de ayer mismo y de hoy se incardina perfectamente en esta.

El estudio presenta el equilibrio necesario entre teorización y crítica literaria; entre contextualización –histórica, social y de pensamiento– y lecturas concretas. En los capítulos en los que predomina la discusión y fijación de nociones teóricas, el autor no solamente demuestra ser un extraordinario conocedor de la bibliografía sobre el pensamiento posmoderno y el período histórico estudiado, sino que hace gala, además, de una capacidad encomiable para exponer tan vasto acervo de una manera coherente, sencilla y atractiva (las citas de Sex Pistols, inesperada *uctoritas*, son un soplo de aire fresco, y resultan más aclaratorias en su retrato del espíritu de la época que otras, tal vez de mayor alcurnia pero, seguro, de menor precisión).

Una objeción, un pero, podría surgir desde la lectura del título: la conveniencia de continuar aplicando el esquema generacional que tantos disgustos ha dado. En el planteamiento de Lanz, no obstante, este esquema se convierte en un marco abierto desde el que considerar la confluencia, en el arco temporal 77-82, de diversas maneras de entender la poesía y de filiarse a tradiciones precedentes. La consideración de los autores, simultáneamente, en unas coordenadas sincrónicas y diacrónicas, transforma el patrón generacional en una herramienta capaz de dar cuenta de la realidad poética de un periodo atendiendo a

los diversos grupos, con diversas formaciones y vivencias, que coinciden en él. Se atiende a las particularidades de cada grupo de edad (con sus lecturas de cabecera y sus preferencias, que no ahogan las singularidades y las afinidades con autores mayores o más jóvenes), y se comprueban también las notas generales de un segmento de tiempo: por ejemplo, que entre los modelos de la última poesía continúa figurando a la cabeza la generación de los 50 (especialmente Jaime Gil de Biedma), que la fascinación por la generación del 27 ha disminuido (al menos si a las influencias nos atenemos), y que antes de proclamar el entusiasmo por la tradición clásica es necesario definir qué se entiende por «tradición clásica». El riesgo de categorización en falso, de generalización y pérdida de la individualidad, que asoma siempre que de generaciones se trata, queda aquí perfectamente solventado gracias a la mirada del autor. Esta, como un *zoom*, sabe pasar de la descripción a vista de pájaro a la aproximación detallada y nítida al grupo, al autor, al libro, al poema, incluso (excelente la lectura de «Noche de San Juan», de Diego Jesús Jiménez, como cierre del capítulo 3). Permite intuir esta virtud el índice del libro, organizado en cinco partes que van desde el examen del contexto cultural hasta el estudio concreto de «Algunos nombres» (en la quinta parte). Pero también dentro de cada capítulo lo general se apoya en el dato –y, a la inversa, este adquiere un sentido que trasciende lo anecdótico al verse integrado en un marco más amplio. Desde este punto de vista, el autor puede reconsiderar el canon de la época, superando anteriores visiones parciales y apreciando la coexistencia de la reflexión lingüística y la poética del silencio con las tendencias rehumanizadoras. Puede, también, extender su análisis a las antologías y estudios de la época, valorando el papel que han tenido en la configuración del espectro poético de nuestro pasado inmediato, en la mayor o menor vi-

sibilidad de ciertas tendencias o grupos de autores, etc. También presta Lanz atención a la labor editorial por recuperar voces anteriores que se han visto postergadas (Mauricio Bacarisse, Francisco Pino, Rafael Sánchez Mazas), y por dar a conocer a poetas extranjeros –esfuerzos ambos que ofrecen interés por sí mismos y por su repercusión sobre el canon que van asimilando los lectores y los creadores actuales. Resulta de todo ello un estudio verdaderamente plural, al que no falta el valor necesario para advertir de los peligros que desde ese ayer cercano acechan hoy a la palabra poética.

Si nuestra era es la del vacío y el simulacro, como han advertido Lipovetski y Baudrillard, respectivamente, la poesía no puede salir indemne de esa situación. La modernidad, nos recuerda Lanz, coquetó con el abismo; la posmodernidad ha pagado, por así decirlo, los platos que se rompieron en su fondo, y se encuentra desposeída ya incluso del vértigo. En ese limbo, la poesía corre el riesgo de convertir en retórica incluso la reflexión nihilista sobre el sinsentido del lenguaje. Un examen pormenorizado de esta situación se ofrece en el capítulo 7, que no en vano es uno de los más pesimistas, pero también de los más densos y ricos del libro. El problema, denunciado en el capítulo 13, es la confusión entre las voces y los ecos (p. 273), confusión propiciada porque el disfraz de los ecos, de los imitadores, es justamente el de la autenticidad, según Lanz expone de modo convincente. En otros momentos (capítulo 9), la constatación de la diversidad de voces poéticas actuales deja un sabor más esperanzado: de la variedad y la abundancia cabe esperar un número suficiente de poetas que rompan la atonía general y rediman a la última producción poética española de la falta de audacia y el conformismo que padece. En este panorama, tal vez la más dura crítica sea la dirigida hacia la llamada «poesía de la experiencia», en la que –a

decir de Lanz– el coloquialismo, la narratividad más o menos casual, la incorporación de léxico urbano, el pretendido clasicismo y otras señas de identidad no han sido, en la mayor parte de los casos, más que máscaras superficiales que apenas descubrían la monotonía y la ausencia de innovación. No se trata, pese a todo, de un libro apocalíptico, pero sí de un libro que evita, y es de agradecer, el regocijo irresponsable ante una supuesta edad de oro que, en caso de resultar cierta, no sería ahora momento de celebrar. El estudio de Juan José Lanz añade a sus valores ya gloriados de pluralidad, riqueza de lecturas y multiplicidad de enfoques, el de la honestidad: lejos de aventurar posteridades y de dogmatizar, pero franco al exponer sus valoraciones personales, resulta un testigo de mirada singularmente comprensiva y penetrante.

