

ASENSI PÉREZ, Manuel, *Historia de la teoría de la literatura (el siglo XX hasta los años 70)*, Valencia, Tirant lo Blanch, 2003, 693 pp.

Hace un par de años, en una de mis visitas periódicas a la extraordinaria biblioteca del Instituto de la Lengua Española del CSIC en Madrid, no dejaba de preguntarme por el sentido que tiene dedicarse a la filología en el marco de la sociedad actual, cuando de repente me topé con una cita de Nietzsche que me resultó fascinante: «La palabra ‘filólogo’ designa a quien domina tanto el arte de leer con lentitud que acaba escribiendo también con lentitud... la filología es un arte respetable, que exige a quienes la admiran que se mantengan al margen, que se tomen tiempo, que se vuelvan silenciosos y pausados; un arte de orfebrería, una pericia propia de un orfebre de la palabra». Poco tiempo después encontraba esa misma cita en uno de los trabajos de Manuel Asensi, y mientras curioseaba otros de sus textos reconocía en ellos al orfebre nietzscheano. Después de este encuentro he dividido mis lecturas de crítica y teoría literaria en aquellas que considero trabajo de orfebrería y las que no lo son. Las primeras nacen de un acto de amor hacia una profesión cada día más compleja de ejercer, las segundas están motivadas por diversos intereses.

Ahora tengo delante de mí este segundo volumen de *Historia de la teoría literaria*, junto con la responsabilidad de reseñarlo para la *Revista de Literatura*, son muchas las cosas que podrían decirse de un trabajo de tal inmensidad y tal intensidad, y me resulta muy complejo

enfrentarme a esta tarea. Me pregunto qué valor tiene escribir una reseña y en este contexto encuentro una respuesta muy sencilla, al tiempo que inmensamente difícil: invitar a leer con lentitud.

En 1998 la editorial Tirant lo Blanch de Valencia publicaba una *Historia de la teoría de la literatura (desde los inicios hasta el siglo XIX)*, que apuntaba hacia una forma nada convencional de entender la tarea de escribir una «historia», un «manual», si se quiere, de algo como la «teoría literaria», aunque el texto superaba con creces esta misión. Con un profundo sentido de la autorreflexividad y la autocrítica, el libro de Asensi se interrogaba a sí mismo sobre el sentido de su *hacer(se)*, mientras convertía en uno de sus objetivos fundamentales la tarea de problematizar su objeto de estudio y las categorías que para hablar de él manejaba: «Esta ‘historia’ de la ‘teoría de la literatura’ se contentaría con demostrar la falta de estabilidad que caracteriza a conceptos tales como ‘poética’, ‘teoría literaria’, ‘literatura’, ‘estética’ y otros semejantes» (27). Así, la *Historia de la teoría de la literatura I* buscaba articular «significantes-ideas», en lugar de ordenar y presentar datos y autores.

Cuatro años después ve la luz este segundo volumen subtítuloado *El siglo XX hasta los años 70*, que conecta con el programa apuntado en la primera parte, mientras introduce algunas variantes, porque «cada proyecto tiene su propia lógica, exige unas estrategias distintas» (27), o lo que es lo mismo: cada acto de escritura tiene su propia *historia*. Así, Manuel Asensi se ha «propuesto hacer algo que no he encontrado en las historias que

*Rlit*, LXVI, 131 (2004), 223-311

conozco. Lo siguiente: situar las condiciones y los presupuestos para que el lector comprenda qué es la teoría de la literatura del siglo xx. Entiendo que no basta con exponer lo dicho por las diferentes escuelas, autores y movimientos, sino que es necesario poner de relieve sus presupuestos históricos, epistemológicos y artísticos». (27). Tras esta propuesta se encuentra un interés no sólo «epistemológico», sino también pedagógico: «los años de experiencia académica me han enseñado que el alumno universitario agradece y necesita ese conjunto de complejos conocimientos filosóficos, lingüísticos, filológicos, políticos, literarios, para poder apasionarse por la teoría de la literatura» (28), porque para Asensi no tiene ningún sentido enseñar teoría literaria si no se logra «apasionar». Como dice Paul de Man: «toda investigación tiene que ser, por principio, eminentemente enseñable» (*La resistencia a la teoría*, Madrid, Visor, 1990, p. 12).

Desde aquí, esta *Historia* será, por tanto, no sólo un lugar de revisión para el especialista, que encontrará reformuladas con originalidad tesis que ya sentía manidas, mientras descubre abundantes detalles y matices que quizá olvidó; sino también de iniciación para el estudiante, pues admite diversos niveles de lectura, al tiempo que se convierte también en una invitación a leer, eso sí, desde las premisas nietzscheanas.

Pero todavía hay más, porque en todos los capítulos se ilustran las distintas teorías y los conceptos que activan con abundantes ejemplos, extraídos de literaturas próximas a nosotros: las greguerías de Gómez de la Serna, el *Quijote*, Proust y Mann, la *Regenta...* «En este sentido, se puede decir que este libro no es sólo una historia de la teoría de la literatura que exponga los presupuestos que la vuelven comprensible, sino también una historia de la teoría aplicada a textos y ejemplos literarios concretos» (28). Ma-

nuel Asensi parece haberlo leído todo y haberlo visto todo, ya que también son numerosos los ejemplos cinematográficos. Pese a que esta *Historia de la teoría literaria* no se quiere exhaustiva, logra en numerosas ocasiones alcanzar dimensiones enciclopédicas.

Además, cada uno de los capítulos va acompañado de una extensa bibliografía, que recoge materiales clave hallados por el autor en sus estancias en universidades americanas, y cuya lectura aporta datos esclarecedores sobre determinados momentos de la historia de la teoría literaria en el siglo xx. Por otro lado, si este ensayo se detiene en la frontera de los años 70, esto no obedece a una supuesta diferencia entre un período estructural y postestructural, que el autor no comparte, sino simplemente a razones económicas, que llevan a Asensi a prometer una tercera parte.

Desde aquí, el libro queda dividido en un pequeño prólogo, donde se expone el programa de lectura y escritura que hemos venido anticipando, una introducción, dedicada a «La teoría literaria vanguardista y el surgimiento de la teoría literaria» y diez capítulos: «La teoría literaria de la vanguardia rusa», «La teoría literaria de la Escuela de Praga», «La teoría literaria en los EEUU durante el período de 1900-1950», «Las estilísticas», «Poéticas lingüísticas (el desarrollo del estructuralismo)», «La teoría literaria en Francia entre 1940 y 1970. La culminación del estructuralismo», «La teoría literaria marxista a lo largo de la historia», «Psicoanálisis y literatura», «La semiótica literaria» y «Heidegger, hermenéutica ontológica y estética de la recepción», todos ellos a su vez subdivididos en multitud de epígrafes.

Ahora, como me resulta imposible reflejar en esta reseña siquiera una pequeña parte de todo aquello que el libro recoge, decido abrirlo al azar, y encuentro la siguiente explicación en «El generati-

vismo en teoría literaria»: «Puedo explicar, sin duda, las transformaciones que desde la estructura profunda me llevan en la superficial a expresar una frase del tipo «mi mamá me mima» (FN+FV), pero ya no lo tendré tan claro si la oración dice «era un pastor tan sordo/tan sordo/ que tenía un rebaño/de orejas» (Gloria Fuertes), o peor aún «Las lluvias de colores/emigraban al país de los amores» (Gerardo Diego). Chomsky califica estas dos últimas oraciones de aberrantes. Y sucede que el tipo frástico aberrante suele darse en determinada clase de textos literarios, como él mismo reconoce» (277).

Vuelvo a abrirlo y descubro una ilustración incisiva de la noción de «discurso ajeno» acuñada por la teoría literaria marxista: «Si yo digo que el presidente Aznar comentó que uno de los libros que más le había gustado en este año 2002 que acaba era mi *Historia de la teoría literaria, vol.I*, me encuentro ante lo siguiente: mi discurso (el que enuncia Manuel Asensi) incluye, cita, se apropia de, un discurso enunciado por otro (Aznar), el cual a su vez realiza un comentario sobre un texto escrito por otro (Manuel Asensi). Tanto en el primer caso como en el segundo tenemos que un discurso engloba, de una manera u otra, otro discurso. Se trata del fenómeno de 'discurso ajeno'» (463).

En el tercer intento averiguo que es posible comprender mejor «El Edipo, el falo y el padre» recurriendo a canciones de Alejandro Sanz: «Nótese que el falo como significante siempre está vacío, tras él no hay nada, y es el hecho de que esté vacío lo que inaugura la mecánica del deseo en el sujeto: como el falo es siempre un significante vacío, trata de rellenarse siempre con otro significante que, por supuesto, estará igualmente vacío... Pasa algo parecido en el amor, es lo que le pasa a Alejandro Sanz cuando canta eso de que Ella aparece y vuelve a desa-

parecer bajo otro cuerpo y otra voz. En cuanto cree haberla apresado, pasa un tiempo y ya no está, es otra la que ocupa su lugar, perfecta descripción de la dinámica del deseo (magníficamente descrita por Hardy y Proust)» (587), pequeño botón de muestra. No olvidemos que son muy pocos los libros que se prestan a ser leídos de este modo.

Dice Augusto Roa Bastos que «ninguna historia tiene principio ni fin y todas tienen tantos significados como lectores haya» (en *Vigilia del almirante*), yo añadiría o malearía: las buenas historias tienen tantos significados que un mismo lector jamás agota su lectura. Hasta aquí esta breve invitación.

BEATRIZ FERRÚS ANTÓN

*RHYTHMICA. Revista Española de métrica comparada*, Departamento de Lengua Española, Lingüística y Teoría de la Literatura, Universidad de Sevilla, Año 1, n.º 1, 2003, 365 pp.

La aparición de una revista dedicada en exclusiva a la métrica, esa disciplina tantas veces desatendida, constituye un motivo de satisfacción y una absoluta novedad en España y posiblemente en el mundo, pues escasean las publicaciones dedicadas en exclusiva a esta materia, hasta el punto de que, si existe alguna actualmente en circulación, su repercusión es mínima en el ámbito internacional. La aparición de *Rhythmica* viene a llenar ese vacío y lo hace desde una perspectiva comparatística, que es, creo, su terreno natural. Los codirectores son dos de las figuras más destacadas de los estudios métricos en nuestro país: José Domínguez Caparrós (autor de una difundida *Métrica Española* y cuya publicación más reciente al respecto es una necesaria *Métrica de Cervantes*, Centro de

Estudios Cervantinos, 2002), y Esteban Torre, que ha desarrollado esta dedicación en publicaciones recientes tan conspicuas como *El ritmo del verso* (Universidad de Murcia, 1999) y *Métrica española comparada* (Universidad de Sevilla, 2000). María Victoria Utrera Torremocha, bien conocida ya en este campo por sus estudios sobre el poema en prosa y el verso libre (*Teoría del poema en prosa*, Sevilla, 1999; *Historia y teoría del verso libre*, Sevilla, 2001) aparece como secretaria de la publicación.

No encontramos en este primer número ninguna presentación ni declaración programática de la revista, lo cual es, por una parte, un signo de modestia, pero, por otra parte, consigna lo que debe hacer toda publicación: hablar por sí misma. Un vistazo al contenido de esta primera entrega nos expone esas intenciones mucho más explícitamente que muchas páginas de alegatos. En primer lugar, se aprecia un encuadramiento real y no sólo nominal en la comparatística, pues encontramos estudios sobre el soneto italiano en relación con sus orígenes provenzales y su desarrollo a lo largo de los siglos, sobre el pentámetro yámbico inglés como producto de la adaptación del endecasílabo italiano, y sobre las distintas soluciones de traducción al castellano y catalán de los sonetos de Shakespeare, entre otros temas. Si se hubiera incluido aquí un estudio que tocara de lleno la métrica francesa tendríamos un panorama de los sistemas métricos europeos más influyentes. Isabel Paraíso apunta hacia algo de esto al estudiar la escala métrica romántica, que tiene su origen en el conocido experimento métrico que lleva a cabo Victor Hugo en el poema «Les Djinns».

Es importante también señalar que se da entrada a todas las perspectivas de estudio de la literatura, desde lo puramente teórico, como hace Esteban Torre o Pablo Jauralde, hasta la historia de la

literatura, en la aportación de Isabel Paraíso por ejemplo, pasando por la crítica (que aquí se centra en las figuras de Juan Ramón Jiménez, Antonio Carvajal, Luis Antonio de Villena y Blas de Otero), y por la historia de la propia disciplina métrica, en los trabajos de Domínguez Caparrós y Utrera Torremocha. Y no hay que olvidar la importante labor de revisión crítica de las publicaciones recientes que se consigna en la parte dedicada a reseñas, donde se constata, además, que las aportaciones bibliográficas a la disciplina son considerables en la actualidad.

Los problemas planteados con respecto a la métrica en este número inicial son diversos y constituyen, sobre todo, una buena muestra de lo que ha sido la tradición de los estudios métricos hasta ahora, lo que se debate actualmente en la disciplina, y lo que queda por hacer en ella: el problema del soneto cuyas raíces están todavía sin determinar y que puede ser considerado una forma flexible dentro de su rigidez, como muestra Pietro G. Beltrami; el candente problema de la forma de analizar los tridecasílabos que vuelve a sacar a la luz Pablo Jauralde y que ha constituido un debate abierto en la métrica española desde que Dámaso Alonso propuso entenderlos siempre como unión de dos alejandrinos (con cesuras léxicas). Una más que interesante aportación es la que hace Miguel Ángel Márquez sobre la existencia del prosimetro en Juan Ramón Jiménez, propuesta que puede tener repercusión en la manera de editar a este poeta, pues habrá que tener en cuenta sus preferencia por el verso o la prosa no sólo para cada poema sino dentro de los poemas mismos. Los problemas que plantea la traducción del verso entre lenguas es una de las cuestiones más enrevesadas y que ha traído siempre de cabeza a los traductores: Salvador Oliva, traductor de Shakespeare, ofrece una buena muestra de las distintas estrategias para verter al español y

al catalán los versos del poeta inglés. Este autor hace una afirmación llamativa y provocadora, en el contexto de los trabajos que se recogen, como es la consideración de la métrica como un elemento puramente formal y no significativo: «No voy a aventurarme por los pantanosos terrenos de la inexistente relación entre métrica y sentido: la forma exterior de un poema jamás ha venido impuesta por el mundo imaginativo que crea el poema» (p. 207). Esto da buena idea de la apertura de ideas que parece que caracteriza y va a caracterizar a la revista, pues en los demás ensayos se insiste en la significación de la forma métrica, especialmente en el dedicado a Blas de Otero, a cargo de Juan Frau, estudio que es de agradecer, pues nos descubre cómo trataba desde un punto crítico y teórico el problema de la métrica el propio Blas de Otero, autor cuya poesía queda tantas veces relegada al estudio del contenido y su alcance social.

Otra cuestión que es origen de abundante debate y que muestra la vitalidad de estos estudios es la dialéctica entre tradición y modernidad dividida en dos preguntas: ¿qué sentido tiene la utilización de formas clásicas en un contexto literario heredero del romanticismo y, en consecuencia, reacio a adoptar moldes?; y ¿qué hay que entender exactamente por verso clásico y modernidad en versificación? Los estudios sobre Antonio Carvajal y el uso de la lira (de José Enrique Martínez Fernández), sobre Luis Antonio de Villena y el uso de ritmos clásicos (de Belén Quintana), y, desde el punto de vista teórico, sobre la «construcción del verso moderno» de Domínguez Caparrós y la atención al verso libre de Utrera Torremocha vienen a dar respuesta a estos interrogantes.

Con todo, la novedad mayor del volumen la constituye, a mi juicio, la propuesta de aplicar en España una métrica generativista, basada en el estudio empí-

rico de sílabas y acentos por parte de Esteban Torre. Con ello se pretende acabar con el «larvado relativismo en los estudios métricos, según el cual el silabismo se reduciría a un sistema meramente aproximativo, del que no tendríamos en absoluto un conocimiento intuitivo y directo, y mucho menos científico» (p. 288). El artículo de Esteban Torre muestra de forma paladina que la revista *Rhythmica*, que reclama desde su título una venerable antigüedad, que recorre los siglos hasta nuestra modernidad, está llamada a poner de manifiesto que la métrica es algo más que la tarea aburrida de contar sílabas, y que hay un campo en ella para el rigor científico y para el debate crítico, además de para la imaginación.

*Revista de Literatura* no reseña revistas —a no ser números monográficos—, pero no podía dejar de dar cuenta del nacimiento de una revista como ésta, que está llamada a representar un papel importante en los estudios de la métrica de la literatura española en particular y en los de teoría métrica y métrica comparada, en general.

ÁNGEL LUIS LUJÁN

MONTEJO GURRUCHAGA, Lucía y Nieves BARANDA LETURIO (coords.), *Las mujeres escritoras en la historia de la Literatura Española*, Madrid, UNED, 2002, 202 pp.

Este volumen colectivo sobre literatura femenina se estructura en diez capítulos, a través de los que distintos estudiosos, científicos y creadores de la literatura española repasan la creación de mujer a lo largo de la historia, desde el Medioevo a nuestros días. Se perciben a mi juicio dos partes bien diferenciadas: una primera parte gira en torno a la re-

censión y la mirada sobre las imágenes de la mujer creadora desde los tímidos pero decisivos comienzos medievales hasta el Parnaso poético femenino. A partir de este momento de inflexión, el libro avanza de la Restauración al siglo XXI. En paralelo al citado avance cronológico, la primera parte de la obra se dedica a rescatar, a veces inéditamente incluso, la forja de un espacio literario propio de mujer, mientras que en la segunda parte, a partir del quinto capítulo —bisagra—, tomamos conciencia plena de una escritura protagonizada por la mujer, pero no sólo para ella. Si en los siglos iniciales asistimos a los balbuceos tímidos de las autoras confinadas en un espectro eminentemente religioso, el recorrido investigador de las fuentes hemerográficas acerca a los lectores a las numerosas escritoras del XIX y al fenómeno social de actualidad que han llegado a ser en el XX.

Miguel Ángel Pérez Priego nos hace notar en «Poesía femenina en la Edad Media castellana» ese desequilibrio entre creación literaria masculina y femenina, a través de una exploración de los cancioneros y de un recorrido por los géneros poéticos de la Edad Media castellana en los que la mujer cobraba un sentido múltiple como figura artística, como protagonista o como objeto poético. Así, el autor destaca géneros como el de las «invenciones» (juegos artísticos que conjugan un motivo plástico, como el adorno en el vestido, con un motivo poético, llamado mote o letra) y otras formas de poesía colectiva, consistentes en el intercambio de versos y juegos de preguntas y respuestas. Estos géneros desembocan en la creación individual de Florencia Pinar, de la cual el autor del capítulo reproduce una muestra. El amor se presenta como tema único en su poesía, ya por primera vez singular y con marcas propias de la escritura femenina.

Nieves Baranda, coordinadora del ma-

nual, dedica su ensayo «Las escritoras españolas en el siglo XVI: la ausencia de una tradición literaria propia» al estudio de las escritoras españolas de la citada centuria. Trata de elucidar si las autoras renacentistas españolas contaron con una tradición literaria propia, es decir, si conocieron el Renacimiento en sus creaciones. Para ello reúne diversos parámetros, como los niveles de alfabetización, los ámbitos de recepción de esa literatura femenina, con la aportación de distintos nombres propios (privado, semi-privado para uso personal trascendido o conventual, conventual para la comunidad o conventual de difusión pública, público: destaca aquí el nombre de Beatriz Bernal quien rompe con la anonimidad de las novelas de caballería al firmar su «Cristalián de España»), etc. A partir de este acercamiento al coeficiente de literariedad de la sociedad femenina del siglo XVI a través de indicadores sociales y del recoleto paseo por las escritoras, Nieves Baranda concluye con la elaboración de un método analítico que evite la dispersión creativa a la que asistimos durante el Renacimiento. Ordena la creación de acuerdo con los ejes: privado-público/oral-escrito. Las obras y las autoras se van agrupando de menor a mayor publicidad, de menor a mayor escrituralidad. Anticipa aquí a Santa Teresa de Jesús, en un interesante mecanismo de cohesión supratextual. Concluye, por fin, que sí hubo un Renacimiento femenino, pero gracias al esfuerzo de las mujeres en el marco de una sociedad que no apoya su labor y le niega la trascendencia.

Ana Suárez Miramón titula su ensayo «El tema de la mujer en el teatro barroco». Justifica su elección del género teatral debido a que éste permite una comunicación más directa entre realidad y ficción. Así el capítulo va fluyendo de la vida barroca a la escena barroca, para explorar y definir a los personajes femeninos que toman parte en el teatro barro-

co, para contemplar a las mujeres autoras y sus referencias femeninas del mundo, para internarse en la comunicación hombre-mujer y para cerrar con broche de oro ese doble contenido de la mujer (ficción-realidad) en el teatro en Calderón, Lope y Tirso. El panorama sociocultural del Barroco sorprende a la autora por el auge de las academias, con independencia de ideas, pero de ambiente elitista. Observa además una esquizofrenia en una sociedad dividida que por un lado relega a la mujer y por otro la ha puesto en un pedestal. Este desdoblamiento esquizoide, este juego de máscaras ora rientes, ora en llanto, como es el teatro también, tiene continuidad en el enfrentamiento entre el probabilismo (defensor de la mujer, de la conciencia por encima de las normas sociales) y las doctrinas moralistas (atacan el teatro como cantera de perversión o de malas influencias en el pensamiento de la mujer). Según Ana Suárez los moralistas temen la capacidad de transformación social del teatro. Esa transformación del personaje femenino la ilustra a través de Lope de Vega. Para la autora, Lope trata un personaje femenino que procede del mundo, pero alcanza la condición de fuerza ideal. Tirso de Molina ejemplifica la relación entre el hombre y la mujer, desde una óptica englobadora: el alma humana y se vale para ello de juegos escénicos donde enseña la libertad de la mujer (Juana, en «Gil de las calzas verdes»). Con Calderón de la Barca la autora ahonda en el probabilismo y la profundización interior de la mujer, en la importancia del ser humano que también hay en la mujer. Así pues, cierra las líneas de imbricación entre vida cotidiana y escenario barrocos con Rojas Zorrilla, puesto que sintetiza la reivindicación moral, la estética y la intelectual en una novedosa actitud, en palabras de la autora, cuasifeminista.

Emilio Palacios Fernández nos propone adentrarnos en el neoclasicismo feme-

nino desde la poesía y la fábula. Lleva a cabo una reconstrucción del Parnaso poético femenino en el siglo XVIII. Para ello, contextualiza la creación de las poetisas en el marco de las tendencias estéticas dieciochescas: posbarroco, rococó, neoclasicismo, ilustración, sensibilidad prerromántica. A partir de aquí, confecciona una clasificación en poetisas posbarrocas, neoclásicas y monjas. Entonces discurre ya autora por autora, aportando y analizando sus poemas. Destaca especialmente a creadoras más singulares o personales, con conciencia de género, como María Gertrudis Hore, Rosa María Gálvez («Obras poéticas») o Margarita Hickey (feminista radical e insólita militante contra el varón, con su vida y con su obra, así en «Descripción geográfica e histórica de todo el orbe conocido hasta ahora»). El logro de este capítulo estriba en la recopilación y rescate de la autoría femenina e incluso en la novedad de un feminismo neoclásico, de una sensibilidad de mujer para unos temas comunes.

María del Carmen Simón Palmer estudia en «Progresismo, heterodoxia y utopía en algunas escritoras durante la Restauración» el activismo político-literario de algunas escritoras durante la Restauración, destacando el paradójico papel de la mujer en el siglo XIX: la poca participación de las mujeres en la vida política no impide la exaltación de figuras puntuales. Estas «heroínas» desarrollan un pensamiento más o menos determinado (librepensadoras: Rosario de Acuña, republicanas: Ángeles López de Ayala, Teresa Mafié, Belén Sárraga, Soledad Areales o «Una andaluza», etc.), luchan desde distintas asociaciones y publicaciones, llaman al cambio social (la Asociación Abolicionista, el Ateneo familiar, el Fomento de las Artes, el pueblo de Gracia de Barcelona, la Sociedad progresiva femenina), y tratan unos temas específicos: la mujer —Rosario de Acuña pide la

emancipación de todas, católicas y libre-pensadoras; María del Pilar Contreras en el poema «El voto de la mujer» pide que le abran también las universidades—; la Iglesia católica y la enseñanza —con una defensa generalizada del laicismo en la educación, aunque hay republicanas católicas, como Patrocinio de Biedma—, y la regeneración social —en el texto del poema «Protesta y despedida», firmado por «Una Andaluza», y en «La lucha es la vida» de Pilar López de Ayala. La investigadora sentencia que la actividad política unida a la literaria en estas mujeres de la última década del XIX desbarata la imagen de ellas como «ángeles del hogar».

Anna Caballé dedica el siguiente ensayo a la investigación de los vacíos en el estudio del género autobiográfico femenino. Estructuralmente el capítulo presenta dos niveles textuales distintos: en uno de ellos la autora analiza el género autobiográfico en tanto que práctica literaria que ayuda a reconstruir la identidad femenina, aportando distintos nombres de autobiógrafas y de especialistas que se han consagrado al estudio de sus obras esporádicamente. En un segundo nivel textual, que incluso podríamos llamar metatexto, Anna Caballé revisa los paralelismos o el enlace entre Juana de Vega y Leonor López de Córdoba y divisa una contribución de ambos textos al lenguaje interior, que en su día no supo ver. Hace un ejercicio de autocritica, con el que ilustra las lagunas analíticas en la autobiografía femenina apuntadas desde el título mismo del capítulo. En contraste con el memorialismo masculino, en progresión, el femenino destaca por la falta de continuidad. Este estilo característico de la mujer autobiógrafa se inicia según Caballé con Teresa de Jesús en su «Vida», título modélico en lo que al hipotexto se refiere. A partir de Teresa de Jesús se produce un parón en el ciclo autobiográfico femenino, aunque rastrea-

mos las huellas teresianas en Emilia Pardo Bazán, en sus «Apuntes autobiográficos». No obstante, a pesar de su antienfatismo y de las descalificaciones propias heredadas de la mística teresiana, los temas en Emilia siguen estando más relacionados con lo masculino. Será con Rosa Chacel y con Zenobia Camprubí con las que veamos temas ya no homologables con lo masculino, sobre todo la relación con el propio cuerpo. Así Anna Caballé abre el camino al siguiente capítulo al afirmar la necesidad de liberar el lenguaje hacia la sexualidad, porque es algo propio de la historia femenina y merece explicarse, y añado yo, salvando los obstáculos y censuras.

El trabajo de Lucía Montejo, «Las mujeres escritoras de los años cincuenta: al margen de las tendencias dominantes», me parece toda una joya documental y archivística. Estas escritoras, a pesar de formar un grupo no homogéneo, sí tienen en común ciertos temas y procedimientos: la reflexión sobre la guerra civil, la cárcel, la degradación del hombre, el odio, muchas veces desde el punto de vista de los vencidos, a través de la técnica testimonial y de la narración omnisciente. La ensayista redescubre la nómina de autoras de la generación de medio siglo, rescatando fragmentos de sus obras mutilados por la censura, más severa en la inmediata posguerra. Nos enseña esta actuación censoria con tres ejemplos: Carmen Martín Gaité, Elena Soriano y Concha Alós. Carmen Martín Gaité cumple con los requisitos de la censura durante veinte años. Sus novelas *El balneario*, *Entre visillos* y *Ritmo lento* figuran expedientadas por la censura, si bien se publican sin expurgaciones finalmente. *El balneario* integra los tintes onírico-kafkianos con el detalle realista. Entre visillos plasma la estrechez vital de las jóvenes provincianas de la época, a través del personaje múltiple y de la representación simbólica; para el censor, se trata

de una historia «provinciana de un grupo de chicas, sus historias y amoríos», que se autorizará. *Ritmo lento* también obtiene la tarjeta de autorización para publicarse. Elena Soriano sufre una rigurosa censura con su obra: *La playa de los locos*, una carta monologar que una mujer escribe a su amor estival veinte años después de haberlo conocido en Suances. La autora se exilia interiormente tras los cortes morales y la supresión de los párrafos erótico-fantásticos y de los mitos sexuales de la burguesía femenina de un momento histórico concreto. Concha Alós conocerá la prohibición censora con su quinta obra *La Madama*. Lucía Montejo contrapone en sendas columnas los textos originales y los modificados de dicha obra. Los tabúes temáticos como cuestiones políticas y sociales, el sexo, el adulterio, la homosexualidad, el divorcio se acallan.

La novela contemporánea de mujer entre los años 1975 y 2000 aparece estudiada en el ensayo de M.<sup>a</sup> Isabel de Castro García a través de los géneros de la ficción autobiográfica, la autobiografía y la novela crónica. Para ello, lleva a ocho escritoras relevantes a exámen, revelando un nuevo realismo en la narrativa femenina. Surgen dos compromisos: la mujer y la sociedad actual. La autora del presente capítulo recoge denominaciones como la llamada novela nueva, que supone una ruptura total con la anterior. Siente ese cambio por el que se perfila una escritura libre, no constreñida por lo testimonial o lo ideológico. Las tendencias se multiplican: intimismo, ficción autobiográfica, novela personal, metaficción, novela histórica, relato policíaco, realismo urbano costumbrista (o sucio). Comprende también esta nueva narrativa de mujer una aspiración a la literatura asexual, a una literatura de riqueza humana, ni de hombre, ni de mujer, tal y como afirma la investigadora Talbot. Además de Talbot, se citan otras referen-

cias críticas que abundan en este pensamiento socioliterario: Pope, Ciplijauskaitė, Caballé, Rueda, entre otras, que exploran y se sumergen en la creación de autoras como Esther Tusquets, Soledad Puértolas, Luisa Castro, Almudena Grandes, Lucía Etxebarria o Belén Gopegui.

«La creación, la fantasía y la vida» es el título de la propuesta capitular de la escritora Rosa Regás que prácticamente cierra este estudio antológico. La escritora comienza su reflexión con una metaforización simbólica de *La Mancha* cervantina en clave del mestizaje y la variedad dialectológica contenidos en «El ingenioso hidalgo Don Quijote de La Mancha». Para Rosa Regás, la creación es un ente cambiante, por lo que se reta a sí misma a captar cómo entendieron los lectores de entonces lo que ella misma denomina «el ámbito mágico» quijotesco. Las mujeres son mitos para Don Quijote y vienen a la realidad para desbaratar el paisaje urdido por su imaginación. Ante esto, Rosa Regás concluye que la literatura es igual a la vida e incluso identifica literatura, vida y mujer. Otra escritora, esta vez de las generaciones últimas, Belén Gopegui medita en «Salir del arte» sobre la Literatura y sobre su propia producción literaria. Asegura que empieza uno a escribir lleno de pervivencias literarias y que llegamos a la literatura por los desastres. Incluso nos negamos a salir de la literatura, nos quedamos a vivir en la literatura. A partir de esta sentencia, Gopegui analiza sus obras para llegar a «Lo real», donde se percata del poder de persuasión de la ficción y de su capacidad para alterar la unanimidad de los relatos de poder. En este sentido la autora interpreta la literatura como una praxis revolucionaria, en donde luchamos por las palabras y por los mundos imaginados, para salir del arte establecido.

Esta recolección textual ilustradora del progresivo avance de la mujer escritora en la historia literaria española apun-

ta hacia un campo investigador que aúna el enfoque historicista con la recepción, el análisis textual y la crítica hermenéutica de poemarios. Dado que las escritoras estudiadas crean textualidades, las protagonizan o van más allá de ellas, encuentro muy positiva y original la progresión del libro, que pretende destacar las áreas temáticas y los géneros literarios preponderantes en la creación femenina de cada época. Resulta de gran valor este volumen que se cierra dando paso a la reflexión sobre su propia creación de dos escritoras representativas del panorama narrativo actual, en constante renovación.

PATRICIA GONZÁLEZ ALMARCHA

Mercè BOIXAREU / Robin LEFERE (Coordinadores), *La Historia de España en la Literatura Francesa. Una fascinación...*, Madrid, Castalia, 2002, 850 pp.

A comienzos de 2004 ha aparecido en las librerías la edición francesa (Paris, Champion, 2003) de *La Historia de España en la Literatura Francesa. Una fascinación...*, cuya versión castellana editó Castalia en 2002, y que constituye la primera parte del proyecto de investigación que encabezan la profesora Mercè Boixareu, de la UNED, y el profesor Robin Lefere, de la Universidad Libre de Bruselas. La obra nacía, por su propio tema, con carácter internacional, llamada a ser traducida, cuando menos, a las dos lenguas implicadas. No siempre los proyectos colectivos ofrecen a tan corto plazo resultados de tan alta calidad e interés. Éste lo tiene, especialmente en unos momentos en que la unidad europea es un ideal compartido y fomentado por un buen número de países con raíces comunes y trayectorias diversas.

Cuarenta y cinco especialistas colaboran en este primer volumen, de 850 páginas en su edición española. La segunda parte del proyecto, en la que ya se trabaja, estará dedicada a *La Historia de Francia en la Literatura Española*, tan fascinante como la anterior.

El objetivo, según los coordinadores del volumen, es llegar, a través de la literatura, a las raíces históricas de ciertos estereotipos que se han ido fraguando a lo largo de siglos de relaciones entre España y Francia. Los resultados ponen de relieve la utilidad de la literatura para los estudios históricos, más allá del goce estético e intelectual que proporciona. Las fuentes literarias estudiadas son de muy diversa índole, tanto de ficción —narrativa (el caso de la novela histórica), teatro, poesía—, como literatura autobiográfica, memorialística, o epistolar; la literatura de viajes resulta un material inapreciable para la acuñación de ciertos clichés, negativos o positivos, que han dado lugar a una visión de España, deformada o idealizada a partir de la realidad.

Con las limitaciones derivadas de la amplitud de la materia, tanto en el ámbito temporal como en la diversidad de los contenidos, puede decirse que la finalidad se ha conseguido. La estructura del volumen revela un proyecto bien meditado para lograr los objetivos previstos, y los diversos enfoques de cerca de cincuenta investigadores, con distintos puntos de vista, no hacen sino enriquecer el volumen con una visión plural.

Lo meditado del proyecto se advierte desde la Presentación de Mercè Boixareu, al determinar previamente los puntos de partida metodológicos: qué es lo histórico, qué se considera literario, cuál es el área geográfico-política del trabajo, y el idioma de los textos sobre los que se trabajará. Un proyecto de este alcance, tan ambicioso, no permitía otro planteamiento que el de hacer una serie de calas, si-

guiendo un orden cronológico. El resultado es, sin embargo, una visión homogénea, que permite engarzar de forma coherente esas visiones más o menos tópicas que suelen conocerse de forma inconexa. La articulación del volumen contribuye a ello, pues, más allá de la necesaria presentación, contiene tres capítulos introductorios, antes de entrar en el estudio de las diversas etapas históricas, y una oportuna síntesis recopilatoria, antes de las conclusiones. Además, cada período va introducido por una presentación de carácter histórico, a cargo de Jean Pierre Amalric.

El cuerpo de la obra se estructura en épocas históricas, desde la Edad Media al siglo XX, con un progresivo incremento en el número de aportaciones conforme nos acercamos a este último: cinco se dedican a la Edad Media y otras cinco al siglo XVI, siete al XVII, nueve a los siglos XVIII y XIX respectivamente, mientras que al siglo XX se le dedican diecinueve trabajos. Recorremos en este volumen desde la Edad Media, en la que a través de la literatura es patente que la invasión árabe de la Península, lejos de apartarla del resto de Europa, contribuyó a afianzar los lazos entre los reinos cristianos, lazos que se vieron reforzados por el camino francés de las peregrinaciones a Santiago de Compostela, hasta la literatura francesa del siglo XX, en la que prejuicios seculares condicionan la objetividad de la imagen de España, ya se trate de hechos contemporáneos o pretéritos. El tema de mayor alcance es, en el siglo XX, el de la guerra civil.

Entre estos dos extremos los investigadores recorren un largo camino que pasa por la aparición de España –término y concepto– en la literatura provenzal, y su visión de la misma en la épica francesa, dando como resultado en esa época, y a través de esa literatura de transmisión oral, lo que los coordinadores llaman «un primer estereotipo de lo his-

pánico caracterizado como ‘alteridad amenazadora’». A esa España fuerte, exótica y distinta se añadirá en los siglos XIV y XV el estereotipo del español generoso. El sentimiento antiespañol del XVI deriva de las difíciles relaciones entre ambas potencias, que, tras las guerras de Italia, se van acentuando en tiempos de Carlos V y Francisco I, y todavía más durante el reinado de Felipe II, aunque a Carlos I se le ve en la literatura más como emperador y poderoso enemigo que como rey español. La visión negativa de España en la literatura panfletaria de finales del XVI se debe a su identificación con el papado y los jesuitas en tiempos de la Reforma. En el XVII continúa el enfrentamiento entre la casa de Austria y la de Francia, como se ve en la literatura de viajes escrita en esta época, por diplomáticos sobre todo, que también muestran una imagen pintoresca, tópica y sesgada, de nuestro país. Con el acceso de Felipe V, nieto de Luis XIV de Francia, al trono de España en 1700, se cierra una larga etapa de enfrentamientos. De nuevo advertimos el gran interés de la literatura de viajes y autobiográfica para la acuñación de ciertas imágenes, mientras que lo que podríamos llamar materia de América (descubrimiento, conquista, colonización) da lugar, con preferencia, a obras de ficción, cargadas de problemas que los filósofos tratan de interpretar. En este orden de cosas, la leyenda sobre España es cada vez más oscura a finales del XVIII. Sin embargo, a pesar de la Guerra de la Independencia, en la que los españoles repelieron a las tropas de Napoleón, la visión de España como pueblo heroico la engrandece a ojos franceses, aunque en el siglo XIX nuestro país aparece más en obras de ficción o dramáticas ambientadas en el pasado, preferentemente en la Edad Media, de acuerdo con el gusto romántico, ofreciendo una imagen cargada de pintoresquismo.

Los coordinadores del volumen y di-

rectores del proyecto han sido conscientes de que un trabajo de este alcance no podía ser exhaustivo, y esa misma conciencia hace que el libro contenga numerosas sugerencias e invitaciones a prolongar la investigación en distintas líneas, ya para profundizar, ya para matizar aspectos de este amplio panorama. La obra es, por tanto, un trabajo culminado y a su vez abierto, como lo será, sin duda, el dedicado a *La Historia de Francia en la Literatura Española*.

ANA M.<sup>a</sup> FREIRE

J. A. HERNÁNDEZ GUERRERO, M. DEL C. GARCÍA TEJERA, I. MORALES SÁNCHEZ y F. COCA RAMÍREZ (eds.), *Política y Oratoria: El lenguaje de los políticos. Actas del II Seminario Emilio Castelar, Cádiz, diciembre de 2001*, Cádiz, Universidad de Cádiz, 237 pp.

