

BATHRICK, D., R. COHEN, A. FOWLER, S. GREENBLATT, A. PATTERSON, L. PATTERSON, M. J. VALDÉS SAN MARTÍN Y H. WHITE, *Teorías de la historia literaria* (Introd., compilación de textos y bibliografía de Luis Beltrán Almería y José Antonio Escrig), Madrid, Arco/Libros (Bibliotheca Philologica. Serie Lecturas), 2005, 332 pp.

La llegada de este volumen apenas un año después de la publicación del titulado *Historia literaria / Historia de la literatura* (Ed. L. Romero Tobar; Prensas Universitarias de Zaragoza, 2004) supone un indicio del momento de cambios por el que atraviesa la disciplina. Así lo confirman los textos introductorios a la antología que ahora nos ocupa: «Antiguos y modernos en la historia literaria», de L. Beltrán Almería, y «Escenarios del debate sobre la historia literaria», de J. A. Escrig. En el primero su autor vuelve sobre la crisis de la historia literaria, cuestión que le ha preocupado con intensidad anteriormente. Aborda los antecedentes de la situación para enfrentar el escepticismo instaurado en EE. UU. al empirismo europeo. Por fin, se decanta por una historia literaria esteticista enraizada en Auerbach y Bajtín y dirigida con una actitud crítica hacia grandes espacios de tiempo. Por su lado, Escrig revisa en detalle, del lado norteamericano, desde los informes periódicos de la MLA sobre historia literaria entre 1932 y 1992, el de A. Patterson incluido en los ensayos reproducidos, hasta el Nuevo Historicismo; y del lado europeo, a partir del Primer Congreso Internacional de Historia Literaria de Budapest en 1931. Hace

énfasis sobre todo en el caso francés y atiende panorama español, para concluir: «Hoy se le pide a la vieja historia literaria que se renueve, pero está por ver cómo podrá hacerlo» (p. 44).

En realidad, la incertidumbre que dibujan los compiladores articula la concepción del libro también en los títulos elegidos para las dos partes en que se divide: «El debate sobre la historia literaria» y «Problemas de la historia literaria». Todos los ensayos recogidos se publicaron inicialmente entre 1990 y 2002. La primera parte reúne los artículos: «Historia literaria», de Lee Patterson; «La investigación histórico-literaria», de Annabel Patterson; «¿Qué es la historia literaria?», de Stephen Greenblatt, e «Historia de las culturas literarias: Alternativa a la historia literaria», de Mario J. Valdés San Martín. Este último destaca en el conjunto de la antología por su extensión mucho mayor, por ser el único que utiliza una sólida información sobre el mundo hispánico y porque expone la base teórica de una ambiciosa práctica culminada al poco: M. J. Valdés y D. Kadir (eds.), *Literary cultures of Latin America: A comparative history* (3 vols.), Oxford UP, 2004. No estará de más recordar aquí que el autor entiende por «cultura literaria» la articulación histórica de la dialéctica entre una historia de la producción y una historia de la recepción.

La segunda parte la forman los siguientes estudios: «Teoría de los géneros, historia literaria y cambio histórico», de Ralph Cohen; «Las dos historias», de Alastair Fowler; «Estudios culturales», de David Bathrick, y «La historia literaria

Rlit, LXVII, 134 (2005), 587-671

de Auerbach: Causalidad *figural* e historicismo modernista», de Hayden White. Junto al trabajo de Cohen, que utiliza los géneros y sus procesos combinatorios para revelar el proceso histórico, y el de Fowler, quien explora la frontera entre literatura e historia a partir de la diferencia capital que supone «el proceder de la literatura en sí mismo» (p. 261), sobresale la agudeza de White en torno a *Mimesis*. Para él, lo más característico del concepto de historia allí expuesto es cómo utiliza el modelo *figural* tomado de los exegetas cristianos, a fin de explicar, por una parte, las relaciones entre distintos textos literarios y, por otra, entre la literatura y sus contextos históricos. Tal concepto de historia literaria es definido por White como *modernista historicista*, teniendo en cuenta que Erich Auerbach interpreta el *Modernism* como un desarrollo ulterior del realismo cultivado en el siglo XIX.

Esta recopilación, verdaderamente útil, se cierra con una selección bibliográfica de J. A. Escrig, actualizada y con entradas que atienden a las escasas aportaciones españolas a un proceso de reflexión que no cabe descuidar si pretendemos trabajar en una disciplina a la altura de las circunstancias.

ENRIQUE SERRANO ASENJO

MONCADA, Luis Mario y Edgar CHÍAS, antólogos, *El drama ausente: Otros paradigmas: Manifiestos, textos de fundación y pronunciamientos 1947-2003*, México, Anónimo Drama Ediciones, 2005, 174 pp.

En el marco de la Cuarta Semana Internacional de la Dramaturgia Contemporánea que se celebró en marzo de 2005 en el Centro Cultural Helénico, una de las instituciones más activas y renovado-

ras de la vida teatral mexicana, se presentó esta antología de manifiestos o textos sobre teatro de los últimos sesenta años que han preparado el director del citado Centro, Luis Mario Moncada, y Edgar Chías, representantes reconocidos y brillantes de las dos últimas (o penúltimas) generaciones de dramaturgos, respectivamente, e interesados ambos por la reflexión sobre el arte que practican, por la teoría teatral, que parecen entender que no estorba a su práctica, con toda la razón a mi juicio.

El interés del volumen se acrecienta al considerar el periodo de tiempo del que se ocupa, que es el de la pos-vanguardia. En este sentido, resulta complementario de la excelente antología editada en español por José Antonio Sánchez con el título de *La escena moderna* (Madrid, Akal, 1999, 487 pp.), que cubre precisamente la época de las vanguardias, y constituye una sólida base sobre la que edificar una posible continuación de ella que, con las mismas características, abordara la segunda mitad larga del siglo XX y que resultaría tan interesante y tan elocuente como lo es ya el libro, más enjuto y urgente, que comento.

Los textos recogidos son de los siguientes autores y fechas: Sartre (1947), Grotowski (1965), Krejca (1968), Pasolini (1968), Kantor (1969), Jodorowsky (1970), *Piccolo Teatro* (1972), Richard Schechner (1973), Augusto Boal (1974), Heiner Müller (1975-1986), Sanchis Sinisterra (1977), Ariane Mnouchkine (1984), La Rendija (1989 y 1992), Derrida (1989 por error seguramente, pues se toma la fecha de traducción; el original es de 1967), Rodrigo García (1996), Daniel Veronese (2000), Denisse Stoklos (2001), Rafael Spregelburd (2002) y Telón de Aquiles (2003). Por nacionalidades, hay tres representantes de Francia y de México; dos de Argentina, Italia, Polonia, Brasil y España; y uno de Chequia, Alemania y Estados Unidos.

Una mirada a las fechas puede resultar, ya de entrada, significativa. Entre el texto de Sartre y el siguiente hay un vacío de casi veinte años. Sin embargo, los diez textos que siguen, de Grotowski a Sanchis, más el de Derrida, o sea, once de un total de diecinueve, se concentran en poco más de una década (60-70). Los años ochenta, en cambio, sólo proporcionan un texto, el de Mnouchkine, breve y extraño de una entrevista. Los seis restantes corresponden a los últimos diez o quince años. La primera conclusión es que la antología ganaría en coherencia si renunciara al texto de Sartre, y no sólo por la fecha sino también y sobre todo por el contenido del mismo. La segunda, que, casi sin querer, esboza un panorama de la pos-vanguardia o la neo-vanguardia teatral, con dos núcleos, de diez o quince años cada uno. El primero cabe identificarlo con la década de los setenta, aunque arranca de los sesenta y comprende por lo menos la segunda mitad de éstos; el segundo, con la década de los noventa, aunque se prolonga hasta hoy. Dos oleadas, pues, más o menos neo-vanguardistas, de las que cabría aventurar algunas características: desconfianza en la palabra y rechazo del texto, quiebra de la arquitectura teatral y de la relación convencional entre actor y público en busca de una mayor participación de éste, reivindicación del cuerpo, de lo espontáneo frente a lo profesional y comercial, etc., para la primera ola; y dramaturgia «autónoma» o teatro «posdramático», escepticismo sobre el sentido, prácticas posmodernas, etc., para la segunda. Entre ambas, el paréntesis de los años ochenta, periodo de síntesis entre tradición y ruptura, en el que se integran o «normalizan» las innovaciones de los setenta, en sintonía quizás con el giro conservador que se da en esa década.

Llama la atención que la mayoría de los textos aquí reunidos no sean propiamente «manifiestos», ese género vanguar-

disto por excelencia. Incluso los pocos que lo son, como lo es el de Pasolini expresamente («Estas notas están escritas bajo forma de manifiesto, para que lo nuevo que expresan se presente declarada e incluso autoritariamente como tal», p. 45), arrojan diferencias radicales respecto a los de las vanguardias clásicas o históricas (valga la paradoja). Paradigmático es el caso de «Manifiesto único», el texto más reciente (2003), obra del grupo de dramaturgos jóvenes mexicanos «Telón de Aquiles», que «no se instala en la muy sobada perpetración de las provocaciones en falso, ni nos anima la remolona costumbre juvenil de decirle No a lo que nos precede» (p. 155) y más adelante declara: «No buscamos imponer una visión, sino potenciar las líneas creativas de expresión existentes...» (p. 156). No se puede decir nada más contrario al espíritu de cualquier manifiesto de las primeras vanguardias; ni tampoco, dicho sea de paso, nada más sensato.