CARMEN MORÁN RODRÍGUEZ

FABBRI, Maurizio, *Spagna e America Latina 1977-1987. Elzeviri, Corrispondenze, Recensioni*. Rimini: Panozzo Editore, 2007, 242 p.

El presente volumen reúne la mayor parte de los artículos que Maurizio Fabbri, catedrático de Literatura Española en la Universidad de Bolonia, escribió y publicó para el periódico «*Il Gazzettino*» de Venecia. Al haber sido redactados, por lo general, entre las postrimerías de los años setenta y la primera mitad de los años ochenta, tienen por objeto tanto la actualidad cultural y política de la España de aquellos años –que, tras la caída del régimen franquista, pasaba por un período de cambios radicales, como también las novedades literarias provenientes de la región latinoamericana.

El libro se subdivide en tres partes: *Elzevires, Corrispondencias y Reseñas,*

publicadas en la sección que para aquel entonces, en el ambiente periodístico, se dio en llamar la Tercera Página y que el «*Giornale d'Italia*» había introducido por primera vez en 1901, con motivo de la puesta en escena de la obra de D'Annunzio, *Francesca de Rimini*, realizada en Roma.

La primera parte está formada por los *Elzevires*, nombre que alude a un carácter tipográfico de especial elegancia y legibilidad, el «elzevir», que, justamente, designará el artículo inicial con que se abre la Tercera Página, se trata de un texto de pura literatura, un fragmento de digresión y fantasía o un ensayo de crítica literaria, siempre desligado de la actualidad y caracterizado por un lenguaje elegante, cuya elección ha requerido un análisis pormenorizado. Los artículos presentes en esta sección, que a menudo derivan su inspiración de ciertos hechos de la crónica cultural (como una publicación reciente, la celebración de un aniversario o la asignación del premio Nobel), se transforman para presentar personajes y fenómenos literarios cuya relevancia no siempre era proporcional (y ni siquiera hoy lo es) a la fama de que gozan en Italia. Tal es así que, junto a los artículos dedicados al aniversario de la muerte de Federico García Lorca o a Gabriel García Márquez, ganador del premio Nobel en 1982, aparecen notas y reflexiones sobre figuras menos renombradas para los lectores italianos (como es el caso del poeta Blas de Otero), o sobre aspectos no muy conocidos de ciertos artistas que ya habían sido consagrados incluso por la atención del gran público (como la eszenografía lorquiana de *Viaje a la Luna* o la obra literaria de Salvador Dalí).

El objetivo que se propone el autor es la divulgación entre un público que no es, necesariamente, de origen 'académico', unido a la exigencia –que se podría definir como 'didáctica'– de difundir una información puntual y sintética de ciertas temáticas y de ciertos autores, normalmente

relegados a la historia de la literatura y a los ensayos de crítica literaria. Todo ello se inserta dentro de la peculiar estructura de la Tercera Página que, en la historia del periodismo italiano y a lo largo de algunos decenios, se constituyó en un espacio reservado para los escritores y los intelectuales que se valían de un lenguaje de tipo literario, elegante y preciso, y se dirigían a un sector reducido de lectores. A menudo, los periódicos otorgaron la redacción de la Tercera Página a estudiosos y literatos de fama: basta recordar a Benedetto Croce, Gabriele D'Annunzio, Luigi Pirandello y Grazia Deledda. A partir de los años Cincuenta, nacen nuevos diarios que carecen de la Tercera Página y, paulatinamente, otros deciden abolirla, al mismo tiempo que va desvaneciéndose la tipología de periodista que se había dedicado al «elzevir» y que había desarrollado un estilo literario y la preocupación no sólo por el contenido, sino también por la forma, sin haberse visto condicionado por los avatares de la actualidad.

En la segunda parte, *Correspondencias*, la atención del estudioso se detiene en las vicisitudes políticas y en la evolución de la sociedad española después de la muerte de Franco, a partir de las primeras elecciones democráticas que tuvieron lugar en 1977. En estos artículos –publicados durante un período oscuro para Italia, en medio de los llamados «años de plomo», que se caracterizaron por masacres, atentados y secuestros– se observa la consolidación de la joven democracia española con interés y participación. El juicio ecuánime que se revela en la descripción de las dinámicas políticas, la realidad económica y las tensiones sociales, y que es incompatible con algunas formas de sensacionalismo acrítico (que tantas veces se verifica en los artículos periodísticos), es capaz de evidenciar, más allá de la brevedad del texto, la compleja trama de causas que permiten comprender el fenómeno en particular y sus raíces dentro de la historia nacional. Así

sucede en «Un golpe que viene desde lejos» (1981), *reportage* del intento de golpe de estado por parte del teniente coronel Antonio Tejero Molina, quien durante pocas horas tuvo en jaque a las Cortes. El brío descriptivo y el gusto por los detalles con ribetes de ironía sirven para presentar al militar, sin impedir que el lector advierta la seriedad del evento, lo sitúe en el contexto histórico español y descubra sus precedentes menos en la insurrección encabezada por Franco en el 36', que en aquellos pronunciamientos que salpicaron la historia de España, sobre todo en la segunda mitad del ochocientos: «...aunque estuviese plantado en medio del hemicycle del Parlamento con las piernas abiertas de par en par, el teniente coronel Antonio Tejero Molina, de hecho, estaba solo con sus gorilas [...] en un desierto tan grande como España. Grotesco espantapájaros –tricornio, bigote, pistola– que gritó y disparó, copiado, en un momento dado, gestos y propósitos que, trágicamente, le quedaban demasiado grandes» (p. 109).