La obra del ilustre gaditano, en un espectro que va desde la oratoria de producción ideológica, personal y como representante de su partido, hasta la actividad periodística y creativa, está emergiendo en estos años gracias, entre otras aportaciones, a la labor del grupo ERA de la Universidad de Cádiz y del prof. J. L. Gómez Martínez, de la Universidad de Georgia, que ha tenido el mérito de llevarla a la Red. La recuperación de la obra castelarina es parte de otras recuperaciones del Siglo XIX, literarias e ideológicas, y las Actas reseñadas bien la representan, tanto en la presentación crítica de distintos textos como en la interpretación actual que de la Retórica aplicada al discurso político se viene haciendo en España. La conjunción con el XIX aparece natural en la necesaria articulación con el pasado (sobre todo con un pasado como el del poder político en el que tantas circunstancias se repiten), tan-

to en textos como en adecuación de procedimientos críticos, para lograr la modernidad, pero el hilo de la persuasión retórica nos lleva a través de otras miradas, en distintas intervenciones, a una dimensión más profunda: el uso persuasivo del lenguaje en contextos históricos diferentes. La reflexión recoge las posibilidades del método, así como la valoración del poder de la palabra potenciada con «poder de los medios»; de ahí que las intervenciones recuperen la dimensión ética del *vir bonus* y su función socialmente correcta en la comunicación política actual.

Ante el cambio profundo en los usos retóricos actuales y en las teorías lingüísticas, propone Pujante Sánchez una reflexión sobre la función que puede tener la Retórica en el análisis del discurso político y de persuasión de masas: en el umbral ilimitado y próximo del discurso informativo (p. 60); la perspectiva adoptada por el autor aparece en el interrogante: «¿Es posible aplicar la teoría sobre la división de las partes del discurso retórico tradicional a los discursos actuales? El análisis, en relación con quienes discuten la posibilidad (M. Atkinson) se efectúa sobre el *exordio* y la *peroratio* de dos discursos del *Debate sobre el Estado de la Nación* y continúa idealmente con otra serie de intervenciones sobre la actualidad de la retórica y de sus procedimientos analíticos actualizados. Entre el tópico de la pérdida de la buena oratoria decimonónica y el siempre vivo y actual uso de las *partes artis*, las reflexiones van en esta primera parte de las *Actas* («El discurso político hoy») hacia la adecuación de la retórica a un momento determinado de la historia sociopolítica de España, como el trazado por Albaladejo en torno al consenso de la transición a la democracia; utiliza para ello dos conceptos afinados en precedentes estudios: el de «poliacroasis» o «escucha múltiple» (p. 24), y la distinción entre género re-

tórico y componente de género, poniendo el acento en la dimensión receptiva, aspecto también desarrollado por Estévez Flores en el ámbito del Parlamento andaluz, en la que el discurso evidencia adaptaciones sintácticas que favorecen la coherencia textual desde la perspectiva del receptor en el aula parlamentaria.

En el actual proceso de desideologización, la intervención de Hernández Guerrero recuerda que cada propuesta concreta «encierra en sus entrañas una ideología, una peculiar condición del ser humano, un modelo de sociedad» (p. 19). La interacción lingüística no es un gesto vacío sino que se halla cargada de intencionalidad persuasiva y práctica, sobre todo en la comunicación política. En términos ajustados a la política española actual, de centrismo expandido, se trataría de «Una ideología vaga y difusa asequible a cualquier partido político y fácil de adecuar a cualquier sector de la ciudadanía» (p. 47), afirma Martínez Arnaldos, quien postula que se ha producido la tendencia a un tono de comunicación «más directa, franca y coloquial», de adaptación a la moda, de ahí que «el lenguaje político actual, especialmente determinado en su función pragmática, tienda a lo prosaico y popular». El tradicional arte de la oratoria parlamentaria apenas tiene ya presencia en nuestras Cámaras legislativas. El discurso político de esmerada construcción retórica, el discurso grandilocuente, ha sido sustituido por lo que se podría calificar como *discurso en mangas de camisa*, evidenciando que los aspectos formales de la norma y corrección lingüística resultan secundarios ante otros usos retóricos de mayor impacto en la sociedad actual.

Dominado por la mercadotecnia y la persuasión, el análisis de la realidad social parece no interesar al público, transformado en volumen de audiencia desentendida de la dialéctica argumentativa y en la que: «el título [periodístico] ejerce

una autoridad que se manifiesta de manera imperceptible o disuasoria recurriendo a lexicalizaciones, refranes o estereotipos. [...] La moda, pues, ejerce y aumenta, cada día su soberanía. Reconstituye un vínculo de sociabilidad que desactiva los antagonismos ideológicos, homogeneiza el discurso político como reflejo de un sistema de vida tolerante dominado por una comunicación libre, directa y personal; alejada de los imperativos ideológicos. Pero junto al rostro de la felicidad, el ocio y del bienestar social, también aparece la cara opuesta; la de un discurso cada vez más banal, intrascendente, repetitivo, cordial y lúdico, si se quiere», afirma Martínez Arnaldos (p. 54).

Situados en la parte II (Política y Retórica: una consideración histórica), Fernández Rodríguez recoge la dimensión ética de la comunicación política, aproximando veinte siglos en los que si «determinadas circunstancias se repiten también serán semejantes las consecuencias» y señala cómo Tácito, al final del *Diálogo de los oradores* («crónica lúcida y desengañada de la lenta e inexorable degradación del imperio»), contrapone oratoria y retórica, al orador antiguo «el que posee sólo un conocimiento práctico de cómo sacar partido a lo que sabe» frente al «especialista moderno, el retórico que ante todo valora los medios, las formas, las técnicas para resaltar no lo que sabe, sino aquello con lo que quiere sorprender, complacer y no aburrir a un público» (p. 91). La propuesta de la prof. Fernández Rodríguez, que no prescinde de la necesaria adaptación al medio, al receptor, es la de apelar a la «responsabilidad personal del orador y de su palabra para transformar y conseguir la sociedad que desea, al menos una sociedad distinta que le escuche y mire de otra forma» (p. 95). La dimensión ética vuelve en el contexto de finales de la época áurea cuando Artiga publica su conocido

*Epítome de la elocuencia española* (1692). J. García Rodríguez expone sintéticamente el entronque de Artiga con la tradición retórica y con los manuales de uso para embajadores que comienzan a editarse a principios del siglo XVII; el ponente, que se ha ocupado en otras ocasiones de esta obra y que actualmente se ocupa de su edición, describe cómo entre las finalidades se halla la creación de la imagen pública prestigiosa y persuasiva del político-embajador basada en las prendas de elocuencia, audacia, discernimiento, ingenio, improvisación, etc. (p. 106) subordinadas, como didácticamente propone Artiga, a la honradez: «Aquel género de pundonor que obliga al hombre de bien a obrar siempre conforme a sus obligaciones, y cumplir su palabra en todo» (*Diccionario de Autoridades*).

En la adecuación al receptor y con un evidente cambio en la dimensión actual de los estudios retóricos hacia la recepción del mensaje, se sitúa el análisis de F. Coca Ramírez sobre un discurso del poeta liberal M. J. Quintana, pronunciado en la inauguración de la Universidad Central el 7 de noviembre de 1822. En un exaltado ambiente patriótico, que quiere poner en práctica los principios de la educación liberal (libertad, prosperidad y progreso); el discurso plenamente oratorio en sus aspectos compositivos y formales, de celebrativo y epidíctico se transforma en deliberativo en función también de lo que se viene denominando ilocución diferenciada, en este caso de «ciudadanos» (Dirección General de Estudios, profesores y estudiantes) que van a poner en práctica el mencionado plan liberal. Ejemplo práctico de adaptación retórica a las circunstancias del discurso es la oratoria de Simón Bolívar que, como nos recuerda Romero Luque, fue un «claro exponente de la oratoria de su tiempo», de talante impulsivo que busca el contacto y la persuasión del auditorio:

la vida política se metaforiza en tempestad ante la cual un país debe estar preparado, la interrogación retórica es una de sus figuras clave en cuanto enfatiza el contacto o bien advierte de la importancia del momento expositivo (p. 123).

Llegados a finales del siglo XIX hallamos una tradición de oradores: Conde de Toreno, Argüelles, Joaquín María López o Alcalá Galiano, que habían alcanzado prestigio social y que son propuestos como modelos. Se ocupó de ellos Santos Santamaría del Pozo que en su poco conocida *Literatura General o Teoría de los géneros* (1883) presenta, en un marco de manual de teoría literaria universitaria, un rasgo actualizador de la retórica al demostrar interés por la expresión oral del orador parlamentario que pronuncia su discurso ante la Cámara. (p. 109); a lo largo del siglo se había ido formando el buen orador parlamentario, como explican Gil Albarellos y Rodríguez Pequeño, se hallaba en la línea ciceroniana al proponer junto al arte retórico (con especial énfasis en la *pronuntiatio* y el *auditorium*), el ingenio, la erudición y la experiencia; pero a pesar de estos conocimientos y de las virtudes físicas y morales se pueden obtener triunfos sin «esa premisa de honradez y rectitud moral». El manual propone la difícil alternativa entre la insuficiencia de la convicción ligada a la dimensión argumentativa y lógica ante la necesidad de persuadir al auditorio a través de los sentimientos (p. 115).

En la parte III (Política y Literatura), las intervenciones se centran en los siglos XIX y XX, mediante el análisis de textos teatrales y sobre todo novelescos. M. J. Rodrigo espiga entre la oratoria popular de la segunda mitad del siglo XIX (M. Sánchez Castañer y E. de la Revilla) la finalidad persuasiva de la oratoria política que es conseguir el bien y el riesgo de que el auditorio vaya más allá de los propósitos del orador. Esas mismas ideas

-el poder de la oratoria política- aparecen reflejadas en la *Fontana de Oro* (1870), relato de los acontecimientos sociopolíticos del crispado trienio liberal (1820-1823) a través del escenario del café de La Fontana de Oro de la Carrera de San Jerónimo, en el que se alternan varios oradores y en el que el protagonista Lázaro enciende con sus palabras a la multitud, efecto desmedido que provocará su retirada de la política. El antagonismo entre orador y auditorio, entre el poder y el grupo sobre el que se ejerce el poder, según la definición de García Barrado, está compensado por una serie de estrategias o regulaciones (sublimación, favor, desviación, miedo, culpabilidad, etc.) analizadas por Rodrigo en los dos discursos que aparecen completos, es decir, sin mediación del narrador en la novela: el de Alcalá Galiano (a favor de Riego, Cap. IX) y en el XXXIV el ya mencionado de Lázaro.

Sobre el autor canario vuelve I. Martín Cerezo, que analiza textos publicados entre 1901 y 1912 con finalidades políticas en una época en la que se acentuó el radicalismo «revolucionario» del escritor canario y en la que su discurso se caracteriza por la claridad, determinada por la intención de llegar a la «plaza pública, pero también por la corrección y elegancia como perfecto conocedor de la Retórica»; la metáfora, señala Martín Cerezo tan requerida por Aristóteles, tiene en Galdós «una función didáctica más que ornamental» (España es un cuerpo enfermo) pero su perspicacia retórica no desdén la cita literaria lopesca o cervantina.

Con la actual democracia, en la que los partidos con mayor poder económico utilizaron procedimientos de marketing, los medios fueron los verdaderos propiciadores del voto; en un discurso en el que la perdurada ausencia de democracia alternaba la formación con la información, la preponderancia de los medios con abundancia de imágenes (fotografías, lo-

gotipos, merchandising) y sonido hábilmente manipulados derivó en un lenguaje político de dimensión propagandística y publicitaria con un uso peculiar de la llamada retórica psicagógica de características persuasivo-emocionales. La puesta en escena llevó al primer plano la imagen del partido y la de sus líderes, especialmente cuidada como expresión de un complejo discurso semiótico. La novela de Delibes, *El disputado voto del señor Cayo* (1978) es clara expresión de este nuevo estado de la política que la ponente va evidenciando con el soporte de la información histórica y memorialística, para analizar que desde el punto de vista retórico se trata de un «discurso fallido» en el que los oradores no poseen la virtud ética necesaria (Aristóteles, Quintiliano), carecen de erudición y de conocimiento del destinatario de su discurso que proponen con una acción desajustada. Víctor, el militante de base candidato al congreso no puede sino reconocer que «hemos venido a redimir al redentor».

Gómez Alonso utiliza de nuevo la mencionada novela, *El Disputado voto del señor Cayo*, para observar las transformaciones que los escenarios del mundo real deformados por la ironía o desprecio, se plasman en el literario y cómo recursos semánticos: eslogan, símbolos, programas, aparecen mediatizados mediante juegos de lenguaje y técnicas narrativas, en relación con los tres bloques de personajes novelescos.

Por último la parte IV (Política y Oratoria en Emilio Castelar) traza en distintas intervenciones el entronque del orador gaditano con una rica tradición en la utilización de los recursos oratorios que no es meramente elocutiva o negativamente retórica. Brevemente podemos señalar que el profesor Chico Pérez analiza el denominado *Discurso de Alcira* y el *Discurso sobre la libertad religiosa y la separación entre la Iglesia y el estado* o *Discurso sobre la libertad religio-*

sa como buena prueba de las capacidades de adaptación al *decorum* y a una *elocutio* «constructora de sentido, preñada de significaciones y desencadenante de emociones y de sentimientos como consecuencia de su fuerza heurística o inventiva y expresivo-elocutiva» (p. 197) en la que según las modernas concepciones de la metáfora: «no puede ser vista como una forma de exornación lingüístico-material añadida al discurso con el objeto de sustituir a la forma o palabra canónica o directa, sino como el resultado del descubrimiento de la forma o de palabra propia o verdadera, como la única vía de expresión de la verdad o de la realidad a través del lenguaje» (p. 188).

De Gracia Mainé señala en Castelar la «extraordinaria preparación cultural», de orador sincero y coherente que huye de la improvisación y en el que «siempre predomina la emoción» (p. 205); en un discurso en que con suma habilidad incluye un yo y un nosotros (preservativo del sentimiento grupal) pretende «influir siempre sobre el oyente», de ahí la frase retórica y la repetición (elemento que también destaca Chico Pérez), enfatizadoras, expresivas, cohesivas; pero el discurso político, también el de Castelar, se dirige hacia un público antagonista (presente en el parlamento, o bien en cuanto opinión pública) con los que utiliza una serie de estrategias para regularlas y que han sido definidas por el ya mencionado Díaz Barrado como de sublimación, favor, desviación, miedo, culpabilidad, represión y expulsión. De Gracia Mainé las desgana con ejemplos de Castelar (Intervenciones parlamentarias de 1869-70, años en los que «conoce sus mayores triunfos como orador») que llevan hacia una aproximación del adversario, compartiendo y sublimando valores o adulando (sublimación, favor), desviando la atención hacia algo ajeno y rechazable, bien como amenaza o culpa, o rechazándolo con insultos, ironías, etc., o ex-

pulsándolo, es decir comportándose como si no existiera. Otra prueba de la habilidad oratoria del ilustre gaditano la ofrece I. Paraíso Almansa en el análisis de un discurso en defensa de una pensión vitalicia para el luego poeta nacional Zorrilla, expuesto o actuado en el Congreso (14.7.1883); se halla «a medio camino entre el género deliberativo y el género epidíctico» (p. 213) y se identifica por sus recursos dialécticos entre los «elogios de objetos dignos de él pero en parte criticables». El resultado positivo era más que esperable, de ahí que Castelar recurra incluso a rasgos de humor en el *exordium* y en la *refutatio*, reservando para la *narratio* y *argumentatio* (*probatio* y *refutatio*) el lugar para dar muestra, sobre todo en la *probatio*, de la «ley de los miembros crecientes» es decir de la «progresiva ampliación fónica de cada párrafo, y con una progresiva complejidad sintáctica» (p. 217); la familiaridad con la que lleva el asunto le permite concluir con una breve y ligera *peroratio* o *epilogus* con la que recoge «grandes aplausos», demostrando haber acertado con la «justeza retórica del discurso», realizado oscilando entre el género deliberativo y el epidíctico.

Castelar incluyó en sus *Recuerdos de Italia* un discurso pronunciado en Roma en el Círculo Progresista sobre las relaciones entre España e Italia, el reciente proceso de unificación de Italia, la defensa de las libertades, etc. Rubio Martín define el texto en el que hay un «generoso uso de la enumeración y amplificación al que tan habituados nos tiene [Castelar] desde la perspectiva de una de las características fundamentales de la literatura de viajes: las posibles y múltiples relaciones intertextuales como base e identificación genérica de este tipo de textos» (p. 223); en realidad proceso de intratextualidad en cuanto es un texto del propio Castelar el introducido en el relato, como condensación reflexiva despoja-

da de elementos narrativos en la que se «descubre ante el lector como verdadero hombre de estado y apasionado político» (p. 223). Orador muy aplaudido y poco votado, de evidente contradicción armónica entre su ideología católica y su ideal progresista, «no sería demasiado arriesgado afirmar que la figura retórica más usada en sus discursos es la antítesis» (231); figura de gran rentabilidad en la historia de la retórica lo es en particular en el discurso político cuyo carácter oral favorece la eficacia de la figura en la *actio* o *pronuntiatio* (232); y lo es más todavía en el discurso político en cuanto se produce generalmente entre términos abstractos; en el discurso castelarino no se trata ya de un simple juego retórico sino que «está en la raíz misma de la vida, en la naturaleza íntima del espíritu y en las leyes constitutivas de la razón» (p. 235).

Entre los recientes estudios sobre el lenguaje político español, podemos destacar las Actas del II Seminario E. Castelar por diferentes razones que van desde la obvia recolocación del homenajeado en una dimensión de hábil retórico hasta el descubrimiento de nuevos textos y autores de la tradición decimonónica española. Y si el siglo XIX es un siglo evidentemente recuperado también para los estudios retóricos, resalta en las diferentes colaboraciones dirigidas al discurso político actual la dimensión ética de la oratoria política como acto comunicativo en el que el poder de los medios ha desarrollado sus posibilidades persuasivas. Entre los estudios que en estos últimos años se han ocupado del lenguaje político español que enfocan generalmente un período de renovación léxica o comunicativa, las actas reseñadas, a través de la conjunción de varios especialistas, permiten diferentes y enriquecedoras lecturas en las que a partir de la posición central de la retórica se entrecruzan preferencias por determinados

procedimientos de construcción lingüístico-discursivos así como la adecuación al receptor y al momento histórico o bien su inserción en distintos contextos literarios. Entre los diferentes planteamientos teóricos que durante las décadas finales del pasado siglo han pretendido recoger y fundamentar el aparato descriptivo de la retórica clásica las *Actas* representan en buena parte de sus artículos el rigor y actualidad por la aproximación textual o discursivo pragmática, en un panorama de todos modos muy estimulante de variadas aproximaciones históricas y literarias a la oratoria y al lenguaje político.

FÉLIX SAN VICENTE

HERRERA, Javier (coord.), *La poesía del cine*, Monográfico de la revista *Litoral*, num. 235. Diputación Provincial de Málaga, 2003, 349 pp.

El año 2002 vio aparecer en la editorial Hiperión un volumen antológico titulado *Viento de cine. El cine en la poesía española de expresión castellana (1900-1999)*. Un año antes Ariadna G. García había ganado el premio Hiperión con una obra llamada *Napalm* y subtitulada *Cortometraje poético*. Más recientemente, la película *Los lunes al sol* familiarizó al gran público con unos versos de Claudio Rodríguez: «estamos en derrota, nunca en doma». Esto es sólo una pequeña muestra de las fluidas relaciones entre los lenguajes artísticos del cine y la poesía en nuestros días, si bien hay que lamentar que muchas veces estos trasvases y mestizajes no pasen del plano semántico, es decir: poemas que hablan de películas o películas que citan poemas o fragmentos de poemas. Sin embargo, si salimos del ámbito de la creación y acudimos a los estudios académicos vemos que es habitual encontrar trabajos sobre

la relación entre narrativa y cine, siendo mucho más escasos los dedicados a establecer lazos entre poesía y cine. Quizá esto se debe a que, haciendo un trasvase entre géneros, parece que el largometraje equivale a la novela, el corto al cuento, mientras que lo más parecido a la poesía sería el fotograma o la fotografía, un momento fijo y aislado del discurrir del tiempo y de la acción. Y es que si es difícil ya de por sí definir géneros dentro de un mismo arte, la tarea se complica enormemente cuando se trata de establecer paralelos genéricos entre dos artes.

Este número monográfico de la revista *Litoral* viene a mostrar que, a pesar de la actual simbiosis cine-narrativa, en sus momentos iniciales el cine escogió como modelo artístico afín no el relato sino la poesía y que fueron los poetas los primeros interesados en el nuevo medio de expresión artística. Esto era una cosa más o menos sabida, pero pocas veces se había puesto de manifiesto con tanto lujo de detalles, con tantos y tan diversos documentos, y con una presentación gráfica tan espectacular como lo hace ahora la revista *Litoral*. De hecho, es esta abundancia de material comparatístico acerca de las primeras décadas del cine lo que obliga al coordinador del monográfico, Javier Herrera, a dividir en dos tomos su trabajo, de los cuales el que ahora nos ocupa es el primero, según explica en una nota introductoria. Este número, por tanto, se centra en los inicios del cine, época en la que se encuentra una perfecta justificación para hermanar ambos lenguajes artísticos que después se han ido separando. De hecho, una de las constantes a lo largo de este volumen es la necesidad en que se ven los distintos autores de todos los tiempos en definir un cine poético, o un cine puro, frente al cine que no ofrece más que un traslado de lo que se puede ver en una obra de teatro o leer en una novela. Esta disyun-

tiva corresponde de manera bastante ajustada a la discusión de nuestros días entre cine comercial y cine artístico, así que el presente número de *Litoral* nos sirve también para establecer la historia y la arqueología de tal conflicto.

Esta dicotomía estaba claramente decantada hacia la poesía y el cine poético en su inicio. Así Javier Herrera, en la introducción, explica desde la estética de principios del xx la asimilación entre poesía y cine en un tiempo en que éste era menos narrativo y suponía una mirada directa, sin interferencias románticas o subjetividades, a la realidad como la que propugnaba Mallarmé para el verso. Además, el montaje cinematográfico permitía reflejar el funcionamiento real de la mente, y reproducir procesos como los que tienen lugar en los sueños, lo que lo acercaba indefectiblemente a la poesía. Igualmente, la dinamización y modificación de las relaciones espacio-temporales que permite el montaje tiene mucho que ver con la imaginación poética. En este aspecto, es de especial interés el artículo de Jean Epstein: «Cine-Análisis o poesía en cantidad industrial», en que aborda la asimilación entre el cine y el análisis clínico de Freud.

Estamos en el momento germinal, cuando el cine, desprovisto de tradición como arte nuevo, busca su propio lenguaje a través de la exploración de los lenguajes artísticos y culturales que le rodean, y muestra a la vez su poder para devolver ese lenguaje renovado a sus ámbitos originales. Todo esto es revivido ahora por el lector de *Litoral* con gran viveza gracias a la acertada selección de textos que forman el número, tanto a través de los textos de autores contemporáneos a la época estudiada, como de los textos académicos que reflexionan sobre aquel momento, pues la revista se nos presenta como un mosaico de textos y de imágenes, con una riqueza tal que da la impresión de una perspectiva cambiante,

siendo siempre el mismo el objeto que se enfoca. Todo ello, hay que admitirlo, muy cinematográfico también.

La distribución del tomo pretende seguir un recorrido cronológico, y de hecho se abre con un entretenido capítulo sobre los antecedentes del cine y los aparatos curiosos de física recreativa que sirvieron para entretener a la gente con imágenes antes de la llegada del cine, a cargo de Francisco J. Frutos y Cristina García-Camino. Después aparecen las impresiones de los primeros espectadores y creadores que reflexionan sobre el nuevo arte: Jean Epstein, Virginia Woolf, Blaise Cendrars..., pero donde se aprecia el perfecto encaje entre cine y poesía y donde inciden la mayoría de los estudiosos y creadores es en la productiva etapa de las vanguardias europeas, que encuentran en el cine no sólo un ideal de técnica compositiva sino la posibilidad de llevar al terreno visual una estética que en el papel se les quedaba pequeña. Los trabajos aquí recogidos dedicados a la vanguardia y nuestra generación del 27 son sumamente interesantes. Orbitan la mayoría de ellos en torno a la especulación estética, y apenas se trata de técnicas poéticas o cinematográficas concretas. Se centran en especial en situar la hermandad entre poesía y cine en la capacidad de crear imágenes que están fuera de lo racional y lo lógico, de representar el contenido de los sueños, además de la importancia del ritmo y el movimiento que se da en ambos lenguajes. Son jalones importantes para una historia de la estética de principios del siglo XX los artículos de Pérez Bowie: «El cine poético como opción vanguardista en España», el de María Teresa García-Abad: «Epstein y Lorca», y el de Antonio Jiménez Millán: «El cine y la literatura de vanguardia en Europa». Dos artículos abandonan la especulación estética general y transitan caminos más fronterizos: el de Román Gubern nos habla sobre

«Cine-fantasmas sexuales lorquianos», y C. Brian Morris escribe admirablemente sobre «La pantalla cinematográfica como espejo en Cernuda, Lorca y Alberti» para mostrar que la presencia del cine en la obra de estos poetas puede asumirse como una variante del autorretrato, una búsqueda de uno mismo a través del cine que se refleja en su poesía.

Pero quien se lleva la parte del león en estas reflexiones académicas es, como no podía ser menos, la figura de Luis Buñuel, del que se ofrece una conferencia sobre «El cine, instrumento de poesía», que contiene una afirmación que puede considerarse como *leit-motif* de todo el volumen: «El cine parece haberse inventado para expresar la vida subconsciente, que tan profundamente penetra, por sus raíces, la poesía» (p. 161). Se exploran aquí las relaciones de Buñuel con Larrea, Dalí y Bergamín, y se incluye la edición de cartas inéditas. Incluso se introduce en este número un artículo sobre la restauración de *Un chien andalou*, que aunque interesante en sí no tiene relación directa con el tema del monográfico.

Es de agradecer también que se aproveche la ocasión para rescatar figuras poco conocidas de nuestro cine como Eugenio Granell al que dedica un artículo Alberte Pagán, o José Val del Omar al que dedican sendos artículos Javier Herrera y Gonzalo Saénz de Buruaga, así como para mostrar la faceta de cineasta poco conocida de Manuel Altolaguirre en un artículo de Agustín Sánchez Vidal.

*Litoral* siempre ha cuidado su diseño, pero en esta ocasión la presentación gráfica es realmente «espectacular», de acuerdo con el tema tratado. Hay sólo que lamentar que, en ocasiones, la manera de distribuir las columnas y las tintas sobre los fondos jueguen malas pasadas al lector, y que de algunos artículos, sobre todo de principios de siglo, no se indique la procedencia. Pero eso son mi-

nucias comparado con el banquete para los ojos y para la curiosidad intelectual que constituye la publicación.

ÁNGEL LUIS LUJÁN

*En el país del arte. 3er encuentro internacional. La novela del artista.* Celebrado en la Academia de España en Roma, 3-6 de junio de 2002, Edición de Facundo Tomás, Valencia, Biblioteca Valenciana, Colección literaria Actas, 2003, 460 pp.

El volumen *En el país del arte* presenta un panorama de la novela de artista desde sus orígenes —en el cruce de los siglos XIX-XX— hasta sus más recientes manifestaciones de finales del siglo XX, a través del análisis de los ejemplos más representativos, lo que permite extraer los rasgos diferenciadores del nuevo género novelesco.

Si bien contamos con algunos trabajos previos, como la obra de Calvo Serraller (*La novela del artista. Imágenes de ficción y realidad social en la formación de la identidad artística contemporánea, 1830-1850*, 1990), que elabora el perfil de la novela de artista desde la narrativa de Balzac, y el artículo de Santiáñez Tió «El héroe decadente en la novela española moderna (1842-1912)» (1995), aún no disponemos de un estudio monográfico del corpus hispánico, labor que se emprende en el volumen colectivo *En el país del arte*.

El nacimiento de la novela de artista se vincula a una serie de circunstancias políticas y sociales que desembocan en el nihilismo y en la crisis del sujeto del siglo XX (crisis que impulsará el surgimiento de los apócrifos); esta escritura termina transformándose en la expresión de un cúmulo de reflexiones filosóficas y psicológicas, a las que debe su super-

vivencia: los mismos temas que, alterando la perspectiva, se hacen presentes en los siglos XIX y XX, e incluso en el XXI. Los protagonistas de estas novelas son en su mayoría artistas plásticos, por ser los únicos que enajenan su obra. El escritor, por su parte, tiene un más fácil acceso a la política por el alcance potencial de la escritura, así como por la mercantilización de la obra. La cuestión de la profesionalización del artista desató largos debates en esta época.

En sus orígenes, como expone Rafael Gutiérrez Girardot («La novela del artista en época contemporánea», pp. 13-28), la novela de artista surge como una reflexión sobre la función del arte en la sociedad moderna, en el contexto del proceso de racionalización que siguió a la Revolución Francesa. Así, ya en la primera novela *Ardinghella o las islas bienaventuradas* (1794), de Wilhelm Heinse, se le da a las artes el poder de contrarrestar el desmoronamiento social causado por el utilitarismo burgués, con lo que la narración se convierte en una exaltación de la vida. Esta nueva corriente incluso provocó que Kierkegaard llegase a elaborar su concepto de la «existencia artística», en el que concluye que las categorías estéticas no son solo determinantes del arte, sino que lo son incluso de la vida. El artista se convierte en el creador de su propia existencia, cuestión que se refleja en buena parte de las novelas. Por ejemplo en «El testigo», perteneciente al volumen de *Novelas aristocráticas* (1917) de Antonio de Hoyos, el protagonista es un escritor bohemio que concibe su vida como una novela y es incapaz de interpretar la realidad fuera de una serie de paradigmas literarios. También en *El viaje vertical* de Enrique Vila-Matas se produce el encuentro entre un personaje y su narrador, de modo que la búsqueda del sentido de la vida y la del sentido de la escritura se confunden en un mismo plano.

Estos planteamientos evolucionaron hacia el hedonismo y la exaltación del goce de los sentidos, a raíz de la mejora del nivel de vida de la burguesía a lo largo del siglo XIX, y de su concepción estética de la vida. Esta exaltación de la vida burguesa, sumada a la decadencia de la aristocracia, conlleva el surgimiento de novelas protagonizadas por nobles o burgueses con pretensiones nobiliarias, en un ambiente de lujo refinado en el que la acumulación de obras de arte convierte sus mansiones en un mundo artificial aislado de la realidad circundante, como en la novela *De sobremesa* de José Asunción Silva.

Así, dentro de la categoría de novela de artista encontramos como protagonistas tanto a los creadores como a aquellos que se limitan a la contemplación del arte. Éste se convierte en un sentimiento o en una forma de percibir la vida. El afán de los personajes por alejarse de la realidad los lleva al aislamiento y a la búsqueda de paraísos artificiales creados mediante narcóticos.

El héroe decadente (llamado así por el período de crisis en el que nace, el decadentismo), protagonista de estas novelas, es consciente de que el ejercicio no tiene acomodo en la estructura de la sociedad burguesa, por lo que la poesía se convierte en una reflexión sobre su propia existencia. Es el caso de Carlos Alvarado, protagonista de *Declaración de un vencido*, de Alejandro Sawa: cuando los narcóticos dejan de mostrarle la vida como un sueño, llega a la desesperación y al suicidio.

En España, a finales del siglo XIX, como describe María Dolores Albiac («Liras y lanzas. El modernismo como compromiso», pp. 31-57), como reacción ante el clima opresivo creado por la Restauración y ante la progresiva degradación de la cultura, surge un grupo de jóvenes escritores, los «modernistas», que defiende al mismo tiempo un arte com-

prometido y la creación de una nueva estética donde se impulsen los principios de originalidad y creatividad, de modo que se llega a conectar la búsqueda de la belleza estética con la de un mundo justo y tolerante. Esta crítica a la sociedad se mezcla con un sentimiento de nostalgia de las exquisiteces de la aristocracia; en los textos se recrean ambientes refinados y exóticos, se mezcla la trasgresión a la norma moral con la piedad hacia los desahuciados en un clima de envolvente misticismo, consecuencia de la desconfianza que la modernidad técnica despierta en los intelectuales. Un buen ejemplo es la novela de 1907, *Tinieblas en las cumbres*, escrita por Ramón Pérez de Ayala. Su protagonista, Alberto Díaz de Guzmán, busca la fama como una forma de inmortalidad y encuentra la redención de su vida desordenada en la obra literaria. Pérez de Ayala representa el arte liberal, en el que la finalidad de las obras es conmover, a través de un proceso de comprensión y purificación que lleve a la ataraxia del espíritu.

Desde mediados del siglo XX aparecen nuevas manifestaciones de la novela de artista; ya no se trata únicamente de que el protagonista sea un artista (en ocasiones incluso no es necesario que lo sea), sino de que la narración sirva para hablar de algo más. Así sucede en la biografía ficticia *Jusep Torres Campalans* (1970), en la que Max Aub recurre a la novela de artista para retratar una época, según desarrolla Miguel Corella Lacasa («*Jusep Torres Campalans*, una novela de artista de vanguardia», pp. 61-81). La multiplicidad de puntos de vista con que se presenta la figura de Torres Campalans sirve para crear un retrato cubista que, en su desarrollo, explica el arte de vanguardia.

Como expone Estrella de Diego («El artista en el exilio. Nina Berberova», pp. 85-100), en otros ejemplos de novela

de artista también se implica al lector, como en *La acompañante* (1949), de la escritora rusa Nina Berberova. Es la novela del artista y del antiartista, el que crea de forma anónima, el que vive exiliado de su patria y de su creación, el que representa, en definitiva, el desencanto de toda una generación. El artista de esta novela se encuentra desplegado en los múltiples intermediarios a través de los cuales esta historia llega al lector; por ese juego de autorías desplazadas, sugiere E. De Diego, el espacio del artista de la novela podemos ocuparlo cualquiera de los lectores.

A pesar de la supervivencia de la novela de artista, existen importantes lagunas en su estudio. El modernismo, en especial el decadentismo —marco donde se sitúan los comienzos de los relatos sobre artistas— ha sido muy poco estudiado, como denuncia Luisa Elena Delgado («El artista frente al abismo: modernidad y decadencia de Antonio de Hoyos», pp. 103-122), y ello se debe fundamentalmente a un fallo en la metodología aplicada. En ocasiones se une lo estético y lo ideológico, esto es, no se censura tanto un estilo de escritura como un estilo de vida, lo que trae consigo el olvido de algunos escritores, como Antonio de Hoyos y Vinent.

Un tema común en las novelas de artista es el papel del creador en la sociedad moderna, especialmente problemático en el caso de Alejandro Sawa, que se debate entre el compromiso del escritor profesional y el espíritu bohemio, según se plantea en el trabajo de Pura Fernández («La condición social del artista: la paradoja de Alejandro Sawa», pp. 125-158). Como ocurre en varias novelas de artista, como *Puerto de sombra* de Juan Chabás, en la obra sawiana pueden encontrarse diversos paralelismos entre el protagonista y la biografía del narrador. Así, Sawa fue uno de los defensores de la profesionalización del artista,

incluso llega con *Declaración de un vencido* a emprender el camino de la autoedición. La novela se escribió en un momento muy significativo del asociacionismo de los escritores y está dedicada a Adolfo Calzado, banquero muy influyente en el mundo de las letras (entre otros cargos era miembro de la junta directiva de la Asociación de Escritores y de Artistas Españoles) e impulsor de la reglamentación de los derechos intelectuales. Si en un comienzo Sawa ocupó cargos en la administración pública y fue patrocinado por hombres de letras como Zorrilla, Campoamor y Alarcón, si bien pronto cayó en un progresivo desencanto que desembocó en el arte comprometido, en la pintura del lado oscuro de la sociedad y de la marginación; en suma, la bohemia, contexto en el que se desenvuelve el protagonista de *Declaración de un vencido*, Carlos Alvarado. Esto se traduce en un intento de renovación estética que preconiza un nuevo modelo de sociedad tras el fracaso del modelo de la Restauración. El bohemio se consagra a su arte, busca en él lo que no puede encontrar en la realidad y se convierte en el apóstol laico de la sociedad moderna.

Esta faceta mesiánica la analiza también Clarín en su obra; el artista pretende rescatar al pueblo de su gris cotidianidad, por eso es visto por el resto de la sociedad como un individuo *especial*, como se expone en el artículo de Juan Pedro Gabino («El artista en la obra de Clarín: del creador olímpico al jornalero de la cultura», pp. 161-183). El arte se concibe como puerta hacia el conocimiento, más idónea incluso que la de la ciencia, pues conduce a la elevación del espíritu, a la introspección. Si de la dicotomía clásica *ingenium/ars* Sawa elige el *ingenium*, Clarín se decanta por el *ars*. Esta percepción conlleva la crítica clariniana al pseudoartista que quiere hacerse notar, al artista que es producto del público y que tras el fracaso solo le

queda la reclusión y el alejamiento del mundo.

El tema del artista que se debate entre sus deseos de crear y la dependencia del público puede encontrarse también en otra obra decimonónica, *La quimera*, de Emilia Pardo Bazán, texto que ejemplifica la insatisfacción del artista ante la esclavitud que le imponen los clientes. La dependencia crematística es una barrera para su creatividad, como señala F. J. Pérez Rojas en «*La quimera y el retrato elegante*» (pp. 333-356).

Una curiosa muestra de novela de artista es el texto de Hervé Guibert *Foucault: sexo y verdad*, en el que la homosexualidad (concebida por el filósofo como una cuestión política) y las experiencias de las que fue protagonista Foucault lo convierten en un nuevo dandy, a juzgar por el trabajo de Anna Maria Guasch («Foucault: Sexo y verdad (según Hervé Guibert)», pp. 187-200). La misma narración, llevada a cabo por Guibert en un acto de defensa de lo que fue Foucault en su totalidad, se convierte en el relato del artista Foucault, quien contó su verdad vital a su amigo en el lecho de muerte, con la convicción de que la transmitiría de forma más o menos velada a través de la literatura.

Como desarrolla Raquel Macciuci («La mirada del escritor: diálogos con la pintura en la literatura española del siglo XX: el lugar del arte en la obra Manuel Vicent», pp. 203-219), la narrativa de Manuel Vicent es especialmente interesante porque dirige la mirada a la literatura desde el punto de vista del concededor del arte, de forma que la percepción del mundo es más sensorial que intelectual, consecuencia del cambio de la visión del arte en la sociedad moderna ... A través de la lectura de la obra de Manuel Vicent el lector se siente artista.

José-Carlos Mainer retoma, en «“El romanticismo ha muerto”: *El doctor Centeno* (1883) como novela de artistas»

(pp. 223-245), el tema de la profesionalización del artista y analiza su labor en la sociedad. Galdós consideraba que el discurso del Romanticismo ya no era suficiente para representar la realidad de su tiempo; en esta búsqueda de la adecuación entre la retórica y la realidad surgía la necesidad de un nuevo discurso. Así, el replanteamiento de la lengua conlleva, en el caso galdosiano, un replanteamiento de la moral dominante, por lo que no se trataba únicamente de un nuevo discurso, sino que ese lenguaje debía estar acorde con un nuevo proyecto político y social.