Encuentro en esta antología más materia para un teórico que orientación para un practicante del teatro; más luz para quien se pregunta qué o cómo *es* el teatro que para quien quiera saber cómo *se hace* y no digamos consejo sobre cómo *se debe hacer*. Esto choca también con el carácter radicalmente preceptivo de las vanguardias genuinas. Lo mismo que la observación que se impone también de que casi todos los textos parecen tener más razón en lo que niegan que en lo que afirman, en lo que critican que en lo que proponen. Véase, por ejemplo, la demoledora crítica de Pasolini al que llama «teatro del Gesto o del Grito», anti-cultural pero burgués, por su odio irracional a la palabra o por ese esteticismo de segundo orden que «convierte al actor enlutado, drogado, en algo tan ridículo como el actor integrado, de traje cruzado, que trabaja también en televisión» (p. 54).

Recorre con mucha frecuencia estos

textos (Sartre, Grotowski, Derrida/Artaud, Boal, etc.) la idea de algún tipo de «vuelta al origen», frente a la novedad *absoluta* en que se empujan las vanguardias. La paradoja de la novedad está lúcida y expresada en el punto 1 del texto de Pasolini (p. 45). Lo cierto es que al acabar de leer esta compilación se puede constatar, me parece, que no hay en ella nada tan radical, tan innovador, tan revolucionario como lo que –más que lo realizado por él o por otros en su nombre– *imaginamos* leyendo a Artaud, visionario que, según Heiner Müller, «constituye una gran perturbación» e «intentó restituir al teatro una función vital que por lo general ya no tiene» (p. 104).

También en lo ideológico es perceptible la «diferencia», sobre todo en la segunda ola, con la vanguardia clásica. Es nada menos que Müller quien afirma: «Me parece que Genet lo formuló con gran precisión y corrección: lo único que puede una obra de arte es suscitar ansia de otro estado del mundo. Y tal ansia es revolucionaria» (p. 107). Y puede ser suscitada, claro, de muy variadas maneras, en contra de cualquier dogmatismo estético-ideológico. O todavía de forma más inequívoca: «A mí me estimula una línea bien formulada, dondequiera que la lea, cualquiera que sea su contenido. Esa forma es un logro humano, y constituye un momento de utopía, y me da fuerza» (p. 108). Estar, como estoy, de acuerdo con tal opinión no me impide apreciar (al contrario) lo poco ortodoxa que resulta.

De la lectura de la antología se desprende una impresión general de crisis que tiñe todo el periodo y se cifra sobre todo en la deserción del público. Se trata de una crisis que afecta a principios demasiado fundamentales o constitutivos del teatro, a mi juicio. En primer lugar, la crisis de la representación, de las ideas de imitación, de ficción o de ilusión teatral, para dar entrada en el teatro a la «*expresión de la realidad por la reali-*

dad misma, no por su imitación» (Kantor, p. 67). «No tenemos confianza en la *representación* y sus mecanismos, demandamos cada vez más *ver la cosa en sí misma, la presentación de la cosa, y no su mediatización vergonzosamente deformante, estilizada o simbólica*» (Sprengelburg, p. 151). Más de treinta años separan las dos citas. En el «teatro esencial» que postula Denisse Stoklos (2000) «todo es de verdad. Ahí no se crea ficción a través de personajes en un enredo, sino que se crea ‘fricción’ entre presencias: la del actor y la del público» (p. 146). *Happening. Performance*. Vale, ¿pero no es acaso esta maltratada idea de representación literalmente constitutiva del teatro? ¿Y renunciar del todo a ella no implicará salir del todo de él? Paradójicamente, el fin de la representación/interpretación que expresa Derrida/Artaud con el máximo radicalismo supone la vuelta a una representación/interpretación *originaria*.

Lo mismo diría yo de otra tendencia más o menos constante (sobre todo en las propuestas más ideologizadas: Gabriel Weiss, Augusto Boal, etc.), la de intentar anular la oposición entre actores y público en pro de conseguir un incremento de la participación (o más bien de una manera de entenderla). Pero ésta, como la oposición espacial entre sala y escena –en realidad la misma: espacio del público / espacio del actor– que se propone romper Richard Schechner con su «teatro ambiental», es también constitutiva, en mi opinión, y sin estar activada, en la medida que sea, no hay teatro que valga. Respecto a la relación entre texto y teatro, cuyo tratamiento resulta ya cansino, me quedo con esta paradoja ciertamente programática de Müller: «Sólo cuando un texto no se puede representar [...] es productivo o interesante para el teatro» (p. 103).

Pero, muy por encima de ciertas coincidencias generales, lo que prima en esta selección de textos es la diversidad

de ideas que se formulan, todas interesantes y de las que no cabe hacer un resumen sino en todo caso ofrecer unas muestras a título de ejemplo. Varios autores (Pasolini, Müller...) coinciden en señalar a Brecht como el final de algo en el teatro. ¿Pero de qué exactamente? Muy clarificador me parece el modelo del jazz que propone Jodorowsky para un teatro de creación colectiva. El músico de jazz es a la vez e inseparablemente intérprete, compositor y director. No hay lugar en una sesión de jazz para el señor de la batuta, que no podría hacer en ella más que el ridículo. También resulta luminoso el concepto de teatro fronterizo que defiende Sanchis Sinisterra en contraposición al de teatro marginal, pues si margen remite a la relación entre un espacio lleno y otro vacío, frontera habla de contacto o intersección entre dos plenitudes. Da que pensar la constatación de que muchas de las conquistas de las artes plásticas no han sido integradas en el teatro: el surrealismo entero, por ejemplo, queda fuera del teatro, según Heiner Müller, que plantea también la contradicción entre éxito y eficacia (política), ¿qué llega hasta la incompatibilidad? Tan enigmática como sugerente considero su idea de la necesidad de los impulsos negativos, el principal, a la destrucción, o el más fuerte, a reducir las cosas a su esqueleto. Quiero destacar para terminar lo atinada que me parece la alianza con el humor, algo muy serio sin duda y quizás imprescindible, que propone Rafael Spregelburd y que resulta tanto más atendible en contraste con el tono más bien solemne y apocalíptico que suele caracterizar a este género de los manifiestos o pronunciamientos. Copio la afirmación que cierra el texto del mismo dramaturgo argentino, llena de provocaciones hermenéuticas: «El teatro no conoce de justicia./ Y sin embargo, es noble» (p. 154).

El volumen se cierra con la «Biografía

mínima» de cada uno de los autores y una bibliografía. Se abre, tras un preliminar en que los compiladores presentan y explican su trabajo, con una amplia «Introducción» de Edgar Chías, tan documentada como comprometida, que se organiza en torno a estos tres ejes, sobre los que entiende que giran los textos de la antología: «a) La función del arte como parte y extensión de la vida o como su transfiguración; b) la función social del arte: arte comprometido o arte por el arte; c) la función ficcional o no ficcional del teatro: teatro dramático o postdramático» (p. 15). Hay que felicitar a Moncada y Chías por haber puesto al alcance de los estudiosos y de todos los interesados por el teatro un material tan útil y tan interesante. Ojalá se consolide la costumbre, que se inició con *Versus Aristóteles* (2004), de publicar en cada edición de la Semana Internacional de la Dramaturgia Contemporánea un volumen de pensamiento teatral capaz de suscitar el debate. Tal es el que nos ocupa, segundo de la serie y merecedor sin duda de gratitud y aplauso.

JOSÉ LUIS GARCÍA BARRIENTOS

HENSELER, Christine, *En sus propias palabras: escritoras españolas ante el mercado literario*, Madrid, Torremozas, 2003, 197 pp.

Christine Henseler reúne diez textos firmados por otras tantas escritoras españolas en los que éstas abordan su relación con el mercado literario y con la industria cultural española, y los introduce con un breve apunte bio-bibliográfico individual. Cabe mencionar que algunos de los títulos seleccionados en esta compilación aparecen también como objeto de estudio del ensayo monográfico: *Contemporary Spanish Women Narrative and*

the publishing industry (University of Illinois Press, 2003). La imbricación estrecha de ambos libros, fruto de un mismo proyecto investigador, amplía el análisis y da idea de la coherencia del diseño curricular de la investigadora.

En la parte introductoria, Henseler explica sus motivaciones metodológicas para la reunión de *estos textos* y ofrece una precisa síntesis de su contenido. La novedad de la antología reside en que el espacio crítico-creativo brindado a las autoras se destina a analizar las lindes entre industria cultural y escritura. Henseler organiza las aportaciones autoriales en cuatro bloques titulados en virtud de una comunidad temática: La construcción socio-cultural de la escritora (reúne los textos de Díaz-Mas, Santiago y Grandes), la escritora ante la industria cultural (incluye los documentos de Obligado, Freixas e Izquierdo), la reivindicación de una diferencia (incluye los puntos de vista de Santos, Sanz y Beccaria), y un «A modo de conclusión», donde Huertas cierra el elenco de perspectivas. Una vez que ha dado la palabra a las autoras, Henseler se retira incluso de los títulos para que las propias signatarias bauticen sus aproximaciones al tema.

Paloma Díaz-Mas va hilando «La construcción de una escritora» desde sus lecturas infantiles en la escuela católica: *Glorias imperiales*, *El Quijote* o *La leyenda dorada* de Jacobo de la Vorágine, hasta las obligatorias para su trabajo de profesora de literatura en la Universidad del País Vasco (*Diálogo de las cosas ocurridas en Roma*, de Alfonso de Valdés). Confiesa que sus primeras novelas y relatos (*El sueño de Venecia*, *Biografías de genios, traidores, sabios y suicidas según antiguos documentos*) beben de sus segundos estudios. Obras como *El Lazarillo*, *La Celestina*, *Historia universal de la infamia*, de Borges, inciden en su opción por la carrera de Filosofía y Letras, especialidad de Filología Romá-

nica. De igual modo, valora la coyuntura idónea de haber nacido en la ciudad y reflexiona sobre el tránsito de una educación exclusivamente femenina a unas aulas mixtas y democráticas. Por fin, recalca en su etapa de investigadora en el CSIC y sus seis años de trabajo en el seno de esta institución dirigida por hombres, todo lo cual refleja de algún modo en *Tras las huellas de Artorius*. En definitiva, Díaz-Mas pone de relieve distintas circunstancias socioeconómicas que forman y determinan a la escritora, más allá de lo leído: ser mujer en un momento en que la universidad española se abría a la diversidad. Las lecturas acumuladas durante la infancia y la adolescencia perfilan a la escritora en su madurez, pero la «construcción» continúa en el contacto con su alumnado.