No resulta casual que uno de los temas tratados con mayor frecuencia sea la cuestión de las diferentes identidades presentes en la nación española, en pocas palabras, el problema de las autonomías regionales. La urgencia de dicha cuestión, su importancia central en la vida política y social del país, hacen que el autor tome una posición que une la confianza en la resolución pacífica de los conflictos a la conciencia de la complejidad del problema, por demás evidente a la luz de sus secuelas históricas. Especial atención merece la descripción de la amenaza que lleva a cabo ETA por medio de la lucha armada, con una mirada que se ha vuelto aun más sensible en virtud de la dramática realidad italiana de aquellos años, en la que el terrorismo político –que ni siquiera hoy ha sido anulado completamente– atentaba contra la legalidad de las instituciones republicanas, insinuándose con prepotencia en la vida política y social del país.

Maurizio Fabbri ha observado los cambios, muchas veces convulsivos y eufóricos del presente, con la atención del cronista y, también, con la del experto conocedor de las glorias del pasado español –literarias o no–, sin por ello contentarse con el fácil lamento de lo que una vez fue y ya no lo será. Escribe en el artículo «El poder ha debilitado el centro» (1982): «La capital española está cambiando su aspecto con ritmo vertiginoso. Se renueva con soltura y fantasía. Gran parte de su fisonomía tradicional, que los estereotipos turístico-culturales durante tanto tiempo han contribuido a formar, insistiendo en presentarla como una ciudad monumental, somnolienta y cuyo estilo recuerda vagamente al de los Hasburgos y al colonial, se ha ido transformando. Con la aquiescencia de todos aquellos habitantes, numerosos y vociferadores, que precisamente la querrían inmóvil en su versión del ochocientos [...]. La ciudad está asumiendo, cada vez con mayor evidencia, tonos, dimensiones y el aspecto de una moderna metrópoli europea, capital de un país que parece haberse librado de sus entumecimientos seculares y que, aunque esté obligado a afrontar difíciles coyunturas económicas y sociales, no quiere permanecer detenido» (p.112). Cabe resaltar la referencia a una visión estereotipada que, todavía en los años setenta, representa a España como a un mundo arcaico, con la modorra de un pasado noble, aunque definitivamente perdido, que los viajeros extranjeros miran con una mezcla de superioridad y condescendencia: en definitiva, una suerte de grandiosa decadencia, como lo demuestra el estudio de los cuadernos de viaje y de las guías turísticas a disposición de los viajeros italianos, empezando por el ejemplo quizás más conocido, el diario de Edoardo de Amicis (*España. Diario de viaje de un turista escritor*, 1873).

En la última parte, que comprende unas cuarenta reseñas, América Latina ocupa el papel central: en efecto, se encuentran am-

pliamente representadas el área hispanoparlante y la lusófona, sin perder de vista el contexto español. Desgraciadamente, algunos de los autores allí analizados han desaparecido de los catálogos de las editoriales o han permanecido al margen del mercado editorial y de su lógica de *marketing*. El conocimiento por parte del público italiano de los autores que conforman el llamado *boom* literario latinoamericano, que se remonta a los años 60, de hecho se reduce a un número bastante limitado de autores, cuya notoriedad ha superado el círculo restringido de los especialistas y de los estudiosos, como en el caso de Gabriel García Márquez. Asimismo, y por esta razón, resultan sumamente oportunas las observaciones de Maurizio Fabbri, cuando en algunos de sus elzevires tuvo la oportunidad de señalar la gran variedad de estilos y temáticas de la literatura latinoamericana (principalmente, en la novela), irreducibles a ese «realismo mágico» que estaba destinado a convertirse en el género –si así puede definirse– más conocido y atrayente. Escribe el autor en un artículo de 1977 que «evidentemente, cometería un error el lector que penetrase en el mundo literario latinoamericano con la curiosidad superficial del «turista» atraído por el encanto de lo exótico y de lo extraordinario» («Marquetería latinoamericana. Literatura», p.13). Por ello, también es importante su insistencia en la especificidad de cada literatura en particular, con el fin de evitar la difusión de la idea de «una genérica e inexistente entidad latinoamericana» (*ibidem*).

Al lector, por lo tanto, le han sido presentadas no sólo las traducciones de las obras de autores como Borges, Vargas Llosa, Amado, sino también aquellas que pertenecen a escritores menos conocidos por el gran público, como la de los peruanos José María Arguedas y Manuel Scorza, cuyas novelas contribuyen, de modo significativo, a la representación literaria del complejo y trágico universo andino. No faltan los ensayos de indudable importan-

cia, como los de antropología cultural de Arguedas o los escritos, la mayoría inéditos, de Salvador Dalí, que fueron recopilados bajo un título de por sí evocativo: *Sí. La revolución paranoico-crítica. El arcanjelismo científico*.

Los textos reunidos en el presente volumen, según su propia naturaleza, poseen una estrecha ligazón con el momento histórico y literario en el que fueron concebidos. Además de su valor de documento histórico que demuestra el renovado y constante interés hacia el mundo de lengua española y portuguesa por parte de un periódico italiano –un caso que en aquella época sí no fue único, por lo menos fue raro, como observa el mismo autor en la «Premisa». Además, el lector contemporáneo puede apreciar el despliegue de un panorama cultural abigarrado, descripto con competencia, pero también con pasión y vivacidad expresiva.

ELISABETTA NOÈ

AYALA, Francisco, *Obras Completas III: Estudios literarios*. Richmond, Carolyn (ed.); Senabre, Ricardo (pról.). Barcelona: Galaxia Gutenberg - Círculo de Lectores, 2007, 1.580 p. Col. Opera Mundi.