La novela de José Martínez Ruiz, *Diario de un enfermo* (1901) presenta una estética a caballo de los siglos XIX y XX, tal como muestra Francisco José Martín («*Diario de un enfermo*, de J. Martínez Ruiz», pp. 249-270); así, muestra rasgos de la estética decimonónica, pero también supone un paso hacia la fragmentación del discurso y hacia la novela lírica posterior. Es el reflejo de un mundo que se derrumba, frente al mundo que cambia, perspectiva adoptada por Manuel Vicent. Los personajes azorinianos, determinados por el medio en el que viven, encarnan la crisis nihilista. Así pues, en el texto de Azorín el artista es un enfermo que llena el vacío de su existencia mediante el arte.

El género de la novela de artista llega a sus últimas consecuencias en la obra *Puerto de sombra* de Juan Chabás, analizada por Gabriele Morelli en «El yo del artista proustiano en *Puerto de sombra* de Juan Chabás» (pp. 273-286) como la recreación del esteticismo fin de siglo y del artista inconsciente de serlo. Por su parte, *Bartleby y compañía* de Enrique Vila-Matas es concebida por Lia Ogno como la anti-novela de artista en «*Bartleby y compañía*, de Enrique Vila-Matas: una anti-novela de artista» (pp. 289-300); Ogno destaca en los textos de Vila-Matas el empleo de la literatura y de los personajes, que suelen ser artistas, como

referente y mediación de la realidad. *Bartleby y compañía* refleja la negación de la escritura, la «escritura del no». Para ello se estructura como una serie de anotaciones a pie de página que glosan un texto invisible.

Joan Oleza, en «*Jusep Torres Campalans* o la emancipación del apócrifo» (pp. 303-329), analiza la crisis del sujeto a finales del siglo XIX. La ansiedad del yo amenazado de los autores creó una corriente de narcisismo que tuvo como consecuencia el nacimiento de los apócrifos. Si en Pessoa y Machado el apócrifo muestra la multiplicidad del yo, en el caso de Max Aub Torres Campalans se alza en oposición a su autor. Luis Antonio de Villena en «La pasión por el igual. *El retrato de Dorian Gray* de Oscar Wilde» (pp. 397-401) regresa al tema del narcisismo del autor, al analizar el caso de los tres personajes protagonistas (Basil Hallward, Dorian Gray y Lord Henry), reflejos del propio escritor.

Norbert von Prellwitz, en «El pintor hecho de letras: *Jusep Torres Campalans*» (pp. 359-370), retoma otra obra de Max Aub para explicar la perspectiva cubista que el autor adopta en su retrato de Campalans, obras que le permiten reflexionar sobre el carácter anecdótico que impregna la mayoría de las biografías sobre artistas.

Thomas Mann, por mediación de la novela *Doctor Fausto* y con el pretexto de la búsqueda de una nueva música, habla de la representación del dolor de Alemania como consecuencia del nazismo, por la vía del demoníaco Adrian Leverkühn, que se vincula con Hitler, tal como expone José Luis Villacañas en «*Doctor Fausto*. El análisis de Thomas Mann sobre el nazismo» (pp. 373-394). La introducción de este texto tan distinto al resto del conjunto prueba la gran diversificación a la que puede llegar la escritura del artista y la potencial actualidad del tema.

Finalmente, en «Los sistemas de enseñanza artística (pp. 405-412), sus autores (J. Aliaga, J. Llavería, J.B. Peiró, C. Plasencia y P. Roig) describen en una reflexión colectiva la evolución que han experimentado los estudios artísticos desde sus orígenes; concluyen que todavía existe una importante laguna en las investigaciones sobre Bellas Artes.

En definitiva, *En el país del arte* abre la puerta hacia el conocimiento de un tipo de novela escasamente analizada hasta el momento y motiva a la investigación de una nueva narrativa que germina con anterioridad al período modernista, en contra de los estudios que presentan a *Lucía Jerez* de José Martí como pionera del género en lengua castellana. Esta narrativa se desglosa en dos líneas, como bien explican Felipe Garín y Facundo Tomás («La esfinge y la quimera del entresiglo XIX-XX en la perspectiva de la postvanguardia», pp. 415-434): la realista-naturalista, que persigue la verdad, y la esteticista, en la que la creación se convierte en la propia vida del protagonista.

VANESSA MATA MONTERO

*Tratado que hizo Alarcón, alquimista del Arzobispo Alonso Carrillo*. Edición y estudio de Pedro M. Cátedra, Salamanca, Semyr [Hojas Secas, 0], 2002, 65 pp.

El librito que presentamos a la consideración del futuro lector es prácticamente una *carta erudita*, casi como aquellas que nos recuerda Cascales que los romanos llamaban *pugilares*, porque cabían en el espacio de un puño, y así sería sino fuera por un formato breve pero de octavo superior, más ágil para la lectura y desahogado para la vista. El *Tratado* es el primer volumen de la colec-

ción *Hojas secas*, impresas en papel fuerte verjurado, intonso y publicadas en pocos ejemplares. Recogen estas hojas secas las meditaciones de los autores que se irán integrando en la colección. Son páginas filológicas cortas en número, apropiadas por su nombre para el relajo de una tarde otoño, profundas, finas en la observación y en el detalle, pero siempre de una erudición amable con el lector, escritas con un estilo orientado tanto al conocimiento exacto del tema propuesto como al deleite estético.

El estudio que en esta primicia nos presenta Pedro Cátedra está contagiado sin duda por la cabalgadura estilística de los autores que convoca, en especial de la refinada y mordaz prosa latina de Alonso de Palencia. Creo que no es impertinente decir que en este contagio, lejos de ser un resfriado benigno, está la clave de la propia interpretación propuesta. Abandonaré la retórica y trataré de establecer cuáles son las bases y el alcance de esta investigación.

El texto dado de nuevo a la luz es *tratado* en tanto que así figura en su rúbrica: *Tratado que hizo Alarcón, criado del señor don Alonso Carrillo, Ar[ç]jobispo de Toledo, al tiempo de su muerte*, pero es en realidad una de las escasas muestras de la *literatura testamental* del siglo xv castellano. A este texto acompañan unos sentenciosos *Versículos* pareados, aunque sin rima, en forma de pregunta y respuesta. Ambos textos se encuentran recogidos en el manuscrito 248 de la Biblioteca Histórica «Marqués de Valdecilla» (Universidad Complutense de Madrid), en un volumen in 4º que perteneció a la Biblioteca del Colegio Mayor de San Ildefonso de Alcalá de Henares. El tratado está escrito en una cursiva bien cuidada de la primera mitad del siglo xvi; la segunda parte, los versículos, pertenece a otra mano, de principios del xvi, de letra gótica redonda. No se trata, por tanto, del original mis-

mo de Alarcón, de cuya vida resumiré algunas noticias enseguida, pero la copia, en el ámbito de la Alcalá de Cisneros, y en ese espacio cultural y espiritual, no ha de ser indiferente a posibles especulaciones. Su entrada en el *sistema literario* de la literatura cuatrocentista castellana, por otra parte, exime, en realidad, de otras justificaciones, pero Pedro Cátedra las ha encontrado en buen número.

El primer apartado del estudio traza la *semblanza* de Fernando de Alarcón, criado de Alonso de Carrillo, a través de los pocos datos, aunque de largo alcance, expresados en la historiografía castellana de finales de la Edad Media. Aparte de ese manojito de datos, dispersos y prejuiciados, la información complementaria que se puede recabar acerca de la vida de este *personaje* es prácticamente nula.

El primero en ocuparse con extensión de la figura de Alarcón fue Alonso de Palencia en sus *Gesta hispaniensi*. Agota allí «el catálogo de calificaciones negativas» (p. 18). En efecto, Alarcón había sido introducido en la Corte de la princesa Isabel por Alonso Carrillo en 1473. En este contexto, donde Alarcón apuró el repertorio de sus insidias, según nos narran las fuentes, Alonso de Palencia, conoció a Alarcón. El odio que inspiró en algunos de sus contrincantes no fue exclusivo del cronista. Palencia cuenta con todo lujo de sales el enfrentamiento a golpes de báculo, signo éste de la peregrinación cristiana en la tierra y de la pobreza evangélica, con el franciscano Alfonso de Burgos, alias «fray Mortero» y que provocó una expulsión temporal de la Corte. Este episodio goyesco de violencia y mayuco entre cortesanos lo explica Cátedra desde la lógica interna de la promoción intelectual y de las rivalidades entre meritorios, todos ellos adscritos a un determinado bando que, por protección o clientelismo, representaban los aspirantes.

El lugar destacado de Alarcón en la historiografía, de hecho, no puede explicarse sin la vinculación de éste al Arzobispo de Toledo, por un lado, y a la casa de Villena —con la ligadura concreta de Diego Téllez Pacheco, en su momento en excelentes relaciones con Enrique IV, y del que recibe Alarcón una aldea en Zafra por servicios prestados. La animadversión de Palencia contra Alarcón podía tener motivos personales pero, ¿por qué hacer entrar a este personaje de dudosa categoría por las puertas de la historia? La respuesta está en las banderías provocadas por la sucesión de Enrique IV, aunque habría que tener en cuenta las revueltas precedentes, pues Carrillo, tras haber apoyado a Enrique IV, había participado en su contra, como cabecilla, junto al conde de Alba, en la llamada Farsa de Ávila (5-VI-1465). La actitud pendular del Arzobispo fue atribuida por los cronistas a los manejos e intrigas de Alarcón que enzarzaba siempre que podía, por lo visto, a Alonso Carrillo. Entre estos cronistas —Palencia aparte— están el autor de la *Crónica anónima de Enrique IV de Castilla* (1545-1474), Diego de Valera, en su *Crónica de los Reyes de Castilla* y Fernando del Pulgar, en la *Crónica* pero también en la *Letra VI*, de la que dice Cátedra que «esta ácida ironía exegética *cursada* de Pulgar es mucho más festiva que la agria invectiva de Palencia en la construcción del Alarcón todopoderoso que domina a su señor» (pp. 23-24). Así es, en la exageración de la influencia de Alarcón en el curso de los acontecimientos cabe el giro de Carrillo hacia el partido de la Beltraneja en contra de su primera opción que fue Isabel. La alianza con el bando beltranejo asumía la toma de partido por la cesión del trono a Alfonso V de Portugal y, me atrevería a añadir, que el Acuña que llevaba el Arzobispo como apellidado, no fue del todo ajeno a esta elección política. Las voces que acusaban a

Alarcón de haber manipulado a Carrillo en estos agudos problemas políticos obligaron, al término de la Guerra de Sucesión, a un supuesto exilio en Francia del criado intrigante, coincidiendo con las paces del Arzobispo con Isabel y Fernando. Pero Francia, que en este conflicto de dimensiones internacionales apoyó la causa de doña Juana, rehabilitó sus relaciones con Castilla después de una solemne embajada, lo que hace pensar a Cátedra que el exilio de Alarcón no fue real, sino que sirvió, posiblemente en Toledo, al Marqués de Villena, «en los últimos coletazos de su rebeldía» (p. 25). La resolución del conflicto decidió el declinar de la estrella de Alarcón, que sería ajusticiado con cierta consideración —es decir, degollado—, en Toledo, tras las Cortes celebradas por los Reyes Católicos en 1480, fecha que coincide, por cierto, con el degüello político de Palencia y su sustitución en la práctica por Fernando del Pulgar.

Hasta ahora he ahorrado, en general, el espectro completo de acusaciones de las que Alarcón fue objeto, así como las motivaciones que dan contorno y espesor histórico a su actuación política. De ello se ocupa Cátedra en el segundo segmento de su estudio, en el que analiza la figura de Alarcón como «una intrigante y típica personalidad religiosa».

Esta personalidad no se puede entender sino en el contexto de un clima *densamente escatológico*, de las tradiciones proféticas de las que Alarcón se hizo eco y que caracterizaban, por ejemplo a Alfonso V, como el Emperador durmiente o como el Africano, en un momento en que la idea de cruzada volvía a ser clave en la ideología de las monarquías ibéricas. Es un clima, con todo, internacional, que quizás Alarcón apuró en su diletancia o itinerancia por el Mediterráneo y en concreto por Italia, esto es, la cuna del movimiento de los *fraticelli*. En esta misma perspectiva habría que entender cier-

tas actitudes escandalosas con respecto a las *beatas* valencianas que, de nuevo, recrea Palencia en su ataque frontal al criado de Carrillo. La *disidencia*, con respecto al poder oficial, las *posturas reformistas extremas*, aliadas a las aficiones alquímicas y sus ribetes mágicos tanto en Alarcón como en Carrillo, completan la estampa de una espiritualidad exacerbada que se manifiesta, en definitiva, como discurso contrario y alternativo a un poder que, por su parte, no vaciló en aprovecharse de estos dispositivos ideológicos para legitimar su posición, si bien el discurso *para* la historia tuvo su núcleo en «los historiadores isabelinos de origen converso» (p. 34).

Finaliza el estudio con unos valiosos apuntes de retórica y técnica literaria acerca del *Tratado* y los *Versículos*. El primer texto debió pergeñarse entre 1479 y 1480, como señala el propio Alarcón, «al tiempo de su muerte». El tratado es, como adelanté, un testamento, pero es algo más que una cláusula legal. Es, antes que todo, un examen de conciencia y un artefacto de la memoria que rehabilita, hasta donde es posible, la figura del intrigante en una figura sacrificial. Como artefacto de la memoria no podía dejar de ser, entonces, un artefacto literario y retórico. El género del testamento literario o *espiritual* no abunda, aunque Cátedra encuentra muy razonables paralelos con Alonso de Chirino, el médico conquense y Juan Fernández de Valera, cuya relación con Enrique de Villena, esa otra gran figura mágica del Cuatrocientos castellano, no habría de echar en saco roto. El documento literario con que nos regala Alarcón significa más que una *autoconsolación* por su carácter de escrito público —sólo así se entiende el derroche de referencias y el cuidado puntilloso de su redacción—, y en ello cree Cátedra advertir un motivo más de la inquina y quizás los celos profesionales de un Palencia que vio como en los mejores

momentos Alarcón era capaz de destacarse en la Corte por su propia habilidad.

No sabemos si los *Versículos*, una especie de *aurea dicta* aunque de carácter más bien arcaico o como mucho bíblico, salieron de la mente de Alarcón. Las concordancias estilísticas no ponen fácil la atribución, así como el hecho físico de estar copiados por una mano distinta a la del *Tratado*. Sin embargo el tono de escepticismo y de desengaño, cierto carácter de *instrucción política*, una ingenuidad pedagógica que hay que remitir a colecciones como la *Donzella Theodor* o el *Infante Epitus*, podrían tener que ver con el «pesimismo pragmático, cortesano y educativo» que culmina la vida de Alarcón. Al tratarse la copia del xvi de una suerte de *reportatio*, digamos que de papeles de archivo, quizás las reticencias podrían ser atenuadas, ya que existe una relación lógica entre la desconfianza de la sabiduría del mundo o el *contemptu mundi* con ese fermento de espiritualidades de finales de la Edad Media y los objetivos frustrados del sedicente y alquimista acogotado por los fracasos que nos acababa de recordar Pedro Cátedra. Quizás, entre los papeles de Alarcón, se encontraban también estos versículos, y por ello se incluyeron al lado del *tratado*, quizás el copista advirtió una particular sintonía entre ambos textos que hoy no somos capaces de reconocer con evidencia.

Ésta es la excursión intelectual por la que nos ha llevado Pedro Cátedra. Quisiera resaltar un aspecto implícito de su discurso posiblemente ladeado por la humildad. Se trata de la formación del discurso historiográfico humanista o prehumanista, como se quiera ver. Cabe en lo posible, por lo que sabemos de Carrillo, que los hechos hubieran variado poco o nada de no haber existido nunca este criado suyo de nombre Alarcón. El nombre podía haber sido muy bien otro, y no faltarían candidatos. Lo que importa es

que forma parte de los orígenes de un discurso historiográfico que constituye la escritura de la historia como una *arte histórica*. Las selecciones generosas de las citas históricas, en especial de Palencia, demuestran un nuevo talante y una disposición abiertamente culturalista de la historia, en la expectativa de las nuevas lecturas clásicas. La semblanza de Palencia traspasó el latín para ser recordada en varios autores romances, tocando a un autor avanzado como Zurita. Lo que importa no es tanto la aceptación de los prejuicios de Palencia por sus sucesores o el reconocimiento de la figura Alarcón como microsecuencia en la historia, como la aceptación de un molde estilístico que acabará siendo el triunfante. Pensemos en otro *historiador* que Cátedra no congrega aquí porque, en realidad, no cita a Alarcón en ningún momento. Me refiero a Pero Guillén de Segovia, criado como Alarcón del Arzobispo de Toledo, contador mayor de su Casa. Escribió un texto de carácter netamente histórico que se conoce como *Proemio* y que canta en prosa las hazañas de Carrillo que antes había puesto en verso. La redacción de este *Proemio*, que antecede en el manuscrito 10065 de la Biblioteca Nacional de Madrid al rimario conocido por la *Gaya Ciencia*, debe situarse, por referencias internas, entre marzo y septiembre de 1475, antes del final de las guerras civiles (batalla de la Albuera, 1479, pero ya antes, en realidad en el 78). Insisto, pues, en que Guillén no cita en ningún momento —y son muchos los hechos relevantes y los lugares propicios— a Alarcón. Sin duda conoció las audaces críticas contra su compañero, es casi seguro que conoció de primera mano el texto de Palencia, él que conocía bien a figuras relevantes de la cultura como Gómez Manrique o Pero Díaz de Toledo, que cita los comentarios a Aristóteles con naturalidad. Pero no hizo nada, no levantó ni un dedo de su pluma para proteger al protegido,

cuando aún no era del todo cierta su caída, él que sabía lo que era cambiar la fortuna política, por su aquiescencia con Álvaro de Luna. Si concedemos total crédito a Palencia habrá que reconocer también la prudencia del contador sevillano, pero sobre todo su calado de por dónde iban los tiros historiográficos. Así comienza lo que se nos ha conservado del *Proemio*: «...y guerras que dezirse pueden çibdadanas y aun más que çibdadanas». Quizás la lectura de Lucano se la recomendara don Íñigo López de Mendoza. Y ahora, de verdad, estamos hablando de otra historia.

Un libro para disfrutar por la variedad de sus frutos y que quiero terminar de exponer con la cita de otro *prohemio*, éste a su lector, de Francisco Cascales, donde recuerda en sus *Cartas Filológicas* una frase de Cicerón a Celio que se halla en el libro XI de las *Familiares*: «Extrema pagina pupugit me chrographo suo», esto es, en palabras del propio erudito murciano: «la última página me dio pena con su cédula de reconocimiento».

JUAN MIGUEL VALERO MORENO

ESCOBAR BORREGO, Francisco Javier, *El mito de Psique y Cupido en la poesía española del siglo XVI*, Sevilla, Universidad, 2002, 267 pp.

La mitología ha supuesto una fuente inagotable de inspiración para los escritores de todas las épocas, especialmente en el período de dominación clásica que se desarrolló hasta la irrupción del Romanticismo. Entre las razones de su éxito sin duda se encuentra su carácter abierto y simbólico que, por una parte, la convierten en portadora de un sentido universal y, por otra, incita a cada época a actualizar su contenido de acuerdo con su cosmovisión particular.

Estas características se acentúan en el mito de Psique y Cupido, cuyos valores simbólicos, alma y amor, representan dos de las preocupaciones más vivamente sentidas a lo largo de la existencia humana. Además, se da la circunstancia adicional de que el período acotado en el estudio supone un momento crucial en el proceso de creación de la lengua literaria española, hecho que se pone de manifiesto, como veremos, en las sucesivas recreaciones del mito recogidas y brillantemente analizadas por Escobar Borrego.

El autor realiza un recorrido por la historia de la difusión literaria del mito, en la que Apuleyo fue clave pues, tomándolo de la tradición folclórica y popular, le otorgó una estructura y un sentido literarios. Efectivamente, la inserción de este mito presenta una importancia determinante en el *Asinus aureus*, como así lo ponen de manifiesto la posición central que ocupa en la obra y el complejo entramado de relaciones establecidas con la historia principal tanto explícita como implícitamente.

El mito, como se nos recuerda, es relatado en presencia del protagonista, Lucio, por una vieja (cuyo estatus narrativo se encuentra a medio camino entre la *anus* de los cuentos populares y el personaje encarnado por Diotima, del *Banquete* platónico, según la opinión del autor), que pretende con ello distraer a Cáríte, noble doncella que ha sido raptada por los ladrones a quienes sirve Lucio. La narración muestra una relación especular entre la historia de Psique y la de aquél. Así, la excesiva curiosidad de Psique, la purgación de esta falta mediante la superación de duras pruebas y su redención por vía sobrenatural son hitos narrativos que se repiten punto por punto en la trama principal que protagoniza Lucio. Es significativo el hecho de que, al escuchar esta historia, incurre de nuevo en la curiosidad que ha causado, entre otras cosas, su metamorfosis en asno,

convirtiéndose ésta así en motivo recurrente a lo largo de toda la obra.

De todas maneras, la diferencia de tono y estilo que separa ambos universos narrativos no hace sino aumentar la eficacia de la moraleja que Escobar extrae de la lectura de la obra: «el Amor es el *δαίμων* que pone en comunicación el mundo terreno con el celeste y conduce el alma humana hasta el segundo de ellos» (p. 26).

A Apuleyo también se debe la estructura general con que se difundió el mito a partir de entonces y que, siguiendo a Walsh, presenta cinco hitos principales: *Ira Veneris*, *Amor Cupidinis*, *Psyque errans*, *Psyque apud Venerem* y *Felix coniugium*.

En la Edad Media, el cuento de Apuleyo se transformó en una alegoría cristiana perfectamente codificada a la que contribuyó, en no pequeña medida, Fulgencio (*Mithologiae*, III, 6), que desarrolló su sistema alegórico a partir de las siguientes identificaciones: la ciudad representaba el mundo, el rey y la reina designaban a Dios y a la materia y las tres hijas simbolizaban la carne, la libertad y el alma. Esta nueva lectura contribuyó a su propagación, como lo ponen de manifiesto las numerosas ediciones del mito y su influencia en autores de la talla de Dante, Petrarca y, sobre todo, Boccaccio.

Sin embargo, la consagración definitiva se produce a partir de la primera edición comentada del *Asinus*, de F. Beroaldo (1499 ó 1500) puesto que determina, por el hecho mismo del comentario, su ascenso oficial al canon. La metodología usada por el autor es la propia del movimiento en el que se inscribe, el humanismo, que había desarrollado un método de análisis que atendía tanto al contenido argumental y moral de la obra como a la forma en que éste se modelaba.

El conjunto del comentario se completaba con el llamado *accessus ad aucto-*

*rem*, con el que se procuraba, principalmente, la elevación del autor de la obra al rango de clásico (mediante unos mecanismos perfectamente codificados) y la contextualización del texto para su total comprensión.

Es interesante la lectura neoplatónica que Beroaldo hace del mito, pues le lleva a centrarse de manera predominante en la condena del amor *per oculos*: «sunt oculi tota nostra luxuria», afirma el comentarista en uno de los *marginalia*.

Cronológicamente, esta mayoritaria divulgación del *Asinus aureus* coincide en el tiempo con el paulatino asentamiento de las lenguas vulgares, de manera que una nueva fase en la historia de la difusión de la obra es precisamente su traducción a las distintas lenguas entonces en proceso de decantación.

La primera de ellas parece ser la realizada en italiano por Boiardo (fecha en un período de tiempo comprendido entre los años 1478-9 y 1494) y, a pesar de ser titulada como *Apulegio Volgare*, introduce un final que no corresponde al del *Asinus* sino a una obra griega anterior, *Onos* de acuerdo con una mentalidad de la época mucho menos respetuosa que la actual en lo que respecta a la integridad de la obra literaria.

La traducción al español, realizada por D. López de Cortegana, se edita alrededor del año 1513, convirtiéndose de esta manera en la primera traducción impresa, cuya importancia deriva, además, de otros dos aspectos: por una parte, es la única que traduce el *Asinus* íntegramente, puesto que las otras se realizaban «ad usum Delphini»; por otra, sirvió como fuente de difusión de la obra en España (tuvo numerosas reediciones) ya que, además de la traducción, incluía una serie de glosas explicativas que favorecían su total comprensión.

Con el repaso de estas obras estudiadas por Escobar Borrego, se completa el ciclo del mito de Cupido y Psique que

se difunde en el marco de una obra más amplia, el *Asno de oro*, que determinó en gran medida su proceso de recepción.

A pesar de que la obra de Apuleyo va a seguir aportando el paradigma modelizador de la obra, la divulgación del mito se va a realizar también de manera exenta y a través de un cauce no exclusivamente literario que, sin embargo, favorecerá su práctica poética.

En efecto, los cultivadores de las artes plásticas recibieron el mito como fuente de inspiración idónea para la realización de sus obras. De esta manera, la línea artística tiene una trayectoria compleja, que comienza con la *Logia de Psique*, serie de diez pinturas que Rafael dedica a este mito; éstas fueron recreadas por el pintor flamenco M. Coxie y ampliadas hasta 32 pinturas. B. Verino y, auxiliariamente, Veneziano (quien sólo hizo tres) realizaron la traducción de la obra de Coxie a la técnica del grabado. La edición de éstos se hizo acompañar de unas octavas anónimas que describían con palabras (utilizando la técnica de la *écfrasis*) lo que reflejaban los grabados.

Para Escobar fueron estas octavas las que impulsaron todo un ciclo de poesía narrativa sobre el mito, desarrollado en diversos países. En España, la muestra más representativa es la *Historia de Psique, traducida*, una de las composiciones de un cancionero de poetas sevillanos, conservado en la antigua Biblioteca Provincial de Toledo.

Dos cuestiones centran el interés en el estudio de esta obra: la primera de ellas se esfuerza por desmontar la opinión de autores como Cossío, que habían establecido la filiación de esta obra con la traducción ya mencionada de Cortegana, omitiendo cualquier referencia a la edición de los grabados italiana.

Las pruebas hablan por sí mismas acerca de la validez de la tesis del autor. Recordemos que en esa época el italiano influyó de manera determinante en

la construcción de nuestro idioma, siendo una referencia inexcusable para nuestros poetas. Estamos ante uno más de los productos de dicha relación. Pero además, la confrontación de ambas obras (reproducidas en el Apéndice II) no deja lugar a dudas. Como señala Escobar, la obra italiana contribuye de manera determinante en la modelización genérica, en la estructura y en los motivos argumentales básicos.

Escobar no rechaza la influencia en la obra de la traducción de Cortegana; al contrario, afirma que ésta pudo servir de referencia en determinados aspectos relacionados fundamentalmente con cuestiones lingüísticas, de adaptación de las octavas italianas a las exigencias de la lengua castellana. Pero siempre se trataría de una fuente secundaria, no modelizadora.

Por otra parte, el mantenimiento del recurso de la *écfrasis* presente en el modelo lleva al autor a conjeturar la posibilidad de una edición que, siguiendo el modelo italiano referido, incluyera los grabados. Mientras que en Francia el proyecto era realizado por M. Maguin, en España no llegó finalmente a cuajar, por causas que se desconocen.

Otro aspecto que ocupa la atención aquí es el atinente a la autoría del poema. Como manifiesta el autor: «diversos indicios apuntan que ese poeta pudo ser Gutierre de Cetina, ya que el manuscrito en el que se encuentra la *Historia* es bastante fiable en sus atribuciones, el autor del poema dejó sin mencionar la fuente —como suele hacer Cetina— y el *usus scribendi* del autor de la *Historia* coincide en muchos aspectos con el del poeta sevillano. Si a estas razones mencionadas, añadimos que especialistas como José Manuel Blecuá o José M.<sup>a</sup> de Cossío no han dudado de la autoría del poema, podemos concluir con un amplio margen de seguridad que la *Historia* fue, efectivamente, compuesta por Gutierre de Cetina» (pp. 59-60).

De entre todas estas razones, el autor se detiene especialmente en las relacionadas con las coincidencias detectables entre el estilo de Cetina y el del autor de la *Historia de Psique*. Éstas afectan, de manera predominante, a aspectos formales, como los referidos al uso de acentos extrarrítmicos, de idénticos italianismos e *iuncturae* y de determinados elementos de carácter morfológico (la mayor parte de los mismos con carácter ponderativo). No obstante, también existen preocupaciones argumentales recurrentes en la obra de Cetina, como las lamentaciones de amor de personajes mitológicos femeninos o el motivo de los trabajos infligidos por castigo divino.

Pruebas todas ellas que, si no concluyentes, aportan nuevas luces sobre una autoría muy atendible por las razones apuntadas y que habrá de ser tenida necesariamente en cuenta en los futuros trabajos sobre la interpretación de la *Historia de Psique*.

Así, llegamos a la obra de mayor trascendencia en la recreación del mito. Si el hecho de traducir y, más allá, adaptar los poemas en italiano al cauce estilístico español supone ya una elaboración literaria fundamental, este esfuerzo llegará a las más altas cotas con la *Psique* de Juan de Mal Lara, que refleja el estado de plena madurez que había alcanzado ya la literatura española de la segunda mitad del siglo XVI.

La obra no llegó a ser editada, a pesar de que el cuidado con el que se redactó el manuscrito conservado en la Biblioteca Nacional (n.º 3949) hace pensar que ésa era la intención. La datación —fijada por el autor según datos indirectos— abarca un período de tiempo comprendido entre los años 1561 y 1565. Escobar sostiene que su naturaleza es apócrifa aunque, eso sí, debió de realizarse bajo la constante supervisión de Mal Lara, como lo demuestra la existencia de numerosas notas autógrafas que

corrigen algunos errores de copia o introducen variantes en el poema.

La *Psique* supone un compendio de todas las obras anteriormente citadas (y de otras más, como la obra de idéntico título, de G. Fracastoro) pero, sobre todo, un intento de superación de las mismas. La dimensión del proyecto, tal y como señala Escobar, lo demuestra: «Mal Lara aboga por un tipo de narración alegórico-moral de corte épico en el que, tomando como hilo argumental la leyenda clásica, inserta relatos fabulosos, digresiones o erudición sobre diversos temas, hasta completar doce libros divididos por el *descensus* de la heroína» (p. 102).

El planteamiento de Mal Lara supone, como se intenta reflejar, un salto cualitativo de gran trascendencia, puesto que eleva el mito al más alto puesto de la escala genérica, el *sublimis stilus*, otorgándole de esta manera una forma y un contenido dignos de tal consideración.

Para llevar a cabo esta transformación, el sevillano aportó al material existente algunos cambios de interés. El más importante tuvo que ver con la adaptación al estilo épico, intento que se muestra de una manera evidente en sus propias palabras, en las que declara su intención de «sacarla de la baxeza de aquellas personas que la cuentan, y ponerla segun yo pudiesse en aquella dignidad que un alma tan hermosa merescia». Así, desde un punto de vista formal, destaca la ampliación del contenido de la obra y su estructuración en doce capítulos que, desde *La Eneida*, era el número normalmente estipulado para las obras de estas características. La división interna en dos partes, a partir de la bajada a los infiernos de Psique en el capítulo VI, también responde a este deseo.

Lo mismo ocurre con el argumento y el sentido que Mal Lara otorga al mito, que aparece representado simbólicamente en el frontispicio de la obra (reproducido por Borrego en la página 86 de su

estudio). En él puede verse la figura de Juana de Austria, dedicataria de la *Psique* e identificada en la obra con el personaje de Areta (Virtud), sentada en un trono, otorgando a Forma (Belleza) y Pudicitia (Castidad) sendas coronas de laurel y la inscripción «Rara est concordia Formae atque Pudicitiae».

Debajo del título aparece un jeroglífico que, en opinión de Escobar, simboliza el dominio imperial de España convirtiéndola así, en virtud de la *translatio studii*, en única heredera de los grandes imperios anteriores.

Pero, además de esta modelización épica, Mal Lara también se valió de recursos propios de otras estructuras genéricas que contaban con gran éxito en aquel tiempo, como la novela griega, la de caballerías y la sentimental, dentro del marco de renovación de los géneros narrativos producida a mediados del siglo XVI. Tampoco podemos olvidar la importancia del didactismo dentro del programa humanista que tan bien conocía el autor y del que era partícipe. A éste responde, por ejemplo, la inserción en el poema del «Canto conyugal» a María Ojeda, su esposa, que aparte del valor íntimo y biográfico, se inscribe dentro de una corriente de formación de la mujer para el matrimonio, y de la que nos han quedado testimonios tan representativos como la obra de Fray Luis de León.

Todos estos elementos configuran, como vemos, un conjunto de una complejidad y trascendencia notables, que reflejan de una manera privilegiada el buen estado del que gozaba la literatura española.

De este último aspecto tenemos otra muestra de excepción: los tres poemas, referidos al mito, con los que Fernando de Herrera quiso colaborar en la obra de su amigo y que aparecen enmarcando el susodicho manuscrito. De ellos, la traducción de la *Psique* de Fracastoro —que aparece como colofón de la obra— cen-

tra el interés de Escobar, puesto que revela muchos datos relacionados con la consideración que este autor tenía de las posibilidades de nuestra lengua.

El poeta sevillano convierte este ejercicio de adaptación de un poema italiano en una demostración de la superioridad del castellano, en virtud de la técnica de la *aemulatio*. Así, Herrera amplía la composición de Fracastoro y altera su naturaleza genérica, potenciando su carácter elegíaco (sin abandonar del todo su naturaleza himnica). El cauce métrico elegido para verter los hexámetros dactílicos de que constaba la obra original (tercetos encadenados) y la acentuación de la temática amorosa —que, de acuerdo con el universo herreriano, se ve impregnada de un indudable carácter petrarquista— son pruebas irrefutables de la maestría que alcanza en este punto la lengua castellana con respecto a su modelo.

Es probable que esta traslación de Herrera influyera en el soneto que Arguijo, a su vez, compuso a partir de la composición de Fracastoro y que supone otro de los acontecimientos notables de la difusión del mito en el siglo XVI, cuyo estudio acaba por completar el panorama ofrecido por el autor de este trabajo.

Unos apéndices completan la perspectiva teórica del estudio. En ellos se nos ofrecen las composiciones (enteras o fragmentadas, en el caso de que su amplitud imposibilite su reproducción completa) tratadas por el autor, comenzando con la edición de los grabados. Con ellos se cierra este trabajo en el que hasta la misma elección de la materia supone ya, me parece, un acierto notable, lo que además se va corroborando a lo largo del libro, en el que sobresalen el rigor y la claridad expositiva como virtudes que acompañan en todo momento a la profundidad con que se abordan los temas tratados.

SILA GÓMEZ ÁLVAREZ

JÁUREGUI, Juan de, *Antídoto contra la pestilente poesía de las Soledades* (estudio y edición crítica de José Manuel Rico García), Sevilla, Universidad, 2002, CXLVII + 156 pp.

La presente edición del *Antídoto* forma parte del trabajo que Rico García viene dedicando a la obra de Juan de Jáuregui, cuyo primer fruto apareció el año pasado con un estudio sobre las ideas estéticas del autor hispalense. Ambos libros, pues, cuyo origen fue la tesis doctoral del autor, se han de entender como complementarios: si el primero albergaba la teoría estético-poética de Jáuregui, la segunda nos ofrece la vertiente crítica, que se plasma sobre una de las obras más controvertidas del siglo XVII, las *Soledades* de Góngora.

Esta nueva aportación sobre la obra de Juan de Jáuregui (1583-1641) es un paso más, y probablemente no el último, de un interés creciente hacia la figura del poeta y crítico que se viene concretando en estudios y ediciones sobre su obra. Esta que comentamos se suma a la que Eunice Joiner Gates publicó en 1962; a la que Melchora Romanos dedicó al *Discurso poético* en 1978 y a la que Juan Matas hizo de su poesía en 1993, precedida el año anterior de un estudio sobre su obra y su poética. A estos habría que añadir el estudio del autor de esta edición sobre su estética, antes mencionado.

Es imprescindible, para valorar la contribución del *Antídoto*, contextualizar debidamente el ambiente cultural en el que se inserta su aparición y su consiguiente influencia en el debate más acalorado de esta primera mitad del siglo XVII que fue, sin duda, el de la polémica gongorina. A este propósito se dedica esta edición crítica que cumple con creces las ambiciosas metas propuestas.

El estudio introductorio se reparte en dos grandes apartados que incluyen las recién mencionadas cuestiones y otras

sobre el análisis textual y la edición crítica de la obra. A todo ello se dedican las más de cien páginas previas a la edición propiamente dicha.

Estos enjundiosos preliminares logran poner ante los ojos la amalgama de temas que están implicados en el análisis de esta obra. Además, las cuestiones previas sobre la fecha de composición del tratado y su autoría se revisan con lucidez y se replantean a la luz de los nuevos datos aportados por la crítica reciente. El posible origen de un título tan extravagante, recordémoslo completo, *Antídoto contra la pestilente poesía de las Soledades, aplicado a su autor para defenderle de sí mismo*, se rastrea y se pone en relación con el *Antidotum in Facium* de Lorenzo Valla (1407-1457) y con un episodio del *Satiricón* de Petronio, en el que la contienda entre el asianismo y el,aticismo a la que allí se alude, puede muy bien ser un trasunto de la polémica entre el estilo de la nueva poesía preconizada por Góngora y el defendido por sus adversarios, entre los que se encuentra Jáuregui. En suma, el título —según Rico García— «cumple de manera sobrada las funciones tradicionalmente atribuidas a estos componentes paratextuales del discurso» (p. XXVIII), ya que designa e indica el contenido de lo que luego va a tratar y, además, seduce al público con un título ocurrente que anuncia ya el tono agresivo y cáustico que lo va a caracterizar.

Al diseño retórico del *Antídoto* se dedica una demorada atención. Aunque la finalidad primordial de la obra es sin duda la censura, más propia del género retórico de la demostración, los dos géneros retóricos restantes, el deliberativo y el judicial, también son aprovechados para la estructura del tratado, pues la intención de aconsejar y de juzgar no están tampoco ausentes del objetivo del autor. La intención deliberativa de Jáuregui queda expuesta desde el primer momento: «Me atrevo a persuadirle por evi-

dentes causas que no nació para poeta concertado» (p. 4).