Elena Santiago escribe «El mercado literario, o tantas veces, el desaliento» en un tono más intimista. Da a conocer su formación literaria más que a través de sus lecturas, de sus impulsos innatos y de la palabra de sus personajes: la necesidad de intensidad y de un crecimiento «del revés», de la singularidad, combinados con el deseo de comunicación con el lector y el miedo a publicar. Expresa la voluntad de proteger a sus criaturas de factores externos a la creación en sí, de los compromisos mercantiles. Aún así tampoco pretende aislar a sus personajes en un mundo sin almas reales, habitado por ella sola y sus libros. De este modo, aspira a una entrega leal a la literatura, donde no se condene a la mujer al silencio, donde las concesiones no sean sólo para los hombres. Concluye su labor textual confirmando su pasión por la escritura en el hecho mismo de seguir escribiendo a pesar de las trabas ajenas a lo literario.

Almudena Grandes lucha por «La conquista de una mirada», la suya, sobre los cimientos de una experiencia práctica: la de una geógrafa e historiadora que

entra por la puerta de la lectura a la creación. Aunque no se tiene a sí misma por crítica de la literatura, elabora un jugoso análisis crítico a raíz de diversas cuestiones abiertas: ¿la escritura tiene género? ¿cuáles han sido «las reglas del juego»? ¿cuál es la situación actual?. Grandes trasciende el género de la escritura y estima la visión personal, donde pueden intervenir el género del personaje y el género implícito en un determinado punto de vista narrativo, como elecciones del autor. Considera que el género convive con muchos otros atributos de un escritor. A continuación descubre las reglas del juego sobre el tablero de la novela escrita por mujeres. Periodiza tres fases en el desarrollo histórico del género novelístico: la subordinación o delegación en lo masculino, el encasillamiento por las autoridades masculinas en un reducto genérico triptico y crítico: literatura infantil, poesía excedidamente lírica y ficciones «de interior», la dualidad paradigmática entre las escritoras que se conforman con el ámbito privado o bien masculinizan su punto de vista para poder crear y las que se rebelan en pos de su voz propia, marginadas. Así llega a la contemporaneidad: se siente responsable del patrimonio heredado de aquellas escritoras, y llama a cuidarlo de tal manera que se escriba con naturalidad desde un punto de vista femenino. Constata que persisten ciertas estructuras literarias dañinas que tildan la literatura escrita por mujeres de género menor. No le cabe la menor duda de que el canon literario es masculino, pero advierte que es la misma tradición literaria la que le ha asignado un género. Rechaza la crítica feminista radical, prefiere sobreponerse a las ideologías y dejar que la literatura vaya por delante de todo. No olvida tampoco los efectos colaterales de la respuesta del mercado ni las apuestas editoriales dudosas. Como profesional, se ubica en la fase intermedia de su carrera

literaria, donde sí encuentra un espacio real de igualdad. Denuncia la desigualdad en la etapa de la consagración definitiva, que alcanzan más hombres que mujeres. En conclusión, podríamos decir que para Grandes el debate del género no existe allende el testimonio diverso de un mundo único desde cualquier posicionamiento, genérico o no, militante o no.

La argentina Clara Obligado abunda en lo genérico, esta vez desde la tensión entre la batalla por la inclusión y la exclusión. Arranca de un paralelismo entre la conciencia de superioridad de idioma (sufrida a partir de su doble registro en castellano) y de género. Juzga que los escritores viven en un relajamiento sin tensiones, mientras que las escritoras deben atacar, rebatir o situarse. El prestigio literario se reserva a los escritores varones, mientras que se acalla a las escritoras y se las margina dentro del panorama literario. Así lo prueban multitud de artículos aparecidos en prensa, como el firmado por Juan Goytisolo, «Vamos a menos» (*El País*, 10-01-2001). De este texto se sirve la ensayista como punto de partida para su reflexión. La invisibilidad, el eco y el silencio son conceptos vinculados con la exclusión y desgajados de la forma en que aparecen mencionadas las mujeres en los medios de comunicación. Al igual que Grandes, Clara Obligado cree en la diversidad personal más que en el género, si bien observa una tendencia del mercado a crear un tópico de «lo femenino». Así pues, la clave de su análisis estriba en descifrar los elementos literarios impuestos por el mercado para la llamada literatura «femenina»: buena imagen de la autora, sencillez constructiva, pocos personajes y definidos en pocos trazos, tono confesional e intimista, narración en primera persona para facilitar la empatía y exigencia de superficialidad. Esta estética literaria, no necesariamente cultivada por mujeres, tal como matiza Obligado, se asienta

sobre la celeridad y la novedad, el consumo. A pesar de todo, esta escritora *reclama* un paréntesis en esa estética de la exclusión y aboga por una literatura de mujeres al margen del mercado.

Laura Freixas también aprovecha el tratamiento periodístico para indagar en la influencia del género sexual en la crítica literaria en el texto titulado «Qué significa «de mujeres/para mujeres/femenino» en la crítica literaria española actual?». Ordena semánticamente los términos relacionados con el género sexual: pocos los masculinos, muchos los femeninos. Agrupa los términos que la crítica literaria marca como femeninos en diversas categorías: feminista en tanto que políticamente correcto, intimista, comercial, particular o no universal. Para ilustrar cada uno de estos sentidos, aporta citas de distintas publicaciones periódicas, que comenta exhaustivamente. Intervienen en sus comentarios cuatro nuevas combinaciones: autor varón, protagonista varón; autora mujer, protagonista mujer; autora mujer, protagonista varón, y autor varón, protagonista mujer. Esta matemática de equivalencias le permite profundizar en la sinonimia subyacente en la mayoría de las corrientes crítica (femenino = malo) y desentrañar el engaño: los críticos sitúan en un mismo nivel los juicios de hecho y los juicios de valor. En su opinión, aparece un nuevo sentido de la invisibilidad, diferente al que explicaba Clara Obligado: lo invisible es lo masculino, dada su omnipresencia, frente a la visibilidad peyorativa de la condición femenina. Se duele del descrédito de los críticos españoles hacia todo lo femenino. En este sentido, hace una llamada a la eficacia de la crítica. Por tanto, en tanto en cuanto el canon ha desprestigiado lo femenino por particular, marginal, oportunista, mercantil y malo, Freixas insta a las mujeres a tomar la palabra, enlazando así con el elemento aglutinador de esta antología.

Paula Izquierdo estudia los dos tipos de discriminación, positiva y negativa, que afectan a la escritora a la hora de publicar en un mercado perverso, y la abocan a una dualidad entre ser persona y ser mujer. Se imagina una simbólica unión corpóreo-profesional, «El esternocleidomastoideo de la escritora», para dar cuenta de la absurdidad que supone diferenciar la literatura en función del sexo del autor. En cuanto a la discriminación positiva, arremete contra la imagen como fuerza de venta y vuelve a ironizar sobre la unión hilarante de fama y aspecto anatómico. Centra la discriminación negativa en dos esferas: la sociedad literaria (que, a juicio de Izquierdo, enfrenta a la escritora comercial y mediática con el escritor-orador / pensador de prestigio, antónimos que se difuminarían desde una simple y llana valoración del rasgo óptimo) y la crítica (que asigna una serie de calificativos a las obras de creación escritas por mujeres que giran en torno al intimismo, juzgadas de acuerdo con un doble rasero: elogioso en los hombres, insultante en las mujeres). Así pues, desecha la forma de razonar de algunos críticos y pone en duda el potencial útil o esclarecedor de la crítica actual (y aún más, su carácter instructivo), desde el momento en que se distingue entre literatura escrita por mujeres y literatura escrita por hombres.

En «El lector desinformado», Care Santos ahonda en la reivindicación de la diferencia en medio de la confusión editorial, vinculada con el circo al que aludiera Paula Izquierdo. Comienza asomándose al periplo del lector en busca de lecturas entre los anaqueles de las librerías y entre los libreros que aconsejan. A través de este seguimiento al lector ávido de libros, nombra las diversas tendencias de la denominada literatura última. No encuentra un rasgo distintivo para situar lo femenino dentro de esa generación joven, por lo que desenmascara la

falsa categoría de lo femenino, tildándola de tópica y maniquea. Expresa su hartazgo hacia los juegos comerciales de los editores por átonos. Denuncia la intromisión editorial en las portadas, en las ilustraciones de cubierta, en los eslóganes publicitarios con explicaciones del contenido de la novela que deberían reservarse a la contracubierta, en las fotos de promoción tan prototípicas, etc. Censura la demasía de publicaciones y exhorta a la contención editorial. Rehúsa el asociacionismo literario y el gregarismo lector, mostrándose contraria a la obsesión por publicar a toda costa. Remite a la veteranía de los autores como baza selectiva y se decanta por la fidelidad de las minorías. En definitiva, provoca la toma de conciencia sobre el modo en que se forma el criterio del lector: sobre la base de las referencias de su librero, los reclamos publicitarios y el «boca a boca» de los lectores.