A finales de los años sesenta se intentó elaborar la edición unitaria de los trabajos de Francisco Ayala, con títulos como *Obras narrativas completas* (1969) y *Los ensayos. Teoría y crítica literaria* (1971). Sin embargo, entrado el siglo que haría centenario al escritor, tal edición continuaba siendo una asignatura pendiente, afortunadamente ahora superada. Sus *Obras completas*, publicadas en la colección Opera Mundi de Galaxia Gutenberg - Círculo de Lectores, y bajo la dirección de Carolyn Richmond, las compondrán seis volúmenes que se anuncian con los títulos si-

guientes: *Narrativa* (vol. I), *Autobiografía* (vol. II), *Estudios literarios* (vol. III), *Sociología y ciencia política* (vol. IV), *Artes y artículos de prensa* (vol. V) y *Miscelánea* (vol. VI).

En este tercer volumen –y primero en aparecer–, *Estudios literarios*, se congregan en cuatro apartados ensayos de crítica y de teoría de la literatura, así como otros en torno al cine, a lo largo de casi 1.600 páginas. A modo de presentación, en «Ayala escritor: Un proceso vital (acerca de sus *Obras completas*)», Carolyn Richmond aborda la ardua ordenación requerida por el legado ayaliano, sobre todo porque buena parte de sus textos se recogen en lugares varios y hoy muchos son de difícil localización. Y es que Ayala, destaca Richmond, es un escritor que no reelabora sus escritos, pero siempre se ha preocupado por los contextos en que aparecen: antologías, monografías, obras colectivas y traducciones de una obra que, por lo general, inicialmente vio la luz en la prensa diaria y en revistas culturales (*La Nación*, *ABC*, *El País*, *La Torre*, *Revista de Occidente*, *Cuadernos Americanos...*). Ayala modifica, alterna y hasta transforma los diferentes libros en que se recopila su extensa *realidad* literaria. Por ello, dada esa tensión entre los textos y su presentación, Richmond lo denomina autor-recopilador.

Así también, la editora subraya que, para Ayala, dedicado en cuerpo y alma a la literatura, la vida no tendría sentido si no pudiera escribirla. En toda su producción existe, por lo tanto, una fuerte presencia personal que repercute en la continua y orgánica evolución de su obra. Richmond explica igualmente por qué textos relacionados con el cine configuran uno de los cuatro apartados del libro, lo cual puede sorprender al lector. El título general del volumen necesita ampliarse como Richmond hace recordando que la obra de Ayala es fiel a unas raíces literarias fundamentales: el perspectivismo cervantino y

los experimentos vanguardistas de los años 20, a saber, la multiplicidad de los puntos de vista a la que se presta la realidad; la fragmentación y la técnica de montaje cinematográfica. Richmond enumera después las constantes sobresalientes de la obra de Ayala que bien ilustra, por ejemplo, *El jardín de las delicias* (1971): un punto de vista muy personal, la combinación de lo clásico con lo moderno, de lo intelectual con lo puramente estético, de lo eterno con la actualidad, donde todo lleva al ilusorio y testimonial arte cinematográfico, al montaje final de segmentos previos. Y la presencia del cine, como de la pintura, es tan determinante en la creación de Ayala que la editora ha considerado pertinente incluir tales estudios junto a los expresamente literarios.

Tal presentación concluye con los criterios de edición de estas *Obras completas*, cuya disposición textual respeta el contexto de aparición definitivo dispuesto por el autor mismo, si bien su núcleo, siempre que sea posible, lo constituirán recopilaciones en volumen. La ordenación cronológica y temática ha llevado a una reordenación de la aparición de algunos escritos, de modo que el contenido de cada volumen puede verse ampliado por textos de similar naturaleza procedentes de distintos contextos. Si surgiera alguna repetición, se daría cuenta de ello en una nota preliminar. Por poner un caso: los volúmenes IV, V y VI contendrán ensayos publicados primero de manera independiente y luego como formantes de títulos clásicos, entre ellos el *Tratado de Sociología* (1947).

Por otra parte, en la «Nota de la editora» a este tercer volumen se enuncia el contenido general: escritos procedentes de textos de base: *El escritor en su siglo* (1990); *Las plumas del fénix* (1989) y *El escritor y el cine* (1990), títulos que adoptan los tres primeros apartados. En el cuarto, *Otros ensayos*, se agrupan trabajos reunidos por Ayala entre 1944 y 2005 –no incluidos en los libros anteriores–, textos

de *Los ensayos. Teoría y crítica literaria* (1971), *Histrionismo y representación* (1944) y *Palabras y letras* (1983), entre otras obras.

Como está previsto en cada uno de los seis volúmenes, se incorpora un Prólogo firmado por un especialista que, en esta ocasión, es de Ricardo Senabre: «La crítica literaria de Francisco Ayala». En esta faceta del escritor, Senabre destaca su especial óptica de creador, de aprendiz que se introduce en otros talleres literarios, y remarca algo fundamental: el hecho de estar tratando con un creador que es también sociólogo y estudioso de la ciencia política. Y es que la cimentación teórica y la labor crítica de Ayala se relacionan con la perspectiva sociológica, ingrediente esencial de su visión de mundo que le aporta precisas consideraciones históricas y culturales con que analizar la obra literaria. Senabre pasa a situar la influencia destacada de Ortega y de su idea de la multiplicidad de enfoques para abarcar la realidad, lo cual lleva directamente a repasar la lectura ayaliana de Cervantes, admirado y frecuentado autor por el granadino en sus trabajos críticos. Senabre dedica buena parte de su prólogo, precisamente, a mostrarnos ese acercamiento sin par al *Quijote* de naturaleza sociológica. Pero también a Galdós y al *Lazarillo*. Justamente la relación entre experiencia y creación, entre vida y literatura, temas tan cervantinos como de Ayala, ocupan un lugar destacado en este volumen, de manera que la reflexión del escritor acerca de la escritura cervantina lo es también sobre su propia obra.