Defiende el autor del estudio que, tras de la apariencia de desorganización y cierta desmaña que, incluso, le fue imputada a Jáuregui por sus adversarios, se esconde un discurso sujeto a las reglas del arte retórica en su versión epistolar. Según el esquema de las *artes dictaminis* se van repasando las distintas partes del discurso proporcionado por estas preceptivas. Así, el exordio con su *captatio benevolentiae* y los recursos propios del *movere* y la incitación mediante la *amplificatio* y las figuras como la hipérbole o la *evidentia*, son perfectamente verificables al comienzo del discurso. Y lo mismo sucede con la «proposición» y con la «narración» que, en sentido estricto, no aparece en el texto de referencia, cosa no infrecuente en este registro textual, según señala Rico García. La «confirmación» pero, sobre todo, la «confutación» es el proceso argumentativo que mejor se compadece con el objetivo prioritario de la censura. La «peroratio» es también identificada en el texto, en el que ni siquiera está ausente el veredicto final propio del marco jurídico: «Digno es Vm. de gran culpa» (p. 79). En fin, el discurso todo y sus partes sirven al objetivo primordial de crítica y vituperio de esta invectiva que nunca rebaja su empeño acerbo, ni siquiera en las aparentes apreciaciones benévolas a la poesía de Góngora que parecen atisbarse en algún momento y que tan sólo son concesiones para luego arremeter más duramente contra ellas.

Que la estructura retórica que se comprueba en estos textos responda a un conocimiento y aplicación consciente por parte del autor de la susodicha doctrina o que más bien resulte de la aplicación de unos mecanismos naturales propios de todo discurso, poco importa, pues lo realmente interesante es ver cómo gracias al entramado de la preceptiva retórica se puede extraer a posteriori un mejor apro-

vechamiento y profundización de un texto que hasta ahora no se había visto enriquecido a la luz de estos presupuestos.

Se analizan también el marco epistolar, propio de los escritos de la época, registro al que pertenece el *Antídoto*, y los puntos en común que ostenta con el género de los comentarios, cuya importancia en el desarrollo de la teoría literaria y lingüística de los Siglos de Oro es muy evidente. Como vemos, el autor de esta edición pone en contacto este texto, que para muchos había sido considerado como un «libelo informe» (p. XLVIII), con toda la tradición de los comentarios y con la doctrina retórica al uso, lo que arroja nueva luz a la obra y la dispone para una comprensión más profunda y aquilatada.

Evidentemente, insiste Rico García, el tono satírico de esta obra oculta a veces el academicismo de las anotaciones. Lo que no obsta para reconocer que muchas de las marcas architextuales del género brillan por su ausencia. No se encuentran, por ejemplo, ni una introducción al paradigma métrico de las *Soledades*, ni tampoco una búsqueda de las fuentes en que se inspirara Góngora. En cambio, al análisis de la «elocución» se dedican la mayoría de las observaciones o, más bien diríamos, críticas del *Antídoto*, lo que sí responde a un aspecto básico del comentario. Recordemos al respecto que las *Anotaciones* de Herrera contienen un repaso pormenorizado del empleo que Garcilaso hizo de las figuras retóricas.

En resumen, la consecuencia que se deduce de este repaso por las figuras de las *Soledades* es que «Góngora lesiona los postulados del *ars poetica* construyendo un poema ininteligible, argumento que le sirve para proclamar la claridad del mensaje como garante de la comunicación poética y denunciar la oscuridad como el peor de los vicios de la elocución» (p. LIII).

El conjunto de la polémica gongorina

en que se inscribe este tratado es clave para la contextualización adecuada de lo dicho hasta ahora. El *Antídoto* aporta una nueva dimensión al conjunto del debate sobre la poesía gongorina. Su marco epistolar viene determinado por el conjunto de los textos que le precedieron, transmitidos todos en forma de cartas. El anonimato, por ejemplo, no es extraño en este contexto pues, como se nos recuerda, la primera misiva que se escribió a Góngora era anónima, aunque tradicionalmente se atribuye a Lope. Humanistas como Pedro de Valencia con su carta censoria a las *Soledades*, Almansa y Mendoza con sus *Advertencias*, Lope de Vega con la citada *Carta de un amigo de don Luis de Góngora*, don Antonio de las Infantas con su contestación a la anterior, el Abad de Rute con su *Parecer*, más las contestaciones del propio Góngora a algunas de las anteriores, y otras respuestas que aquéllas a su vez generaron, dan muestra de la agitación producida por la difusión del poema. Este es el motivo que explica la aparición conjunta de muchos de los textos implicados en la controversia, ya que su publicación exenta borraba las huellas de la polémica. Como afirma el autor del estudio «aunar estos textos es reconstruir el verdadero tratado sobre la lengua poética barroca. Es necesario subrayar que en estas cartas se expresaron y se enfrentaron las ideas sobre la lengua poética» (p. LVIII).

La segunda parte del estudio introductorio aborda el análisis textual y la edición crítica que incluye la *recensio* y la *constitutio textus*. En cuanto al análisis textual se nos ofrece la información de los nueve manuscritos conocidos de la obra, que se dividen en dos: los que corresponden a la versión primitiva (cinco códices) y aquéllos que proceden de una versión corregida y revisada por el autor (cuatro manuscritos).

La tradición textual, explica el autor de la edición, se basa en el método del

error común clasificado en dos categorías: errores conjuntivos y separativos, es decir, según que éstos sean compartidos por dos o más manuscritos, o que sean propios de uno de ellos, lo que elimina la posibilidad de que uno derive de otro.

La cuestión esencial que condiciona el *modus operandi* de esta parte del trabajo es la consideración de las dos redacciones de la obra. En un capítulo aparte se revisa su historia crítica y las circunstancias externas a lo textual que apuntan a favor o en contra de esta hipótesis, que el autor asume como segura.

Después del examen de las variantes se establece el *stemma* textual. Finalmente, es tomado como base el texto de la redacción definitiva que, a juicio del estudioso, representa la voluntad última del autor. Dentro del aparato crítico, aparte de las variantes y notas textuales se incorporan las notas filológicas con la triple finalidad de restaurar el significado literal de algunos pasajes, localizar y comentar las fuentes y, por último, contextualizar la obra en el conjunto de la historia y de la cultura de la época.

En definitiva, la edición crítica y el estudio del *Antídoto* que ahora se nos ofrece contribuye de manera decisiva a la recuperación y puesta al día de un texto central dentro del debate literario del barroco, imprescindible para comprender mejor el alcance y la hondura de uno de los capítulos sin duda más interesantes y que más han influido en el desarrollo posterior de la teoría y la práctica literarias.

LUIS ALBURQUERQUE GARCÍA

BOUWSMA, William J., *The Waning of the Renaissance, 1550-1640*, New Haven, CT: Yale University Press, 2001, XI + 288 pp.

Desde la publicación de su pionero estudio sobre Guillaume Postel en 1957,

la carrera de William J. Bouwsma ha recorrido varias décadas y autores, culminando en este extraordinario estudio sobre el declinar del Renacimiento en Europa, que asume como pre-texto el clásico *The Waning of the Middle Ages* de Johan Huizinga (cuya influencia ya fue reconocida en 1990 por el propio Bouwsma en *A Usable Past. Essays in European Cultural History* [cap. 14, pp. 325-335]), y que continúa una tradición romanista cada vez más infrecuente en las modernas bibliotecas. Este *Waning of the Renaissance*, nuevo en su diseño y clásico en su recorrido, es sin duda bienvenido en una disciplina tan compleja como es la historia del pensamiento europeo en sus diferentes tendencias e intersecciones y que, no obstante, ha dado en las últimas décadas aportaciones seminales como las de Lisa Jardine, Roger Chartier, Stephen Greenblatt, Henry Kamen, Carlo Ginzburg, Leonard Barkan, Natalie Zemon Davis o John Hale, entre otros. En un momento como el presente, en el que las humanidades apuestan por un enfoque cultural que integre todo tipo de discursos, el presente libro resulta un caso modélico por su esmerada síntesis de investigación histórica, análisis literario, intervención sociológica y apunte filosófico; a partir de las figuras de Paolo Sarpi (objeto de un estudio previo del autor), Jean Bodin, Michel de Montaigne, Richard Hooker, Richard Burton, Galileo Galilei, Miguel de Cervantes o Hugo Grotius, el historiador se acerca a la Europa premoderna como un dinámico sistema de fuerzas (práctica que hereda, según él mismo admite, de los antropólogos Clifford Geertz y Mary Douglas), en la búsqueda de una «historia cultural» más que «intelectual». Frente a la idea de una línea evolutiva y coherente, Bouwsma defiende la tesis de que las energías «liberadoras» del Renacimiento (esta noción de *liberación* articula, como veremos, la estructura del libro) dieron lugar

a una serie de fuerzas contradictorias y en ocasiones destructivas, no sólo en las influencias de unas comunidades sobre otras, sino ya presentes en la misma evolución interna de muchas de sus máximas figuras. De este *waning* (acaso concebido como «otoño», como declinar inevitable) se encargan los 16 capítulos que componen el estudio.

Ya en el Prefacio del libro, Bouwsma admite encontrarse ante una comunidad intelectual «ambivalente» y «contradictoria» (vii), en donde la idea del Renacimiento, muy lejos de lo que presentara Jacob Burckhardt en sus trabajos pioneros, tendrá dos caras simultáneas de elevación y decadencia, una suerte de «two-fold structure» de diversos momentos según la geografía estudiada. Por ello, y tras un primer capítulo introductor en donde se exploran algunos aspectos comunes de esta Europa de fines del siglo XVI y principios del XVII, la estructura del presente libro queda nítidamente perfilada en dos partes: una de «liberación» y optimismo (capítulos 2-7) y otra de crisis y rupturas (capítulos 8-16) ya anunciada, según el historiador, en ciertos síntomas de alarma como serán «a novel concern with personal identity, shifts in the interests of major thinkers, a decline in confidence about the future, the heightening of anxiety» (viii). El capítulo primero, «The Cultural Community of Europe», recorre diferentes comunidades de la Europa occidental, explorando ciertos paradigmas de convivencia y aislamiento como la evidente diferenciación lingüística y los rasgos comunes en cuestiones religiosas y culturales, coincidentes con una mayor comunicación gracias a viajes e intercambios y el crecimiento de ciudades y centros universitarios, en donde juegan un papel fundamental los primeros centros editoriales como Venecia, Basilea, Amberes, Praga o Lyon (junto a algunos españoles, añadiría yo). En el siguiente capítulo, «The Liberation of

the Self», Bouwsma analiza los cambios producidos en la noción del *yo* desde la baja Edad Media, citando el nominalismo y la doctrina de San Agustín como los dos modos de ataque a las cuestiones heredadas; comenta también la nueva idea de la identidad personal en el discurso protestante y católico, los valores asignados al corazón y al alma, y el complejo funcionamiento del cuerpo a través de avances científicos como el de William Harvey (sobre la circulación de la sangre), Ambroise Paré (en cirugía) o especulaciones teóricas como la de Richard Burton (sobre la melancolía). De igual manera, la asunción del *yo* como entidad inestable se comenta a través de Montaigne, al igual que ciertas nociones de interés capital como las de voluntad, razón o libre albedrío, desde el pensamiento de Campanella, Hobbes o Hooker, para terminar sobre lo que en esta época se pensaba sobre la creatividad humana. A continuación, «The Liberation of Knowing» explora las diferentes quiebras y conflictos que los intelectuales del período observaron en las tradiciones filosóficas antiguas y el uso que los humanistas hicieron de los clásicos durante el siglo XVI, en un momento creciente de traducciones (lo que provocó numerosas reflexiones sobre la naturaleza conflictiva del lenguaje) y de abandono del latín en favor de las lenguas vernáculas. El consecuente escepticismo que todos estos cambios van provocando se estudia a través de ciertos ejemplos en Montaigne (especialmente su *Que sais-je?*), Carron, Parkins y Bacon, enemigos del Escolasticismo y la Lógica, disciplinas consideradas «inútiles y pedantes» (42) y que resultará, escribe Bouwsma, en un creciente interés por la experiencia cotidiana, los aspectos materiales de la existencia y la consiguiente expresión lingüística llana y sencilla, unido a un nuevo aprecio por lo ecléctico en lo material y en lo intelectual.

Los dos siguientes capítulos se encargan de nuevas nociones espacio-temporales. «The Liberation of Time» investiga el abandono de nociones tradicionales del Tiempo (sagrado, cíclico) a favor de una nueva idea de lo temporal como lineal y mensurable, abandonado así la noción de «eterna recurrencia» y del «declive de una determinada Perfección original». La sensación de ruptura con respecto al pasado, junto al creciente rechazo de muchas nociones de la Antigüedad, se explora a través de figuras como Montaigne o Pierre de Larivey, prestando especial énfasis en las diferentes visiones institucionales de la Historia que se van escribiendo estos años: Raleigh, Bacon, Sarpi, etc., en donde «human beings were thus increasingly depicted as the makers of their own history» (65). Por su parte, el quinto capítulo, «The Liberation of Space», analiza la liberación producida por los nuevos conceptos espaciales que surgen del conocimiento de nuevos territorios más allá de lo conocido, así como de nuevas nociones del cosmos. Se entra así en el sexto capítulo, que lleva como título «The Liberation of Politics», centrado en la influencia de Maquiavelo, de quien se comentan algunos de sus más conocidas ideas: su escéptico rechazo de las instituciones del Papado y del Imperio como armas gubernamentales, pesimismo ante la naturaleza falible del ser humano, o su concepto de la política como el arte de lo posible, de la adaptación al cambio y a los nuevos retos (87). Bouwsma comenta los efectos producidos por la emergente secularización de la política, su insistencia en lo útil por encima de lo bueno (que motivó a comentaristas como Lipsio o Hooker), las ideas sobre la aplicación de la violencia como disciplina y orden, o la soberanía del Estado sobre la cual escribieron Bodin, Paruta y el Padre Mariana; algunas nociones en boga como fueron las de igualdad y Republicanismo (como solución a abusos reales o principescos), que

explican un cambio social de lo jerárquico a lo equilibrado, completan algunos de los asuntos tratados en el capítulo, bien ilustrado de citas y ejemplos paradigmáticos. El séptimo análisis lleva como título «The Liberation of Religion», en el que el autor resume el desarrollo, operatividad y supervivencia de las diferentes comunidades religiosas, sus divisiones internas y sus logros a largo plazo; se echa de menos, no obstante, una breve visita al panorama español (véase la breve mención en p. 105), tan complejo en estos años y tan propenso al desarrollo de diferentes cultos y sectas, algunos de los cuales comenta Bouwsma con respecto al caso francés y holandés (pp. 102 y ss.). La parte final del capítulo informa al lector sobre los distintos focos de tolerancia e intolerancia, así como las diferentes actitudes hacia la Iglesia y la necesidad de una reforma radical.

Se llega así al ecuador del estudio, y se penetra en la cara oculta y problemática del período comprendido entre 1550 y 1640. El capítulo octavo lleva como título «The Worst of Times», y en él Bouwsma mantiene la tesis de que la explicación en el cambio producido en el ánimo del europeo medio de fines del siglo XVII radica en su propio ámbito cultural, precisamente por las libertades que este mismo ámbito promovió, con lo que «the age was generally ambivalent; it was both the best and the worst of times. Both its brighter and darker sides have long been well known to historians but have usually been treated separately. This study is concerned to connect them by showing how they were two aspects of the same mentality» (112). Esta sensación de crisis es comentada por el autor a través de algunas figuras señeras del momento, como Jonson, Gracián o el ya mencionado Bacon, en un momento en que progresan imágenes de afeminamiento, enfermedad o suciedad para ilustrar los males de la época; muy oportunamen-

te, la segunda parte del capítulo se centra en el tratamiento de la melancolía (con Burton como ejemplo paradigmático), la ansiedad ante la muerte y lo desconocido, y la consecuente proliferación de lo macabro como estética emergente. Los capítulos siguientes resultan de enorme utilidad para todo aquel que quiera adentrarse a un panorama general sobre las artes del período. Así, el fenómeno del teatro es comentado en el siguiente análisis, titulado «Renaissance Theater and the Crisis of the Self», en el que Bouwsma presenta una perfecta síntesis de los más importantes aspectos del momento a través de casos específicos como el Londres de Jonson y Shakespeare o el Madrid de Lope y Tirso. «Toward a Culture of Order» explica la preocupación por el orden y la jerarquía que exhiben pensadores como Hooker, Pascal o Bacon; a partir de ahí el autor comenta cuestiones como la necesidad de demarcaciones clasistas en la sociedad del momento, la creciente ansiedad por mantener el status social y el mantenimiento de las tradiciones nobiliarias, fenómenos que se ilustran a partir de la práctica del patronazgo artístico, la imposición arquitectónica en las ciudades, y el mantenimiento de la institución de la familia como preservadora del orden (pienso aquí en los fundamentales estudios de Steven Ozment, que el autor cita en su bibliografía final). La influencia de doctrinas clásicas como el Neoplatonismo (portadora, según el autor, de «coherencia» y «significado» en una «era desorientada»), los Epicúreos y los Estoicos, así como la importancia creciente del ocultismo o la astrología, comprenden la parte final de este fascinante apartado. En este sentido, el décimo primer capítulo, titulado «The Reordered Self», puede leerse como una continuación directa del anterior, en cuanto explora la concepción de las pasiones, el control de éstas, y el valor de la educación como valor cívico, entre otras no-

ciones de lo que se suponía debía ser el modelo de ciudadano contemporáneo.

Los últimos capítulos confirman una premisa establecida en el final del décimo estudio, a saber, que «the expansion of information and ideas in the earlier Renaissance had been less concerned with intellectual coherence. But its eclecticism was now giving way to syncretism because an unintegrated and chaotic intellectual universe was increasingly unendurable» (164). El capítulo doce lleva como título «The Quest for Certainty: From Skepticism to Science», y en él se recupera la importancia de ciertos centros de enseñanza de los clásicos como fueron Leiden y Lovaina, el papel de los jesuitas, la impronta de los teólogos protestantes (y la influencia de Calvino en muchos de ellos), los aristotélicos de Padua, la influencia de las matemáticas y su relación con el interés por el cosmos, y una serie de movimientos y comunidades intelectuales que completan el panorama científico de la Europa del momento, en la búsqueda de una «nueva ciencia»: Bacon y su *Novum Organum* (1620), Descartes y su *Discurso del método* (1637) y el *Leviatán* de Hobbes (1651). En «The Decline of Historical Consciousness», que conforma la otra cara del cuarto capítulo (y puede leerse como su continuación), se comentan las diferentes posturas adoptadas con respecto a la Historia en las diferentes narraciones históricas del momento, la noción de una Edad dorada (vienen bien aquí las citas de *Don Quijote*), el ideal pastoral en las letras y en las artes pictóricas, lo medieval como foco de nostalgia, etc. El capítulo catorce, «Order in Society and Government» se encarga de comentar las diferentes teorías que buscaron mejorar los órganos gubernamentales y su funcionamiento, como fueron las de Lipsio, Bodin y otros, así como la influencia de las ideas de Maquiavelo y Tácito, dentro de un panorama heterogéneo en el que el autor sabe

moveirse con un dominio y una capacidad de síntesis francamente elogiables, y que se vuelve a percibir en sus reflexiones sobre religión (capítulo quince, «Order in Religion», de interesantes reflexiones sobre la importancia de Indices y prohibiciones oficiales) y arte (capítulo último, «Order in the Arts»), antes de cerrar con una breve Conclusión y un original aparato bibliográfico (*Bibliographical Note*) en el que cita lo más florido de cada disciplina y los estudios que más le han influido en sus años de investigación.

El libro de Bouwsma es de lectura placentera, pero de difícil reseña (se han recogido aquí tan sólo unos cuantos de los asuntos tratados). No existe una trama específica ni una única línea de razonamiento, sino que su lente expositiva cambia rápido, casi de párrafo a párrafo, alternando la anécdota con la hipótesis, la cita con la reflexión personal, pero sin alejarse nunca del asunto tratado; así, la cantidad de información que desprende cada página es dispar y heterogénea, si bien se percibe una tendencia a la exposición de un dato o idea que luego se acompaña de los testimonios pertinentes. Encuentro que, dentro de lo afortunado de su selección canónica, en el caso español el autor otorga demasiado peso a la figura de Don Quijote como ficción paradigmática de este «declinar», teniendo en cuenta además que entre la muerte de Cervantes y 1640 queda mucha pendiente por recorrer (coincidente, por ejemplo, con toda la labor gubernamental del Conde Duque de Olivares); por el contrario, se cita a Calderón un par de veces y muy de pasada, y no se hace mención al papel de los arbitristas cuando se habla de los intentos de mejoras gubernamentales (capítulo catorce especialmente); más evidente resulta la ausencia total de Quevedo en los pasajes que dedica al poso estoico que invade a ciertas figuras del período (léase, como apunte, lo expuesto en las pp. 125-126) y, si hablamos de decadencia,

se echa de menos la ausencia de Felipe III, Lerma, Felipe IV y Olivares, siendo como es España el país en declive por excelencia durante estos años. Mi otra objeción concierne a ciertos detalles de forma, como es el caso de las citas: asumo que las referencias no inglesas las ha traducido el autor, ya que a menudo no se informa al lector de su procedencia (como ocurre en las páginas 115, 123, 224, por dar tan sólo tres casos, en donde se habla de que «un español dijo...», sin dar la información completa); es ésta quizá mi mayor reserva sobre el formato del libro, en cuanto que la ausencia de un aparato de notas convencional hace que algunas citas vengan con su nota correspondiente y otras no, dejando al lector un tanto desconcertado respecto a la procedencia de muchas de ellas (más aún tratándose además de citas traducidas). No obstante, y salvando estas mínimas objeciones, se puede decir que *The Waning of the Renaissance* es un libro de extraordinaria utilidad tanto para el experto como para el iniciado, y de recomendable consulta para cursos de humanidades de licenciatura o doctorado. Lejos de apabullar al lector con información innecesaria, el estudio resulta tan prolijo como ameno, y su original diseño (quizá el mayor logro) esconde una extraordinaria labor sintética que es de agradecer tanto en el docente como en el estudiante, producto de muchos años de lectura y de reflexión que se ofrecen ahora en este generoso esfuerzo, ejemplo modélico de rigor y creatividad intelectual.

ENRIQUE GARCÍA SANTO TOMÁS

ARELLANO, Ignacio y J. Enrique DUARTE, *El auto sacramental*, Madrid, Laberinto, 2003, 190 pp.

El Grupo de Investigación Siglo de Oro de la Universidad de Navarra (GRI-

SO), dirigido por el Catedrático Ignacio Arellano, viene desarrollando una tarea crucial en el objetivo de divulgar y dar la importancia que se merecen a un gran número de obras teatrales españolas del siglo XVII, entre ellas los autos sacramentales. A la magna empresa de la edición crítica de los autos completos de Calderón, que ronda ya el medio centenar de volúmenes, añaden ahora Arellano y Duarte una espléndida introducción al género del auto que será imprescindible en la bibliografía sobre el tema.

Como es sabido, el auto sacramental es un tipo de composición teatral que se representaba sobre todo durante la fiesta del Corpus Christi y cuyos dos rasgos fundamentales, en opinión de los autores de este volumen, son la relación con el sacramento de la Eucaristía y su carácter alegórico. Pues bien, este volumen pretende ser una «presentación didáctica del género del auto sacramental», en palabras de sus autores. Y, en efecto, este libro es posiblemente la mejor, la más reciente y completa obra publicada sobre el auto sacramental, útil tanto para el lector especializado como para aquellas personas a las que les interese este género dramático que, como se revela en estudios como el presente, ofrece enormes posibilidades de exploración teatral y cultural. *El auto sacramental* presenta una perspectiva global del género llena de novedades y extraordinariamente bien documentada y escrita. Hasta la fecha la mayoría de los estudios se habían hecho por contenidos o se habían centrado en autos sacramentales concretos. Incluso obras clásicas como el estudio de Parker sobre el auto sacramental, se apoyaban en unos pocos títulos. El libro que reseño es, sin duda, una aproximación mucho más completa y la más sugerente que hoy existe para el conocimiento del auto, en especial el calderoniano, que supone la cima del género.

Al principio del volumen encontramos

una utilísima cronología desde el año 1215 hasta 1765, fecha clave ya que en ese año el rey Carlos III prohíbe los autos sacramentales. Esta cronología coteja la información sobre el auto sacramental con los acontecimientos históricos más destacados de esas centurias, dando al lector una visión general y un buen referente que lo sitúa en los siglos que se van a tratar.

*El auto sacramental* se divide en dos partes. En la primera los autores explican las distintas definiciones que desde el siglo XVII se han dado de este género para pasar posteriormente a un detallado examen de la formación del género y sus orígenes. También en esta primera parte se lleva a cabo un exhaustivo análisis de los mecanismos expresivos y los componentes doctrinales. Entre ellos debemos destacar la importancia de la alegoría que une los dos planos (humano y divino) del auto, lo histórico con una visión diferente ya que la historia es adaptada por el autor, la mezcla de los planos temporal y espacial, la importancia de la Biblia como fuente de inspiración, el vestuario, la música o los carros como espacio escénico. Todo ello, y otras particularidades del género, queda explicado detalladamente teniendo en cuenta las diferentes opiniones críticas y aclarado con ejemplos concretos y sencillos. El lector, al término de esta primera parte, dispone ya de una visión general a la par que detallada y exhaustiva de las características de este género tan desconocido para muchos.

En la segunda parte se hace un recorrido por los principales autores y obras del auto sacramental. Arellano y Duarte dividen esta sección en tres capítulos: autores anteriores a Calderón, Calderón —y con él el auge del auto sacramental— y los posteriores a Calderón que, aunque lo intentaron, nunca pudieron superar al gran maestro. Entre los dramaturgos anteriores a Calderón los autores de este libro arguyen la imposibilidad de

llamar verdaderos autos a las obras de Fernán López de Yanguas y las farsas de Diego Sánchez de Badajoz. Por otro lado señalan la obra de José de Valdivielso como la más cercana en calidad a la de Calderón. El serio análisis de los autos de Calderón y sus características consigue que el lector se haga una idea detallada de este tipo de obra religiosa del gran genio. Después de comentar a los dramaturgos posteriores a Calderón, los autores explican la dirección de la crítica de hoy en día y expresan la necesidad de más estudios críticos del corpus auto sacramental.

En conclusión, *El auto sacramental*, trabajo sólido y riguroso con una extensa bibliografía, no sólo muestra las características del género y las obras y los autores del auto sacramental desde sus comienzos hasta su prohibición por Real Decreto, sino que a la vez explica con una claridad admirable muchas particularidades de la historia, las costumbres y la cultura de la época. Todo ello se integra en la obra creando un todo, lo que hace de este volumen una lectura imprescindible para la materia implicada, a la par que informativa y amena. *El auto sacramental* consigue con amplitud sus objetivos científicos y didácticos y contribuye definitivamente a la propagación del género y al posible fomento de más estudios críticos necesarios para la recta comprensión de la literatura y la cultura española aurisecular.

BEGOÑA CABALLERO

TIRSO DE MOLINA, *Las quinas de Portugal*, ed. de Celsa Carmen García Valdés, Pamplona-Madrid, Universidad de Navarra, GRISO-Estudios, 2003, 224 pp. (69+151).

Los estudios sobre la literatura española del Siglo de Oro conocen, desde

hace unos años, un momento de esplendor; en las últimas décadas han aparecido ediciones, estudios e, incluso, revistas que nos ayudan a ampliar nuestra perspectiva sobre esta época de nuestras letras. En esta bonanza crítica ocupa un lugar destacado, como culpable en gran parte, el GRISO (Grupo de Investigación del Siglo de Oro de la Universidad de Navarra). Este grupo investigador, bajo la dirección de Ignacio Arellano, ha emprendido la hercúlea tarea de editar y estudiar a varios de nuestros escritores más universales; así, tenemos la edición en marcha de los autos sacramentales de Calderón, la creación de *La Perinola* y sus anejos, donde se han publicado cientos de artículos, ediciones y estudios de obras quevedianas, y la creación, junto a la Orden Mercedaria, del Instituto de Estudios Tirsonianos, cuya finalidad es, como su nombre indica, editar críticamente y estudiar en su profundidad la obra de Tirso de Molina.

Dentro de la labor editorial del I.E.T. se encuadra la publicación en cuidadas ediciones críticas de los textos del Mercedario; son ya varias las obras editadas de manera individual o dentro de las partes de comedias en las que aparecieron en el siglo XVII. *Las quinas de Portugal* pertenecen a este proyecto, que en este caso ha contado con la colaboración de Celsa Carmen García Valdés, perfecta conocedora de la literatura dramática del siglo XVII, así como magnífica editora de Quevedo.

Al tratarse de una obra de fondo histórico la editora dedica el primer apartado de la introducción a poner al lector en antecedentes sobre los hechos históricos relatados por Tirso en esta comedia. Celsa Carmen resume con brevedad, claridad y erudición los hechos que condujeron a la creación del reino de Portugal, centrándose, como era natural, en la figura de Alfonso Enríquez y su rebelión contra Alfonso VII y los momentos funda-

mentales en este proceso, como el reconocimiento por parte del papa Alejandro II de Alfonso Enríquez como rey y de Portugal como reino. Ligado a este apartado está el segundo en el que se aborda el problema de las fuentes literarias en que se basó Tirso para escribir su comedia. La editora divide las fuentes en dos: por una parte, las historias, entre las que destaca el *Epítome de las historias portuguesas* de Manuel de Faria y Sousa, texto que cita el propio autor en un *explicit* al final de la comedia; en segundo lugar, las fuentes literarias, entre las que destaca a Luis Camoens, dos obras de Lope de Vega (*La lealtad contra el agravio* y, sobre todo, *El conde Fernán González*) y el romancero. En cuanto a la primera de las fuentes afirma la autora que Tirso respetó los principales hechos históricos, «pero el Mercedario, como todos los dramaturgos del Siglo de Oro, acomoda la historia a sus necesidades dramáticas» (p. 13). En la segunda resalta la influencia de *El conde Fernán González*, puesto que una de las intenciones de Tirso es identificar Castilla y Portugal, y en el origen de ambas naciones encuentran grandes semejanzas con lo cual «muy bien pueden ser un solo reino». Esta intención propagandística explicaría, en opinión de Celsa Carmen, la fecha de escritura de la comedia 1638, año en el que se estaba fraguando la secesión de Portugal.

El siguiente apartado de la introducción lo dedica a todo lo relacionado con la composición dramática. Primero tenemos un resumen del argumento para a continuación pasar al estudio de la organización escénica, en la que señala los diferentes bloques en que se dividen cada jornada con los apartados en que a su vez se dividen estos bloques.

Se centra después el estudio en dos temas importantes: primero, los temas de la obra; segundo, los principales personajes. Los temas que aparecen en la come-

día los resume la editora en cinco: las guerras; las quinas portuguesas; el valor de los portugueses; la crítica social de la hipocresía de los falsos creyentes y, por último, las clases sociales que no trabajan. En cuanto a los personajes, Celsa Carmen afirma que pertenecen a los dos ámbitos enfrentados: el de los cristianos y el de los musulmanes. En los primeros destaca la falta de complejidad psicológica de Alfonso Enríquez, personaje caracterizado como de evolución imprevista y demasiado simple. Más acertado es el personaje de Brito, el gracioso, que sirve de contrapunto a las escenas de confrontación bélica, pero que reúne también características de personajes de función más elevada. Destaca la casi total ausencia de personajes femeninos, pues es Leonor la única mujer que aparece en escena, aunque como muy bien afirma la editora es muy representativa de la mujer portuguesa. En el bando de los musulmanes, el único destacable es Ismael, presentado como un mal musulmán.

La comedia ha sido clasificada como histórico-legendaria o histórico-religiosa, pero estos dos marbetes no encajan bien con la comedia y Celsa Carmen, con muy buen criterio, la califica como «comedia de moros y cristianos», grupo en el que entrarían también: *La joya de las montañas*, *Los lagos de San Vicente* y *El cobarde más valiente*. Según la editora todas estas comedias tienen un esquema similar: dos ejércitos desproporcionadamente desiguales; fe y devoción en los cristianos; moros quieren convertir a los cristianos; una mujer cristiana cautiva de los moros y relación con el romancero.

Uno de los apartados más interesantes de la introducción es el que se centra en el estudio de la lengua de la comedia, en la que se señalan dos registros: por un lado el que se denomina como «serio», que corresponde a los personajes nobles de ambos bandos, y, por otro, el cómico. Celsa Carmen se detiene en

cada uno de ellos y destaca los principales rasgos. La lengua «seria» se caracteriza por el uso del lenguaje heráldico, alusiones y paráfrasis de personajes y textos bíblicos, uso de imágenes del lenguaje amoroso, etc. Es muy interesante el estudio de la lengua del gracioso con sus distorsiones del lenguaje, en el que demuestra la editora su gran conocimiento en este tema del que ya dio pruebas en sus ediciones de las obras festivas de Quevedo o de comedias burlescas del Siglo de Oro.

Celsa Carmen llega a la conclusión de que la comedia nunca llegó a ser representada, quizás porque el ambiente generado por la situación en Portugal no lo aconsejaba. Se pregunta a este respecto si el mensaje que se desprende de la obra no es el que ambos reinos pueden ser independientes; creo que la hipótesis es interesante, aunque me inclino a pensar que su idea es que ambas naciones son hermanas y deben vivir juntas. Otra hipótesis que se plantea es la posibilidad de que nos encontremos ante una obra de encargo, que fue escrita con gran rapidez, lo que serviría para explicar los defectos que los críticos han observado en ella. A continuación se centra en el análisis de la escenificación en el que se aborda la presentación de las batallas, narradas por los protagonistas, la presencia de caballos en el escenario, la vistosidad y el colorido de las banderas y vestuario. Se detiene la editora en la escenificación de dos escenas, más propias de comedias hagiográficas o de autos sacramentales, la de la montaña que se abre y la aparición de Cristo.

Un capítulo aparte es el dedicado al estudio de la métrica, que desarrolla en un primer momento con una sinopsis por jornadas. A continuación lleva a cabo un minucioso estudio del tema, del que destaca algunas observaciones: la presencia de rimas pobres, la acentuación aguda forzada por la necesidad de las rimas y

las consonancias anómalas por conservación o pérdida de grupos cultos. Se trata de un estudio muy importante del que carecen la mayoría de las ediciones de nuestro teatro aurisecular.

La última parte de la introducción se dedica al estudio textual. De la obra conservamos dos manuscritos: uno del siglo XVII y otro del siglo XIX. Celsa Carmen, con buen criterio y argumentos, rechaza el carácter de autógrafo del primero que fue defendido por algunos estudiosos como Menéndez Pelayo, y llega a la conclusión de que se trata de una simple copia. El manuscrito del siglo XIX es una copia del manuscrito del siglo XVII «con una manifiesta voluntad del copista de ‘mejorar’ el texto (p. 47), aunque a pesar de ello contiene erratas. Analiza después las distintas ediciones que se han hecho de la comedia (Cotarelo, Blanca de los Ríos y María del Pilar Palomo). Celsa Carmen edita el manuscrito A, el del siglo XVII, aunque en ocasiones acepta lecciones o enmiendas posteriores. Cierra la introducción una muy completa y seleccionada bibliografía.

La edición del texto se ajusta a las normas del GRISO expuestas en varios trabajos por Ignacio Arellano. Se ha modernizado la ortografía, así como la acentuación y la puntuación para hacer más asequible el texto al lector moderno. La edición está muy cuidada, acompañada de un completo y erudito aparato de notas filológicas que descubren al lector el mundo ideológico y literario en el que se movía el Mercedario y hacen comprensible y deleitable un texto con una gran cantidad de referencias históricas. Las notas son abundantes e informativas, aunque creo que quizás algunas de ellas son innecesarias: la de *Alcorán*, hacer alarde, humos, el hábito hace al monje. Pero creo que en la anotación es mejor pecar por exceso que por defecto. De todas maneras, estos pocos casos no acompañan el interés y la calidad de la anota-

ción. Cierra el volumen el aparato de variantes y un índice de notas.

Como conclusión hay que decir que nos encontramos ante una magnífica edición de *Las quinas de Portugal* de Tirso de Molina, «comedia de moros y cristianos». Después de terminar su lectura el lector actual se habrá acercado un poco más a una mejor comprensión del teatro español del Siglo de Oro a través de uno de sus mejores representantes y, al mismo tiempo, a la historia de la relación entre dos países vecinos con sus relaciones de amor y odio, vista por un escritor lusófilo del siglo XVII.

VICTORIANO RONCERO LÓPEZ

AGUILAR PIÑAL, Francisco, *Bibliografía de autores españoles del siglo XVIII. Tomo X. Anónimos II*, Madrid, CSIC, 2001, 736 pp.

En 1981, y tras vencer las dificultades económicas que habían retrasado su edición, aparecía el primer tomo de esta obra fundamental para el estudio de la cultura española, que es la *Bibliografía de autores españoles del siglo XVIII*, esperada con interés por los investigadores de dicha centuria. Ahora, veinte años más tarde, Francisco Aguilar Piñal pone el punto final a ese proyecto con el último tomo, dedicado a los anónimos de asunto jurídico. No sé si es tiempo de recordar las muchas dificultades que su autor ha tenido que solventar para llegar hasta aquí, pero, en todo caso y a pesar de todos los sinsabores, el resultado debe merecerle la pena.

La obra da cuenta de lo publicado en España entre 1701 y 1808. En los ocho primeros tomos se presenta la producción bibliográfica por orden alfabético de autores; en el noveno, dedicado a folletos anónimos, por el de títulos; y en el déci-

mo y último, que lo ocupan los legislativos, el orden es cronológico y dentro de cada año, alfabético de títulos. Incluir los anónimos literarios (poemas, teatro, academias, memorias, etc.) y legales supone dar a conocer «otro» siglo XVIII. No precisamente el de las sombras, sino en ocasiones uno más real, como es el que se refiere a la realidad de los abogados y de las polémicas, de los que se ocultan tras el pseudónimo y el anonimato. Incluir tomos de obras anónimas, en un siglo de polémicas y enfrentamientos como fue el XVIII, sólo significa enriquecer la *Bibliografía de autores*. Por eso hay que felicitar a Aguilar Piñal y agradecerle que, tras los ocho tomos de autores, nos haya ofrecido dos más de obras anónimas, firmadas bajo pseudónimo o sólo con iniciales. Y, aunque los volúmenes anteriores, como éstos, llevaban unos importantes índices que permitían hacer investigaciones transversales e interdisciplinares, estos últimos de anónimos parece que incitan más a ese acercamiento mixto y entreverado.

Si pretender la exhaustividad en las bibliografías es empeño tan suicida como inútil, aunque necesario y pundonoroso, para realizar el último tomo Aguilar Piñal, mucho más consciente de lo inabarcable que resulta recopilar todos esos papeles que genera la Administración (una Administración como fue la de los Borbones) y seguramente más cansado, decidió limitarse a los documentos legislativos publicados en Madrid, muchos de ellos reimpressos después en provincias. No se llega así a la totalidad de lo publicado, pero se tienen casi todos los documentos. Por otra parte, otras bibliografías y catálogos, a veces locales, han dado cuenta de aspectos de la legislación, como el de Moreno Garbayo sobre cédulas reales, o el de Coronas González sobre los impresos legales del Consejo de Castilla, entre otros a los que puede acudir el interesado. Al mismo tiempo, dado

el perfil investigador del bibliógrafo, la selección de textos legales que ha realizado responde a criterios culturales y sociales más que estrictamente jurídicos, lo que también da a este último tomo un aire más cercano y amplio.