Marta Sanz coincide con el resto de sus colegas en la dificultad y aversión que sienten muchas mujeres escritoras a ser incluidas en un grupo. Al igual que muchas de las colaboradoras de esta antología, utiliza un código alegórico para subvertir la lógica de los prejuicios masculinos, pero también de los propios prejuicios feministas que bloquean la escritura. Exhorta a deconstruir mitos y redefinir prejuicios para que la polémica feminista entre igualitarismo y reivindicación de la diferencia estalle. Con el título «El falsete de la soprano» ironiza sobre la hipocresía o falsedad del mercado y la crítica, demagógicamente emparentados, y se burla de una forzada ortodoxia lingüística en aras de la corrección política. Asume la verdad de la escritora como ser social, dentro del bien y del mal, con unas herramientas literarias específicas, y exige a la creadora de justificar la opción narrativa escogida. Tras la reflexión general sobre el campo literario de las mujeres como autoras y

personajes, analiza brevemente sus propios textos: *El frío*, *Lenguas muerta* y *Los mejores tiempos*.

Lola Beccaria articula su análisis en torno a un mundo que interpreta como lugar de compraventa, de ahí que escriba sobre «El precio de la aventura». No obstante, aclara que ese intercambio de compraventa es una prolongación del intercambio que habita todos los actos vitales. Enlaza con Almudena Grandes al apostar por la sinceridad como mirada única al mundo. Verbaliza el deseo común de vender una mirada no exactamente por dinero, sino por llegar al público. De esta forma, el mercado literario se le antoja un engranaje mucho más sutil y misterioso, donde el intercambio se asienta en la palabra y, como cualquier diálogo, sufre a veces interrupciones e interferencias. A continuación esboza un preciso «estado de cosas»: un ámbito literario que fuera casi exclusivamente masculino, con un reparto arbitrario de tareas, se ve trastocado y muta, y una mujer que necesita plantear su vida como una salida de la intimidad hacia fuera, para ser humana y desempeñar actividades humanas, con aportaciones a la estructura social (en este sentido se relaciona la mujer de Beccaria con el ser social de Sanz), pero también a la civilización entera. Al igual que otras autoras, homenaja a las pioneras que propiciaron el cambio social que la literatura no hace sino reflejar. Atiende al nacimiento de una mujer nueva que vive el amor como amenaza al equilibrio entre lo intelectual y lo emocional, pero temerosa de la soledad y del alejamiento del otro sexo que tan frecuentemente no la comprende. En su opinión, de estas inquietudes emana una heroína literaria estereotipada, de carácter fuerte, defensora de su estatus profesional, pero perdida emocionalmente. Paralelamente, asiste al nacimiento de un nuevo hombre que se abre a la expresión afectiva antaño

aherrojada y ya no niega a la mujer, deseoso de comprenderla. Beccaria celebra el incipiente interés de algunos hombres en leer productos femeninos. No obstante, tampoco ignora, como el resto de sus compañeras, el que una parte de la crítica masculina minusvalora la literatura hecha por mujeres.

A modo de síntesis final, Begoña Huertas plantea una serie de objeciones a su participación en la antología: «Yo no querría estar aquí. Y sin embargo». Así argumenta ante el hecho de que el presente volumen se limite a recoger la mirada de las escritoras, de ellas, lo que contribuye a institucionalizar la discriminación y fosilizar el tratamiento injusto, más que a rectificarlo. La segunda objeción la pone al riesgo de crear categorías aparte, apoyadas en vacías cuñas como «universo femenino». Según Huertas, la experiencia individual de la escritora no puede bifurcarse en dos categorías: masculina y femenina, como ya recordará más arriba Beccaria; es decir, el discurso ha de girar en derredor de la literatura, con unos medios expresivos específicos y una temática novelesca determinada, pero sin estigmas. En su opinión, resulta muy peligroso asociar el ser mujer con un género marcado, puesto que se aparta a la escritora de todo el conjunto global de la literatura. Sin embargo, ignora las razones por las que las mujeres contribuimos a esa marginalidad. Pone de relieve las perniciosas consecuencias de este «ninguneo», que afecta a todas las mujeres. Aconseja combatir la discriminación por la vía de la acción: es necesario instalar a las mujeres en la tradición literaria. Como el resto de las escritoras, acusa a las editoriales de «vender» mujeres y hace hincapié en que las tendencias del mercado afectan a todos los escritores y a todas las escritoras. Ahora bien, niega una tercera vez: no sólo deben opinar las mujeres sobre la situación de las mujeres, no debería-

mos ignorar las opiniones de críticos/as, lectores/as, editores/as: el excluirles a ellos no implica que no nos excluyan a nosotras.

PATRICIA GONZÁLEZ ALMARCHA

RUIZ PÉREZ, Pedro, *Manual de estudios literarios de los siglos de oro*, Madrid, Castalia (Universidad), 2003, 478 pp.

El autor de este volumen, profesor de literatura de la universidad de Córdoba y gran conocedor de la materia a la que ha dedicado una atención permanente dentro de su amplia labor de estudio, aún aquí dos facetas, la docente y la investigadora, que se complementan en esta visión «abarcadora» sobre la literatura áurea. Algo salta a la vista nada más asomarse a este nuevo trabajo, y es que no responde a los parámetros habituales en este tipo de manuales al uso.

Se tratan de superar las bases sobre las que normalmente se apoyan estos trabajos de conjunto sobre una época. Como se aclara en la introducción, a la exposición del estado actual de los estudios y su correspondiente bibliografía se añaden propuestas de enfoque, replanteamiento de perspectivas e incorporación de aspectos y elementos no abordados generalmente. Se estudia el hecho literario sin perder de vista que estamos, sobre todo, ante un fenómeno comunicativo en el que intervienen diferentes factores que, a la postre, configuran y condicionan la práctica literaria. De ahí que el autor insista en la índole cultural e histórica que enmarca estos textos, sin cuya consideración su análisis quedaría truncado.

Este recorrido «atípico» por la literatura áurea no sigue los pasos de las usuales historias de la literatura, ni en la cronología ni en el estudio sistemático de

autores. Es, se podría decir, un manual complementario, en el que se ofrecen las claves interpretativas que procuran al estudiante, o al no iniciado en la materia, la columna vertebral para una perfecta comprensión del fenómeno literario tal y como fue entendido en su época y recibido en la nuestra.

La obra comienza con una presentación de asuntos que constituyen la médula del libro. En el epígrafe «la institución de las letras áureas» se incluyen apartados dedicados a la conceptualización de los siglos de oro, a la poética clasicista, a la república literaria, a los humanistas, letrados y literatos, a las razones de la lectura y a los modelos literarios, que se acompañan de unas referencias bibliográficas finales que cierran convenientemente cada capítulo, como corresponde al tenor de un manual universitario de estas características.

Todas las instancias jakobsonianas del proceso comunicativo son oportunamente revisadas como elementos intervinientes en el fenómeno literario. El texto, sus canales de transmisión, la figura del escritor, el contexto o mundo de referencias de las obras y su recepción forman el cañamazo sobre el que se dibuja una rica panorámica de materiales imprescindibles para un estudio de la Edad de Oro de nuestras letras. Veamos.

Aparte de las consideraciones acerca del texto, todo un capítulo se dedica al estudio de los problemas de transmisión en los que se tienen en cuenta cuestiones tan fundamentales como la aparición y consolidación de la imprenta o el establecimiento de los corrales de comedias como lugares fijos para la representación teatral. Ambas innovaciones se analizan en relación con el texto al afectar a temas de gran calado para el fenómeno literario como la presión del gusto o su influencia en los modelos estilísticos o genéricos. Se hace hincapié en las tensiones propias de una época en la que con-

viven la lengua latina y la vulgar, el manuscrito y el impreso, las representaciones religiosas y las cortesanas, las prácticas artísticas y comerciales, las formas elevadas y populares, etc., que subrayan la complejidad de unos siglos difícilmente reducibles a esquemas sin matices.

Se nos recuerda ya desde el principio el rechazo de la literatura de ficción por parte de los humanistas, que defienden la finalidad pedagógica y moral de la literatura, con los consiguientes recelos ante el papel decisivo de la imprenta a comienzos del xvi.

La figura del escritor y su evolución desde el concepto de autoridad al de autoría ocupa otro capítulo en el que se repasa el lugar y la función del autor desde principios del siglo xvi, en los que su estatuto está más vinculado a la herencia medieval, hasta finales del siglo xvii, ya totalmente integrado en la nueva situación social creada por la plena incorporación de la imprenta en la sociedad moderna. También se atiende al cambio de paradigma en torno a los estudios reglados, que sustituyen el subrayado de la dialéctica y de la lógica en el esquema escolástico por un notable acento de la gramática y de la retórica, que tendrá consecuencias evidentes en la propia realidad literaria. A lo cual —se nos recuerda— habrá que añadir el cambio casi simultáneo y también paulatino, a principios del xvi, del estatuto del escritor que evoluciona desde el aristocratismo de herencia medieval hasta su asumida profesionalización. La imbricación de los géneros en este entramado socio-cultural se apunta al relacionar la lírica del principios del xvi con una práctica manuscrita, de autores no profesionales («diletantes») y vinculados con una poética de índole más culta, con Garcilaso y Góngora como paradigmas. A su vez, los géneros de la narrativa de ficción y del teatro se compadecen más con autores que rozan la profesionalización, se adaptan mejor al

mercado y atienden a una práctica más popularizada, como sucede con el caso emblemático de Lope de Vega.

Cuestiones como el anonimato o el carácter apócrifo de algunas obras y la autoría como factor clave en relación con la imprenta y el mercado se estudian al hilo de títulos como *La Celestina*, *El Lazarillo de Tormes* o la adaptación del *Amadís de Gaula* de Rodríguez de Montalvo.