En cuanto a los textos del volumen, éstos no responden siempre a su aparición cronológica, pero es muy acertado, por ejemplo, situar al frente del primer apartado «Un escritor se asoma al final de siglo», texto en el que Ayala desgrana las que considera dos grandes vertientes de su labor escritural: el comentario interpretativo del curso de la historia y la plasmación

artística de sus intuiciones en torno a lo que pueda ser la realidad esencial. En suma, trata su actividad como creador, sociólogo de la literatura y enseñante y, en último término, dice Ayala, todo tiene una íntima trabazón y remite a su personalidad. Al aludir a su precoz actividad literaria, afirma que las personas de su edad han habitado «sucesivamente en varios tiempos históricos». Escrito en 1990, en este texto Ayala juzga la situación del presente y entrevé un futuro mejor, distinto al vivido hasta entonces, más despejado y prometededor que la dura realidad de las décadas centrales del siglo XX.

Los cuatro apartados básicos aparecen subdivididos en epígrafes (y los tres primeros se abren, además, con un prólogo de Ayala): *El escritor en su siglo* («A manera de prólogo»; «De teoría literaria»; «Sobre la novela»; «Literatura y política»; «Literatura y sociedad»; «Literatura y televisión»; «Teatro y cine»; «A manera de epílogo»); *Las plumas del fénix* (entre ellos: «*El Lazarillo* y la novela picaresca»; «Cervantes»; «Quevedo»; «Tirso de Molina»; «Calderón»; «Galdós»; «Jorge Luis Borges»; «Carpentier»...); *El escritor y el cine*, que en cuatro partes presenta ensayos de recopilaciones de diversas fechas, desde la muy temprana *Indagación del cine* (1929) hasta *El escritor y el cine* (1996); *Otros ensayos* es el apartado más heterogéneo, con textos provenientes de ocho libros como *El escritor en la sociedad de masas* (1958) y *La invención del «Quijote»* (2005). De los más de ciento sesenta textos que presenta, el volumen recoge, entre otros significativos títulos: «Para quién escribimos nosotros» (1948), «Reflexiones sobre la estructura narrativa» (1970), «Presencia y ausencia del autor en la obra» (1978), «Breve teoría de la traducción» (1946), «Perspectivas de la novela, o el cuento de nunca acabar» (1982), «El arte de novelar y el oficio del novelista» (1955), «Nueva divagación sobre la novela» (1967), «Función social de la li-

teratura» (1963), «La situación literaria en España» (1970), «Política y literatura» (1987), «El intelectual y los medios audiovisuales» (1979), «Novela, teatro y cine» (1995), «El español Max Aub» (1982), «Cervantes y yo» (2004) y «El mito de don Quijote» (1995).

Una clasificación rígida resulta compleja para este puzzle literario, pues hay escritos que, como hemos apuntado, podrían incluirse en más de un volumen. Esto se comprueba en los Apéndices que coronan la edición: en primer lugar, el «Sumario de los volúmenes dedicados a teoría e historia de la literatura por Francisco Ayala», con el recuento de los dieciséis volúmenes cuyos contenidos ajenos a la temática aquí escogida se incluirán en otros volúmenes; en segundo lugar: «Relación de volúmenes dedicados por Francisco Ayala a sus ensayos sobre historia y teoría de la literatura que recogen los ensayos que componen este libro, según su orden de aparición en el volumen», es decir, la historia bibliográfica de estos escritos, no exhaustiva pero con datos básicos: primera publicación en prensa y primera exenta; primera edición en libro y otras apariciones en los volúmenes de Ayala dedicados a los estudios literarios. Se cierran estos índices con el de autores y obras citados.

Sólo dos consideraciones últimas para concluir: en primer lugar, en una edición de estas características, y sobre todo pensando en el joven y el curioso lector, el texto podría haberse acompañado de notas de carácter informativo e interpretativo, aun cuando no se hubiera hecho profusamente pero sí en cuantos espacios necesitan iluminarse para facilitar un mayor entendimiento del sentido del texto. La ausencia de anotación debe de obedecer a los criterios generales de la Colección Opera Mundi, pues en recopilaciones de otros autores las notas no aparecen o son mínimas y escogidas (véanse, p. ej., las *Obras completas* de Gómez de la Serna). A pesar de ello, una vez con los textos sobre

el tapete, se abre la posibilidad de que los estudiosos puedan interpretarlos en ensayos particulares o, salvando lo anterior, en ediciones anotadas de tipo divulgativo, de las que la obra de Ayala ya ha sido objeto, y que ahora podrían contar con el texto-base que esta edición facilita.

En segundo lugar, si Ayala no corrige sus textos, como Richmond destaca, pero se preocupa por sus contextos de aparición, e incluso si en éstos se observan variaciones de título, quizás entonces los diferentes testimonios de un escrito es probable que ofrezcan alguna variante, al menos de estilo. Valga como muestra de cambio de título «De la difícil vaciedad» (1982): primero, el 31 de mayo del mismo año se publicó en *El País* como «Literatura y vaciedad»; después en *Palabras y letras* (1983) como «De la difícil vaciedad». En este volumen se incorpora con su primer título, y último, recogido en *El escritor en su siglo* (1990).