Por otro lado, es quizá éste el momento para comenzar trabajos sobre la *Bibliografía* de Aguilar Piñal, no sólo sobre sus autores, que no se han podido realizar antes por encontrarse incompleta. Me refiero a estudios sobre población de escritores y sobre aspectos bibliométricos y bibliográficos como modas, ofertas, imprentas, cambios en el gusto literario, etc., en la línea de lo iniciado por la Universidad de Burdeos, que la ha informatizado (Base Aguil) para realizar investigaciones sobre lectura, lectores e historia del libro.

La *Bibliografía* de Aguilar Piñal acaba aquí, pero no sus beneficios y ventajas para los que nos ocupamos del siglo XVIII: continuarán cada vez que nos acerquemos a esos tomos y unas referencias nos lleven a otras, y mayor será ese aprovechamiento si alguien toma bajo su amparo —como parece que puede llegar a suceder— la tarea de convertir estos diez tomos de papel en un cdrom que pueda actualizarse periódicamente, entre otras razones porque no se encuentra en ningún otro idioma una bibliografía completa y terminada que incluya tanto autores, como obras, como anónimos, y que además se complete con los estudios sobre cada autor, así como con las signaturas de las bibliotecas donde se han encontrado ejemplares de las obras dieciochescas. Todas estas circunstancias hacen que sea una obra única en su género.

Decía Manuel Lanz de Casafonda, un «amigo» de Francisco Aguilar Piñal, que la literatura española tenía una especie de mal fario, según el cual ningún proyecto favorable a ella llegaba a buen puerto. A la vista de tantos planes como se propusieron, a la vista de tantas bibliografías,

diccionarios y repertorios como tenemos inconclusos, el recopilador de esta *Bibliografía de autores españoles del siglo XVIII* debe sentirse orgulloso y feliz por haber visto realizado su proyecto, y por haberlo hecho con tanta solvencia y seriedad. Seguramente sea ésta, como se ha señalado, una de las pocas bibliografías que han conseguido llegar al final (si es que una bibliografía tiene final).

Hay que dar las gracias a Aguilar Piñal por tanta constancia, tanto tesón y tanta generosidad. ¿Para cuándo un suplemento?

JOAQUÍN ÁLVAREZ BARRIENTOS

CEBRIÁN, José, *Desde el siglo ilustrado. Sobre periodismo y crítica en el siglo XVIII*, Sevilla, Universidad de Sevilla e Instituto Feijoo de Estudios del Siglo XVIII, 2003, 190 pp.

Durante su vuelo por el reino ilustrado, la crítica pretendió una esencia deletérea, muy *original*. Se embebía para ello en la lectura de los autores grecolatinos. José Cebrián plantea un libro fruto de la curiosidad pero también, y a partes iguales, del profundo estudio sobre imprentas e impresores; sobre poetas, dramaturgos y columnistas; sobre hechos decisivos para Europa o América, como la Revolución Francesa y el advenimiento de la República; sobre las mentalidades opuestas, e irreconciliables, que nutren esa confrontación de ideas. No persigue un objeto fantasmal ni enfatiza corolarios. El beneficio de sus pesquisas duerme en la inteligencia del lector. A lo sumo, procuraba mostrar el vínculo entre «diario» y «filología», incluyendo el primero géneros como la *efeméride* o las *relaciones*, en un espacio y tiempo concretos, por medio de actores específicos.

El primer capítulo, «Jerónimo de Pe-

ralta, Gerardo Lobo, una imprenta y muchos sermones», profundiza en los tórculos de Cadiz. Así, Cristóbal de Requena, único tipógrafo estable en la ciudad, imprimió hacia 1708 sus primeros trabajos: la *Oración panegírica*, pronunciada en la octava a Santa María del Tránsito por cierto fraile llamado Diego Ximénez. De 1710 son otros encargos menores como el *Diario de lo sucedido desde que su Majestad salió de la Corte hasta primero de diciembre de 1710* y el extravagante sermón *Sagrado Holocausto*, de fray Félix Joseph de Ubrique, un fárrago de futilidades oratorias, envueltas en ropaje ampuloso —y pedantesco—, con el fin de excitar la devoción gracias al «milagro conceptista».

Jerónimo Alonso de Morales y Peralta (1674-1739) editaba en 1715 los *Tierros suspiros de un pecador*, de Martín Boneo y Mata, largo romance de factura popular, muy parecido a los del coplero Lucas del Olmo. Utilizó «motivos» para avivar la contrición en la hora de la muerte, con el estilo propio del «cultismo». Desde 1715 imprime oratoria sagrada, sermones fúnebres y alguna que otra efeméride: el *Panegírico fúnebre predicado el 15 de enero en San Juan de Dios en las honras del obispo de Cádiz fray Alonso de Talavera*, obra del doctor en Teología fray Miguel del Castillo, y la *Regla de la muy humilde hermandad de la Santa Charidad*. Pero ¿existe mayor honor para un linotipista de la periferia que recoger en un tomito las obras desperdigadas, auténticas o no, del más célebre coplero de España? *La Selva de las Musas* (1717), de Eugenio Gerardo Lobo (1609-1750), sería uno de los mejores impresos de estos primeros años. El poeta, entre varios asuntos, define el «chichisbeo», que, salpicado de disemias y equívocos, significaba «a dos luces». En 1718 se vieron en Cabildo un par de memoriales. En el primero, Peralta dedica a la ciudad un *almanaque* «para el año

próximo venidero de mil setecientos y diez y nueve»; el segundo solicitaba el título y nombramiento de impresor mayor, a imitación de las demás capitales del reino.

Hacia 1731 imprimió un tal Simón Gómez, tipógrafo de poca monta que se ocupó, casi por completo, de trabajos de escaso volumen, pliegos y hojas sueltas como la *Sinopsis del viage de sus Majestades* (s.a.) y el romance que *Describe el festejo que hizo la villa de Pinto* (1731), ambos de Juan de Bolea y Alvarado, dedicados al Duque de Osuna. Por aquellos años, la prensa de los herederos de Requena pasó a poder de Pedro Gómez de Requena, quien renovó la gastada letrería, intentó hacerse con la clientela de Peralta y albergó esperanzas de convertirse en nuevo «impresor mayor», dada la avanzada edad de su rival. Éste, ya achacoso, respondía a los textos doctrinales del presbítero Pedro Francisco de Calderón, aparecidos en 1733 y 1738, con *La mejor flor que dio mayo al cielo en su florida estación*, voluminoso centón del capuchino fray Ambrosio de Llanes sobre las virtudes beatíficas de la gaditana María de los Reyes Moreno y Ribero.

En la corte, *El Diario de los Literatos* (1737-1742) dio cabida en sus páginas a reseñas críticas de algunos sermones, la mayor parte impresos en Madrid. Los periodistas se muestran cautelosos al enjuiciarlos, sabedores del terreno resbaladizo que pisan. Sin embargo, no extraña que señalen los defectos más comunes de los predicadores: su impropiedad y la falta de doctrina. Es el caso del juicio sobre *Perla preciosa, incomparable margarita* (1735), de fray Joseph Sillero, con alabanzas a la «claridad» y las «sólidas autoridades», cuyo estilo se le antoja al diarista «liso, sin afectación y con bastante claridad». Tal vez la crítica a *Nada con voz y en ecos de nada* (1737), del predicador real Diego de Madrid, fuera la más atrevida de todas. El clérigo

decidió imitar a David y Jeremías, ordenando sus alocuciones con letras del alfabeto. Al fracasar en la *dispositio*, las ajustó en seis *nadas* que incluían cuatro oraciones y múltiples noticias como exordio.

Cebrián se detuvo en «la erudición para andar por casa», o primera generación ilustrada, con Feijoo y Mayans a la cabeza. Bartolomé Gutiérrez (1701-1758), más apegado a las autoridades que a la nueva historiografía, se halla a bastante distancia del espíritu de los *novatores*. En su trayectoria erudita, la prosa y el verso rindieron tributo a un objetivo señero: el pasado y el inmediato presente, siempre reducido al microcosmos de la ciudad natal, incardinado en su tiempo y geografía. De formación autodidacta, escribió una *Relación nueva de la hermosa Arida*, publicada hacia 1725 en un pliego de cordel. Quizá fuera su primera obra impresa. Hablamos de un modesto romance novelesco y sentimental que lo sitúa en la órbita de los copleros de la primera mitad del XVIII. Narración vulgar, de escasísimo interés, despertaba la imaginación y era del agrado del público lector —u oyente—.

Mayor valía posee la *Descripción memorable*, cien octavas reales cuyo estilo remeda la metáfora conceptuosa, de clara filiación barroca, propia de la oratoria sagrada —sermone doctrinales, panegíricos—. Abundan las secuencias donde pone a prueba su capacidad como poeta narrativo, echando mano, aquí o allá, del «mitologismo». También cultivó una relación estrecha con don Lorenzo Antonio Fernández de Villavicencio, tercer marqués de Valhermoso, quien, en su palacio de los Reales Alcázares, presidía un *salón*. Lo conservado no vale gran cosa, pero ilumina la historia cultural de este momento. En una de aquellas academias, intercambió versos chocarreros, de sana zumba, con profusión de paronomasias, equívocos y calambures. Para su obra más ambiciosa, el *Poema histórico de*

*Xerez*, investigó en los archivos locales, releyó viejos libros, compiló especies y notas de variada procedencia y trazó un desarrollo temporal en tres cantos: a) leyendas y antigüedad de la ciudad; b) desde la Edad Media hasta la conquista de Alfonso X el Sabio; y c) los anales eclesiásticos, hermoseados con pertinentes excursos. Los pasajes más felices describen el cauce del Guadalete, el mítico río del Olvido y las leyendas clásicas. Texto apologético, ensaya un *laus* sobre la principalía de la urbe con erudición recogida en fuentes dispares.

En la recta final de su vida, gracias al mecenazgo de Pedro de Vargas Maldonado, publicó en Sevilla el *Año xericense* (1755), prontuario de efemérides históricas dividido en meses, con una o varias memorias por cada uno de los días. Cebrián opina que sus escritos responden a los gustos imperantes en el brioso Neoclasicismo. Si compuso poesías jocosas de corte popular, romances de ciego, efemérides religiosas y sonetos acrósticos, en la línea de Eugenio Gerardo Lobo, Diego de Torres y Villarreal o Juan Pedro Maruján, no sorprende su *Pronóstico lunario*, del cual no se conserva ningún ejemplar, sobre noticias históricas, festividades del año cristiano y las predicciones meteorológicas según el cómputo de las lunaciones.

El tercer capítulo perfila la producción de Juan Ignacio González del Castillo (1763-1800), popular sainetero y, a ratos, imitador de Goldoni durante la guerra entre la España de Carlos IV y la Francia de la Convención Nacional. Alumbró piezas como una oración exhortatoria, «en defensa del Rey, de la Religión y de la Patria», y un poema épico en romance —la *Galiada* o *Francia revuelta*— donde narró el Averno, la gruta de la Sibila y las Furias. Erinis arengaba con vehemencia a sus hermanas para que, armadas de «fiero rencor», impidan «el mortífero cáncer de los progresos». Explica, por boca

de Megera, que Voltaire es el «padre y caudillo» de las ideas que precedieron y dan origen al estallido revolucionario: la verdadera libertad reside en el libre albedrío y no en una vaga idea emancipadora; esa naturaleza impone que los hombres deban vivir sometidos a leyes divinas y terrenas. Sumisión que, a su entender, es «freno saludable y forzoso para reprimir el abuso de la libertad misma».

También asumió, junto a un tal Vicente González, la impresión de varios opúsculos en prosa y verso bajo el título misceláneo de *Floresta Erudita*. Sacaban a la luz, en diversas entregas, sus traducciones de vates clásicos o neoclásicos —Ovidio, Anacreonte, Bión o Metastasio—, así como parte de sus sonetos, epístolas, odas pastoriles y horacianas. Empero, fracasado el proyecto publicista, logró reunirlos poco más tarde con forma unitaria de libro. A juicio de Cebrián, La *Floresta* pudo haberse convertido en periódico impulsor de los «benéficos efectos» que esperaban sus promotores. No le acompañaron los tiempos. Se trataba de un proyecto basado en fórmulas preexistentes a la prensa, conforme al «enseñar deleitando» de la *Epistula ad Pisones*, tan común en los periódicos. Estrictas razones legales imposibilitaron su nacimiento de ahí que González del Castillo no figure entre los periodistas ilustrados.

La sección cuarta, «Sobre un periódico costumbrista, ecos revolucionarios y otras cosas», clarifica los textos de Luis de Luque y Leyva (1741-1800), modesto bachiller en Artes y Filosofía que llegaría a convertirse en impresor por azares vitales. Mediada la veintena, se avecinó en Cádiz (1766), movido, como muchos coetáneos, por el deseo de mejorar de fortuna con un trabajo lucrativo. Puso en letras de molde, a lo largo de varias semanas, *El Curioso Entretenido* (1779-1880), periódico que, cada jueves, sacaba a la luz Juan de Pisón y Vargas, disfrazado bajo el anagrama *Nosip*. Publica-

ción ignota hasta ahora, sólo superada en antigüedad por Juan Flores Valdespino, la *Gazeta de Cádiz*, de Jerónimo Silvesio, y *La Pensadora Gaditana*, de Beatriz Cienfuegos, destaca por una *Pragmática burlesca* en tres artículos, según la cual, y a tenor de lo publicado en las últimas gacetas de Chipre, la diosa Venus decretó que las mujeres militantes en «el lastimoso grupo de las feas» se distinguan de las otras «afectando no sólo una austera conducta sino también una ferina rigidez».

La censura humorística de la pedantería abunda en *El Entretenido*, así como reflexiones sobre los vicios, virtudes y sentimientos, de acuerdo con el espíritu de la Ilustración carlotecista: a) la fuerza de lo hermoso cuando se enlaza a lo prudente; b) el trabajo y la ociosidad, «madre de los vicios, de la ignorancia y de la presunción, más dañina y perjudicial para el comercio que la ambición de los negociantes; c) la modestia y la vanagloria; o d) el amor y sus clases según los pareceres de Platón, Propercio y Quintiliano. El periódico incluye textos en verso, muchos de ellos originales de Pisón y Vargas, para amenizar el contenido de los números y, sobre todo, una larga serie de *Proverbios morales* que proceden de la famosa colectánea de Alonso de Barros (1567-1627), reeditada varias veces durante el Siglo de Oro y concordada en 1615 por Ximénez Patón.

Otros trabajos fueron la *Cartilla francesa o combinaciones generales para la lectura*, a cargo de Juan Antonio González Cañaveras, y las muy divulgadas *Réflexions ou sentences et maximes morales* (1665) de Francois de la Rochefoucauld, acaso su mejor logro intelectual: reordenó los epígrafes en conformidad con el español, desechó los preliminares y el índice temático e interpretó, muy ajustadas al original, las *Maximes morales*.

La «azarosa singladura del *Correo de Xerez*» ocupa por entero el quinto capítulo. De aparición quincenal, también dis-

cutió sobre «varios asuntos»: política, física, moral, ciencias y artes. En términos relativos, gozó de larga vida, pues nació en abril de 1800 y no se extinguió hasta fines de mayo o principios de junio de 1808. Su historia, jalonada de incidentes, problemas y sobresaltos, es la de su pertinaz y empeinado editor, el médico Josef de la Barreda. Desde un principio, se propuso acoger en sus páginas noticias de ciencias y artes, anécdotas, fábulas y poesías que conjugaran lo «útil e instructivo» y la «dulce recreación del intelecto».

*El Correo* se estampó en el Puerto y lo transportaban, casi al completo, a la librería y encuadernación de Portillo de Jerez dos veces por semana. Como prensa miscelánea que era, prosiguió divulgando gran cantidad de poesías, cartas de los lectores, anécdotas, cuentos, sentencias, epigramas, chistes, enigmas, letrillas y, en especial, un número considerable de fábulas anónimas y alegóricas —*El asno bolero*—. Cuando se interrumpió el jueves 29 de abril de 1802 había alcanzado el número 139. Tras una epidemia, continuará imprimiéndose en el taller, ya regentado por Fernando de Luque y Leyva, heredero del corto patrimonio de su hermano. El año de 1806 señala el auge y la solidez de este periódico: los tomos quinto —de 192 al 243— y sexto —del 244 al 295— agrupan un reparto proporcional de números según los semestres naturales. Se incrementan las colaboraciones —matemáticos, boticarios, juristas, médicos— y las suscripciones con nuevos abonados de Antequera, Badajoz, Baena, Bollullos par del Condado, Cullar, Cuenca, Ronda, Jaén, Osuna...

Por último, Cebrián analiza el *Plan para una historia filosófica de la poesía*, de Manuel María de Arjona (1771-1820). Benemérito fundador de la Real Academia de Córdoba, publicó su «manual» en el *Correo de Sevilla* para someterlo a la aprobación de los literatos. Estimaba que la historia de la poesía española debe

escribirse por escuelas, a imagen de la pintura. Con dicho objetivo, eliminó a los «pre-garcilasistas» y a los contemporáneos, incluidos los que desarrollan su obra desde la segunda mitad del XVIII. Aunque formasen «escuela aparte» la cree «tan ridícula que apenas es acreedora ni a una sátira». Reducido el lapso temporal a 1500-1750, admite, en primer lugar, una facción «italo-hispana», subdividida en dos momentos o épocas: a) la escuela «italo-hispana» de 1500-1550 copia de forma servil el molde. Descuellan por calidad Boscán y Garcilaso; b) la segunda escuela «italo-hispana» o sevillana, dimanada de la primera y ya perfecta en su género, es la de Herrera. Guía de originalidad, coincide en lo temporal con otras dos: la sección «latino-hispana», inaugurada en Salamanca por Fray Luis de León, en cuyos versos resuena el plecetro de Virgilio y la sencillez de Horacio; y la escuela «greco-hispana» que lideran Francisco de la Torre y Esteban Manuel de Villegas. Distingue otra en el siglo XVII: la imitación «hecha española» de grecolatinos e italianos: Lope, Bernardo de Balbuena, Quevedo y el Góngora de las «buenas poesías». Bartolomé y Lupericio Leonardo de Argensola coronarían la «escuela aragonesa», siempre reconocible por la «filosofía sensata» y «la dureza no desagradable del metro». Existe incluso una «escuela corrompida», o «gongorina», que descansa en la acentuación del cultismo. José Reinoso, amigo de Arjona, no avino con la taxonomía en escuelas —o sectas—. Matiza, asimismo, el número de integrantes pues, desde sus criterios, sólo podría hablarse de cuatro estilos con entidad suficiente: Garcilaso, Herrera, Lope de Vega y Góngora. Cuatro figuras que, con Cebrián, merecerían escribir en el *Correo jerezano*: imparciales, juiciosos, útiles al público y libres de la mordacidad o el dicerio.

RAFAEL BONILLA CEREZO

SAMANIEGO, Félix María de, *El jardín de Venus. Cuentos eróticos y burlescos con una coda de poesías verdes*, ed. de Emilio Palacios Fernández, Madrid, Biblioteca Nueva, 2004, 359 pp.

No es la primera vez que Emilio Palacios Fernández afronta una edición de los relatos eróticos de Samaniego. De hecho, viene ya de antiguo el interés del investigador por estos cuentos y por el resto de la producción y personalidad del ilustrado, lo que ha permitido a los estudiosos del siglo XVIII, y a los de la poesía, y poesía erótica en particular, conocer y disfrutar mejor de Samaniego, un personaje clave de la Ilustración en España.

Editó Palacios por primera vez *El jardín de Venus* en 1976, ya con un excelente estudio introductorio. Desde entonces, se han venido sucediendo otras ediciones y estudios puntuales sobre algunos de estos relatos eróticos, ampliando cada vez el número de composiciones atribuidas al alavés («El inquisidor y la supuesta hechicera» y «El abad y el monje»), así como el rigor científico con el que acercarse a esta obra.

Junto a estas nuevas aportaciones hay también otras que se eliminan, como es el caso de los poemas titulados «La reconciliación. Parodia del Siglo de Oro» y «El cura de Illescas, Cuento II de Juanilla» de Tomás de Iriarte, y «La fregona» de Quevedo. Este continuado estudio ha permitido al investigador realizar hasta el momento la edición más completa de *El jardín de Venus*. Y subraya hasta el momento, porque como apunta Palacios, hay que considerar esta obra como una colección abierta, «dispuesta a ser enriquecida con nuevos poemas dado lo disperso y oculto de las fuentes manuscritas».

Esta edición de Biblioteca Nueva, además de las ventajas del formato de bolsillo, rigurosamente realizado, cuenta

con la valiosa introducción de Emilio Palacios. Valiosa desde dos puntos de vista: uno, por la excelente contextualización que realiza de la obra y de su autor dentro del panorama histórico, social y literario de la Ilustración; y otro, por la copiosa bibliografía, de suma ayuda para cualquier estudioso de la literatura del siglo XVIII, así como de la multitud de materias relacionadas con los diferentes temas, asuntos y debates que surgieron en esta etapa de cambios, contrastes y polémicas.

Palacios sitúa *El jardín de Venus* y la abundante literatura erótica de la época en el nuevo contexto político-social de la España ilustrada. Una España marcada por una nueva sociabilidad que dio cabida a ciertas formas de conductas liberales, a veces libertinas, impensables en etapas pretéritas contrarreformistas, que desembocaron artísticamente en un tipo de escritura sensual, lúbrica, casi pornográfica.

Literatura erótica que se cultivó, leyó y transmitió de forma clandestina, por medio de copias manuscritas (esta colección de Samaniego no fue publicada hasta 1921), en tertulias y cafés de diversa índole. Reuniones que fueron patrocinadas y fomentadas por figuras importantes de las ciencias y las letras, en las que participaban nobles y altas personalidades de la incipiente burguesía. Un nuevo mundo de relaciones y conexiones que originó la creación de academias y sociedades varias, entre ellas, una que conmocionó a los madrileños de la época: la sociedad pornográfica que llevaba el nombre de «La Bella Unión». Cuyos miembros terminaron siendo castigados y degradados socialmente, ya que la moralidad imperante y la Iglesia seguían regulando los poderes e instituciones, aunque el proceso de secularización fue avanzando progresivamente,

Se trataba de una España dual, de dobles morales. Por un lado, mayor libe-

ralidad y relajación de las costumbres, como sucedía en la Europa Ilustrada y cada vez más burguesa, pero, por otro, conservadores y reaccionarios frenaban y controlaban cualquier exceso. Frente a la liberalidad en las relaciones y vestimenta de las mujeres, por ejemplo, surgían posturas reaccionarias, como la de la pastoral del obispo de Vic de 1751, censurando la desenvoltura de las mujeres catalanas de la época. Lo curioso es que estas dos vertientes, conservadora y liberal, se daban también entre los intelectuales ilustrados. En ocasiones se comportaban como moralistas en pro de una política ilustrada dirigista y pedagógica; y en otras, escribían y participaban de lecturas eróticas y pornográficas, al margen de la liberalidad con la que conducían su vida privada. Es el caso de los Moratín, padre e hijo, Nicolás con su interesante *Arte de las putas*, o de Menéndez Valdés con *Los besos de amor*, de Iglesias de la Casa con sus picardías sobre cornudos y asuntos homosexuales recogidos en sus *Poesías Póstumas*, así como poemas sueltos divulgados desde la conocida Fonda de San Sebastián. Juan de Iriarte, Jovellanos, Cadalso, Tomás de Iriarte, con sus *Poesías lúbricas*, Félix María de Samaniego... todos ellos son buen ejemplo de esta dualidad.

Por ello, Palacios concluye su estudio introductorio con una imagen bifronte del alavés. Poeta que ha trascendido como fabulista, como singular moralista, pero que también destacó, como se puede ver a la luz de esta colección de cuentos erótico-burlescos, como erotólogo. Y es que, como señala el estudioso, al ideario ilustrado progresista pertenecen estas dos facetas, el erotismo y la moralidad, que responden, en definitiva, a la independencia que representaba el espíritu ilustrado.

La literatura erótica del XVIII parte de una amplísima tradición, y muy especialmente del *Arte de amar* de Ovidio, pero también de Boccaccio, Chaucer, Martial

d'Auvergne, Ariosto, Bandello, entre otros. Sin embargo, en estos relatos lúbricos de Samaniego destaca principalmente la influencia de Jean de La Fontaine, a quién ya conocía bien el alavés por sus fábulas, aunque aquí se deje inspirar por sus *Contes et nouvelles en vers*. Aunque La Fontaine le proporcionó el vehículo estético, Samaniego actúa en sus composiciones con libertad y autonomía. Escoge los motivos e ideas y los recrea desde su extraordinaria capacidad fabuladora. Adapta las historias a sus intereses y estilo, acomodándolas a su contexto social en un proceso de traducción-adaptación muy desarrollado en el XVIII, tanto por novelistas, como por dramaturgos y poetas.

De hecho, sitúa cuadros erótico-burlescos en ambientes populares, reconocibles en nuestra geografía peninsular, aunque no se den nombres concretos. Predominan los cuentos rurales y con frecuencia se revelan costumbres sociales, como la realidad sexual de los matrimonios desiguales («La medicina de San Agustín»), las alteraciones que causan las nuevas modas femeninas, o datos curiosos, como el precio que costaba una prostituta en la época («El ajuste doble»).

Muchos relatos tienen por protagonistas curas, obispos, monjas y miembros de la Iglesia. Samaniego sigue la corriente anticlerical, típica de la tradición popular y floclórica, y se muestra muchas veces poco respetuoso con lo sagrado. Son variados los estereotipos masculinos y femeninos que aparecen. Las mujeres suelen responder a los ideales de la época siendo en muchos casos las responsables de los desenfrenos amorosos de los hombres. Estos, en general, se definen por su incontinencia sexual. Samaniego muestra todo un mosaico de posibles relaciones, incluso con casos de homosexualidad, bestialismo, onanismo, etc. Por ello, aunque no es verdaderamente un tratado de amores, de *El jardín de Venus*,

como señala Palacios, sí puede deducirse toda una retórica del sexo.

Destaca la riqueza lingüística, especialmente, en lo referente al léxico erótico, siempre dentro del contexto burlesco más que lascivo en el que se enmarcan los cuentos. La variedad terminológica relacionada con el sexo que empleó Samaniego en estos relatos ha sido una de las fuentes principales del *Diccionario secreto* de Camilo José Cela.

En definitiva, nos encontramos ante una valiosa introducción de Emilio Palacios, con su extensa bibliografía y un útil cuadro cronológico, que acompaña a la cuidada edición y anotación de estos eróticos y divertidos cuentos de Samaniego. Sólo un reparo personal a este excelente conjunto e impecable labor investigadora: la portada elegida. Tratándose de una colección de cuentos eróticos titulada *El jardín de Venus*, me parece que bien podrían haberse decantado por una cubierta más atractiva, que sin duda hubiese facilitado el acercamiento a esta interesante y entretenida obra de un público mayoritario.

MARÍA ANGULO EGEA

JARA DE SOTO, Clara, *L'istruido a Madrid e avventure del sempliciotto* (Traduzione di Maria Grazia Scelfo), Roma, Edizioni Associate, 2002, 101 pp.

Con la edición de *L'istruido a Madrid e avventure del sempliciotto*, Maria Grazia Scelfo, especialista en traducción y profesora en la «Scuola Superiore di Lingue Moderne per Interpreti e Traduttori» de Forlì, ofrece la primera versión en lengua italiana de la novela corta de Clara Jara de Soto *El instruido en la Corte y aventuras del estremeño*, publicada en Madrid por la Imprenta de Joseph Dorlado en 1798. Se trata de una obra poco

conocida, aunque incluida por Aguilar Piñal en su fundamental *Bibliografía de autores del siglo dieciocho*, que constituye una interesante contribución a la reciente revaluación de la novela del siglo dieciocho por parte de la crítica, y representa un ulterior testimonio de la dedicación de la mujer española del Setecientos a la literatura, en sus varios géneros, fenómeno infravalorado durante largo tiempo por los investigadores.

La traducción italiana va acompañada de un amplia y articulada posfación en la que se da cuenta de los escasos datos biográficos sobre doña Clara y se analiza la novela en sus aspectos temáticos, estilísticos y lingüísticos. La investigadora resalta la variada y nada común cultura de doña Clara, que se refleja en varios pasajes que recuerdan a la épica española, al *Quijote* y a las *Novelas ejemplares* de Cervantes y a las de María de Zayas. Asimismo, la novela testimonia el interés de la autora por el teatro contemporáneo, recordado a través del entremés burlesco *El licenciado Fanfulla* de don Ramón de La Cruz.

Scelfo define sin más la novela como «di costume» (p. 64). En nuestra opinión, la obra, a menudo desenfadada y divertida, debe mucho también a la literatura picaresca y estudiantil, géneros todavía vigentes en el siglo XVIII, como documentan varios estudios de Maurizio Fabbri. Acertadamente la traductora atribuye a la obra cierto intento moral.

La trama de *El instruido en la Corte y aventuras del estremeño* se basa en el ocasional encuentro entre un ciudadano culto, Alonsico, y un paisano analfabeto, Juan Vargas, que, encargado por los aldeanos de algunas gestiones en la capital, se encuentra muy pronto sin dinero. Entre los dos personajes nace una inmediata simpatía y cada uno cuenta al otro su vida. Alonsico se ofrece como guía al nuevo amigo, al que acompaña durante su estancia, que dura ocho días. Al final se

dejan, prometiendo intercambiarse noticias sobre cuánto les vaya acaeciendo. Doña Clara utilizará los acontecimientos que ocurren a los dos en época sucesiva para escribir una segunda novela, titulada *Tertulias murcianas y segunda parte del instruido en la Corte y aventuras del extremeño*, que, lamentablemente, por la intervención de la censura, no llegó a editarse nunca.

La imaginada visita en Madrid, permite a la autora presentar tipos y costumbres ciudadanos a finales del Setecientos, de los que el sencillo campesino va enterándose, no sin sorpresa, como ocurre en el episodio del cómico encuentro con una prostituta, que el inexperto Juan Vargas confunde con una gran dama.

La incursión en la sociedad madrileña le permite a doña Clara detenerse en temas y problemas como el de la amistad, del hambre, del culto a las apariencias, de la prepotencia, de la venalidad femenina, de la oposición entre la ciudad y el campo...

La formación cultural de la autora repercute en los aspectos estilísticos y lingüísticos de su novela, cuya traducción, como Scelfo no silencia, conlleva varias dificultades, debido, sobre todo, a su sintaxis arcaica, a la presencia de tropos, de frases ambigüas y juegos de palabras, al que hay que añadir el frecuente empleo de refranes, de dichos y de frases altisonantes. Para respetar el texto en su complejidad, la traductora ha realizado oportunamente, según los casos, una traducción comunicativa o una traducción semántica, siempre dando cuenta de sus elecciones de manera detallada y exhaustiva (pp. 76-92). Particularmente acertada parece la traducción al italiano de la variante meridional de la lengua española utilizada de Juan Vargas y de las numerosas seguidillas y décimas que aparecen en la novela, composiciones ajenas a la tradición poética italiana.

La profesora Scelfo, que se propone el ambicioso objetivo de ofrecer una versión de la obra en la que el texto, aunque modernizado, produzca en el lector italiano una sensación análoga a la que había podido producir su homólogo —que francamente se asemeja más a una novela del Siglo de Oro—, ha realizado una labor digna, cuyos aciertos, sin embargo, resaltarían mejor al ir acompañada del original. Gracias a su labor, el lector italiano tiene ahora una ocasión más para acercarse a la narrativa española del Setecientos, tan poco conocida en Italia a pesar de los esfuerzos de destacados especialistas.

PATRIZIA GARELLI

CLARARROSA, José Joaquín de [seudónimo de Juan Antonio Olavarrieta], *Viaje al mundo subterráneo y secretos de la Inquisición revelados a los españoles*. Edición, introducción y notas de D. Muñoz Sempere y B. Sánchez Hita. Prólogo de A. Gil Novales, Salamanca-Cádiz, Plaza Universitaria Ediciones-Servicio de Publicaciones de la Universidad de Cádiz, 2003, 246 pp. (*Scripta Manent*, 3).

Desde la reivindicación que hizo Juan Goytisolo (1972; 1988) de la *Obra inglesa* de Blanco White, enarbolado como ejemplo de la secular tendencia de la historiografía española al ascetismo depurativo —destinado a negar o marginar el corpus heterodoxo como un elemento ajeno a nuestra tradición o como un virus foráneo necesariamente extirpable—, el panorama bibliográfico ha variado de forma sustancial. Aceptado que, a menudo, en el proceso de valoración artística pesan más los condicionamientos históricos que las universalidades estéticas, la necesaria recuperación de los *outsiders*, de

los escritores que escapan a las caracterizaciones canónicas o se oponen abiertamente a ellas (léase anticlericales, libre-pensadores, eróticos, etc.), es ya una realidad bibliográfica relevante. A este perfil se acomoda José Joaquín de Clararrosa, seudónimo del escritor ilustrado Juan Antonio Olavarrieta (1765-1822), fiel representante del engarce entre la heterodoxia ideológica y la trashumancia vital y literaria, cuyo destino suele ser el incierto espacio de los apátridas —Manuel Abellán bautiza esta producción como literatura trashumante, puesta al abrigo de la persecución local—. Pero ahora se ha roto el sortilegio: la biobibliografía de Olavarrieta ha merecido una minuciosa investigación por parte de Daniel Muñoz Sempere y Beatriz Sánchez Hita (pp. 19-95), como prefacio a la edición de dos de las obras más representativas del anticlerical dieciochesco, *Viaje al mundo subterráneo y secretos de la Inquisición revelados a los españoles* y *El hombre y el bruto*, textos que se complementan con un nutrido apéndice que recoge escritos de Olavarrieta y documentos relacionados con el autor.

Las autorizadas palabras preliminares de A. Gil Novales (pp. 9-17) sitúan al personaje de Olavarrieta en el contexto de los pioneros de la revolución liberal española, cuyo impreciso rastro comienza a perfilarse con la aparición de estudios como el que nos ocupa. Estas investigaciones evidencian el carácter paneuropeo de la Ilustración y los ecos hispanos de la filosofía materialista y del libertinaje erudito —«más o menos erudito», como puntualiza el prologuista—, tan presentes en la obra del vizcaíno, y que hablan de la complejidad y del desconocimiento que de tales espacios culturales aún se tiene.

Alrededor de la polisémica categoría de los *raros* literarios, abocetados por Baroja, Rubén Darío, Gómez de la Serna o, más recientemente, por Pere Gimferrer,

se ha reunido a pintorescos personajes de nuestras Letras, siempre situados en los márgenes del pensamiento tradicional —liberales, agitadores y conspiradores como los caracterizan I. Burdiel y M. Pérez Ledesma (2000)—. En estos espacios reposaba Olavarrieta, junto a otros nombres dieciochescos como el abate Marchena, o los peculiares Constancio Miralta, Silverio Lanza o José Nakéns, por citar sólo algunos personajes del vasto panorama del radicalismo anticlerical decimonónico. La interferencia continua entre las agitadas biografías y la azarosa publicación de sus obras convierte el estudio de estos autores en una ardua tarea, ahora facilitada en el caso de Olavarrieta, cuya obra *El hombre y el bruto* incluso mereció la atención del insigne A. von Humboldt, conocedor también de las vicisitudes del autor ante el tribunal de la Inquisición mexicana.

En el claroscuro biográfico que aún vela numerosas etapas de las andanzas de Olavarrieta, destaca uno de los episodios de mayor trascendencia vital para el escritor y que será el origen del *Viaje al mundo subterráneo de la Inquisición* (1820) (pp. 97-161): hablamos del procesamiento sufrido por el autor en México (entre 1797 y 1803), del que no se ha encontrado prueba documental, pero que los editores no atribuyen al fruto de la fabulación mitománfaca del autor. Muñoz Sempere y Sánchez Hita trazan sugerentes vinculaciones entre el género sentimental y la llamada retórica de las lágrimas y el texto de Olavarrieta, diestramente instalado en la experiencia que se presume autobiográfica y que capitaliza un suplemento emocional nada desdeñable. En el *Viaje al mundo subterráneo de la Inquisición*, heredero de la tradición lucianesca del viaje imaginario ilustrado, resuenan, a juicio de los editores, ecos cadalsianos, pero sobre todo de la novela gótica, fundamentalmente de nuestra *Cornelia Bororquia*.

Abolido ya el Tribunal del Santo Oficio —si bien el decreto definitivo de suspensión no llegó hasta 1834—, el volumen de Olavarrieta se inserta en la fecunda tradición de los procesos documentales abiertos por los defensores del progreso y de las libertades contra las instituciones civiles y religiosas que ejercen como instrumentos de dominación ideológica. Así, ante la sed de revelaciones del público lector, se ofrece una granada muestra de *misterios*, de galerías subterráneas que cimentan o perpetúan el edificio de la represión social; las redes inquisitoriales y jesuíticas, las actuaciones de asociaciones secretas como la masonería, los escenarios de la marginalidad social —cárceles, manebías, casas de reclusión—, nutrirán argumentalmente un gran número de obras a lo largo de la centuria, como las fructífera serie de los *misterios* novelescos, herederos de los célebres *Mistères de Paris* (1843) de É. Sue. El editor del *Viaje* justifica en las primeras líneas el discurso de Clararrosa como la revelación de «un misterio incomprensible», cuyos «procedimientos judiciales sólo eran perceptibles por los efectos y resultados que una continua experiencia exponía a nuestra inspección» (p.99); secretos revelados como las exposiciones públicas de la *Monita secreta* jesuítica, que tanto jugo editorial dieron en el siglo.

Los editores de Olavarrieta señalan que el autor se acoge a la fórmula de los libros de viajes para recorrer los procedimientos secretos de la Inquisición, pero a menudo el recorrido se transmuta en un viaje íntimo que explora la condición psicológica del individuo sometido a la acción deshumanizadora de los sistemas de control social e ideológico. Así, el *Viaje* deviene un dietario sentimental, con narrador interpuesto, que culmina en una propuesta de reforma jurídica y penal: sistema judicial laico, proporción de los delitos y de las penas, asistencia jurídica

del reo y supresión de la tortura. Estas propuestas emparentan con las reivindicaciones del reformismo filantrópico que, a pesar de su proteica formulación política, unifica el pensamiento del progresismo democrático del siglo XIX, empujado en la formación de una opinión pública y de un poder civil autónomos emanados por los ciudadanos.