Todos estos aspectos históricos y culturales que afectan al hecho literario, entre los que no falta tampoco, evidentemente, el marchamo de la Contrarreforma en la literatura áurea española, son analizados de manera clarividente. Se acentúa también el carácter del nuevo escritor, cuyo mester se distancia cada vez más de la autoridad de los textos canónicos –sagrados o clásicos– e irá paulatinamente poniendo los recursos retóricos y poéticos al servicio de unos contenidos alejados de la *auctoritas*. Estamos en el camino de la consideración de la obra literaria como objeto artístico.

En fin, se repasan luego cuestiones como la autoridad subjetiva frente a la autoridad basada en los clásicos; el lugar del narrador y su desarrollo hasta la omnisciencia; el estatuto del autor (de aristócrata a «ingenio lego») y la evolución de las distintas instancias narrativas, desde el cronista hasta el pleno autor, pasando por el refundidor, el recopilador, el narrador testigo y la forma autobiográfica.

El mundo de referencias de los textos, sus temas y asuntos se someten a examen en el siguiente capítulo, en el que se revisa su desarrollo desde la materia medieval, en la que primaba el principio de veracidad (es decir, la adecuación de la materia literaria a la realidad) y el de la utilidad (moral o pedagógica) como motores del sistema clasicista que persistirán, con sus vaivenes, a lo largo de los siglos de oro. Se atiende también a la irrupción de la crítica humanista y su cambio de paradigma, propiciado por

el paso del pensamiento ergótico al retórico y gramático, por la ampliación del ámbito conceptual de lo literario o por la revalorización de las lenguas vulgares, entre muchos otros factores, y se sitúa todo ello en el contexto de la polaridad de antiguos/modernos, tal y como recoge el diálogo humanista la *Ingeniosa comparación de lo antiguo y lo presente* (1589) de Cristóbal de Villalón, emblema del enfrentamiento entre dos concepciones antagónicas.

No se dejan de lado asuntos tan importantes como la influencia de la renovación espiritual y de Erasmo en el contexto literario, o consideraciones como la confluencia del argumento amoroso y la estructura narrativa del viaje en la literatura profana y religiosa. Se da cuenta de la huella de Trento y de la política de Felipe II, concretada en leyes como la pragmática de 1558, que establecía el control de la imprenta y que acentuaba los principios de utilidad y verdad al socaire de la Contrarreforma. Este repaso destila un permanente interés en unir todos los temas concitados en la interpretación del fenómeno literario. Por eso mismo se señala también el papel de la Inquisición, más como manifestación última y síntoma de la mentalidad dominante que como causa determinante de la censura. La cual, en último término, propendía a servirse del criterio moral como argumento de autoridad para reforzar sus principios clasicistas de servicio a la verdad, a la utilidad y reticentes a cualquier asomo de originalidad que cuestionase la separación de las normas.

El autor insiste en el carácter organicista de esta cultura en la que las instancias religiosas y políticas forman un entramado con repercusiones a corto y medio plazo en la república literaria. Esto se compensa, sin embargo, con una práctica ajena al utilitarismo literario y con unos intereses estéticos que van más allá de la imitación de la naturaleza y que no

aspiran a un público amplio como receptores de sus textos: es el comienzo del Manierismo. Todo un apartado se ofrece a otros ejes temáticos configuradores de la literatura áurea, tales como la aventura, las construcciones utópicas, las formas de trascendencia o los destellos de apariencia, cuyo reflejo en los textos se rastrea oportunamente y se pone en contacto con sus raíces teológicas, donde adquieren pleno sentido conceptos como el de melancolía, íntimamente unido al sentido de conflictividad presente ya en la *Celestina*, incorporado en Quevedo como resistencia contra lo material y cristalizado en la obra entera de Calderón como lucha de contrarios. La voluntad de cambio, como consecuencia de lo enunciado, marca también las obras áureas en su doble dimensión de bienestar personal y reconocimiento social.

A la recepción de los textos dedica el profesor Ruiz un capítulo entero en el que estudia los factores que condicionan la intención del autor y orientan la formalización de la obra. Se trata de recuperar el valor propio del texto, lo que supone en cierto modo un ejercicio crítico que procura liberarlo de las excrecencias interpretativas que se le han ido incorporando a lo largo de la historia. El desarrollo de la imprenta, la convivencia de la oralidad y la escritura, la evolución del proceso de lectura hacia la individualidad, la debilidad del proceso de autoridad y la ampliación de la base del público lector, son puntos convenientemente estudiados como un todo orgánico, cuyos vaivenes han de ser tenidos en cuenta en el proceso de creación y en el de su posterior interpretación. Se atribuye una importancia notable al espacio del texto, con su disposición peculiar, sus preliminares (su licencia, la fe de erratas, la tasa, etc.), que afectan indudablemente a la mecánica de la lectura de aquella época. En definitiva, se pone especial empeño en señalar la relación entre el nue-

vo público lector y sus hábitos de lectura, que influirán en los cambios estéticos originados entre los dos siglos de referencia. Un recorrido a vista de pájaro de las lecturas críticas de estos siglos de oro, desde los ilustrados, pasando por Menéndez Pelayo, hasta la generación del 27, ilumina los hitos más importantes de su recepción.

Las consideraciones acerca de la poética y la preceptiva ocupan un capítulo que revisa la tradición clásica y los tratados de retórica y poética que proliferaron en los siglos XVI y XVII, respectivamente. A medida que el modelo humanista se fue debilitando en favor de una práctica literaria autónoma con fines exclusivamente estéticos y no solamente éticos o pedagógicos, se propició la extensión de una poética que alojaba las artes nuevas de hacer comedia, novela y poesía.

El esfuerzo por compendiar en breves páginas todo lo esencial sobre la preceptiva de la época demuestra por parte del autor un gran conocimiento sobre el tema y una enorme capacidad de síntesis que acierta en la selección de lo importante y no deja de apuntar los asuntos menores. Un apartado de métrica cierra este capítulo que se articula perfectamente dentro del cuerpo del libro y que analiza aspectos que, en ocasiones, no reciben una atención demorada y un tratamiento exento como el que aquí se muestra.

El capítulo octavo del libro valora con criterios actuales las grandes líneas genéricas del período. Se cuestiona la delimitación de los siglos de oro como una entidad unitaria y cerrada, atendiendo precisamente a sus fronteras con las manifestaciones literarias previas y posteriores y a la creación de sintagmas como el de «Edad Media» fruto de la visión humanista y de la sanción definitiva de la Reforma protestante, condicionada, entre otros factores, por su rechazo del escolasticismo medieval. Una línea permanente se descubre a lo largo de

estos siglos, la poética aristotélica–horaciana, con más o menos presencia según el momento, que se erige como punto de referencia de todas las cuestiones disputadas en la época.

El campo abonado para indagar en las grandes corrientes vertebradoras de la poética áurea es, sin duda, el de los géneros literarios. De ahí que el autor siga el recorrido de las manifestaciones teatrales, narrativas y líricas, en las que se rastrean las huellas de las corrientes literarias y sociales que cristalizaron en esos modelos. Se cierra este capítulo con una cronología sintética de los hitos literarios y un acercamiento crítico al estudio de estos géneros para situarlos en sus verdaderas coordenadas históricas; a lo que añade el autor unas recomendaciones prácticas dirigidas a los estudiantes y a los interesados en la materia, que se completa con referencias bibliográficas y repertorios útiles en soporte de papel e informático.

El libro contiene un último capítulo como tentativa de estudio diacrónico de todo lo tratado previamente, según un orden cronológico, que asume de nuevo como columna vertebral el repaso de las series genéricas, de las corrientes y de los modelos poéticos. Destacan algunos apuntes sobre obras concretas como el *Lazarillo*, por ejemplo, que se vincula con la tradición clásica lucianesca, especialmente presente en otros textos de la época, muchos de ellos manuscritos, que siguen esta estela clásica; o se apuntan los rasgos de la «narrativa idealista». El autor considera las distintas líneas poéticas de la lírica en torno a la obra de Garcilaso, la subversión de la poesía gongorina con respecto a los parámetros clásicos y la barroca producción quevedesca, con un fuerte componente clasicista de impermeabilidad de los registros estilísticos y un claro sentido de la utilidad como huella inequívoca de su producción. Los modelos teatrales en torno a

Calderón o Tirso también se recogen en este apartado.

Resumiendo. Estamos ante un manual cuya singularidad reside en la exposición original y el cuestionamiento de algunos temas clave que atañen al espacio socio-cultural que engloba los siglos de oro y que afecta de manera directa al texto literario. Como señala el propio autor, su planteamiento se aproxima más a los producidos fuera de España, como el dirigido por Asor Rosa en Italia, dedicado a la literatura de este país, en el que los factores de mediación adquieren mayor protagonismo. Evidentemente, la orientación de este libro es clara y abiertamente universitaria, dirigida, como ya dijimos, a los estudiantes y a todos aquellos que se inician en estos estudios. No busque nadie, pues, en este manual aspectos que exceden su propósito y que algunos podrían echar en falta. Una mayor demora y toma de posición, por ejemplo, ante asuntos tan debatidos entre los especialistas de edición de textos áureos, como la normalización lingüística y su fijación gramatical, no tiene necesariamente cabida aquí. Y lo mismo podría decirse del resumen de los modelos teóricos y perspectivas críticas ofrecido en un espacio tan obligadamente reducido, que apenas deja lugar para un tratamiento sumarísimo de la teoría literaria contemporánea. Efectivamente, no es esa la finalidad, como oportunamente se explicita.

Me atrevería a decir que este manual contiene más de lo que anuncia y bajo su «fermosa cobertura» se transmiten unos contenidos adecuados, oportunos y densos tras los que, no cabe duda, se ocultan un gran cúmulo de lecturas y una intensa y extensa labor de investigación.