La probabilidad de hallar variantes la apuntaría, por ejemplo, el escrito titulado «Ante el Centenario», fechado en 1980, de *Las plumas del fénix* (1989), dedicado a Pérez de Ayala, que se basa en otro más breve: «Pérez de Ayala ante Galdós» (1981); y apareció completo en *Palabras y letras* (1983) como «En el centenario de Ramón Pérez de Ayala». Si fuera el caso de un escrito con modificaciones de autor, se hubiera podido incorporar un aparato crítico. Pero Richmond ya puntualiza que no estamos ante una edición crítica. Como *variantes*, en el volumen solamente se muestran las de los títulos en el segundo índice. Parece, pues, que trabajo filológico habrá para el futuro, aunque esa tarea pueda facilitarla el pertinaz cuidado de Ayala por su obra y sus escasas modificaciones. En cualquier caso, esta es una edición fiable porque, como premisa básica, el texto reproducido respeta la última voluntad de su autor.

Un autor, Ayala, para quien los productos de cultura nacen condicionados por la

respectiva situación histórico-social y, en consecuencia, como enfatiza Senabre, aporta aquí su expresión global de la visión de mundo de autor polifacético: escritor de literatura creativa, sagaz crítico, traductor, sociólogo y profesor universitario, pero sobre todo un verdadero hombre de letras, atento y curioso observador, analista de cuantos tiempos históricos ha vivido: el siglo xx con todos sus vaivenes, que no es poco, y pocos como él pueden contarlos. Con un estilo brillante y preciso, sin alambiques teóricos ni jerga incomprensible sino la pluma de un lector ejemplar, así se nos presenta un Ayala cuya modélica labor se plasma en esta edición que pone un broche de oro a la celebración de su centenario, que concluyó con la apertura en Granada de la Fundación Francisco Ayala, en marzo de 2007.

JAVIER LLUCH PRATS

LOZANO MIJARES, M.^a del Pilar. *La novela española posmoderna*. Madrid: Arco Libros, 2007, 382 p.

Todavía hoy sigue siendo necesario – como apuntaba Fredric Jameson en 1984 en *Postmodernism or the Cultural Logic of Late Capitalism*– realizar un esfuerzo dialéctico para pensar nuestro tiempo presente dentro de la historia, un tiempo (el de la posmodernidad) que se traduce en una serie de problemas políticos y estéticos particulares; es preciso, respecto al arte actual, poner en marcha un trabajo de tipo epistemológico que redefina y reconsidere conceptos, categorías y estrategias de valoración vinculadas a ese ámbito. En este sentido, a lo largo de estos últimos años se han ido publicando algunos trabajos que han abordado el estudio de la literatura española y latinoamericana contemporánea a la luz de las principales corrientes estéticas y de pensamiento que se han sucedi-

do desde los albores de la modernidad, sin los prejuicios y la estrechez de miras con que nos tiene acostumbrados la crítica literaria más cicatera y convencional, desde unos planteamientos que rebasan el marco filológico y con la intención de poner en relación los discursos literarios con otros discursos en el escenario epistémico de la posmodernidad. Gonzalo Navajas (*Más allá de la posmodernidad. Estética de la nueva novela y cine españoles*, 1996), Alfredo Saldaña (*El poder de la mirada. Acerca de la poesía española posmoderna*, 1997), Virgilio Tortosa (*Conflictos y tensiones. Individualismo y literatura en el fin de siglo*, 2002), Antonio Méndez Rubio (*La apuesta invisible. Cultura, globalización y crítica social*, 2003), Eduardo Milán (*Resistir. Insistencias sobre el presente poético*, 2004), Óscar Cornago (*Resistir en la era de los medios. Estrategias performativas en literatura, teatro, cine y televisión*, 2005), Vicente Luis Mora (*Singularidades. Ética y poética de la literatura española actual*, 2006) y Eloy Fernández Porta (*Afterpop. La literatura de la implosión mediática*, 2007) son solo algunos ejemplos de esta tendencia que acabo de señalar.

A esta lista de autores y trabajos viene a sumarse ahora M.^a del Pilar Lozano Mijares con *La novela española posmoderna*, publicación derivada de una extraordinaria tesis doctoral dirigida por el profesor Antonio Garrido Domínguez y defendida en la Universidad Complutense de Madrid, y quiero destacar de entrada que probablemente nos encontremos ante el trabajo de mayor calado escrito hasta la fecha sobre la novela española de estos últimos años en el laberinto social y cultural de la posmodernidad. Dividido en cuatro capítulos («¿Qué es la posmodernidad?», pp. 7-121, donde se abordan cuestiones relacionadas con la delimitación y caracterización de la posmodernidad, se solventan errores derivados de un mal uso de la terminología correspondiente y se hace una primera presen-

tación de la situación del debate en España; «Posmodernidad y novela», pp. 123-197, en el que se analizan las múltiples estrategias retóricas y discursivas del posmodernismo literario, categoría estilística caracterizada por un sincretismo de tendencias artísticas resultante de la mezcla de géneros y códigos diversos; «La novela española posmoderna», pp. 199-233, donde el debate se centra en el caso español; y «Al final del camino: de la teoría a la práctica», pp. 235-358, brillante y revelador trabajo de crítica literaria en el que se ponen en juego muchas de las formulaciones teóricas expuestas anteriormente), el ensayo de Pilar Lozano destaca por el rigor y la exhaustividad con que en todo momento afronta sus análisis y se cierra con unas «Referencias bibliográficas» (pp. 359-380) que dan cuenta del generoso abanico de lecturas que ha manejado la autora del trabajo y que suponen un eficaz complemento informativo para cualquier persona interesada por estas cuestiones.