Olavarrieta alerta sobre el peligro que la Iglesia y el Santo Oficio suponen para la soberanía del Estado y la libertad y el progreso de los ciudadanos. Este ataque contra el Santo Oficio, en unas fechas en que su poder estaba visiblemente mermando, entronca con la revolución liberal y el creciente brote de anticlericalismo. Como señalan los editores, cuando «el Santo Oficio deja de ser algo cotidiano y pierde su característica de *poder visible*, la población comienza a percibirlo como un sistema misterioso, que ha dejado de formar parte de la vida cotidiana para arrinconarse en lo desconocido, en lo oculto y lo imaginario» (p. 58). De tal interés da buena cuenta la avalancha de publicaciones dedicadas a la institución a lo largo del siglo, con destacada presencia de la novela.

La literatura testimonial sobre la Inquisición, inaugurada en 1567 por Reginaldo González Montano con su *Sanctae Inquisitionis Hispanicae Artes*, ofrecerá una suerte de martirologios a los creyentes protestantes, no en vano de sus filas se nutrirá el género. Tal parentesco se extrae de las sustanciosas páginas (pp. 59-70) dedicadas a los «géneros» y a la polémica inquisitoriales; expuestos los intentos actuales de sistematización historiográfica del corpus, el *Viaje* se encuadra bajo el marbete de la fabulación histórica. Esta hibridación terminológica, tomada de Miguel Avilés, permite acomodar en un mismo frente textos de varia naturaleza, pero animados por una misma directriz ideológica: la defensa abierta de una tesis y el combate de las

contrarias con el arma de la Historia y de los recursos de la creación, en terreno limítrofe con la llamada novela de clave.

El *Viaje al mundo subterráneo* se pertrecha de una serie de paratextos —la «Nota del editor» y el escrito «El editor a los ciudadanos españoles»— que dotan al volumen de sabor a proclama y refuerzan el valor del viaje como un camino de formación personal y social del ciudadano lector. Olavarieta, travestido, al tiempo, de Clararrosa y de su editor —cual muñecas rusas—, cifra en la extinción del Santo Oficio el progreso histórico asociado con la revolución liberal de los españoles «restituidos a su libertad civil» tras el levantamiento de Riego (p. 161).

A pesar de la complejidad del trabajo, los editores han conseguido reconstruir el armazón de la desconocida y apasionante biografía de Olavarieta, «el fraile que se hizo ciudadano» hacia 1895; en estas fechas es cuando abandona su hábito franciscano y es condenado por la Inquisición por proposiciones (1797), destino al que escapa embarcándose hacia América, al exilio, la marca vital que arrastran también Marchena y Ruiz de Cueto, Blanco White o Hernández Ardieta, por mencionar los heterodoxos más señalados. A todos ellos también les une la agitada vida personal, que termina por centrar el interés de sus detractores y seguidores, hasta llegar a imponerse y distorsionar su propia obra; así, la simplificación de la disidencia se resume en frases como las que firma Menéndez Pelayo en su *Historia de los heterodoxos españoles*: «El protestantismo no es en España más que la religión de los curas que se casan». El acoso inquisitorial se suma, como *fatum* biográfico, con la persecución política por su oposición a Fernando VII. El hostigamiento sufrido y la obligada prudencia originan la muerte simbólica de fray Juan Antonio Olava-

rieta —que incluso publicó su propia necrológica— y el nacimiento del polemista José Joaquín de Clararrosa en 1803. Este desdoblamiento desató procesos judiciales para dilucidar la verdadera identidad del vizcaíno cuando se instala de nuevo en Cádiz en 1820, como exhuman pertinentemente los editores de este volumen.

Viajero incansable, lo que le proporciona una aguda conciencia del problema colonial, editor —a su iniciativa se le debe la aparición del *Diario gaditano, literario, comercial, político y económico*—, médico y publicista, el polifacético Clararrosa, empapado de un espíritu docente y enciclopédico, traslada a su obra su heterogénea actividad, con escritos acerca de la reforma de las órdenes religiosas, la higiene, la formación política y económica de los ciudadanos, etc. Esta variopinta producción —a la que se une un corpus bibliográfico atribuido al autor, pero no localizado (pp. 51-52)— es analizada exhaustivamente por los editores, Muñoz Sempere y Sánchez Hita, quienes destacan, entre tanta heterogeneidad, unas líneas generales que dan unidad a su obra, agrupada en dos períodos; el primero, definido por la reflexión sobre las teorías materialistas y sensualistas, representado por el *Diccionario Tragalológico* y *El hombre y el bruto* —editado en este volumen—, y un segundo período, el de su etapa gaditana, durante el Trienio Liberal, en donde la teorización acomodada al ideario ilustrado cede el paso «a una praxis marcada por un anticlericalismo de tipo popular, bajo el que tendrán cabida todas las polémicas e intentos de reforma que agitan la sociedad española» (p. 45).

La lucha contra la superstición, el fanatismo, el celibato eclesiástico y la propuesta de reforma del estamento religioso, será el eje doctrinario de un Clararrosa con amplio predicamento popular. Su obra anuncia la corriente del anticler-

ricalismo que se recrudece a partir de la Revolución de 1868, canalizado a través de publicaciones centradas en la polémica dogmática o a través del anticlericalismo festivo, de tan honda raigambre en nuestras Letras.

No desatienden los editores la evolución política del Olavarieta que se radicaliza en sus últimos años gaditanos hasta llegar a las posiciones del republicanism federal, en los mismos márgenes en que se desenvuelve la militancia de otros correligionarios como Ceferino Tresserra o Blasco Ibáñez, con quienes comparte militancia masónica, indisoluble en aquellos tiempos de la defensa constitucional y de las libertades, aunque también des- emboque en luchas intestinas, en las que se vio involucrado el propio autor, entre masones y liberales. *El hombre y el bruto* desencadena el proceso inquisitorial de Olavarieta en México, «por ateo, deísta y materialista» (p.102), proceso que, a su vez, alimenta el contenido del *Viaje al mundo subterráneo*, lo que certifica lo oportuno del rescate conjunto en un mismo volumen. Clararrosa, representante de la Ilustración europea, del materialismo dieciochesco —«imbuido del spinozismo vulgar», dice Gil Novales— y fiel defensor de los ideales de la Revolución Francesa, representa el prototipo del escritor activista y del agitador público tan vinculado a la historia cultural decimonónica. Vida y obra, en estos casos, se imbrican indisolublemente, como sucede, al parecer, con el *Viaje* y sus juegos entre la realidad y la ficción, las procelosas intermediaciones entre el discurso personal y la Historia, que convierten el ejercicio biográfico en esa fuerza subversiva con voluntad de transgresión de que habla Charles Taylor en sus estudios sobre la construcción de la identidad moderna.

Olavarieta se acoge al recurso de la transposición biográfica y presenta a un supuesto editor (el propio Clararrosa) que publica las memorias del padre Olavarieta,

penitenciado por la Inquisición de México; desdoblamiento autorial que no es sino el trasunto de su propia bifurcación vital, en la que las penalidades físicas del penitenciado abren el camino a la construcción de la disidencia personal, por oposición a los verdugos. Como señalan los editores, sorprende que Olavarieta se escude tras un supuesto amigo, cuando el efecto emocional ante el lector sería más profundo si revelara la experiencia como propia; tal vez se deba a un paradójico deseo de ocultar su pasado cuando regresa a Cádiz. En este período su manifiesto radicalismo se atempera con una tolerancia más pragmática que le lleva a propugnar, incluso, la firma de un Concordato, precisamente cuando la firma de otro pacto con la Iglesia por parte de Napoleón suscitó al parecer la protesta airada, en forma de carta dirigida al Primer Cónsul, del propio Olavarieta. Este *posibilismo* tardío marcará también la evolución política de muchos de nuestros heterodoxos.

Como señalan los editores, el opúsculo *El hombre y el bruto*, caracterizado por el pensamiento materialista inglés y el naturalismo de raigambre francesa, parece que no ha visto la luz hasta el momento actual. Clararrosa define estas reflexiones como el fruto de su «libertad privada» y de la soledad impuesta que tributa a un amigo, a quien capacita para que puede difundirlas «a un círculo de iniciados», aunque no descarta que «alguna contingencia la hiciera pública» (p. 167). De nuevo, Clararrosa emprende con la escritura el ejercicio personal e inalienable de la libertad de expresión. Con modestia, nuestro autor declara que su objeto «no es el de abrumar las prensas para instruir al público, sino para servirse de él como de un prontuario o libro de apuntes en aquellos momentos en que suele ser el hombre combatido y atacado por el error, por la educación y por la costumbre pública» (p. 166). El sistema de contrarios emplea-

do como estructura doctrinal por Olavarrieta, a modo de *contrahomilía*, no puede menos que recordar textos como los finiseculares de Sardá y Salvany, Polo y Peylorón o Fuster y Tomás. En definitiva, la *contaminatio* formal y argumental es una constante en las obras de los librepensadores decimonónicos —seminaristas al revés los llamaba Clarín— y los ultramontanos católicos, desde los púlpitos enfrentados de la Razón y de la Fe. Uno y otro sector parecen ratificar las palabras de J. Blanco White en sus «Observaciones sobre herejía y ortodoxia» (1835): «como todo organismo político, una Iglesia ortodoxa advertirá fácilmente que nada aglutina mejor a las agrupaciones humanas que su oposición a las demás. [...] En realidad, cualquier tipo de ortodoxia implica fatalmente una heterodoxia, en la acepción de un sistema erróneo y condenable».

Muñoz Sempere y Sánchez Hita, ponen a disposición del lector textos de difícil localización, pulcramente editados —«Criterios de edición» (pp. 92-95)— y oportunamente anotados, con continuas remisiones a las correspondencias internas entre este corpus y el resto de la producción de Olavarrieta. Con el objeto de contextualizar con mayor precisión la bio-bibliografía del autor, se incorporan unos apéndices documentales (pp. 189-237): la alegación fiscal del proceso por proposiciones a Olavarrieta (1797), trabajos aparecidos en el *Diario Gaditano* —«Reflexiones críticas sobre la comedia intitulada *La Inquisición*» (1820) y «Viaje a la luna» (1820)— y noticias bibliográficas y hemerográficas referidas a Clararrosa.

El *Viaje* alcanzó, al parecer, cuatro ediciones; en esta ocasión se publica la *presunta* segunda edición, hasta ahora desconocida, si bien de las propias palabras de los prologuistas (pp. 91-94) se deduce cierta confusión o indistinción entre ediciones y reimpresiones que oscurece el trazado de la genealogía biblio-

gráfica del *Viaje*. La confusión parece proceder de una posible asimilación entre la primera edición y esta segunda editada, que sería una reimpresión de aquella, «pues se trata más bien de nueva tirada de la primera con algunas [leves] modificaciones» ortográficas (p. 94). El mismo *Diario de Cádiz* menciona, dos semanas después de aparecer el *Viaje*, que «se está reimprimiendo». Una descripción de las referencias bibliográficas completas correspondientes a este volumen ayudarían al lector a dilucidar este misterio.

Tras este solvente y apasionante trabajo de recuperación bio-bibliográfica, sólo nos queda aguardar los resultados de los estudios que preparan Muñoz Sempere y Sánchez Hita sobre el *Diario de Cádiz*, publicado por Olavarrieta, o sobre la Inquisición como tema literario en el primer tercio del siglo XIX, como anuncian al lector en el curso de esta excelente edición.

PURA FERNÁNDEZ

MORANGE, Claude, *Paleobiografía (1779-1819) del «Pobrecito Holgazán» Sebastián de Miñano y Bedoya*, Universidad de Salamanca, 2002, 402 pp.

Este amplio libro de Claude Morange, algunos de cuyos capítulos se publicaron antes en la revista *Trienio*, reconstruye con detalle el período menos conocido de la vida de Sebastián de Miñano: sus cuarenta primeros años, es decir, los que van de 1779 hasta el comienzo del Trienio Liberal, que es cuando aparecieron sus *Lamentos políticos de un Pobrecito Holgazán*, trabajo por el que es más conocido. Completa así el profesor francés las investigaciones de Ana María Berazaluze (*Sebastián de Miñano y Bedoya (1779-1845)*, Pamplona, Eunsa, 1983), que co-

menzaba su narración precisamente donde Morange la termina, en los años del Trienio. De modo que el interesado en la figura del periodista y publicista tiene ahora una biografía en dos tomos, cada uno con sus peculiaridades específicas.

Sitúa Morange el ambiente familiar y el entorno político de aquellos primeros años del *Pobrecito Holgazán* y nos describe la figura de su padre, Andrés de Miñano, que fue corregidor en Becerril de Campos y más tarde, gracias al favor de Floridablanca, en Trujillo. Después nos habla del obispo de Palencia, José Luis de Mollinedo, sobrino del padre de Miñano, que le ayudó a entrar en la Universidad de Salamanca, donde estudió Jurisprudencia. Narra luego el autor los pormenores que le llevaron a ordenarse de menores para conseguir la protección del cardenal Luis María de Borbón, no porque tuviera vocación religiosa, sino porque se le ofrecía así un buen sueldo y la posibilidad de mejorar socialmente, con lo que da pruebas ya de la actitud oportunista e interesada que será una constante en su vida. Miñano completará sus estudios en Toledo y pasará después a Sevilla acompañando al cardenal.

En Sevilla Morange lo presenta como un personaje inquieto y preocupado por escalar en la sociedad, a la caza de la plaza de oidor. Al no lograrlo se orienta hacia la Iglesia, y dentro de su estructura alcanza una canonjía. Como canónigo estuvo en Madrid y luego en Sevilla, donde le coge la Guerra. Durante la contienda fue secretario de la Junta de Sevilla, lo que le permitió ganarse la amistad del general Castaños, que lo llevó a Madrid. Como tantos otros que intentaban medrar y sobrevivir en una situación colvulsa como era la de la Guerra, Miñano se pasó al bando francés, una vez que Castaños cayó en desgracia y tras romper con la Junta Central. Las circunstancias bélicas, contrarias a los invasores, le llevan a abandonar España, lo que hace

en compañía del general Sout. Ya en Francia conoció a Agustina Montel de Ochoa, con la que tuvo un hijo, el más tarde famoso Eugenio de Ochoa.

El libro de Claude Morange reconstruye paso a paso, con admirable detallismo y empleo de las más variadas fuentes documentales, los avatares de una figura como la de Miñano en los difíciles años de la Guerra y del regreso de Fernando VII. Da cuenta de cómo sobrevivía un literato o aspirante a serlo en una época de marcados contrastes políticos, de cambios de chaqueta, con compañeros de viaje que a veces sorprenden; asociaciones, amistades y giros en los que Miñano no fue una excepción. El autor traza con solvencia el cuadro literario y político (entonces nada distanciado) de la época, dando entrada a figuras señeras del momento como Lista, Burgos, Hermosilla, León de Amarita, Blanco o Reinoso, todos ellos en mayor o menor medida implicados en la futura vida político-literaria de España, todos ellos hábiles supervivientes en años difíciles, a pesar de las diferencias y matices «ideológicos» que pueda haber entre ellos y en su camaleonismo.

Por otro lado, el libro de Morange tiene otro valor ejemplar, y es que presta atención, incluso demasiada, a los años de formación de un literato y a sus comienzos en la vida pública, años siempre de gran importancia, tanto por los hábitos mentales y culturales que se forja como por las compañías y amistades que establece para el futuro. Ha sabido también el autor mostrar, desde dentro, cómo se gestaban estas amistades y relaciones, este campo político y literario, que luego daban lugar a colaboraciones y empresas, como la del *Censor*, revista sobre la que Claude Morange anuncia un próximo trabajo, que será sin duda tan recomendable como éste.

JOAQUÍN ÁLVAREZ BARRIENTOS

SANMARTÍN BASTIDA, Rebeca, *Imágenes de la Edad Media: la mirada del Realismo*, prólogo de Ángel Gómez Moreno, Madrid, CSIC, 2002, 637 pp.

Luis Cernuda, en un ensayo titulado «Divagación sobre la Andalucía romántica», reflexionaba sobre cómo los escritores decimonónicos se habían aproximado a los encantos de su tierra natal embargados por cierta debilidad melancólica puesto que «siempre ha sido achaque común a gente soñadora el recrear su fantasía en los días de otra época imposible ya» (*Prosas completas*, Barcelona, Barral Editores, 1975, p. 1280). El poeta sevillano exageraba en su aseveración ya que tal impulso humano vinculado con el romanticismo no ha sido algo tan uniforme y generalizado, sino que ha presentado matices más allá de la mera añoranza. La recreación imaginativa sobre los tiempos antaños, en concreto del Medioevo, por parte de los artistas del Ocho-cientos, dista mucho de ser homogénea, el periodo es segmentado en facetas por el resultado de la interacción entre el ojo observador o creador y un calidoscopio construido con lentes extraídas de diferentes disciplinas, ideologías o manipulaciones artísticas de ese momento de la Historia. El resultado de tales miradas instigadoras provocó una diversidad de proyecciones que unidas forman esas *Imágenes de la Edad Media* que aparecen explícitas en el lema del libro aquí reseñado.

El objetivo de la obra consiste en demostrar que la descripción del medievalismo a partir de mediados del siglo XIX ha sido defectuosa hasta el momento puesto que ha padecido la asunción de que, con el Realismo y su desviación hacia las cuestiones contemporáneas, habían desaparecido en el arte las representaciones de la Edad Media; lejos de ser así, el tema sigue estando vigente como un substrato cultural permanente que per-

mite negar la discontinuidad taxativa entre el Romanticismo y el Realismo siempre teniendo en cuenta que el reflejo del pasado va a tomar orientaciones específicas, complejas y ambivalentes al verse afectado por las nuevas corrientes estéticas y científicas surgidas en esos años. La idea no puede resultar en principio más atractiva. Este trabajo defiende la idea de que la mayor parte de las representaciones decimonónicas de la Edad Media a partir de los 50 son dependientes de las preocupaciones existentes en el contexto social, político e intelectual y sirven para aclarar la posición de algunos autores.

Antes de continuar, hace falta aclarar ciertos puntos de partida de esta obra: comenzando con la premisa de que toda cronología tiene un punto de artificial, la autora adopta en su estudio el periodo que comúnmente se ha venido considerando como *realista* (desde 1860 hasta 1890) pero no duda en saltar esas barreras si el caso lo requiere. En cuanto a la metodología seguida, su intención es, en primer lugar, establecer puentes entre el medievalismo español y el de países vecinos como Inglaterra, Francia y Alemania, para lo que utiliza los útiles de la literatura comparada. Por otra parte, se es consciente de que la Literatura no se puede deslindar de las restantes manifestaciones de las artes plásticas, y en general del mundo cultural existente, ya que la Edad Media apareció durante el ochocientos en la ópera, la política, las polémicas periodísticas, la escultura o la pintura.

Junto a las herramientas del comparatismo emplea la Teoría de la Recepción para abordar cómo eran percibidas y valoradas dichas incursiones por parte de la crítica aparecida en publicaciones periódicas de tema general. Por último, comparte la lectura de los materiales según la perspectiva de los Estudios Culturales, corriente teórica que tiene en considera-

ción tanto el enfoque genérico, la atención a los grupos marginados de la literatura y la relevancia del contexto social, lo que conlleva el estudio de textos usualmente ajenos al canon.

En toda la obra late un fuerte espíritu globalizador que nace de la idea de que la Historia de la Literatura se debe hacer a través de diferentes ejes, algo que tiene sus fundamentos en la corriente del Postmodernismo. Como última advertencia hay que señalar que Rebeca Sanmartín nos ofrece en estas páginas el resultado corregido y cuidado de su tesis doctoral, mostrándonos el fruto maduro de unas reflexiones sobre el asunto que ya había dado a la prensa en fases previas de gestación. Es este producto último que tenemos en nuestras manos, el resultado de un arduo y complejo trabajo de archivo, de lectura y observación minuciosa que nos ha dado un libro lleno de datos que aún la práctica descripción y la crítica valorativa de un alcance muy superior al que puede ser resumido en los siguientes párrafos.

El primer capítulo, dedicado a la Historia, parte de una cita de White que manifiesta la idea de que cada representación del pasado supone implicaciones ideológicas. Lo que defiende es que precisamente en el momento en el que se profesionaliza la disciplina todavía conviven narraciones legendarias junto con acercamientos objetivos marcados por la incursión del positivismo. Hace falta, por tanto, la desmitificación del discurso oficial y sus motivaciones. La historiografía del momento oscila entre la presentación fidedigna y la idealización de los hechos, aunque impera una deformación partidista, algo que se aprecia en las explicaciones que se dan a algunos interrogantes en los que se asienta el concepto de nación, como por ejemplo: el origen de las leyes, el feudalismo o el asentamiento de los árabes en la Península, dependientes de las intenciones de los

isabelistas, alfonsinos, carlistas, republicanos, federalistas, anarquistas y bohemios. Algunas de las polémicas se trasladan de los textos especializados a la prensa periódica, lo que es síntoma de una preocupación por los remotos orígenes de las ciudades, las costumbres ancestrales, el pensamiento de los hombres antes del Renacimiento y, sobre todo, algunas figuras como el Campeador, Alfonso X, el rey don Pedro, Álvaro de Luna, Boabdil, o Colón...

Paralelo al auge de la Historia, se produce desarrollo de la filología histórica que se convierte en ciencia autónoma. En el terreno de la lengua se refleja en una mayor atención al análisis de las formas medievales, los dialectos aragoneses, mozárabes, mudéjares... y en la indagación en torno a la evolución de las palabras desde su raíz etimológica; se centran esfuerzos en buscar la procedencia de arcaísmos y frases antiguas hasta tal punto que aparecen ecos de estos interrogantes la prensa. En el terreno del estudio de la literatura durante la Edad Media, al igual que sucedía en el ámbito de la Historia, el asunto de los primeros textos aparecidos en nuestra lengua levanta susceptibilidades al entrar en juego el nacimiento de las letras nacionales. El análisis de las opiniones de nuestros intelectuales sobre los textos anteriores al xv ha permitido conocer la consideración y estabilización del canon junto con la tendencia particular de cada autor: Madrazo acusa a la poesía de reducir el sentimiento del amor al galanteo, Valera reprocha la idealización de la mujer, se despierta la atención hacia la poesía de cancionero y los estudios folclóricos... Entre los realistas prevalece en el gusto por los hechos históricos de las crónicas y reclaman el valor de Juan Ruiz o Rojas.

Tras la consideración de los estudios filológicos, en los siguientes tres capítulos se preocupará por la aparición de motivos y temas inspirados en la Edad Me-

dia en los diferentes géneros: la poesía, la narrativa, y el teatro. En general, la literatura medievalista romántica ha padecido el prejuicio de estar vinculada a una posición ideológica conservadora, lo cual ha mediatizado en gran medida la recepción crítica tanto de especialistas como de los lectores. Con la llegada del Realismo la literatura española se abre nuevos caminos, adopta un matiz más progresista, se aproxima más a la inglesa, italiana o alemana, ya no se interesa exclusivamente en la Reconquista sino que presta atención hacia el otro, a las historias de naciones extranjeras y sus leyendas (es representativa la aparición de las óperas wagnerianas en la programación de nuestros teatros o la influencia del simbolismo).

Debido a la importancia del cuento durante el XIX, no sorprende que se preste una particular atención a los relatos de Coloma, Alarcón, Campillo, Valera, o Emilia Pardo Bazán. Encontramos en este punto una aportación novedosa en la consideración de los cuentos medievalistas de Vicente Blasco Ibáñez muy poco estudiados. En lo que respecta al cultivo de la novela histórica, al igual que el teatro, está sujeto a su vez a los cambios que implica el Realismo puesto que conforme va avanzando el siglo se le va exigiendo un mayor apego a los hechos aunque también se pueden encontrar tópicos románticos ya que no todo el público siente ese deseo de contemporaneidad. Lo que recorre el sentimiento literario de esos años es una preocupación permanente entre la debatida controversia sobre la representación realista o el idealismo de las recreaciones del pasado.

En el capítulo sexto se abordan las artes plásticas en un siglo donde el todas las expresiones artísticas tienen una gran unidad, por lo que no es de extrañar que se vean afectadas por el mismo movimiento historicista. En pintura aparecen motivos medievales en los cuadros que copan los premios de las Exposicio-

nes Nacionales y son adquiridos por el Estado; conforme nos adentramos en el siglo se aprecia la aparición de situaciones más domésticas de la historia entre las imágenes representadas. En arquitectura se pone de moda la construcción mudéjar y surge una progresiva preocupación por la conservación de los edificios antiguos.

Como colofón a muchas de las ideas expuestas a lo largo de la obra, el capítulo séptimo se ocupa de la imaginería y el pensamiento medievalista en el siglo XIX, detallando la manera en que los autores concebían la presentación de la Edad Media: un periodo considerado entre la civilización y la barbarie, en torno a mitos como la armonía de la sociedad y preguntas delicadas como la institución del Municipio, la nacionalidad española, la figura de la mujer o la brujería.

Por último, en el epílogo, la autora se salta las barreras cronológicas del Realismo y nos habla de la situación después del año 98 en el que la visión del Medioevo irá perdiendo fuerza ideológica, se contempla con cierto humor, se convierte en un puro juego, situación que se agudizará tras el desastre del 98.

Como sugiere el profesor Ángel Gómez Moreno en el prólogo, es de alabar un libro como éste que conduce al lector, al crítico o al investigador hacia el terreno poco estudiado de la presencia de la Edad Media en el Realismo.

CRISTINA BARTOLOMÉ PORCAR

ROMERO TOBAR, Leonardo, María Ángeles EZAMA GIL y Enrique SERRANO ASEÑO (eds.), *Juan Valera. Correspondencia. Volumen I (años 1847-1861) y Volumen II (años 1862-1875)*, Madrid, Castalia, 2002 y 2003, 782 y 633 pp.

Las cartas de don Juan Valera han recorrido ya muchas veces las fronteras

que separan la epístola privada de la pública: desde que el periódico *La España* diera a conocer, con gran éxito, significativos fragmentos de las celeberrimas *Cartas desde Rusia* entre diciembre de 1856 y marzo del año siguiente (poco después de ser recibidas por su indiscreto destinatario, don Leopoldo Augusto de Cueto), en abundantes ocasiones se han entregado a la curiosidad de los lectores distintas colecciones de los centenares de epístolas de Valera, ya con un decepcionante propósito totalizador (como en el caso de las diferentes ediciones de sus *Obras Completas*), ya de modo circunscrito a un único destino (textos —que conocemos gracias al trabajo de editores como Cyrus C. de Coster, Matilde Galea o Carlos Sáenz de Tejada— dirigidos a su hermana Sofía, a su esposa, a Serafín Estébanez Calderón, a Menéndez Pelayo, a Isaac Albéniz, a Gumersindo Laverde, a Francisco Moreno...).

Iba haciéndose cada vez más evidente la necesidad de reunir todos estos epistolarios en una ambiciosa edición de correspondencia quasi-completa. Y ésta es la tarea en la que anda empeñado, desde hace algunos años, un equipo de la Universidad de Zaragoza, dirigido por Leonardo Romero Tobar. El afanoso trabajo comienza a dar sus frutos: si en noviembre de 2002 aparecía el voluminoso tomo correspondiente a las cartas escritas entre 1847 y 1861, once meses después hemos conocido el siguiente ejemplar, referido a los años que median entre 1862 y 1875.

Obra en marcha, por tanto que promete cuatro volúmenes más. Y obra que va enriqueciéndose con el descubrimiento de nuevas fuentes: es lo que nos muestra un simple cotejo de las colecciones manuscritas consultadas a la hora de preparar cada uno de estos dos primeros tomos. Ahora bien, los propios editores son conscientes de que, a pesar de esta sostenida labor investigadora, es ingenuo soñar con una edición completa de todas

las cartas surgidas del puño y letra de Valera: algunos textos se han perdido (el propio escritor hace alusión a algunos que no aparecen, como los enviados «al cura de mi lugar, con quien me carteo en latín ciceroniano», o los dirigidos a la madre en diciembre de 1863, cuando dice escribirle «diariamente»), otros han sido destruidos (los familiares de Miguel de los santos Álvarez quemaron las cartas de Valera que aquel conservaba, asustados por lo libérrimo de su contenido), otros se guardan en colecciones que, por diversos motivos, no resultan accesibles. Por todo ello, prudentemente, se ha evitado el título de *Correspondencia completa*.

El rigor filológico del proyecto se supone, y tal figuración no queda defraudada. Las cartas recopiladas (de las que únicamente se han excluido las más alejadas de la tradición retórica de la «carta familiar», en la que Valera se sentía integrada —es decir, se han eliminado los textos de crítica literaria agrupados en series y las comunicaciones diplomáticas enviadas por Valera al Ministerio de Estado—) se ofrecen, siempre que es posible, en su versión manuscrita, ajustando la ortografía al uso actual en las escasas ocasiones en que esto resulta necesario; aparecen ordenadas cronológicamente (lo cual ayuda a aprender la riqueza de la personalidad del autor, en los saltos de lo familiar a lo político, de lo literario a lo amoroso, de lo comercial a lo social, más que en una ordenación por destinatarios) y son acompañadas de un laborioso «índice de nombres de personas, personajes literarios, lugares y obras citadas» que tan útil resulta, por ejemplo a la hora de identificar a un conocido citado por un diminutivo, o un apodo, o un título nobiliario.

El inmenso talento de don Juan Valera como epistológrafo ha sido destacado por todos los comentaristas de su obra, desde los más tempranos hasta los más recientes; pocas veces ha quedado

tan confirmada la aseveración de Demetrio, el autor de *Peri hermeneías*, o *De elocutione* (siglo III a. C.): «la carta es un ejercicio de escritura y se envía a alguien como una suerte de regalo». Regalos los de Valera extensos y numerosos, escritos generosamente en el tráfigo de la vida cotidiana, para la amplísima nómina de destinatarios (familiares, amigos políticos y literarios, directores de publicaciones periódicas...), para el propio escritor (que, a no dudarlos, disfrutaba enormemente durante la redacción) y también para los lectores que, más de un siglo después, nos asomamos a estos textos íntimos por placer o por intereses de la más diversa índole.

Así, podemos enfrentarnos a estos centenares de cartas (347 en tomo primero; 555 en el segundo; serán alrededor de cinco mil cuando todos los volúmenes estén publicados) con la intención de conocer los detalles de la biografía de este escritor cordobés. Desde sus veintitrés años, nos será dada una cantidad abrumadora de datos, importantes y nimios, trágicos y cómicos; sus relaciones familiares, por ejemplo, serán dibujadas con total nitidez, en su grandeza de afectos y en su bajeza de roces entre los herederos del legado paterno. Dos figuras femeninas permanecerán en la memoria del lector tras acabar de recorrer estas páginas: la adorada hermana Sofía, que pasa de prometedor aprendiz de pintora a esposa del muy maduro y muy poderoso mariscal Malakoff; y la esposa, Dolores Delavat, culpable (si hemos de creer el testimonio de Valera) de una convivencia matrimonial difícilmente soportable.

A estos efectos biográficos, dos de las cartas (la 360 y, en menor medida, la 503) proporcionan riquísimas noticias, en un completo resumen de antecedentes familiares, estudios, lecturas, amistades, empleos, escritos, intereses políticos... y amores. Es éste un aspecto que, disperso por muchas de las epístolas, cautiva la

atención del lector más novelesco, desde la asombrosa franqueza con la que se expone en las cartas a los padres, hasta la absoluta falta de pudor que domina en las alusiones sexuales de muchos textos dirigidos a los amigos. Asistimos a un continuo desfilar de féminas, solteras, viudas y casadas, espirituales o venales (o «mixtas», en el sentido que Calisto daba al término), que dejan una huella más o menos profunda en el corazón de un hombre que confesaba lo siguiente: «esta afición mía a las faldas es terrible»; destacarán, antes del matrimonio con Dolores (cortejada con unas epístolas deliciosamente decimonónicas), Lucía Palladi («la Muerta») y Magdalena Brohan, quien dará lugar a la carta más memorable de la colección (la 191), ya alabada por Azaña como una obra maestra.

Otro aspecto fundamental de la biografía de Valera son las prolongadas estancias en los diversos países a los que le condujo su carrera como diplomático. Si la carta, según el asedio tópico, es «absentium amicorum quasi mutuus sermo» (recogemos la versión que Erasmo ofreció de tal idea), nada mejor que estas largas ausencias de España para dar pie a cartas extensas y llenas de vivísimas noticias (sobre itinerarios, bellezas naturales, museos, monumentos, costumbres, vida social...) referidas a París, Nápoles, Lisboa, Río de Janeiro (destila humor la presentación de los Delavat, quienes, con el correr de los años, se convertirían en su familia política), San Petersburgo, Moscú o Frankfurt. Como ha destacado el propio Leonardo Romero en otra ocasión, se trata de algo «insólito en un texto español de la época».

Pero el país mejor retratado en estos tomos es, sin lugar a dudas, España. La España de la aristocracia madrileña (y sus diversiones: salones, teatros, veraneos en la costa vasca... que tantos quebraderos de cabeza causarían al escritor, nunca muy desahogado en lo económico) y la

España de la decepcionante vida política: al fondo, una reina infiel y devota, y, en primer plano, una galería de hombres públicos (Alcalá-Galiano —tío de Juan Valera—, Belda, Cánovas del Castillo, Castelar, González Bravo, los Gutiérrez de la Concha, Narváez, O'Donnell, Ríos Rosas, Salamanca, Serrano...) retratados sin piedad por un eterno aspirante a diputado (alcanzaría el escaño, tras mil negociaciones con los electores, en más de una ocasión), que se confiesa moderado (liberal conservador) y que, pese a sus amargas opiniones sobre la situación del país («de todo el género humano, aquí para nosotros, España es lo peor», escribe en 1864), nada hace por escapar de la ocupación principal de sus compañeros políticos: la obtención de «turrone» (palabra que se repite en estas páginas hasta la obsesión) para los conocidos y familiares (como él mismo se pregunta, ¿quién «no chanchullea» en esa España isabelina?).

El interés histórico de estas páginas alcanza su clímax en las pormenorizadas cartas dirigidas diariamente a Dolores Delavat (quien se encuentra en Francia) desde el Madrid revolucionario de septiembre de 1868, en las que destaca la alegre y juiciosa actitud del pueblo. Tras «la Gloriosa», Valera vuelve a la política activa, después de un período de desapego, y sus epístolas nos ofrecen valiosa información acerca de las vacilaciones de la clase dirigente entre las distintas formas de gobierno que se presentan como posibles, la opción por Amadeo (acompañado desde Italia hasta España por un séquito en el que se encuentra nuestro escritor), el poco brillante reinado de este monarca y la llegada de la República (que Valera acepta, aunque sin entusiasmo).

Huelga decir que estas cartas nos proporcionan asimismo importantes datos sobre la *avant-cuisine* (utilizando una imagen de Andrés Soria Olmedo) de la

dedicación de nuestro autor a la literatura. Qué lee (todo tipo de textos, en varias lenguas), cuáles son sus reflexiones filosóficas («siempre [...] dudando y especulando, sin aventurarme a seguir doctrina alguna») y religiosas (es un descreído interesado por la teología), qué opina sobre un buen puñado de obras antiguas y contemporáneas, en qué periódicos y revistas colabora (ofrece informaciones inestimables para los historiadores de tales publicaciones), cuáles son sus proyectos (pese a su queja reiterada —«Nadie quiere leerme»—, prepara traducciones, ensayos, novelas —como esa *Mariquita* y *Antonio* que quedó inacabada, o esa *Nescit labi virtus* que terminaría convirtiéndose en *Pepita Jiménez*—)... son preguntas que quedan contestadas en el sucederse de estas páginas, a menudo salpicadas con versos (amorosos, religiosos, patrióticos) que el poeta Valera, convencido de estar protegido por las Musas, somete al juicio de sus allegados.

En sus cartas, Valera hace uso del idioma de manera elegante, clara, eficaz; como se ha señalado en alguna ocasión, es un empleo de la lengua aprendido de los mejores clásicos españoles. Son abundantes las citas (en latín, griego, castellano, italiano, alemán...) de los más diversos autores (demostrando, *en passant*, una gran erudición), pero los rasgos de su estilo que más llaman la atención del lector son (como ha indicado Manuel Bermejo Marcos) el humor y la adopción de términos y expresiones populares.

Las pretensiones humorísticas, aparte la *narratio* de hechos jocosos, o la fundamental ironía («estoy puesto en carrera para llegar a ser un Talleyrand»), a menudo se realizan en juegos con el lenguaje: derivación («[las señoras llegaron] tan poco apetentes como apetitosas», «[Antonia] nos trae revueltos a todos los de la legación, y ansiosos de revolvemos con ella», «nuestro místico entretenedor la dejó en libertad de poder además en-

tretenarse en cuantos quisiera y pudiera con tal que no fuese él perturbado en sus entretenimientos particulares»), rimas internas («con su *tomatera* en el ojo, y sus *cuatro dedales* en el manoj»), frecuentes invenciones de voces («elocuentizarme», «sindineritis», «biologizaría [a su] esposa», «amores matrimoníferos», «Estados Paniegales», «casti-hacerle»)... Por su parte, lo popular, en una expresiva opción estilística del autor, se asoma a las cartas dirigidas al círculo más cercano de familia y amistades, convirtiendo estas páginas en un documento inapreciable para el estudio de la lengua hablada en el siglo XIX; así, hallamos por doquier vocablos como los siguientes (y evito los de mayor crudeza, que no son escasos): «apandar», «apechugar», «gibar», «jorobar», «jeringar», «pegar» (en el sentido de *ser oportuno*) «picarse», «pindonguear», «puñeteros», «chirimbolos», «cucada», «inocentada», «pachorra», «pela-fustán», «pelendengues» o el ya citado «turrón»; también es posible encontrar un vivo uso de los sufijos aumentativos y diminutivos («cotorrón», «porcachón», «berrenchín»), así como frases hechas cuya vigencia ha llegado hasta nuestros días: «come más que un sabañón», «defiéndete como gato panza arriba», «irse a la m...», «le oyen como quien oye llover», «siempre se hacía el sueco»...

No faltan tampoco en esta obra elementos y reflexiones que ayudarían a construir una teoría del género epistolar. Así, uno de los rasgos constitutivos de este tipo de escritos, la ficcionalidad (recordemos las consideraciones de Claudio Guillén sobre el asunto), puede rastrear-se de modo especial en las cartas que nos ofrecen versiones diferentes del mismo hecho (pensemos en las epístolas 156 y 157, que relatan de modo muy distinto —al jefe y a la madre, respectivamente— la presentación de la legación española ante los zares de Rusia; o los textos dirigidos a distintos amigos en octubre de

1867, cuando está produciéndose el cortejo a Dolores Delavar, que nos revelan aspectos de las pretensiones matrimoniales del escritor desconocidos para la joven novia). Y la conciencia del posible salto de la carta privada a la carta pública (ese gusanillo del que, según Pedro Salinas, ya nadie puede librarse tras el caso de Mme. de Sevigné) aparece con más o menos sorna aquí y allá («mis cartas merecen conservarse en un archivo» —a Serafín Estébanez Calderón—, «he dirigido a Castelar [una contestación] en forma de carta, [...] que deseo que éste publique, aunque dejo a su arbitrio el publicarla o no publicarla» —a Gumer-sindo Laverde—, «los sabios debemos estar en correspondencia. No ha de faltar algún curioso que publique nuestro epistolario en los futuros siglos» —a Pedro Antonio de Alarcón—), antes y después de que Cueto decidiera editar parte de las cartas rusas en un periódico (este hecho provoca no pocas reflexiones en Valera: le lleva a entender más al estilo de las epístolas, por vanidad —y, en palabras de Roxana Pagés-Rangel, para «instalarse a sí [...] en la arena madrileña del *mundo de las letras* [...] y del *mundo de la política*»—, pero después, insatisfecho y temeroso de molestar aún más a sus compañeros de misión diplomática, prefiere que los textos permanezcan en la intimidad de la relación privada).