El libro supone, pues, una magnífica exposición y síntesis de temas fundamentales sobre el siglo de oro, abordados desde una perspectiva comprensiva y con un planteamiento muchas veces original, que resulta siempre estimulante a

cualquier lector y que puede considerarse, por esto mismo, como una referencia imprescindible dentro de los estudios de conjunto sobre la literatura de nuestros siglos de oro.

LUIS ALBURQUERQUE GARCÍA

LAMARCA LANGA, Genaro, *Félix Latassa y la Biblioteca de los escritores aragoneses*. Zaragoza, Real Sociedad Económica Aragonesa de Amigos del País – Ibercaja, 2004, 349 p.

LATASSA Y ORTÍN, Félix de, *Bibliotheca Antigua de los Escritores Aragoneses*. Ed. Genaro Lamarca Langa. Zaragoza, Real Sociedad Económica Aragonesa de Amigos del País – Ibercaja, 2004, 572 p.

LATASSA Y ORTÍN, Félix de, *Bibliotheca Nueva de los Escritores Aragoneses 1500-1599*. Ed. Genaro Lamarca Langa. Zaragoza, Real Sociedad Económica Aragonesa de Amigos del País – Ibercaja, 2004, 566 p.

LATASSA Y ORTÍN, Félix de, *Bibliotheca Nueva de los Escritores Aragoneses 1600-1640*. Ed. Genaro Lamarca Langa. Zaragoza, Real Sociedad Económica Aragonesa de Amigos del País – Ibercaja, 2004, 608 p.

No deja de ser sorprendente en este mundo nuestro tan dependiente de la novedad, de lo *cool*, como se dice en la jerga de la red, que resulte un acontecimiento la reedición de una obra aparecida hace dos siglos. Todavía más sorprendente es que ese acontecimiento no esté vinculado a los dominios de lo estético ni de lo religioso, que mediante el *status* de lo clásico o de lo sagrado suelen burlar la hegemonía actual de lo nuevo. Se trata nada más y nada menos que de la reedición de una obra bibliográfica, una *biblioteca* se decía por aquel entonces, las monumentales *Bibliothecas* del

aragonés Félix Latassa (1733-1805), de una herramienta de trabajo, siempre elogiada y menos consultada de lo que prudencia filológica requiriere.

La *Biblioteca* de Latassa es una monumental bibliografía de autores aragoneses que alcanza hasta finales del siglo XVIII, publicada en ocho volúmenes, en 1802, a cuenta del autor y que resultó un mal negocio editorial y un monumento extraordinario para la filología española. La obra fue publicada en edición de escasísima calidad (en mal papel, llena de erratas y sin los necesarios índices, que hubieran facilitado su consulta). La obra resultó necesariamente cara (algo lógico si tenemos en cuenta sus ocho volúmenes) y en su momento se vendieron pocos ejemplares. Algunos años después se saldaron, con lo que a los problemas iniciales se añadió uno nuevo: el de su rara distribución y escasa disponibilidad en las bibliotecas de los siglos XIX y XX. De este mal han venido quejándose los eruditos de ambos siglos. Y, ya en el siglo XIX se propusieron dos soluciones que, a la larga, no lo fueron: el *Índice* de Toribio del Campillo, de 1877, y el *Diccionario* de Gómez Uriel, editado en tres volúmenes entre 1884 y 1886 (disponible en ediciones recientes en papel, cd-rom y en la red). El primero trataba de solucionar el primer defecto de las *Bibliothecas* de Latassa: la ausencia de índice alfabético de autores, que, dada su ordenación su cronológica parecía imprescindible. Para que el *Índice* fuera útil era necesario tener a mano las *Bibliothecas*, asunto cada vez más dificultoso que terminó por arruinar el esfuerzo. El *Diccionario* trató de paliar la ausencia de ejemplares resumiendo el contenido y ordenándolo alfabéticamente por autores. La ausencia de criterios profesionales malogró la empresa, aunque muchos han venido confundiendo el *Diccionario* de Gómez Uriel con la obra de Latassa, dada la mayor disponibilidad del *Diccionario*.

nario y la ignorancia de sus sensibles diferencias con el original. En resumen, este cúmulo de dificultades ha sido la causa de que el *Latassa* haya tardado dos siglos en ser reeditado, cuando ya se había convertido en una especie en peligro de extinción (el editor actual ha rastreado la presencia de apenas una docena de ejemplares entre todas las bibliotecas de referencia del mundo occidental).

Pero si notable resulta la peripecia de la difusión y valoración de esta obra monumental, no lo es menos el objetivo que la alumbró y que no es otro que «formar una Historia Literaria del Reino de Aragón», como declara su autor en el correspondiente prefacio a la *Bibliotheca Antigua*, tarea que «no sería difícil de desempeñar» si requiera sólo de los criterios que pusiera en práctica Nicolás Antonio en su conocida *Bibliotheca*. Pero Latassa es consciente de que se precisa «ser comprensivo de muchos objetos importantes», tantos que todavía hoy la historia literaria es un horizonte de problemático alcance. De hecho, su segunda edición viene, dos siglos después, a ocupar el mismo lugar que en su origen: el de facilitar el camino hacia una (nueva) historia literaria. En tal camino, como ya apunta Latassa, la erudición es una herramienta necesaria, pero sólo una herramienta que está lejos, muy lejos del horizonte de comprensión necesario para entender la literatura como historia.

La edición que ahora nos ocupa presenta un cuidadoso tratamiento del original, que incluye la restauración de erratas y de los consabidos índices (de autores, onomástico, de títulos, de materias, toponímicos de entidades y localidades, y de impresores) y, sobre todo, de un enorme caudal de información bibliográfica complementaria, mediante notas al pie de página. Esta nueva edición va a constar también de ocho volúmenes, como la primera, pero distribuidos con algunas diferencias. El primero de los

volúmenes publicados (de los cuatro aparecidos en el momento de escribir esta reseña) se ofrece una introducción del editor, el bibliólogo Genaro Lamarca, a la obra de Latassa y a los problemas que lleva aparejados. El último volumen, todavía pendiente, contendrá los índices generales de la obra e irá acompañado del inevitable cd-rom. A cambio, la *Bibliotheca Antigua* se publica en un solo volumen, que recoge los dos publicados originalmente. Y los volúmenes V y VI de la *Bibliotheca Nueva* se reunirán también en un volumen único. Lamarca declara seguir el ejemplo para los índices y otras cuestiones de las obras bibliográficas de Simón Díaz y de Aguilar Piñal. La cuestión de la carestía de la edición parece aligerarse en lo posible gracias a la aportación de las dos instituciones que acogen la edición (Ibercaja y la Sociedad Económica Aragonesa de Amigos del País), lo que debe contribuir a una distribución eficaz en las grandes bibliotecas universitarias e institucionales. La desafortunada elección de un papel satinado, más propio de la prensa rosa que de tareas de investigación, parece una nota menor en la increíble y triste historia de este monumento de la cultura española y aragonesa que ahora emprende una segunda vida.

LUIS BELTRÁN ALMERÍA

GARRIDO GALLARDO, Miguel Ángel, (ed.), *Retóricas españolas del siglo XVI escritas en latín.*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas / Fundación Hernando de Larramendi, 2004. (Edición digital de 2500 pp. de texto latino, 2500 pp. de traducción en español y 500 pp. De estudios y notas).

La preocupación por el estudio y edición del rico patrimonio de retórica es-

pañola de nuestro Siglo de Oro, cuyos antecedentes más remotos son las ediciones dieciochescas de Mayáns y el capítulo a ella dedicado en la monumental *Historia de las ideas estéticas* de Menéndez Pelayo, cobró vigor en los años 70 del pasado siglo con los trabajos de Antonio Martí y de José Rico Verdú, en un ambiente de reivindicación general de la vieja disciplina clásica. Esta atención produce ahora, como desarrollo lógico, esta gran recopilación que contiene la edición de quince textos bien representativos de la producción de nuestro siglo XVI con su traducción española, introducción y notas.

Los textos son diversos, como son diversos los criterios de los distintos autores que han colaborado en la compilación, pero todo ello redundando en beneficio del conjunto que, muestra, como pocas veces se ha hecho (y ello en gran parte es de agradecer al uso de las nuevas tecnologías), la riqueza de nuestra tradición retórica que, a pesar de presentar en general un perfil bastante similar, obra a obra, (como en toda Europa), permite matizaciones sobre géneros y corrientes de pensamiento, esas sutilezas con las que se va haciendo la verdadera historia de las ideas. Tenemos, entre los textos editados, manuales al uso, como el inaugural de Antonio de Nebrija, *Artis rhetorica compendiosa coaptatio ex Aristotele, Cicerone, Quintiliano*, editado por Miguel Ángel Garrido Gallardo, que ha dirigido también la publicación del conjunto, al que seguirán después el de Alfonso García Matamoros, *De ratione dicendi libri duo* (editado por Luis Albuquerque García), el poco conocido de Mateo Bosulo, *Institutionum oratoriarum libri tres*, que vio la luz en Valencia a pesar de ser de autor francés (editado por Ángel Luis Luján, revisor filológico del CD), el muy difundido, por ser libro de texto de las escuelas jesuitas, *De arte rhetorica libri tres*, de Ci-