Pilar Lozano ha sabido combinar a la perfección en su ensayo el pensamiento y la pasión por el objeto de estudio, la inteligencia y el entusiasmo y, de este modo, el resultado lo encontramos en la redacción de un texto coherente y muy bien desarrollado, concebido además desde la confrontación de pareceres y elaborado con una actitud indudablemente indagadora (con el riesgo que ello entraña), un texto que no da por cerrado ningún aspecto del debate sino que –al contrario– recoge el testigo de la crítica y mantiene abierta la puerta que da acceso a la conversación. Coincido con P. Lozano en que un panorama como el estudiado en este ensayo (la novela española que arranca en 1975 con la publicación de *La verdad sobre el caso Savolta*, de Eduardo Mendoza), tan marcadamente intertextual, polifónico y multicultural, requiere una actitud hermenéutica que trate de superar el análisis filológico en su sentido más rancio y alicorto, un comentario ideológico que vaya más allá de la mera

descripción de unos motivos literarios, artísticos y filosóficos determinados, una actitud y un comentario que vertebran de principio a fin *La novela española posmoderna*. En este sentido, me parecen acertados los esfuerzos llevados a cabo con el fin de estudiar la narrativa española de estos últimos años a la luz de los principales itinerarios políticos, económicos y culturales por los que transcurre la posmodernidad y, en consecuencia, se aborda la intertextualidad como un principio estructural del posmodernismo (entendido como marca estilística específica de la posmodernidad).

Creo que la apuesta de P. Lozano resulta enormemente valiente y comprometida; parte en su ensayo a la caza y captura del concepto de posmodernidad (pp. 26 y ss.) en tanto que nueva visión del mundo, episteme en el sentido foucaultiano de estructura subyacente al conocimiento. Se trata, en efecto, de pensar sobre algo o a partir de algo que resulta al final bastante complejo y problemático. Ahora bien, yo no sé si la autora de este estudio está de acuerdo con Foucault cuando afirma que «pensar ni consuela ni hace feliz»; lo que sí sé —a la vista de su trabajo— es que en ningún momento ha evitado el desafío del pensamiento, el reto de la actitud crítica. Y conviene recordar en este momento que han sido dos los rasgos que se han desarrollado —sobre todo entre teóricos literarios y culturales y antropólogos sociales— en el horizonte epistémico de la posmodernidad: uno de ellos presupone la idea que ya no hay una diferencia tan clara entre la realidad y la ficción, entre la realidad objetiva y el discurso conceptual, es decir, que los hechos y acontecimientos aparentemente objetivos no son sino nuevas configuraciones conceptuales, mentales; el otro afecta al desdibujado de la frontera entre la realidad histórica y la realidad ficcional, y en ese borrado algo sin duda tiene que ver la práctica de muchos novelistas actuales consistente en basar las tramas de sus

obras en situaciones reales, históricas, y no en situaciones imaginarias.

Más allá de los análisis que se dedican a las obras narrativas de algunos escritores españoles (me han parecido especialmente lúcidos los dedicados a Clara Sánchez, Lucía Etxebarria, Félix de Azúa, Manuel Talens y Andrés Ibáñez, aunque también se analizan textos de Antonio Orejudo, Belén Gopegui y Ángel García Galiano), se abordan en este ensayo cuestiones cruciales que la teoría estética contemporánea no ha podido soslayar: las relaciones entre la literatura y las demás manifestaciones artísticas, las nociones de *metaficción*, *recursividad*, *pastiche*, *parodia* y *apropiación* (pp. 174 y ss.), claves para entender la práctica literaria de nuestro tiempo, las conflictivas relaciones que mantienen la realidad y la ficción en la configuración del imaginario artístico posmoderno, la misma noción de posmodernidad como encrucijada o laberinto; en todo caso, son cuestiones centrales de los discursos sociales del presente que —al haber sido abordadas de esta manera— dicen mucho del esfuerzo intelectual llevado a cabo por P. Lozano. Frente a esa «apolitización del arte posmoderno» y esa «literatura del no-conocimiento» a las que se refieren algunos enterados, frente a esas actitudes (neo)conservadoras que generan estancamiento y ausencia de reflexión en la literatura y el pensamiento contemporáneos, parece que la posmodernidad se presenta como un tiempo y un lugar en los que no dejan de proponerse alternativas a los modelos discursivos dominantes, una posmodernidad en la que, como afirma P. Lozano, «la posibilidad de una actitud de resistencia está hoy más viva que nunca» (p. 55). El trabajo de las agencias y de algunas organizaciones no gubernamentales se presenta como una actividad decisiva para el logro de una posmodernidad no reactiva sino resistente en la que surja con fuerza un pensamiento alternativo de la diferencia. Hay, pues, una posmodernidad

que implica un pensamiento de la diferencia, lo múltiple y lo plural (que no de lo relativo), de ahí que esa asociación tan extendida de posmodernidad y relativismo sea en muchas ocasiones, además de una simplificación, una falacia. Así, frente al silencio cómplice con el poder institucional y económico vigente que impera en esa cárcel de oro que para muchos intelectuales es la posmodernidad, es preciso fomentar el establecimiento de diálogos, recrear la elaboración de discursos e impulsar la producción de sentidos, convencidos de que el mejor de los mundos posibles no ha de ser necesariamente el presente, como asegura el pensamiento posmoderno del fin de la historia.

En fin, *La novela española posmoderna* da cuenta de esta situación con argumentos sólidos, rigurosos e inteligentes, razón por la cual el ensayo de P. Lozano se ha convertido ya en un estudio de referencia.

ALFREDO SALDAÑA SAGREDO

MARTÍN GAITE, Carmen, *El libro de la fiebre*. Calvi, M. V. (ed.). Madrid: Cátedra, 2007, 180 p. Letras Hispánicas.