Sea bienvenida, pues, por todo ello, esta edición de la correspondencia de Juan Valera, que ayuda a paliar la carencia de epistolarios de la literaruta española (aunque en los últimos años este problema empieza a solventarse; pensemos en los recientes volúmenes consagrados a las cartas de Benjamín Jarnés o Luis Cernuda). Leamos esta obra como una novela epistolar (nada lo impide), como el «mejor observatorio» del siglo XIX (la afirmación es de Julián Marías) o como la emanación de un «Narciso involuntario» (lo son todos los escritores

de cartas, asegura Salinas) que juega con lo que es y con lo que quiere hacer creer que es, las horas pasadas en compañía de estas páginas se convertirán en una memorable experiencia literaria y humana.

MARTA MARINA BEDIA

*Estudios sobre la obra de Emilia Pardo Bazán. Actas de las Jornadas conmemorativas de los 150 años de su nacimiento*, edición a cargo de Ana María Freire López, A Coruña, Fundación Pedro Barrié de la Maza, 2003, 176 pp.

El sesquicentenario del nacimiento de Emilia Pardo Bazán reunió en La Coruña a un selecto grupo de especialistas en su obra, que los días 24 y 25 de octubre de 2001 fueron desmenuzando las diversas facetas de la poliédrica producción de la escritora gallega. Aparecen ahora las actas de esas Jornadas, en edición de Ana María Freire López, y el volumen puede considerarse un sumario del estado actual de los estudios pardobazanianos.

*Emilia Pardo Bazán en su tiempo histórico*: Abre el volumen Xosé Ramón Barreiro Fernández, historiador y presidente de la Real Academia Galega, y en su estudio pesan tal vez demasiado las cuestiones genealógicas y lo referente al linaje de doña Emilia, aspectos ya sobradamente señalados por Dalmiro de la Válgoma. De los antecedentes familiares por las dos ramas, deduce Barreiro que forzosamente Pardo Bazán había de ser de ideas liberales, y al mismo tiempo justifica el aristocratismo innato de la autora por esos mismos ancestros.

Barreiro siente la necesidad de justificar el paso por el carlismo de la escritora, que atribuye a influencias del marido, José Quiroga, y además a que el desgobierno tras la revolución del 68 pro-

pició que parte de la aristocracia y burguesía vieran en el carlismo el único partido de orden.

Ante las críticas al caciquismo que la escritora prodigó en su obra literaria, Barreiro las cree exageradas, sobre todo en lo referente al uso de la violencia, que él cree que no existió. En el último apartado de su trabajo recoge el apartamiento de doña Emilia y los nacionalistas gallegos, ya que la escritora ni siquiera conocía la lengua gallega, que siempre tildó de dialecto.

*Emilia Pardo Bazán, novelista*: Aunque la estudiosa francesa Nelly Clémessy, una de las más profundas conocedoras de la obra novelesca de Emilia Pardo Bazán, no pudo asistir a las Jornadas de La Coruña, en las Actas se recoge una síntesis de lo que iba a ser su intervención, un esquema de la trayectoria novelística de la escritora que no aporta novedades a sus trabajos anteriores.

*La producción cuentística de Emilia Pardo Bazán*: Juan Paredes Núñez, recopilador y estudioso de los cuentos de Emilia Pardo Bazán, resume aquí el resultado de sus investigaciones, adelantando que la forma más habitual de publicar estos relatos, en periódicos y revistas de toda índole, y no siempre con garantía de ser recogidos en colecciones posteriores, dificulta el poder ofrecer una cifra aproximada de los cuentos salidos de la pluma de doña Emilia.

Tras afirmar que solo el rastreo sistemático de la prensa aporta resultados en este campo, Paredes indica que el número total de cuentos de Pardo Bazán recopilados hasta ahora asciende a 582, pero insiste en la forzosa caducidad de estos listados, al estar siempre abierta la posibilidad del descubrimiento de nuevos textos.

Paredes Núñez considera que es a partir de 1891, coincidiendo con la publicación del *Nuevo Teatro Crítico*, cuando la dedicación de doña Emilia al cuen-

to se intensifica de modo notable. Sólo el proyecto de un gran ciclo novelesco, que comenzó en 1905 con la publicación de *La quimera*, frenó algo el ritmo frenético de la producción cuentística de la autora, aunque lo recuperó pronto de nuevo.

*El cosmopolitismo literario de Emilia Pardo*: La cita de una carta de 1886 en la que Emilia Pardo Bazán dice a Narcís Oller que en España es «una de las pocas personas que tienen la cabeza para mirar lo que pasa en el extranjero» (p. 65), sirve a Darío Villanueva, catedrático de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada de la Universidad de Santiago, para considerar a la escritora gallega pionera del comparatismo en España.

Según Villanueva, primero con estudios como *La Revolución y la novela en Rusia* y luego con su cátedra de Literatura Contemporánea de Lenguas Neolatinas, cuyas lecciones formaron el volumen póstumo *El lirismo en la poesía francesa*, Pardo Bazán fue el eslabón en España de una disciplina que se estaba consolidando en Europa en el último tercio del siglo XIX: la Literatura Comparada.

Un buen comparatista, según sus teóricos, aparte de un amplio bagaje histórico y cultural, debe disponer de suficiente información sobre las literaturas de diferentes países, así como dominio de las fuentes bibliográficas correspondientes; pero es la necesidad de conocer varias lenguas la que imprime un cierto carácter elitista a esta disciplina.

Tras señalar Villanueva que la autora de *Los Pazos de Ulloa* encaja a la perfección en este selecto perfil, analiza la trayectoria creadora de la escritora, incidiendo en las influencias foráneas sobre su obra y enclavando sus novelas en las tendencias estéticas europeas de su tiempo.

*Emilia Pardo Bazán: historiadora y crítica de la Literatura*: José Manuel

González Herrán, catedrático de Literatura de la Universidad de Santiago, y editor, con su compañero Darío Villanueva, de las *Obras Completas* de Emilia Pardo Bazán, dedica su ponencia a la faceta de la escritora como historiadora y crítica de la Literatura, ya que esta vocación de Pardo Bazán se remonta al inicio mismo de su carrera intelectual cuando, muy joven aún, comenzó a publicar en periódicos y revistas de Galicia o de Madrid artículos de divulgación.

No debe olvidarse que Emilia Pardo Bazán alcanzó la notoriedad entre el gran público a raíz de la publicación de sus artículos de *La cuestión palpitante* en el diario madrileño *La Época*. El éxito y la polémica alcanzados por estos artículos, probó a repetirlo la escritora con la serie de conferencias que pronunció en 1877 en el Ateneo de Madrid sobre la novela rusa.

Señala Herrán que las dos firmas más respetadas del momento en crítica literaria publicada en periódicos fueron Leopoldo Alas y la propia Pardo Bazán, y observa con agudeza que a la escritora le hubiese gustado ser una síntesis de *Clarín* y Menéndez Pelayo, ya que a su interés por la crítica de literatura moderna, se unió también su vocación de historiadora de la literatura.

Con el nuevo siglo, Herrán señala un cambio de tendencia en la escritora, que parece preferir a la novela formas narrativas más breves y que «centra cada vez más su producción literaria en las modalidades de la no-ficción: ensayos, discursos, crónicas de viajes, y —sobre todo— en la actividad periodística» (pp. 94-95). De su actividad cada vez mayor como conferenciante, destaca sus charlas en el Ateneo de Madrid sobre *Literatura francesa moderna* y su famosa conferencia, pronunciada en 1916 en la Residencia de Estudiantes de Madrid, sobre el *Porvenir de la literatura después de la guerra*.

*Emilia Pardo Bazán ante la condición femenina*: Marina Mayoral rastrea cuál

era el ideal femenino en la época de Emilia Pardo Bazán, y lo deduce de dos de sus escritos, el artículo «La mujer española» y la ponencia ante el Congreso Pedagógico de 1892 «La educación del hombre y la mujer». En síntesis, cree doña Emilia que para el español, el ideal femenino no está ni en el presente ni en futuro, sino en el pasado, y la comunicación intelectual en la pareja resultaba imposible por la carencia de instrucción de la mujer.

Esta situación se debe, fundamentalmente, a dos causas: se identifica a la mujer con las funciones reproductivas, negándosele cualquier otra función en la sociedad, y se cree que para cumplir este papel, la mujer está más capacitada cuanto mayor sea su incultura.

Doña Emilia no se resigna ante este estado de cosas, resalta Mayoral, y al analizar a la mujer de su tiempo según su clase social, alaba el papel de la aristócrata y de la obrera, pero fulmina sin piedad a la señorita burguesa, educada para casarse o, si no lo consigue, para ser mantenida por un hermano.

A continuación, Marina Mayoral repasa diversos tipos femeninos trazados por la escritora. La emancipación alcanzada por la mujer trabajadora, que Pardo Bazán ejemplifica en la obrera catalana, tiene su paralelismo en la clase media con el trabajo de Fe Neiras, la protagonista de *Memorias de un solterón*, que logrará emanciparse merced a las clases particulares que consigue tras años de lecturas y estudio. Otros dos caracteres estudiados son sendos personajes de *La Quimera*: Clara Ayamonte, como espejo de la mujer aristócrata, y Minia Dumbría, que encarna la figura de la artista.

*La obra periodística de Emilia Pardo Bazán*: Buena prueba de que estas jornadas de trabajo pretendieron abordar el estudio de la escritora coruñesa desde todos los posibles puntos de vista la constituye la ponencia de Ana María

Freire, quien dibuja una completa panorámica de la obra periodística de doña Emilia, tal vez su faceta todavía menos estudiada.

Freire, que ha publicado en facsímil la *Revista de Galicia*, primera publicación dirigida por la novelista, destaca que Pardo Bazán no practicó el periodismo informativo de primera línea, sino la colaboración semanal, quincenal o mensual reservada a los suplementos culturales de la prensa diaria o a las revistas; su género favorito fue la crónica, y siempre gustó de recopilarlas, en volúmenes tan conocidos como *Al pie de la torre Eiffel* o *De siglo a siglo*. La cantidad de medios en que apareció su firma y la diversidad geográfica de los mismos hacen de momento imposible un repertorio fiable de sus colaboraciones.

Si Emilia Pardo Bazán dirigió, como se ha señalado, una revista, también fue, en otras dos ocasiones, enviada especial de un periódico, *El Imparcial*, para informar en 1887 del jubileo sacerdotal del Papa León XIII, en 1887, y de la Exposición Universal de París en 1900. Igualmente relevante fue el papel jugado por la escritora en la fundación de la revista *La España Moderna*.

En la trayectoria periodística de Pardo Bazán hay dos hitos destacados, aunque muy diversos entre sí. En el semanario barcelonés *La Ilustración Artística* mantuvo entre 1895 y 1916 una colaboración titulada *La vida contemporánea*, que terminó convirtiéndose en un auténtico retrato de la sociedad española de entre siglos. Además, entre 1891 y 1893 publicó, invirtiendo la herencia de su padre, la revista mensual *Nuevo Teatro Crítico*, que al estar escrita íntegramente por ella misma, se convirtió en un esfuerzo titánico, pero inviable.

*Emilia Pardo Bazán ante la crítica de su tiempo*: Enrique Rubio Cremades, catedrático de Literatura de la Universidad de Alicante, no sólo se ocupa de desve-

lar la recepción que obtuvo la obra pardobazaniana en la crítica de su tiempo, sino que además profundiza en la postura de la escritora ante esa misma crítica, y cree que para situar el juicio que merecieron los escritos de Pardo Bazán por parte de sus coetáneos, tan importante como las reseñas de los periódicos lo es también el estudio de los epistolarios de la época.

La escritora gallega, que dudaba de la profesionalidad de los críticos literarios, en especial de los que se dedicaban enteramente al periodismo, en sus *Apuntes autobiográficos*, sin embargo, concede gran importancia a la opinión de la crítica y ofrece todo tipo de detalles sobre la publicación de sus novelas, además de explicar minuciosamente el desarrollo de la polémica originada por la publicación de sus artículos de *La cuestión palpitante* en *La Época*.

La crítica y el público no siempre se pusieron de acuerdo, según Rubio Cremades, que recuerda cómo en 1881 *Un viaje de novios* fue recibido con reticencias por la crítica, pero se convirtió en uno de los relatos más leídos de su primera época. *Los Pazos de Ulloa* fueron bien recibidos en general, pero no así los *Apuntes autobiográficos* que los precedían. Respecto a su última etapa novelística, Rubio cree que sólo en las últimas décadas ha sido capaz de valorarla la crítica.

*Emilia Pardo Bazán, mujer de letras y de libros*: Jean-François Botrel traza en su análisis la trayectoria mediante la cual una mujer de la época debe vencer una serie de dificultades hasta lograr que su talento sea reconocido y puesto al nivel de los varones.

En 1880 doña Emilia aceptó dirigir la *Revista de Galicia*, y aunque el hecho de que una mujer dirigiera una revista no suponía una novedad, sí lo era el que la publicación no fuera femenina o para niños. A partir de ese momento, según

Botrel, la escritora va «a conquistar, una tras otra, casi todas las posiciones propias del rol masculino, de escritor público u hombre de letras» (p. 157).

Opina Botrel que la escritora, una vez que decidió dedicarse por completo a la creación artística, planificó minuciosamente su carrera literaria, dando especial relevancia a conseguir establecer contacto con los principales literatos del momento. Su rico epistolario desvela la madeja de relaciones que doña Emilia fue trazando con personajes tanto de dentro como de fuera de España.

El crítico francés señala agudamente que la escritora organiza sus conocidos *Apuntes autobiográficos* «según una lógica biológica y determinista de tipo casi naturalista» (p. 163). Con habilidad, Pardo Bazán sugería que su innato amor a las letras poco menos que la estaba predestinando a ser lo que era, pero que también en ese proceso influyó decisivamente su propia voluntad al dedicarse en cuerpo y alma a su preparación intelectual.

EDUARDO RUIZ-OCAÑA

DOMINGO SOLER, Amalia, *Cuentos espiritistas*, selección, estudio introductorio y edición de Amelina Correa, Madrid, Clan Editorial, 2002, 65 pp.

Hubo una época, en torno a la segunda mitad del siglo XIX, en que el espiritismo, lejos de la negativa opinión que nos merece hoy en día, vinculado como lo suponemos con videntes y demás supercherías de medio pelo, constituyó tema de conversación en tertulias de intelectuales, escritores y artistas. Surgido inicialmente a partir de los sucesos ocurridos en la casa de las hermanas Fox en el estado americano de Nueva York, pronto inició su expansión desde Estados Unidos a Inglaterra, y, desde allí, al resto de Europa. No fue escaso el número de es-

critores que, imbuidos del prestigio de una doctrina que pretendía buscar una explicación *científica* a las grandes preguntas del ser humano, alejándose de dogmatismos religiosos, llegaron incluso a practicar el espiritismo. Entre ellos, se pueden mencionar como los más célebres los nombres de Víctor Hugo y Arthur Conan Doyle. Pero fueron muchos más los que, sin llegar a comulgar con el *nuevo credo*, manifestaron una profunda curiosidad por sus ritos, creencias o *sacerdotes*, como Allan Kardec, mencionado incluso en algunas de nuestras grandes novelas decimonónicas, como *La Regenta* o *Fortunata y Jacinta*.

De todo ello se ocupa pormenorizadamente Amelina Correa en el extenso y documentado estudio introductorio que sirve de antesala a la obra narrativa *Cuentos espiritistas* de la escritora sevillana Amalia Domingo Soler (1835-1909), estudio que se presenta dividido en dos partes: una primera centrada en el fenómeno espiritista del XIX y sus múltiples conexiones con la literatura, y la segunda, en la trayectoria biográfica y literaria de la escritora.

Nos encontramos ante una autora mayoritariamente desconocida, pero cuya figura interesa sobremanera por varios motivos. Defensora de la enseñanza laica y consciente de que la regeneración del país y de sus ciudadanos no podría llevarse a cabo sin el concurso inevitable de la educación, Amalia Domingo se pronunció reiteradamente en este sentido, y hasta llegó a fundar ella misma una escuela acorde con estos postulados —si bien, de vida efímera— en Barcelona, ciudad donde estableció su residencia desde 1876 y hasta la fecha de su muerte. Allí fundaría también un periódico, *La Luz del Porvenir*, que dirigiría por espacio de quince años, circunstancia esta que ya resulta sorprendentemente inusual en una mujer del XIX.

De salud quebradiza y frágil, se dis-

tinguiría, no obstante Amalia Domingo Soler por un espíritu emprendedor y activo, que la haría colaborar en numerosas iniciativas culturales y ser autora de una extensa obra literaria que abarca varios géneros.

Pero lo que verdaderamente llama más la atención en su trayectoria es que se convirtió, como dice el erudito hispanoense Mario Méndez Bejarano en un testimonio que recuerda en su estudio introductorio Amelina Correa, en «la única escritora espiritista de algún mérito» en la historia de las letras hispanas. Fue, en efecto, la autora fiel creyente de las doctrinas del espiritismo, cuyas prácticas frecuentaba hasta el punto de servirle de inspiración literaria en una gran parte de su producción: *Memorias del Padre Germán, ¡Te perdono! Memorias de un espíritu*, o los curiosos relatos contenidos en el volumen que ahora reseñamos, que constituye, en realidad, una selección realizada con buen criterio por Amelina Correa de entre los mucho más abundantes escritos por Domingo Soler: «Dada la heterogeneidad de los textos incluidos en la edición matriz, se ha optado por reproducir tan sólo aquellos que posean un tono más claramente narrativo y menos declaradamente doctrinal».

Estos «cuentos de aparecidos» resultan una lectura curiosa y entretenida, pero sin duda lastrados por el sentimentalismo de un romanticismo tardío y un tanto ingenuo que aflora en la pluma de la escritora. Sin embargo, sitúan su obra en conexión con la literatura fantástica y de terror tan en boga en Europa en esas décadas, una literatura de la que, como hemos ido viendo en los últimos tiempos, España no se encontraba tan alejada.

El completo y minucioso estudio introductorio que ofrece Amelina Correa, especializada en la recuperación de autores excluidos de la historia *oficial* de la literatura, sobre todo del periodo finisecular y modernista, se sitúa, de este modo,

en la estela de otros trabajos anteriores, como los ya clásicos de los maestros Ricardo Gullón o Giovanni Allegra, a la vez que recupera el nombre de una autora sintomática de todo un mundo espiritual, filosófico y cultural hoy ya desaparecido, y acerca de la cual había llamado ya la atención Carmen Simón Palmer en algún trabajo previo, como su monumental catálogo de escritoras del XIX.

CARMEN PUGA COBO

MARTÍNEZ MONTALBÁN, José Luis, *La Novela Semanal Cinematográfica*, Colección Literatura Breve-9, Madrid, CSIC, 2002, 508 pp.

La Colección Literatura Breve, promovida por el CSIC bajo la dirección de Alberto Sánchez Álvarez-Insúa, no cesa en su empeño de rescatar de un naufragio histórico los restos del fenómeno cultural que supuso la eclosión de un elevado número de colecciones populares, referencias indiscutibles de las expectativas de lectura de principios de siglo, cuya nómina alcanza el noveno título con el estudio de José Luis Martínez Montalbán, *La Novela Semanal Cinematográfica*. Previamente, han sido antologadas y analizadas colecciones de teatro —*La Novela Teatral* (Pérez Bowie, 1996), *La Novela Cómica* (García-Abad, 1997)—, de narrativa —*La Novela Mundial* (Sánchez Álvarez-Insúa y Santamaría Barceló, 1997), *La Novela Corta* (Mogin-Martin, 2000), *La Novela Semanal* (Fernández Gutiérrez, 2000), *La Novela de Vértice y La Novela del Sábado (1939)* (Naval, 2000), *El Libro Popular* (Correa Ramón, 2001) y poesía —*La poesía en las colecciones de literatura popular: «Los Poetas» (1920 y 1928) y Romances (s.f.)*» (Palenque, 2001).

Hace ya más de veinticinco años que José Carlos Mainer se refería a la nece-

sidad de llevar a cabo la elaboración de una documentación sobre el mundo material de la edición, las exigencias del público y los devengos que irían asentando la economía personal del escritor, como una de las tareas más urgentes de «esa nonata y deseada criatura que es la sociología de la literatura». El complejo negocio que hoy se revitaliza a través de técnicas de difusión y distribución cada vez más sofisticadas (la literatura de quiosco o la invasión de los medios informáticos como soporte literario), no es un fenómeno reciente, como demostrara Alberto Sánchez Álvarez-Insúa en su documentada *Bibliografía e historia de las colecciones literarias en España (1907-1957)*. La aparición de *El Cuento Semanal* en 1907 define un modelo de gran productividad en nuestra primera mitad de siglo, que, además, «entraña una doble ruptura: la del modelo editorial decimonónico y, simultáneamente, de los planteamientos, géneros, formas y estructuras literarias del siglo que le precede». Se impone por tanto la recuperación, catalogación y valoración de unas fuentes cuyo olvido ha supuesto la postergación de generaciones enteras de escritores.

Pero además, es reseñable el efecto inducido por la gran demanda lectora que caracteriza al período, el fenómeno de la «Novelización» de material ajeno a la novela como cine, teatro, sucesos, biografías, etc., y la edición masiva de versiones «para leer». La política editorial de dichas colecciones no fue ajena a la fascinación popular que el cinematógrafo supuso desde su comienzo. Lejos de limitarse a la exhibición de películas, la industria del cine multiplicó, a su amor, todo un fecundo comercio de «apoyaturas», lo que en la actualidad alcanza ya las dimensiones abismales de la mercadotecnia asociada a los éxitos de pantalla. Como señala Martínez Montalbán, la edad de piedra de dicho fenómeno se tradujo en soportes impresos: gráficos, carteles, fotos

de las estrellas o de los rodajes...; y textuales o mixtos: folletos de propaganda, programas de mano, resúmenes argumentales, biografías de las estrellas, etc.

La novelización de los filmes de éxito pertenece a este universo y estrecha uno de los espacios de fricción entre la literatura y el cinematógrafo de comienzos de siglo. El cine compartió con la literatura desde sus orígenes su condición de arte de la narración, dependencia que se refuerza cuando desarrolla su vertiente más ficcional al comprobar que las películas que incorporan un desarrollo narrativo con actores se venden mejor que las cintas documentales. La práctica de la novelización de películas fue simultánea a su desarrollo desde comienzos de siglo. La productora Pathé contrataba a novelistas a partir de 1905 para hacer versiones noveladas por episodios de los filmes, conocidas como *ciné-romans* y publicadas en la prensa semanal, paralela o posteriormente al estreno de la película, a modo de novela por entregas, con un propósito fundamentalmente comercial. De este modo, el cine por episodios fue acompañado, al menos, de folletos que animaban a los espectadores a no desvincularse de la serie, como los editados por la Casa Gaumont, *Grandes Films Misteriosos*, 1916. Pero no será hasta 1922 cuando Francisco Mario Bistagne comience la edición en Barcelona de una serie de argumentos novelados de cine mudo que se recogerán bajo el título *La Novela Semanal Cinematográfica*, colección que se extiende a lo largo de los años que transcurren entre la primera entrega en noviembre de 1922 y la última en agosto de 1932. Durante este período se editaron más de seiscientos números con tal aceptación que la dirección se vio obligada a reeditar algunos de ellos hasta siete veces en los casos de grandes éxitos de taquilla. La demanda popular favoreció el cuidado y la exigencia de las condiciones materiales de las

entregas con la puesta a la venta de tapas para la clasificación de números, números especiales, almanaques anuales... etc. El carácter híbrido de la publicación se enriqueció asimismo con algunas colaboraciones literarias de firmas como las de César González Ruano, Armando Buscarini, Álvaro Retana, etc.

*La Novela Semanal Cinematográfica* es un estudio fuente por cuanto revelador de un gran vacío historiográfico en el que confluyen la imagen y la palabra, de modo especialmente sintomático en la etapa muda del cine cuyo soporte verbal es asumido por la edición de estas colecciones cinematográficas de éxito: *La Novela Semanal Cinematográfica*, *La Novela Semanal Cinematográfica Moderna*, *La Novela Femenina Cinematográfica*, *La Novela Frívola Cinematográfica*, *La Novela Cinematográfica el Hogar*, *La Novela Americana Cinematográfica*, *La Novela Film*, *La Novela Sentimental*, *La Novela Paramount*, *El Film de Hoy*, etc. Sus 508 páginas, 611 entradas de fichas descriptivas a las que se añaden varios anexos y relación de índices, son un reto para el estudioso de la literatura, el cine, la sociología, la historia, la fotografía, en definitiva, la cultura pragmática de nuestro primer tercio de siglo. Un primer peldaño de sistematización y análisis de un patrimonio cultural que espera la tarea minuciosa y paciente de recuperación de cimientos sólidos sobre los que construir el rescate de gran parte de nuestra memoria, un universo de sugerencias para desarrollos ulteriores.

M.<sup>a</sup> TERESA GARCÍA-ABAD GARCÍA

INSÚA, Alberto, *Memorias*, Antología de Santiago Fortuño Llorens, Madrid, Fundación Santander Central Hispano, 2003, 447 pp.

Con la publicación de Jean-Jacques Rousseau de *Les Confessions* se fijan las

claves de un género, la literatura autobiográfica, que define uno de los rasgos de la cultura occidental centrada en el pensamiento racional, la supremacía del «yo» y de la conciencia individual. Dicho proceso de introspección se vierte a través de la palabra en un legado cada vez más abundante de escritos, memorias y autobiografías, que reconstruyen esta dimensión del individuo desde su propia mirada y lo ponen en contacto con su peripecia personal y la de sus contemporáneos.

Santiago Fortuño Llorens rescata en esta voluminosa antología parte de las *Memorias* de Alberto Insúa, una de las tantas figuras olvidadas de nuestras letras, autor de más de medio centenar de novelas, algunas de las cuales ocuparon las preferencias de los lectores durante dos décadas y fueron traducidas al francés, italiano, alemán, sueco y portugués: —*La mujer fácil* (1910), *Las flechas del amor* (1912) y *El negro que tenía el alma blanca* (1922): José Luis Abellán lo sitúa en la generación del 14 «por su actuación intelectual y periodística», inquietud que le llevó a involucrarse en diversas empresas culturales (fundador de la editorial Pérez Villavicencio, miembro del Ateneo y de la Sociedad de Cursos y Conferencias de la Residencia de Estudiantes, asiduo contertulio de cafés...).

El libro que edita la Fundación Santander Central Hispano ofrece una selección de las 1770 páginas de los tres volúmenes de *Memorias* originarios, publicados en diferentes momentos de la vida del escritor en la editorial madrileña Tesoro y redactados cuando su autor era ya sexagenario: «Mi tiempo y yo» (1952), «Horas felices. Tiempos crueles» (1956) y «Amor, viajes y literatura» (1959): «Me propuse rememorar mi vida conciliando sus episodios íntimos con los nacionales y universales que tuve la ocasión de presenciar de cerca. Creo que, en mi propósito, lo histórico y lo anecdótico, lo trascendente y lo fugitivo, se dan la mano y

se fortifican entre sí» (XIV). La edición respeta el orden de los volúmenes y de los capítulos.

Las *Memorias* de Alberto Insúa rescatan al hilo de una vida aspectos relevantes de la cultura española: el conflicto de España y Estados Unidos por la colonia española de Cuba; la visión de la Primera Guerra Mundial desde su perspectiva de periodista y enviado especial a Francia, además de las que hacen referencia a su trayectoria literaria.

Vida, literatura e historia se dan cita para construir un discurso que en la pluma del escritor se desliza con especial deleite hacia los paisajes del alma: «Observo, con temor, que no consigo eludir los escollos de la autobiografía. Alma y pluma se me van hacia ellos, como si no fueran tales escollos, sino montes de fácil acceso y cumbres despejadas que me permiten otear mejor en el paisaje y la humanidad del mundo de mi infancia; mundo del que no hablaría si en él y ante mis ojos no hubiesen acontecido hechos que determinaron nuevas situaciones y nuevos rumbos en la vida universal. Con todo pido al lector disculpa cada vez que estime que me detengo demasiado en esas despejadas cumbres» (7).

De su rica peripecia vital cobran especial interés estos últimos dedicados a la evolución de su poética literaria y a la recreación de los ambientes culturales de un período definido por su efervescencia como el de La Edad de Plata. Porque para Insúa también la literatura supone uno de sus ejes vitales: «Sólo nos interesa profundamente 'lo que deseamos ser'. (...) Lo que a mí me interesaba era la literatura. El hombre que me apasiona era el literario. Lo que yo quería ser era escritor.» (100). Alberto Insúa despliega una poética construida sobre una enriquecedora experiencia personal y un vasto conocimiento de la actualidad y la literatura de los clásicos: «En consecuencia, dedicaba muchas más horas a la lectura

de los libros ajenos que a la composición de los propios. Leía más a los clásicos que a los modernos, y menos a los contemporáneos» (320).

Lector voraz, poseía además una capacidad innata para la escritura, sobre todo para la novela, género en el que manifiesta dejar correr con mayor fluidez su pluma. Al margen de excesos formalistas, asume un principio de sencillez y claridad desde la convicción de que «la mejor prosa era la más diáfana y la más directa y la mejor lírica la que se expresara con menos adornos» (XXXV). Su discurso nos transmite claves sobre su poética y sus éxitos literarios como el de su novela más popular, *El negro que tenía el alma blanca*, texto que conoció tres versiones cinematográficas en 1927 y 1934, bajo la dirección de Benito Pe-rojo y en 1948, bajo la de Juan de Orduña.

Desfilan por estas páginas al hilo de la memoria una galería de personajes de primer orden del Parnaso cultural español del primer tercio de siglo de quienes se corroboran, matizan o añaden juicios a través de la perspectiva autobiográfica de Insúa. Su admiración por Rubén «del cual me aprendí versos de memoria»; sus encuentros con Unamuno del que insiste en la egolatría de su carácter; su admiración por el estilo sencillo de Galdós; la personalidad ostentosa y arrolladora de la Pardo Bazán, de la que reconoce su talento como escritora, frente a la austeridad de Rosalía o Concepción Arenal; las pasiones revolucionarias de los jóvenes ateneístas; las polémicas entre clásicos y modernistas o su frustrada amistad con Valle-Inclán, «un paisano de mi padre, hombre raro, que había venido a casa alguna vez y que debería muy pronto recibirme en la suya, que era por entonces una de corredor, donde ocupaba con la altivez de un príncipe arruinado, dos minúsculas habitaciones, pobres, pero limpiamente amuebladas» a quienes se

añade una nutrida nómina de escritores (Cervantes, Manuel Murguía, Blasco Ibáñez, Carmen de Burgos, Amado Nervo, Martínez Sierra, los Álvarez Quintero, Jacinto Octavio Picón, Jardiel Poncela, José López Pinillos, Muñoz Seca, Felipe Sassone, Blanca de los Ríos, *Azorín*, Gabriela Mistral), pintores (Sorolla, Mariano Benlliure), actrices (Catalina Bárcena, Leocadia Alba, Joaquina Pino, Pepe Isbert) y políticos (Lerroux, Azaña, Prieto, Alcalá Zamora...).

En ocasiones, Alberto Insúa rescata la intrahistoria de la rivalidades de sus protagonistas cuyas enemistades le hacen recordar las palabras de Unamuno sobre una República de las Letras «que no pasa de ser una feria de gitanos y chalanés» (XXVIII).

Destacable de sus empresas culturales es su labor al frente de la editorial Renacimiento, su promoción de colecciones de literatura popular como *El Cuento Semanal*, «árbol patriarca de toda una serie de publicaciones que llegaron a formar una selva en nuestro género novelístico», sus aportaciones a la escena firmadas en colaboración con su cuñado Hernández-Catá o su interesantísima vertiente como periodista colaborador en diversos rotativos de la época (*El Liberal*, *La Correspondencia*, *La Voz*, *El Imparcial*...) de la que se tiene un conocimiento muy incompleto pese a ser una de las facetas más elogiadas por sus contemporáneos: «Mis artículos gustaban, y no sólo a los lectores desconocidos «del montón», sino a personas de tanta sabiduría y cultura como don Santiago Ramón y Cajal, que me hablaba de ellos con elogio, y a un periodista tan mundano, en el mejor sentido de la palabra, como el marqués de Valdeiglesias» (XXXVII).

La antología de textos viene acompañada de una detallada bibliografía crítica en la que se da cuenta de su obra literaria por géneros y orden cronológico (Novelas, novelas breves, cuentos, dramas,

ensayos, memorias, artículos en revistas, reseñas y artículos periodísticos, prólogos, traducciones y bibliografía sobre el autor), nos sugiere la riqueza de su espectro literario, a la vez que denuncia la falta de atención crítica recibida hasta el momento.

M.<sup>a</sup> TERESA GARCÍA-ABAD GARCÍA

LLERA, José Antonio, *El humor verbal y visual de "La Codorniz"*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2003, 447 pp.

Hay que empezar reconociendo que el humor es uno de los fenómenos más difíciles de definir y de estudiar, pues es rasgo fundamental de su naturaleza la falta de fijación y la capacidad de escurrirse de toda categorización. Constituye el humor un terreno integrador más que fronterizo: es el lugar donde se dan cita todas las fronteras que queramos marcar entre lo literario y lo no literario, lo lingüístico y lo no lingüístico, lo visual y lo verbal, lo psicológico y lo metafísico. Así que José Antonio Llera se ha tenido que pertrechar, si no de audacia, como reza el reclamo de la revista que estudia, sí de un buen montón de conocimientos en diversas disciplinas, empezando, desde luego, por la lingüística, pues si nos atenemos a los primeros tratamientos sistemáticos del humor que nos transmite la historia de la cultura, éstos se dan en el campo de la retórica, y se deben a Cicerón y Quintiliano, que consideraron que había que aplicar las mismas estrategias retóricas y las mismas figuras para el discurso serio y el discurso humorístico. Mucho más tarde, Carlos Bousoño transitaría este mismo camino al describir los mismos principios para generar el hallazgo poético y el hallazgo humorístico. José Antonio Llera, siguiendo esta

venerable tradición, ha tomado el utillaje de la retórica de hoy en día, es decir, de la pragmática y la lingüística del texto, y los ha aplicado al estudio de los procedimientos del humor, con buen sentido y con buenos resultados, como veremos.

Para llevar a buen puerto la tarea se precisa, además, adentrarse por los caminos de la psicología, y especialmente por la teoría del humor de Freud, que en el fondo reconoce la vieja dicotomía retórica entre humor verbal y factual situándola en un nuevo contexto explicativo basado en tensiones y distensiones de los impulsos psíquicos. Se requieren también precisos conocimientos en el terreno de las artes gráficas, la pintura y el diseño. Sin olvidar las aportaciones procedentes de la sociología literaria. Todos estos requisitos los cumple sobradamente el libro que nos ocupa. Éste se presenta como el estudio sistemático de los procedimientos del humor visual y verbal en dos periodos de la emblemática revista humorística de la dictadura, *La codorniz*, fundada en 1941 por Miguel Mihura. Los periodos que se eligen no son arbitrarios, sino que representan dos etapas claramente marcadas tanto estilística como sociológicamente: la etapa íntegra en que la publicación estuvo dirigida por Miguel Mihura (1941-1944) caracterizada en lo estilístico por tender un puente de continuidad con el vanguardismo anterior a la guerra civil, principalmente con la obra de Gómez de la Serna, y en oposición a la poética rehumanizadora que se imponía en las letras españolas del momento; y en lo social por la miseria de la postguerra, la autarquía y el aislacionismo exterior. La segunda etapa elegida para ejemplificar los mecanismos del humor supone un claro contraste con la anterior: la década que va desde 1956 a 1965. Álvaro de Laiglesia es ahora el director y la revista gana en eclecticismo y, aunque se mantiene un rescoldo de la estética de

vanguardia, domina un humor más cívico, más costumbrista y más satírico; en lo social es la época del desarrollismo, los planes tecnológicos, la apertura hacia el exterior y la inminencia de la nueva Ley de Prensa de Manuel Fraga Iribarne. Así, pues, se nos coloca ante dos estilos contrastantes que van a servir al autor para ofrecer un elenco bastante completo de los mecanismos del humor aplicados en situaciones divergentes y para fines distintos.

Sin entrar en una clasificación exhaustiva, atendiendo sin duda a la propia naturaleza del fenómeno que se estudia, José Antonio Llera va recorriendo las estrategias lingüísticas productoras de humor, que son las viejas figuras retóricas remozadas con una atención bien asimilada a la pragmática contemporánea, con una buena dosis de teoría de la relevancia, y con una apreciación bien medida de los fenómenos de intertextualidad: parodia, pastiche, etc... Todo ello aplicado tanto al plano verbal como al visual, ya que la imagen de la viñeta, siguiendo de cerca al Grupo  $\mu$ , se entiende como un texto que utiliza mecanismos similares al del texto verbal: metáforas, desplazamientos, elipsis, repeticiones... La perspectiva pragmática es en especial acertada no sólo por lo que descubre sobre los mecanismos comunicativos en general, sino porque en un trabajo como éste, que se introduce en terrenos de la sociología de la literatura, es imprescindible hablar de los procedimientos y del significado en situación.

Pero más allá de lo teórico, el libro tiene una vertiente crítica que, aunque va asomando por doquier a lo largo de la exposición, se concentra principalmente en el capítulo final dedicado a los autores más o menos fijos de *La codorniz*, donde se realiza una caracterización individualizadora de sus estilos, y donde la preferencia del autor por Chumy Chúmez se hace evidente, sin que ello signifique

abandonar la objetividad de los criterios con que se juzga a todos los autores. Este capítulo puede constituir un primer y sólido paso para una historia del humor (visual y verbal) en la dictadura. Del mismo modo, es fundamental para historiar el periodismo humorístico de esta época, la labor realizada en un apéndice dedicado a listar los autores españoles de *La codorniz* con las distintas firmas que utilizaban. Una nutrida bibliografía y un útil índice de autores citados da cuenta de los diversos aspectos tratados y de los muchos conocimientos que hay en este libro.