priano Suárez (editado por Fernando Romo), y el manual de Juan de Santiago, *De arte rhetorica libri quatuor* (editado por J. D. Castro de Castro). Estos libros recogen, en general, de manera clara y didáctica la doctrina canónica que se enseñaba en las universidades en la época, basada principalmente en las enseñanzas de Quintiliano y los ejemplos de Cicerón. Tenemos, por otra parte, la edición de textos dedicados a la ejercitación retórica, básica en aquel tiempo para el aprendizaje del buen uso del latín: los *Progymnasmata rhetorica*, de Antonio Llull (editados por Luis Martínez-Falero) y la versión de los influyentes *Aphthonii sophistae Progymnasmata Rhetorica* realizada por el Brocense (de la que es responsable Jesús Ureña Bracero). Encontramos también textos dirigidos exclusivamente al manejo de la *elocutio*, es decir, de la parte lingüística del arte, con lo que se apunta al camino que tomará después la retórica de restringir su campo de acción a las figuras, y que aquí todavía es un intento pedagógico para la correcta redacción del latín. En esta categoría está el tratadito sobre tropos y figuras de Francisco Galés titulado *Epitome troporum ac schematum et grammaticorum et rhetorum* (editado por M. Guillén de la Nava). Pero a él podemos añadir los tratados de imitación y de formación de estilo, pues van encaminados al mismo fin, y así tenemos los tratados de Sebastián Fox Morcillo (*De imitatione seu formandi styli ratione libri II*) y de Pedro Juan Núñez (*Ratio imitandi*), especialmente importante este último por tratarse de la edición de un manuscrito que hasta ahora no había sido editado (ambos a cargo de Victoria Pineda), y el tratado sobre los tipos de estilo debido a Alfonso García Matamoros, *De tribus dicendi generibus sive de recta informandi styli ratione commentarius*, que tiene así dos obras en la compilación (debido a M^a Socorro Pérez Romero y Miguel

Ángel Rábade Navarro). En el otro extremo, están los tratados que tratan de la parte contenidística de la retórica, es decir, de la *inventio*, y de sus relaciones con la otra gran disciplina del discurso, la dialéctica (la actual lógica). De ello tenemos un digno representante en la obra de Juan Costa *De utraque inventionis oratoria et dialectica libellus* (a cargo de Juan José Prior). No falta tampoco representación de los textos sobre el género epistolar, tan importante en la época, ya que la correspondencia erudita se hacía en latín, y en este apartado se incluyen las obras de Francisco Juan Bardaxí, *De conscribendis epistolis liber unus* (editado por Trinidad Arcos Pereira), y de Juan Lorenzo Palmireno, *Dilucidata conscribendis epistolas ratio*, obra póstuma editada por su hijo Agesilao (a cargo de Ángel Luis Luján). Por último, un voluminoso tratado de predicación de Fray Juan de Segovia, *De praedicatione evangelica libri quatuor* (a cargo de Rosa M^a Herrero) recoge esta importante vertiente del arte del discurso, quizá la más práctica y usada en la época. Con ello vemos que se cubren todos los aspectos posibles del arte del discurso de la época y, en consecuencia, la elección del material se presenta como altamente representativa.

La iniciativa del trabajo es fruto de un proyecto llevado a cabo por especialistas en Teoría de la Literatura, al que se añade la labor de varios solventes latinistas. La diversidad de criterios con que se enfrentan a los textos no es, sin embargo, grande y en cualquier caso el rigor filológico se mantiene en todos. Hay que tener en cuenta que la mayoría de los textos que aquí se recogen se editan por primera vez desde su primera publicación en el siglo XVI, por lo que no suele haber problemas sobre la fijación textual y la complicación que supone la aparición de variantes. En cualquier caso, la finalidad del trabajo, que es

poner a disposición de la comunidad científica un elenco considerable de tratados de retórica que hasta ahora era casi imposible consultar a no ser en bibliotecas especializadas con fondo antiguo, queda suficientemente conseguida. Salvo alguna excepción, a cada texto acompaña una introducción, de más o menos extensión según el editor, que sitúa la obra en su contexto histórico y explicita los criterios de edición, además de ofrecer una bibliografía que, en conjunto, debe ser hoy por hoy la bibliografía más completa que se tenga sobre retórica española del siglo XVI.

El formato CD-Rom tiene la ventaja de la facilidad que se da al lector para hacer búsquedas selectivas sobre tan ingente material, ya que evidentemente estamos ante una obra cuya finalidad fundamental va a ser la consulta. Estas búsquedas se realizan de una manera eficaz y rápida. El manejo del disco no presenta tampoco especiales dificultades para los acostumbrados a este formato. Para estas ediciones, la pantalla de lectura aparece dividida en dos mitades, una con el texto en latín y la otra con su correspondiente traducción castellana, cuyos párrafos están convenientemente numerados con cifras de sincronización, que nos llevan automáticamente del texto original a la traducción y a la inversa. Cada texto está dividido en capítulos individuales, de una extensión variable, a los que podemos acceder a través de la tabla de índice, donde se recogen todos los títulos de que consta cada obra.

La introducción general, redactada por Miguel Ángel Garrido Gallardo, constituye un excelente resumen y una sustanciosa nueva aportación en la investigación de los estudios retóricos en España y de los debates intelectuales del Renacimiento español, cuyo interés desborda la puramente retórico.

Estamos, en definitiva, ante una obra que agradecerán enormemente no sólo los

preocupados por la retórica en general y la española de los Siglos de Oro en particular, sino también todos aquellos que actualmente trabajan en las universidades, sobre todo las españolas y del hispanismo internacional, sobre latín humanista y neo-latín. Este corpus, abundante y equilibrado en su representatividad, nos muestra cómo se puede ir rescatando de manera eficaz y en ediciones manejables, gracias a la digitalización de textos, las obras del patrimonio cultural español, a menudo olvidadas o desatendidas.

JUAN HÉCTOR FUENTES

MOLINA, Juan de, *Argumento de vida*, ed. de Rafael Malpartida Tirado, Málaga, Centro de Ediciones de la Diputación Provincial de Málaga, 2004 (Colección Clásicos Malagueños, XI), 137 pp.

Rafael Malpartida Tirado, profesor de la Universidad de Málaga, ha sabido llevar a cabo, con tino y manejo certero, una edición modélica del *Argumento de vida* (Sevilla, 1550) del escritor malagueño Juan de Molina. En su estudio introductorio, el profesor Malpartida Tirado despeja las brumas en torno a las escasas referencias biográficas existentes sobre Molina: nació en Málaga en los primeros años del siglo XVI, obtuvo el título de abogado por Salamanca, trasladándose a Galicia en 1531 y asentándose después en Mondoñedo (1547), donde ejerció diversos cargos en su doble condición de sacerdote y jurista y en donde falleció entre 1574 y 1577. Aparte de la obra que nos ocupa, salieron de su pluma un *Cancionero* (Salamanca, 1527), una *Descripción del reino de Galicia* (Mondoñedo, 1550) y un *Tractatus differentiarum...* (Valladolid, 1551), de los que se ocupa sintéticamente el pro-

fesor Malpartida, para pasar a continuación a reflexionar de forma panorámica sobre el género del diálogo, al que pertenece el *Argumento de vida*, recopilación de doce piezas escritas en forma coloquial. Se revisan los tres grandes modelos dialogísticos de la Antigüedad –Platón, Cicerón y Luciano–, el resurgimiento del género en el Renacimiento, la diversidad de tendencias que ofrece una variada tipología –diálogos *didáctico* o *catequístico*, *polémico* y *misceláneo*–, para concluir con una serie de consideraciones en torno a la recepción de este tipo de obras por parte del público y a la permeabilidad del diálogo literario, contaminado, a veces, con el tratado y abriendo, en otros momentos, el camino hacia el ensayo: «En el caso concreto del diálogo, el fermento del ensayo se detecta fundamentalmente en la configuración de interlocutores ideales que dan la venia al autor para que acote, dilate y vierta sus reflexiones como considere oportuno, evitando así cualquier exigencia de exhaustividad y profundización, como corresponde al pacto implícito que ha de aceptar el que se adentra en un ensayo moderno» (p. 19).

Analiza a continuación el profesor Malpartida el contenido de la obra de Molina: el de los estados o géneros de vida personificados de forma dual y contrastada por los personajes de cada una de las piezas dialogadas (el viejo y el mozo, el rico y el pobre, el simple y el sabio, el soltero y el casado, el bueno y el malo, el religioso y el seglar, el criado y el amo, el cortesano y el plebeyo, el ciudadano y el aldeano, el villano y el caballero, el hombre de guerra y el de paz y el juez y el pleiteante). El asunto se venía tratando desde la Antigüedad, pero de las múltiples perspectivas con que había sido abordado, Molina se aparta conscientemente de la defensa de la dignidad o excelencia de cada estado por su prestigio social o su ascendencia clá-

sica, basando su defensa en tanto proporcionan una vida placentera o descansada, planteamiento parecido al realizado por Juan de Lucena en su *Libro de vida beata*. La técnica suasoria –tan empleada en la discusión de los diálogos literarios para escenificar un cambio de opinión en uno de los interlocutores o, lo que es lo mismo, convencer al lector acerca de una determinada tesis– está ausente en la obra de Molina. La discusión que se entabla en las breves piezas dialogadas que componen el *Argumento de vida* deja siempre un final abierto, ninguno de los dialogantes convence al otro y las dos posibilidades en litigio se presentan como plausibles; solo al final, y no siempre, la intervención del autor dirimirá las disputas con una especie de veredicto exterior, solicitado por un amigo estupefacto por la indeterminación con que concluyen las disputas. Así, pues, «la propuesta de Molina consiste, por una parte, en apuntar hacia la comodidad del estado y no tanto hacia su dignidad, y por otra, en soslayar la suasoria en los propios litigios, reservando la toma de postura para que una tercera voz termine dirimiendo las disputas en diferido» (p. 28).