Después de la desaparición de Carmen Martín Gaité, ocurrida el 23 de julio del año 2000, su hermana Ana María hubo de ordenar, o al menos intentó hacerlo, cientos de papeles en los que la autora había ido anotando, a lo largo del tiempo, apuntes, narraciones, ideas. Ana María recuerda que la hermana era bastante desordenada en cuanto a costumbres de escritura y que podía escribir fueran cuales fueren los lugares en los que se encontrara (la biblioteca, una habitación de hotel, la estación de autobuses o al aire libre). Sus cuadernos empezaban con una idea, un concepto, una imagen, a los que podía añadir un dibujo, un *collage*: de esta forma, los cuadernos se llenaban.

Son muchísimos los cuadernos que nos ha dejado Carmen Martín Gaité: María Vittoria Calvi, estudiosa y amiga de la autora, a quien debemos el reciente rescate de los *Cuadernos de todo* (Barcelona, Nueva Ediciones de Bolsillo, 2002), una de las obras póstumas que permitió a los lectores husmear en las libretas de la escritora, ha curado la edición de *El libro de la fiebre*, que transcribe, reconstruye y publica íntegramente por primera vez el manuscrito inédito de esta novela juvenil, que Carmen Martín Gaité había escrito en 1949. Se trata de «un cuaderno anillado, de tamaño cuartilla, en cuyas tapas desteñidas se reconoce el color rojo varias veces mencionado en el texto» (p. 75).

En su *Bosquejo autobiográfico*, escrito en 1980 y recogido en la colección de artículos *Agua pasada* (Barcelona, Anagrama, 1993), Carmen Martín Gaité había relatado la historia de la enfermedad, y los consiguientes delirios sufridos durante una cuarentena de fiebres altísimas, a finales de la década de 1940: el tifus fue entonces motivo de inspiración para *El libro de la fiebre*, un texto donde en plan poético y surrealista trataba de rescatar las imágenes fugaces que procedían del delirio, ejemplo de una escritura fantástica todavía en ciernes, que encontrará desarrollos sucesivos en la narrativa de la autora.

El libro de la fiebre es pues una obra juvenil, pero, tras la valoración adversa de algunos juicios amigos, la autora decidió publicar sólo algunos fragmentos, permaneciendo el resto inédito: no le gustó, por ejemplo, a su futuro marido, Rafael Sánchez Ferlosio.

Como explica María Vittoria Calvi en su estudio preliminar, es posible identificar tres bloques de texto: el primero, cuyo título es *Andante*, consta de 18 hojas; las siguientes 8 hojas constituyen el segundo bloque y la última parte es la sección principal, con 69 hojas, que comienza con el título y el prólogo. En el manuscrito conviven pues la versión definitiva de la pri-

mera parte del libro (*Prólogo y Allegro molto vivace*) y los apuntes de la segunda parte (*Andante*) que queda sin acabar.

Pero es muy importante también el paratexto: Carmen Martín Gaité dedica el libro «A todos los bienaventurados que hayan delirado alguna vez» (p. 87). A esta dedicatoria sigue una explicación de las circunstancias que determinaron la escritura: «A modo de prólogo» es el título de las páginas en las que Carmen Martín Gaité describe las coordenadas temporales y el tipo de experiencia que está a punto de emprender, en la que el camino hacia la escritura se identifica con la llegada del tifus. La justificación de la escritura suena como una declaración de la poética que caracterizará la obra de Carmen Martín Gaité: «Para una vez que escribo un libro que me lo dejen escribir como me dé la gana, por el orden que quiera y mezclando verdades y mentiras. [...] Sólo escribo este libro con el propósito de divertirme» (p. 102).

Ahora que, desgraciadamente, la trayectoria vital de la autora se ha terminado y que tenemos delante su obra concluida, la lectura de este primer ensayo de escritura nos depara sorprendentes hallazgos: como afirma Calvi en su introducción a la novela, «muchos de los temas y motivos que Martín Gaité desarrollaría en el futuro» (p. 73) y su «mundo inconfundible: el escenario de 'interiores'; el simbolismo de los objetos y de los lugares que, como la ventana, representan el diafragma entre lo de dentro y lo de fuera; la oscilación entre la realidad y el sueño; la construcción del yo a través de la memoria; la búsqueda de interlocutor; el desfase entre el tiempo cronológico y el tiempo psicológico; la re-

flexión sobre la escritura y la metafiction; la hibridación textual y la permeabilidad a diferentes géneros» (p. 73). Aquella exploración en las «brechas en la costumbre» – a la que Martín Gaité concedía tanta importancia– fue siempre un suplemento de su realismo psicológico que, por supuesto, creció con el paso del tiempo y las nuevas lecturas.

Se trata de un ensayo de escritura del yo en el que Carmen Martín Gaité inaugura su estilo autobiográfico, que triunfará en otras obras más maduras. Al mismo tiempo, la novela es un ejemplo del diálogo que la autora establece con el interlocutor «soñado», que puede ser Jacopone da Todi, uno de los principales exponentes de la poesía religiosa italiana del siglo XIII, imaginado por la protagonista en sus visiones delirantes, o su madre, que cuida a la enferma manteniéndose siempre a su lado, sin pronunciar palabra alguna.

Prosa poética en la que el diálogo ocupa un lugar significativo, *El libro de la fiebre* presenta la materialidad de un libro que parece construirse por sí mismo, autónomamente, como lo harán más tarde el manuscrito de *El cuarto de atrás*, o la novela que escriben las dos amigas en *Nubosidad variable*. Y, a pesar de algunos defectos e ingenuidades, aunque la segunda parte se encuentre en estado de borrador, *El libro de la fiebre* es sin duda un eslabón más en la «retahíla» literaria que Carmen Martín Gaité ha ido construyendo a lo largo del tiempo, buscando el diálogo ante todo consigo misma, pero, sobre todo, con su lector.

GIOVANNA FIORDALISO