Aparte de las valiosas aportaciones para el tratamiento de los mecanismos de la comunicación y el humor en general, el libro tiene una conclusión clara por lo que respecta en particular a la naturaleza del humor en *La codorniz*. Para José Antonio Llera, en polémica con otros autores, no se puede hablar de un humor de evasión de la primera etapa de la revista frente a un humor comprometido de la segunda. Habrá mejor y peor humor, humor más o menos logrado, pero siempre el humor resulta inquietante para el que lee o contempla, y hace que se tambaleen ciertos aspectos de su realidad, aunque no de una manera revolucionaria. De hecho, el humor (y aquí se pasa ya a consideraciones de carácter general), como buen arma retórica, según se va demostrando a lo largo del libro, puede usarse para degradar el poder, pero puede ser también usado por el poder para ganarse adhesiones y desactivar la corrosión, porque el humor deja siempre un resto sin analizar, un poso de ambigüedad que no se puede someter, que es lo que lo hace interesante para el estudio y el análisis, y lo hace dúctil para ser usado en un sentido u otro. El humor no siempre es subversivo pero es siempre ambiguo, y por eso sirve para minar todo lo fijo, serio y amojamado. Esta conclusión general, que une la teoría carnavalesca de Bajtín con el

fenómeno del «extrañamiento» de los formalistas rusos, se compagina perfectamente con un tratamiento riguroso de los mecanismos retóricos humorísticos a la vez que elimina la necesidad de establecer una taxonomía cerrada.

Por eso, el libro de José Antonio Llera, que ha sabido profundizar en esa ambigüedad esencial de su tema y asumirla, resulta de tan grata lectura hasta el punto de llegar a divertir de manera inteligente al lector, virtud bastante rara en libros académicos. A ello contribuye no poco la claridad de la exposición y el salpicado del texto con viñetas originales de la revista. En definitiva, un buen libro para un buen tema.

ÁNGEL LUIS LUJÁN

DIEGO, Gerardo, *Epistolario santanderino*, edición de Julio Neira, Santander, Ayuntamiento de Santander-Fundación Gerardo Diego-Librería Estudio, 2003, 587 pp.

La publicación, por el profesor Julio Neira del monumental *Epistolario santanderino* de Gerardo Diego, que reúne, en casi seiscientas páginas, cerca de medio centenar de cartas, hasta este momento inéditas en su totalidad, firmadas por el poeta de Santander y por sus correspondientes santanderinos, junto a unos interesantes apéndices, también epistolares, así como un estudio preliminar nutrido y jugoso, de cerca del medio centenar de páginas, ha puesto de manifiesto una vez más la categoría intelectual, la sabiduría literaria y la trascendencia y significación de Gerardo Diego, uno de los escritores más sobresalientes de la literatura española de todos los tiempos.

De nuevo, una buena colección de cartas firmadas por Gerardo Diego nos devuelve su palabra y su voz, y nos permi-

te recuperar su forma de pensar, sus inquietudes y sus proyectos, y sobre todo su sentido de la amistad que él mismo pudo cantar en un espléndido poema escrito en homenaje al bibliófilo ciezano Antonio Pérez Gómez, recogido luego en su libro *Cometa errante*, y, en sus *Poesías completas*, en el apartado de *Hojas*. Con el símbolo del fuego que se propaga y nunca se consume, abre el poeta una canción llena de poderosa fuerza espiritual. La amistad existe por encima del tiempo como virtud eterna y como sistema de correspondencia vital. La amistad es permanente y la muerte no la interrumpe: «Quisiera yo decir ese milagro / que es la amistad de fuego, / la ignición propagándose / sin consumirse nunca, / la llama que nos ciñe y que nos quema. / Mas ¿cómo puede la devoradora / renovarse sin magia de ceniza / y salir y reentrarse en su hogar puro, / rica de más y más conciencia / a cada nueva lengua de desatado espíritu?»

Cuando el 8 de julio de 1987 muere en Madrid Gerardo Diego desaparece una de las grandes figuras de la poesía española del siglo XX y, sin duda, entre los de su generación, el más activo representante de los afanes innovadores que definieron a los intelectuales de ese tiempo. Gerardo Diego pasa en ese momento de la vida a la historia con un bagaje patrimonial fecundo y valioso, compuesto por libros poéticos, entre los que se encuentran algunas de las obras maestras de la poesía española del siglo pasado (*Alondra de verdad*, *Manual de espumas*, *Versos humanos*), por una extensa obra de ensayo y crítica, por una sólida teoría poética entre vanguardia y tradición, entre música y palabra, y por numerosas ediciones de clásicos y contemporáneos y de antologías, en particular la dedicada en honor de Góngora en 1927 y la de poetas españoles contemporáneos de 1932 y 1934, cuya significación histórica ha sido universalmente reconocida.

Pero, desde luego, su legado indeleble lo constituye su fe inagotable en la poesía y en su valor para la sociedad como vehículo de comunicación y de expresión, como medio de búsqueda de la auténtica espiritualidad, como reflejo de la libertad creadora que distinguió siempre a su trayectoria poética.

La investigación y el conocimiento de la historia literaria más reciente se enriquece día a día por diferentes medios, pero ninguno hay de resultados tan llamativos como el producido por los epistolarios que, en los últimos años, se han publicado en diferentes medios editoriales. El sector de la historia literaria reciente que ha recibido una mayor atención en este sentido, es el grupo de escritores que conocemos con el nombre de «generación del 27» o «grupo del 27». Recientemente, también, se van llevando a cabo valoraciones críticas sobre el alcance de este enorme patrimonio documental que tanto interés tiene para conocer los entresijos más menudos de la historia literaria.

Un número de la revista *Monteagudo*, de la Universidad de Murcia, dedicado monográficamente en 1998 a esta interesante parcela de la documentación literaria, puso de manifiesto los resultados y efectos que produce la presencia constante de nuevos epistolarios. En su justificación advertimos que «el estudio de la literatura puede servirse de numerosos elementos auxiliares, algunos de ellos de carácter documental, que, en un momento dado, permiten aproximarse al escritor y a su mundo, a sus relaciones personales, familiares y amistosas. Los epistolarios han facilitado a lo largo de la historia literaria nuestro conocimiento del autor, de su obra y de su circunstancia. Cartas escritas sin una intención declaradamente literaria, cartas enviadas para servir de vehículo de comunicación, incluso a veces reducidas al ámbito de lo entrañablemente familiar, se convierten,

con el paso del tiempo, y sobre todo debido a la categoría de los firmantes, en documentos insustituibles que nos ayudan a mejor conocer la obra del autor preferido y de sus amigos, en muchas ocasiones también escritores.»

Naturalmente, la época actual, y en concreto los años más cercanos a lo que hemos denominado generación del 27, son particularmente expresivos en este terreno, tal como indicábamos en la presentación del citado *Monteagudo*: «Especialmente rica en epistolarios es, en nuestro siglo, la literatura española, justamente una literatura que no se ha prodigado a lo largo de la historia en el género de la epístola literaria. Sin embargo, algunas generaciones de escritores españoles, y singularmente la promoción de poetas surgida en la España de los años veinte, cultivaron la carta privada con elevada altura intelectual, con auténtica categoría literaria.» El conocimiento de tales fuentes documentales está aportando datos novedosos y completando pormenores de vidas y obras.

En este contexto, tan prometedor desde el punto de vista histórico, literario y científico, hay que situar el *Epistolario santanderino* de Gerardo Diego, que, además, presenta algunas características singulares desde el punto de vista de la organización y preparación de materiales, ya que no suele ser frecuente en las publicaciones de este tipo recoger las cartas escritas por el autor principal y las contestaciones de sus corresponsales. Es cierto que en esto reside la originalidad de la presente colección. Junto a las cartas del poeta, se coleccionan un buen número de epístolas suscritas por sus corresponsales cántabros: Ignacio Aguilera, Manuel Arce, Pablo Beltrán de Heredia, Javier Casanueva, Leonardo Diego, Concha Espina, Dionisio Gamillo Fierros, Aurelio García Cantalapiedra, Rafael Gómez, Jesús Gómez-Collantes, José Hierro, Ángel de la Hoz, Pío Muriedas, Julio de

Pablo, Leopoldo Rodríguez Alcalde y Gloria Torner.

Al reconstruir este entramado de cartas de ida y vuelta, de preguntas y respuestas, podemos asistir como espectadores asombrados a toda una época de Santander y reconstruir su actividad cultural, literaria y artística, y sobre todo reconstruir la vida de Santander a partir de la Guerra Civil y del gran incendio de 1941, que tanto habría de afectar al poeta, porque en la pavorosa catástrofe perdió su casa, su calle, su barrio y muchas de sus señas de identidad, que no se recuperarían de ningún modo en el Santander reconstruido de forma impersonal y funcional. Y podemos asistir desde luego, leyendo más que justificados motivos, al enfado de Gerardo Diego con Santander cuando se construyó sobre Peña Cabarga el pingorote o pirulí que llegaría a ser satirizado en su propia poesía, a través del poema «La pingorotada». Pingorote al que Gerardo Diego, como recuerda Julio Neira al final de su estudio preliminar, está condenado a contemplar eternamente desde su pacífico y sereno asiento de su monumento en el Paseo de la Reina Victoria, ironía cruel del destino que no supieron los responsables de la ciudad predecir, cuando sin duda con buena fe decidieron emplazar allí el original monumento a su poeta mayor.

Tiene el estudio preliminar, realizado con dedicación y acierto por Julio Neira, una estructura muy asequible y efectiva. Por un lado, se lleva a cabo un panorama de lo que los epistolarios están suponiendo para el estudio de la literatura española del siglo XX, en tanto que reflejo de inquietudes, amistades y relaciones de comunicación que distinguieron a la generación de Gerardo Diego, y por otro lado como depósito de opiniones estéticas, de preferencias literarias y sobre todo de relaciones editoriales, en definitiva relaciones de comunicación que distinguieron a esta promoción de escri-

tores, y a toda la literatura del siglo XX por extensión.

Contiene por otro lado el estudio de Julio Neira un valor añadido, sobre todo para aquellos que no son de Santander y no alcanzan a valorar la significación y el interés literario de los corresponsales de Gerardo Diego. Ya que una buena parte de este estudio está encaminada a estudiar y concretar el significado histórico de todos y cada uno de los corresponsales, partiendo de unos sucintos datos biográficos y centrándose en la labor que todos y cada uno de ellos llevaron a cabo en el Santander de los años de la posguerra y subsiguientes hasta llegar a la década de los setenta e incluso de los ochenta.

Finalmente, un extenso capítulo, titulado Gerardo Diego y Santander, muestra de una forma documental, muy bien corroborada con las pruebas escritas correspondientes, las relaciones del poeta con su ciudad a lo largo de medio siglo, con sus acuerdos y sus desacuerdos, con los disgustos y también con las felicitaciones, y sobre todo avalada por la fidelidad de unos cuantos amigos que tuvieron en Gerardo Diego al maestro indiscutible de toda una generación, pero también al generoso corresponsal que se esforzaba por ayudar a sus paisanos en sus aspiraciones literarias y por darlos a conocer en Madrid y en toda España, y también en Hispanoamérica a través de su famoso «Panorama Poético Español» de Radio Nacional de España, que durante casi treinta años lanzó al mundo hispánico mensajes sobre nuevos poetas españoles, entre los que se contaban muchos de su Santander.

Pero desde luego siempre con amor y fidelidad a su ciudad, a pesar de todo, como escribe Gerardo Diego a José Hierro en 1972: «Seguiré yendo a Santander cuando me plazca, procurando que toquen días de baja bruma como la última vez y, si no, paseándome por entre calles y alamedas y por el Sardinero».

No menores elogios merecen otros trabajos realizados por Julio Neira en esta edición y en particular la selección de las cartas y la anotación de las mismas. A pesar de ser la labor de selección menos advertible, porque en realidad leemos aquellos documentos que han pasado ya un filtro con decisiones perfectamente explicadas en la nota de «Criterios de edición», hay que valorar el acierto de mostrar no una prolija e impersonal e incoherente colección de documentos, sin orden ni concierto, sino tan solo aquellos documentos que tengan algo que decir, y que contengan informaciones que son valiosas para los estudios literarios e intelectuales de todo un tiempo de Santander y de España, presentados con la debida ordenación, conjuntados cronológicamente, y situados unos junto a otros en su lugar correcto y pertinente. Si ya el volumen es de por sí enjundioso, es fundamental que el nivel de selección sea riguroso, certero y preciso, aspectos que hemos de valorar muy positivamente en el trabajo realizado por Julio Neira.

Mucho más visible, y podríamos decir que espectacular, es el aparato de notas a pie de página, de notas explicativas de las cartas en las que se informa detalladamente de todo cuanto pueda interesar al lector, donde se identifican personas citadas, se precisan momentos y lugares, reuniones, libros y revistas publicados, referencias literarias de lo más variado, y todo ello documentado con seriedad, y con precisión, sobre todo con una base documental hemerográfica exhaustiva. De manera que cualquier dato ha sido previamente comprobado y contrastado con otra fuente, para que el lector compruebe relaciones y adquiera todos los conocimientos posibles en relación con las referencias y datos aportados por los corresponsales.

Somos conscientes de lo duro y a veces insatisfactorio de este trabajo, y de las puertas tan numerosas a las que hay

que llamar para obtener tal o cual dato, de las pesquisas que hay que hacer y de las horas que hay que dedicar para que al final sean unas breves líneas las que acojan muchas horas de investigación, aunque también hay que decir que suele ser muy satisfactorio al investigador cuando por fin, tras meses de búsqueda, se logra cerrar una investigación y encontrar un nombre o explicar una gesto irónico, una frase de doble sentido. El lector comprobará en las 1.234 notas a pie de página que este epistolario contiene por qué lo hemos denominado «espectacular». Y queda para la historia literaria un índice de nombres que nos van a permitir identificar en el futuro, a través de las notas a que nos conducen a ellos, a muchos personajes que rodearon la vida y la obra de Gerardo Diego.

Dámaso Alonso definió hace muchos años a su amigo con palabras que en su premonición revelan acierto y vigencia: «Gerardo Diego, voz de una apasionada vibración central y única, de tonos y modos variados, extravagante y tradicional, se encuentra a sí mismo cuando sus extraordinarias dotes, su ternura bien enraizada, su hiriente intuición, su técnica tan ágil como arriscada, le sirven para expresar emociones o ideas que duermen ya, turbias, o pueden nacer nítidas en el multitudinario corazón del hombre».

Y es que la obra toda de Gerardo Diego es un gran campo abierto y de libertad, un territorio en el que lo de menos son las tendencias ya sean temáticas y estilísticas, en el que poco importa que sea el procedimiento vanguardista, neoclásico o tradicional. Lo que interesa ahora es su alto concepto de la poesía como espacio abierto capaz de percibir y expresar un anhelo estético y una gran emoción ante el mundo, ante la vida y lo que ella ha ofrecido y ofrece al poeta, ante el destino del hombre. Ese mundo, ancho y propio, que estuvo presidido,

como recordó Elena Diego, por dos palabras que son claves para entender su obra: «libertad creadora», y que el poeta condensaba en unos versos de «Historia natural», un poema creacionista de su última etapa que quería ser memoria y recopilación de su propia historia: «Yo quisiera saber la libertad y el orden / y convertir la historia / en lanzadera a punto de unicornio.»

La aventura y el orden, o el impulso creador y la necesidad de ordenarlo, tal como el poeta lo veía desde el arrabal de la senectud. «La sucesión no se ha interrumpido —se dice en el poema— / ni siquiera / en tiempos de satélites y de naufragios.» La vida sigue y con ella la poesía, hasta el final, creando esa «historia natural», mientras «voy descendiendo por la escalinata», aunque «nunca abdicó mi derecho vertical». Creando con la poesía («la vida y la poesía siempre nueva») y creyendo siempre en ella: «Y por encima de tantas creaciones / el palacio de la col barroca / iluminado / al verde éxtasis de una fe de luciérnaga». Vida, poesía, creación, fe.

Se inscribe entonces este *Epistolario santanderino* en el marco de los numerosos esfuerzos que, durante los últimos años, se han llevado a cabo para mejor dar a conocer la obra espléndida y completa de Gerardo Diego, en todos y cada uno de los géneros literarios que con tanta originalidad cultivó, y que, desde la Fundación Gerardo Diego, coeditora de este volumen, se ordenan y se fomentan contribuyendo así a dar a conocer cuantos documentos redunden en una mejor comprensión no sólo del poeta y de su obra, sino de todo un tiempo literario, en el que Santander tuvo importante protagonismo. Por eso nos parece muy acertado que el Ayuntamiento de la ciudad haya acometido la edición de este magnífico volumen, que tanto ha de contribuir a mejor entender uno de los aspectos más brillantes del patrimonio de la

ciudad: su actividad literaria, su actividad cultural.

FCO. JAVIER DÍEZ DE REVENGA

PÉREZ PAREJO, Ramón, *Metapoesía y crítica del lenguaje (de la generación de los 50 a los novísimos)*, Cáceres, Universidad de Extremadura, 2002, 682 pp.

La metapoesía, la poesía experimental y la poesía del silencio suponen tres respuestas al problema de la desconfianza en la palabra, que tiene su apogeo en la modernidad. Este libro se propone como objetivo el análisis del enfrentamiento con el lenguaje en términos de crisis o negación dentro de un marco histórico clave de la poesía española contemporánea: el que conforman la generación del medio siglo y la de los novísimos. No estamos ante una simple muestra de historiografía literaria, pues uno de los méritos del trabajo de Pérez Parejo es el amplio desarrollo teórico sobre el que apoya la exigente lectura crítica a la que somete su trazado histórico. Prueba de ello son las tres extensas secciones que preceden a la investigación del contexto marcado.

«Evolución y crisis de la palabra primigenia» se titula la primera de ellas. El lenguaje post-edénico arrastra el estigma de la separación entre las palabras y las cosas. La caída es ante todo lingüística. Tanto los escritos humboldtianos como la semiótica de la cultura ponen de relieve el hecho de que el lenguaje no es un instrumento de comunicación neutro e inocente, sino que configura y condiciona nuestra visión del mundo. Con estas premisas, Pérez Parejo rastrea, desde sus orígenes, el pensamiento filosófico en el que se va gestando la moderna crisis del lenguaje: el escepticismo sofista ante el

concepto de Verdad, la navaja de Occam y el Barroco. Si para Humboldt pensamiento y lenguaje estaban unidos inextricablemente, la filosofía de Nietzsche implica la revelación —ya en la sofística griega— de la insoslayable retoricidad de todos los discursos. Bien conocidas son también las tesis de Wittgenstein en el *Tractatus*: las fronteras del lenguaje marcan los límites de lo pensable. El último de los jalones al que alude Pérez Parejo es la deconstrucción derridiana, que cuestiona el logocentrismo platónico en que se funda la cultura occidental proponiendo un cambio de paradigma centrado en una lingüística de la escritura o Gramatología.

Un capítulo posterior plantea una aproximación a los conceptos de ficcionalidad y de intertextualidad, con bibliografía actualizada y de primera mano. En efecto: la literatura autorreflexiva, que tiene por objeto la meditación sobre la escritura misma, pone de relieve ante todo la ficcionalidad del texto, su autorreferencialidad. A partir del Romanticismo se despliega una escritura que elige a la obra literaria como el campo privilegiado para la crítica de la experiencia y del lenguaje poéticos, de ahí que sean los románticos ingleses —Wordsworth, Byron, Shelley, Keats— el punto de partida de un recorrido muy completo por los antecedentes literarios del tema. El eje Simbolismo-Modernismo-Vanguardia constituye sin duda el punto de inflexión de la conciencia crítica poética, y Pérez Parejo no olvida a ninguno de sus protagonistas: Baudelaire, Mallarmé, Rimbaud, Valéry. Tampoco pasa por alto la importancia crucial la *Carta de Lord Chandos* (1902) de Hofmannsthal. El mundo pierde su urdimbre simbólica y se precipita ante los ojos del creador como un *totum revolutum* de objetos que no pueden reproducirse lingüísticamente. La crisis de la mimesis tradicional y la reivindicación de la autonomía del arte que

incorporan las poéticas del modernismo y las vanguardias históricas representan la consecuencia de la desconfianza en el lenguaje. El muestrario de autores y textos vuelve a ser tan extenso como cierto: poetas del 27, Rilke, Celan, Pound, Joyce...

Respaldado por estos motores crítico-teóricos, el autor nos introduce en el capítulo quinto en el marco histórico-literario al que va a consagrar su estudio. En principio, podría sorprender el emparejamiento de dos periodos presididos por poéticas tan dispares como la del 50 y la novísima; sin embargo, Pérez Parejo, que coincide con Debicki, entiende que esta continuidad existe, puesto que ambas ponen el acento en el lenguaje. Los poetas del medio siglo, bajo la pantalla del realismo, fueron introduciendo paulatinamente mecanismos autorreflexivos y crítica del lenguaje, que es justo lo que constituye el rasgo distintivo de los novísimos a partir de 1970. La reflexión metapoética se organiza en torno a una serie de temas y motivos:

1) *Crítica del lenguaje como sistema comunicativo humano*: Con precedentes señeros como el *topos* de la indecibilidad, es ésta una temática que abordan poetas novísimos como Jenaro Talens, Aníbal Núñez o Jaime Siles. En los poetas del cincuenta su aparición es más tardía («Preámbulo del silencio», de Ángel González, me parece un ejemplo muy pertinente), aunque los *Poemas a Lázaro* de José Ángel Valente constituyan una notable excepción.

2) *Crítica de la escritura y del lenguaje poético*, donde destacan Hierro, Claudio Rodríguez y el Brines de «El porqué de las palabras», además de un poeta más experimentador como Laborde-ta que tal vez, en razón de esta singularidad, hubiera merecido aquí un espacio mayor. Sin descuidar los casos de Martínez Sarrión, Leopoldo María Panero, Ullán, Scala y de *raros* como López

Luna, el autor toma a Guillermo Carnero como el epítome de una generación tras cuya crítica del lenguaje poético se percibe una problematización de la realidad misma, inaprensible, imperfecta, tan ficcional como el poema. Pérez Parejo, en uno de los apartados más interesantes de este trabajo, reúne una panoplia de motivos, símbolos recurrentes y estrategias cuya evolución examina escrupulosamente en la obra de uno o varios autores: los espejos, la poética del jardín, las máscaras, el teatro, la rosa y la memoria. Estas cadenas semánticas (teatro, sedas, sombras, cristal, agua, etc.) que generalmente dan lugar a isotopías habría que subrayar que se comportan como lo que Bousoño llama *símbolos disémicos*, es decir, que estaríamos siempre ante un tipo de metadiscurso implícito, no directo, que el lector ha de activar, y que en todo caso funciona de distinta forma a la reflexión metapoética más denotativa.

3) *La poesía como crítica de la autoría y de la inspiración*: La desmitificación del artista poseso tras el Romanticismo es un hecho tanto si enfocamos la prelación por el poeta *artifex* que se da en Poe, Mallarmé o Valéry como si consideramos la muerte del autor proclamada por el postestructuralismo. Este sustrato aflora en Valente (con gran sarcasmo, actuando además de avanzadilla dentro de su generación), Gimferrer o Carnero. Pérez Parejo desgrana un conjunto de subtemas que actúan como una especie de corolarios de lo anterior: crítica de la exhibición del yo lírico, del afán de posteridad y del oficio de escritor.

4) *Intertextualidad y conciencia de la repetición*: En poetas como Valente, Joaquín Marco, Brines o Juan Luis Panero es manifiesta una conciencia del agotamiento del lenguaje, de que todo está dicho. Podría agregarse que este sentimiento es en ellos más existencial que estetizante, como a menudo sucede en

algunos novísimos (De Cuenca o Carnero), en los que los procedimientos de cita y alusión se intensifican en virtud de un programa que insiste en la consideración del poema como artefacto verbal.

5) *La ironía y la parodia como instrumentos críticos*: La desautomatización de tópicos literarios y la burla de determinados códigos ideológicos afines a la dictadura franquista son comunes a la mayoría de poemas de *Salmos al viento*, que José Agustín Goytisolo publica en 1958. Pérez Parejo repasa el calado autobiográfico e histórico de la ironía de Jaime Gil de Biedma, así como poemas claves de esta generación como «Discurso a los jóvenes», de Ángel González. Dentro de los novísimos, se llama la atención sobre *Una educación sentimental* (1967), de Vázquez Montalbán, y sobre la parodia del lenguaje racionalista y científico en el Carnero de *El sueño de Escipión* (1971). No obstante, no veo clara la inclusión de este apartado dentro de la reflexión metaliteraria. La ironía o la parodia generan dialogismos, convocan procedimientos de cita y de autorreferencialidad (que pueden ser críticos, ciertamente), pero son aspectos que no conviene confundir con el ejercicio metapoético.

6) *Crítica del lenguaje y poética del silencio*: La insuficiencia de la palabra puede manifestarse de forma positiva mediante la reflexión metaliteraria o de forma negativa a través de la disolución y la reticencia. Una añade; la otra sustrae, provoca tensiones y rupturas, astilla y pulveriza el discurso. Pérez Parejo practica de nuevo sustanciosas calas en una amplia nómina autores: Valente, Gimferrer, Azúa, Ullán, Siles, Jover, Prat...

La historia y crítica de la poesía de medio siglo y novísima tiene desde ahora en este libro una referencia inexcusable. Presentado en su origen como tesis doctoral, quizá hubiera convenido introducir cierta poda o síntesis en la prime-

ra parte, la que comprende los antecedentes del tema medular de la crisis del lenguaje. Asimismo, cabe preguntarse si en ocasiones no hubiera sido más eficaz reducir la exhaustividad en el recuento de los textos en beneficio de lecturas más detalladas. Pérez Parejo demuestra buenos fundamentos teóricos y sagacidad crítica, por lo que seguramente esa selección hubiera evitado la dispersión y la reiteración a la que a veces es proclive una cartografía tan minuciosa como la suya. Por último, en un trabajo como éste, plagado de nombres y de obras, un índice onomástico hubiera facilitado su consulta.

JOSÉ ANTONIO LLERA

ROMERA CASTILLO, José (ed.), *Teatro y memoria en la segunda mitad del siglo XX*, Madrid, Visor Libros/ UNED, 2003, 582 pp.

Toman forma con el presente volumen las actas del XII Seminario Internacional, resultantes del encuentro que bajo el mismo título organizara el Centro de Investigación de Semiótica Literaria, Teatral y Nuevas Tecnologías (SELITEN@T) del 26 al 28 de junio de 2002. Como nos tiene acostumbrados, felizmente, su director —el Doctor José Romera Castillo— nos encontramos ante la compilación de este extenso trabajo de investigación al mismo tiempo que punto de encuentro y exhibición crítica de dos de las líneas mayormente privilegiadas por dicho Centro: la escritura autobiográfica y el género teatral.

El libro comienza con una presentación pertinente realizada por el propio Romera Castillo, recorrido necesario en que nos recuerda no sólo la génesis de dichas temáticas privilegiadas sino también el balance de todas las publicaciones y el extenso trabajo de tantos especialistas consagrados, investigadores, doctorandos... en torno a las sendas, siempre no-

vedosas y necesarias, exploradas por el equipo, de ámbito nacional e internacional.

El primer gran apartado de *Teatro y memoria...* condensa las que fueron las sesiones plenarias del encuentro, conducidas por máximos especialistas en la materia, sin faltar los testimonios vivos y personales de autores dramáticos tales como Ignacio Amestoy y Paloma Pedrero. Los creadores de textos teatrales nos regalan en estas páginas algunas de las claves vitales, biográficas que arrojan viva luz para una mayor comprensión de sus obras. Es el caso, por ejemplo, de Paloma Pedrero, cuya intervención en el seminario se vino a ilustrar con la proyección cinematográfica de *Una estrella*; confesiones que ahondan en la problemática relación con su padre. Ya en el lado estrictamente crítico, numerosos son los artículos que sirven para configurar el mapa de lo vivencial en los textos dramáticos tanto de numerosos autores, directores de escena como de actores: José Luis Alonso de Santos, Buero Vallejo, Alfonso Sastre, Fernando Fernán-Gómez, Marsillach, Albert Boadella, Francisco Nieva, Escobar, Bardem, Sáez de Heredia... No faltan, al margen de los estudios críticos concretos, necesarios panoramas como el que despliega Virtudes Serrano en su estudio en lo que respecta a la dramaturgia femenina actual. Por su parte y en este mismo sentido, Juan Antonio Ríos Carratalá añade «más cómicos ante el espejo» a su ya clásico trabajo.

Un segundo apartado que redundante en esta cuestión, pero sistematizándola, resulta el necesario estado de la cuestión en torno a la escritura autobiográfica teatral que va de 1950 a 2002, abordado por el grupo de investigación del SELITEN@T (José Romera, Olga Elwes, Irene Aragón, Dolores Romero, Rosa Ana Escalonilla y Ernesto Puertas). Todos ellos realizan no sólo la reseña oportuna de dichos textos sino, más importante si cabe, el estudio de los tópicos que jalo-

nan las memorias de dramaturgos, directores, actrices y actores de dicho periodo, ofreciendo una especial cala en la «Otra Generación del 27» o la del humor (Mihura, Neville, Jardiel Poncela, *Tono...*). Un capítulo nuclear, pues.

En cuanto al resto del volumen, éste recoge las distintas comunicaciones pronunciadas a lo largo del Seminario por distintos especialistas españoles y extranjeros que insisten o favorecen otras ópticas en los textos anteriormente tratados, o bien en otros más desconocidos. Caben destacar los nombres de Jaime de Armiñan, María Teresa León, Miguel Romero Esteo, Julio Cortázar o Peter Brook, como algunos de los nombres evocados a propósito de la temática del ensamblaje de vida y dramaturgia.

En conclusión, todas ellas calas que no hacen más que evidenciar el precioso campo de estudio que ofrece el género de las memorias en lo que respecta al apasionante, voluble pero también duro «universo de los cómicos», de uno y otro lado de las tablas. Resulta de todo ello un variado panorama de dos de las líneas de estudio que propone el Centro de Investigación de Semiótica Literaria, Teatral y Nuevas Tecnologías, senda de investigación híbrida que aquí muestra sus frutos y, por qué no, las conclusiones sobre el modo en que nuestros dramaturgos, directores de escena, actores y actrices se desnudan ante el espejo; en la mayoría de los casos, jugando de nuevo tras la máscara el mismo papel que sobre el escenario.

OLGA ELWES AGUILAR

MOREIRAS MENOR, Cristina, *Cultura heredada: literatura y cine en la España democrática*, Madrid, Ediciones Libertarias, 2002, 286 pp.

En los últimos años hemos asistido a una gran proliferación de estudios que

abordan las relaciones entre el texto literario y el texto fílmico. Un somero repaso a estos títulos pone de manifiesto que la metodología que se ha venido imponiendo en estos análisis es de corte inmanentista. El libro de Cristina Moreiras, sin embargo, selecciona una serie de novelas y películas desde la transición a nuestros días no para llevar a cabo un estudio comparado de los códigos verbales y visuales, sino como paradigmas de un proceso ideológico, de ahí su afinidad con planteamientos como los de Teresa Vilarós en *El mono del desencanto. Una crítica cultural de la transición española (1973-1993)*. Estamos, por tanto, ante un estudio de historia de la cultura, que acude con eficacia a la sociopolítica, a la estética y al psicoanálisis para describir críticamente las transformaciones y las líneas de fuerza que afectan al sujeto español de final de siglo y de milenio.

Tras la muerte de Franco, la borradura del pasado se constituye en la práctica del discurso oficial de la transición. La desmemoria y la visión deshistorizada del presente que se imponen en las narrativas hegemónicas de esa época canalizan el deseo de integración en Europa, el ansiado ingreso de España en la modernidad. Moreiras elige como ejemplo de dicha práctica la película de Manuel Gutiérrez Aragón, *La mitad del cielo* (1986). El hecho de que la historia deje fuera a la madre de la protagonista se lee como síntoma ideológico: el deseo de éxito social y laboral de Rosa desplaza hasta una posición marginal y de silencio la historia de la generación anterior, marcada por la herida de la guerra civil. El trauma se reprime ahogándolo en el olvido. En esta política dominante basada en la tachadura del pasado reciente también es posible detectar fisuras, como sucede con *Las Edades de Lulú* (1989), de Almudena Grandes, y el filme de Agustín Villaronga *Tras el cristal* (1985). Según Moreiras, la novela erótica de Al-

mudena Grandes pone en tensión los sin sentidos y las ambigüedades del discurso hegemónico, ya que si por un lado Lulú trata de afirmarse como sujeto femenino dueño de su propia sexualidad, el final del relato —reencuentro con Pablo, su pareja— supone la constatación de un deseo convicto de la estructura patriarcal del poder. La película de Villaronga, por su parte, merece una interpretación alegórica que, del mismo modo, pone de relieve la sutura (el signo) de la herida bajo la lógica del retorno y de la repetición. *Tras el cristal* cuenta la historia de Klaus, un antiguo médico nazi, torturador de niños judíos, que agoniza confinado en un pulmón artificial, y cuyos actos de extrema violencia siguen ejecutándole de la mano de Ángelo, una de sus víctimas. Si lo reprimido retorna una y otra vez es porque el presente está estructurado de acuerdo con unos procesos simbólicos indisociables del pasado que quiere marginarse. Aunque estas lecturas alegóricas nunca estén exentas de riesgos, la interpretación de Moreiras está sólidamente argumentada y construye un sentido coherente con la densidad estética del texto fílmico.

Por si el lector albergase alguna duda, en el capítulo segundo se apunta a la ideología de mercado, al capitalismo, como el émbolo que promueve el discurso destinado a obliterar la memoria de la etapa franquista, discurso que se impone tácitamente durante la transición. La autora acude a textos teóricos esenciales como los de Jameson y Debord para delimitar las nociones de sujeto posmoderno y de sociedad del espectáculo. Las obras seleccionadas para el análisis son, por este orden: *Una mala noche la tiene cualquiera* (1988) de Eduardo Mendicutti, *Laberinto de pasiones* (1982) de Pedro Almodóvar, y *Plumas de España* (1988) de Ana Rossetti, de quien también se comenta el poema «Calvin Klein, underwear». ¿Qué tienen en común? La

respuesta sería que todas despliegan una crítica a la cultura del espectáculo desde el interior de la misma. El relato de *La Madelón* y *La Begüm*, los dos travestis que protagonizan la novela de Mendicutti, se sitúa en la noche del 23-F. El travesti, que funda su identidad en el límite y en lo transitorio, ejemplifica para Moreiras al sujeto de la transición, en el que coexisten el origen o espectro que debe ocultarse (la masculinidad, el pasado franquista) y un presente en construcción. La cinta de Almodóvar alberga una dualidad similar: por un lado reproduce la lógica del apoliticismo y la banalización de la experiencia típica de la posmodernidad, pero a la vez la cuestiona, revelando todo lo que tiene de herencia fantasmagórica del pasado. Del mismo modo, las mencionadas obras de Ana Rossetti, si bien afirman los códigos de la cultura del espectáculo, ponen en escena un sujeto femenino inestable, por lo que desestabilizan también el discurso dominante que ve en lo sexual un ámbito cerrado y sin contradicciones.

En el capítulo tercero se enfoca lo que podríamos considerar como la mirada traumática. Al contrario de lo que sucedía en la película de Gutiérrez Aragón, *El pianista* (1985) de Manuel Vázquez Montalbán y varios textos de carácter autobiográfico y ensayístico de Juan Goytisolo —*Coto vedado*, *En los reinos de taifa*, *Cuaderno de Sarajevo* y *El sitio de los sitios*— se centran en la recuperación de la memoria personal o colectiva. El retorno de lo reprimido va unido ahora a una re-significación de lo que se había perdido, es decir, a un proyecto ético. Partiendo de la distinción freudiana entre melancolía y duelo, Moreiras califica *El pianista* como texto melancólico porque pone en escena a unos personajes sin proyecto, desencantados, inhibidos de la realidad. La «escritura en duelo» de Goytisolo, en cambio, propone una recuperación activa de la historia

para reintegrarla en el imaginario social y de esta forma abrirlo al futuro.

El capítulo cuarto se centra en un conjunto de textos que están en la antípoda de la recuperación de la memoria que proponen Vázquez Montalbán y Goytisolo. El contexto histórico es el de la España pos-olímpica; la celebración y el triunfalismo que había acompañado a 1992 como fecha emblemática deja paso a un sustrato cultural marcado por el pesimismo y la zozobra. *Historias del Kronen* (1994) de José Ángel Mañas, *Héroes* (1993) y *Días extraños* (1994) de Ray Loriga, *Tesis* (1996) de Alejandro Amenábar y *El día de la bestia* (1995) de Álex de Laiglesia comparten el desinterés por el pasado y la inmersión en la cultura de la imagen. El enfoque sociológico de Moreiras polemiza con aproximaciones más formalistas, que tienden a integrar a las novelas de Mañas y Loriga dentro de unas características generacionales y que, en ocasiones, dudan de sus méritos literarios. El mundo que dibujan estos textos (apatía, confusión entre realidad y ficción, violencia, feroz individualismo, incommunicación, ausencia de ideología y de memoria histórica) no respondería a los códigos axiológicos de los autores; antes bien, la cultura joven se desplegaría como espacio de resistencia ante el imperio de la pantalla sobre una realidad que ha llegado a convertirse en puro simulacro (Baudrillard). En cualquier caso, pretender fijar una posición autorial —en este caso de distancia crítica— en obras que rechazan el cierre del sentido no resulta del todo convincente. Quizá por eso Moreiras matiza con sutileza su postura cuando más adelante estudia *Historias del Kronen*: «No creo

que Mañas esté identificándose necesariamente con sus personajes o que por el contrario esté criticando su modo de vida [...]. Sí considero, sin embargo, que se puede apreciar cierto deseo de testimoniar la transformación radical que la realidad social y cultural está sufriendo y las consecuencias que tal transformación tienen para el sujeto contemporáneo» (p. 218). La posición del autor constituye pues una casilla vacía: es indecible. Este hecho es lo que lleva a Moreiras a calificar de *perturbadora* una película como *El día de la bestia*, que analiza con lucidez, pero sin insistir lo suficiente en su corrosivo humor negro. Álex de Laiglesia recurre a una ironía demoledora por inestable, por su carencia de centro, de un código moral sin ambigüedades. ¿Y no es ésta precisamente una de las señas de identidad de la cultura posmoderna, una cultura *humorística* como ha señalado Lipovetsky (ausencia destacable, por cierto, en la bibliografía)?

Junto al citado estudio de Teresa Villarós y algunos trabajos de Subirats, este libro de Moreiras propone una lectura crítica de la transición política española sobresaliente por su penetración y por el efectivo manejo de un aparato conceptual interdisciplinar que hace más persuasiva su tesis. El tránsito de ese sujeto podría sintetizarse como un viaje de la celebración (los 80) a la violencia (los 90). En palabras de la autora: «Si el sujeto de los ochenta reconstruía su identidad, reinventándose su historia, el de los noventa se enfrenta, desde un afecto y una experiencia articulados en torno a lo más abyecto, a su deconstrucción» (p. 274).

JOSÉ ANTONIO LLERA