En la última parte de su introducción, el profesor Malpartida analiza los procedimientos argumentativos del género dialogal, aplicándolos al *Argumento de vida*. Frente a lo que cabría esperar, lugar, tiempo e interlocutores no se insertan en un espacio ciudadano real, sino en un ámbito alegórico propio del ejercicio académico de la *altercatio*. Los diálogos de Molina tienden a la abstracción, empezando por los anónimos interlocutores –meros representantes de un estado social–, siguiendo por el lugar –una isla a la que llega el narrador tras un naufragio y donde, en unas escuelas, se disputa sobre los estados sociales– y concluyendo con el tiempo, igualmente inconcreto. La preferencia por las construcciones metafóricas y las técnicas ale-

jadas de la realidad en el proceso argumentativo refuerzan el carácter abstracto de la obra. Esta, si no ofrece la novedad de contenidos que el autor había prometido en el prólogo, sí respeta la brevedad y el deleite anunciados igualmente en el proemio. Todo ello se logra empleando simultáneamente los tres principales recursos de la prosa retórica de la época: el *argumento de autoridad*, la *argumentación por el ejemplo* y el *razonamiento*. Por lo que al primero de ellos respecta, en contra del uso común en obras similares y contemporáneas, en el *Argumento de vida* apenas si se emplean como refuerzo argumentativo las opiniones de un autor reconocido y, cuando estas aparecen, se trata de citas parafraseadas y en los veredictos finales del autor, esto es, fuera del proceso dialéctico. Mucho más utilizada es la *argumentación por el ejemplo*, dentro de la cual se inscribe la utilización de personajes célebres como modelos probatorios de la excelencia del estado social que defiende un interlocutor en un momento concreto, que suelen aparecer cronológicamente dispuestos y sometidos a una valoración de jerarquía. Muy utilizado por los litigantes del *Argumento de vida* es también el *razonamiento por analogía*, dentro del cual se inscriben las metáforas, los símiles y las construcciones alegóricas, procedimientos de una gran riqueza y variedad que aparecen, incluso, en los veredictos finales del autor en cada diálogo. Igualmente, Rafael Malpartida se refiere a aquellos recursos retóricos –como la dilogía o la poliptoton– que, siendo básicamente figuras estilísticas de ornato, pueden usarse como elementos reforzadores de la argumentación y, por consiguiente, con implicaciones en el proceso de razonamiento y efectos patentes en el interlocutor. Finalmente, el profesor Malpartida aduce algunos ejemplos de utilización de *argumentación silogística* en la obra de Molina, conclu-

yendo que «es en la presencia de variados medios, no ceñidos estrictamente a la mera relación de autoridades y al recuerdo de claros u oscuros varones, donde se halla el mayor logro de Juan de Molina si contemplamos globalmente la tónica de los discursos argumentativos coetáneos».

Los criterios editoriales, con referencia a las normas de transcripción del texto y a los principios de anotación del mismo, junto con una relación bibliográfica de las ediciones citadas en las notas, ponen fin a la primera parte del libro. Sigue a continuación el texto del *Argumento de vida*, transcrito con pulcritud y buen criterio y anotado con solvencia y erudición, lo que facilita una correcta lectura de la obra, interesante por cuanto aporta información sobre cuestiones que, no por tópicas, suscitaban la atención de la sociedad de aquel momento, al tiempo que representa una manifestación significativa del género dialogístico al que pertenece. Debemos, pues, felicitarnos por esta cuidada edición del *Argumento de vida*, a cargo del profesor Malpartida Tirado, quien pone a nuestro alcance una obra hasta ahora preterida en el campo de las letras hispánicas.

ANTONIO CASTRO DÍAZ

MALPARTIDA TIRADO, Rafael, *Varia lección de plática áurea. Un estudio sobre el diálogo renacentista español*, Málaga, Universidad de Málaga, 2005 (Analecta Malacitana, Anejo LIV), 195 pp.

Recientemente, Rafael Malpartida Tirado, profesor de la Universidad de Málaga y especialista en la prosa literaria de los Siglos de Oro, nos ha ofrecido con su *Varia lección de plática áurea* un completo y profundo estudio del género literario de los diálogos renacentistas.

En la introducción del libro, echa de menos el profesor Malpartida la escasa atención que se le ha venido otorgando a los diálogos literarios en los Siglos de Oro, en los que se ha atendido más a cuestiones de contenido e ideas que a los problemas de forma y estructura. Pasa revista a continuación a las principales aportaciones al estudio de los diálogos áureos que se han venido haciendo desde mediados del siglo XX, proporcionándonos una sintética e ilustrativa puesta al día de la cuestión. Por su análisis desfilan las primeras aportaciones de Luis Andrés Murillo y Ciriaco Morón Arroyo, las siguientes de José Lara Garrido, para desembocar en las más recientes de Jacqueline Ferreras, Asunción Rallo Gruss, Jesús Gómez y Ana Vian Herrero, entre otros, a los que hay que añadir el descubrimiento y publicación de piezas dialogadas que yacían en el olvido. El profesor Malpartida se propone en su estudio profundizar en el análisis del género partiendo de la consideración concreta de obras dialogadas específicas, dejando al margen aquellas que han merecido más la atención de la crítica y centrándose en aquellas otras obras que, siendo representativas, han sido hasta ahora menos estudiadas, o que necesitaban un nuevo enfoque metodológico o una consideración conjunta y comparativa en pequeños grupos. Su análisis posee, pues, un carácter inductivo: toma como base las peculiaridades de ejemplos concretos de obras dialogadas para elevarse finalmente a consideraciones de carácter más general, de manera que «la aproximación al género aquí realizada incluye diversidad de prácticas filológicas, ya que el punto de partida de esta *Varia lección* es, consecuentemente con su título, una lectura que aspira a dialogar con los textos según las cadencias que ellos mismos emiten, sin aplicar a priori un mismo rasero metodológico a obras que se concibieron para muy distintos fines pragmáticos y

estéticos. La heterogeneidad de herramientas exegéticas empleadas en este libro, no es sino el reflejo inmediato de la multiformidad de un género cuya riqueza estamos lejos de aprehender sus estudiosos» (p. 14). La base sobre la que asienta su análisis –según propia confesión de Malpartida– es la recreación conversacional, por considerarla en gran medida inexplorada –enfocándola desde el punto de vista de la Pragmática–, porque en ella se manifiesta las normas compositivas del género y porque es la marca más representativa de este tipo de obras. Modestamente, el profesor Malpartida confiesa que «esta *Varia lección* no constituye una panorámica sobre el género, sino un conjunto de análisis particulares. Por consiguiente, el trazado tipológico aquí perfilado es más un ordenador del material que una propuesta que aspire a ser global, como la de Jacqueline Ferras. La división entre diálogos *catequísticos*, *polémicos* y *misceláneos*, que toma como punto de referencia, respectivamente, las actitudes de *enseñar*, *debatir* y *cooperar*, sólo pretende crear un marco taxonómico orientativo que sea lo suficientemente flexible y coherente para acoger las variantes del género» (p. 15), aunque debe tenerse en cuenta que en la práctica muchos diálogos de la época no responden a un tipo rígidamente establecido, sino que encontramos con frecuencia una mixtura de tendencias.

El libro del profesor Malpartida se divide en cuatro grandes apartados. Los tres primeros están consagrados a cada uno de los principales tipos de diálogos establecidos por él –los diálogos *catequístico*, *polémico* y *misceláneo*–, dedicando el último apartado al análisis de diálogos con mixtura de los tres anteriores tipos. De entrada, el profesor Malpartida afirma en la primera parte de su libro que «en vano buscaremos una serie de rasgos comunes a los diálogos catequísticos, a pesar de que a simple vista

responden a una mayor desnudez en lo que atañe a la recreación conversacional y delineación de los interlocutores y del marco espacio-temporal, además de que aparentemente discurren más por una vía monológica que los emparenta con el tratado, de manera que las intervenciones de los *domandatori* apenas si se distinguen de los epígrafes que podrían haber figurado en una obra no dialogada» (pp. 18-19). Tales aspectos va glosando en los análisis pormenorizados de piezas concretas, como son –en un grado más esquemático y menos elaborado– el *Norte de los estados* (1531) de Francisco de Osuna, la *Doctrina cristiana del ermitaño y niño* (1546) de Andrés Flórez y las *Medidas del romano* (1526) de Diego de Sagredo, y –en un estado de mayor elaboración– los tres diálogos de Juan de Valdés –el *Diálogo de doctrina cristiana* (1529), el *Diálogo de la lengua* (que permaneció manuscrito hasta 1737) y el *Alfabeto cristiano* (1546), estudiados comparativamente y resaltando los aspectos más destacados inherentes al proceso conversacional y a los interlocutores–, dejando para el final los *Diálogos del arte militar* (1583) de Bernardino de Escalante, mucho más explícitos en sus coordinadas espaciales y en la inclusión de acciones que repercuten en el proceso mismo de la conversación. Todos estos casos de diálogos catequísticos están –más o menos encubiertamente– próximos al tratado y lejos de la recreación de una conversación espontánea y real que, en algunos casos explícitamente, pretenden ser.

En la segunda parte del libro, dedicada al *diálogo polémico*, el profesor Malpartida confiesa que este tipo de diálogo, en comparación con el *catequístico*, «merece mayor atención como punto de partida, sobre todo si tenemos en cuenta que la crítica ha encomendado sus esfuerzos en mayor medida a delimitar sus fronteras y justificar la elección ter-

minológica» (p. 51). En consecuencia, examina los principales puntos de vista aportados por la crítica sobre la tipificación de los diálogos, desde los preceptistas italianos del Renacimiento (Sigonio y Tasso) hasta la actualidad, deteniéndose especialmente en las consideraciones de Wyss Morigi –cuya distinción entre diálogo *platónico*, *ciceroniano* y *luciano* han seguido, *grosso modo*, García de la Torre, Rallo Gruss, Mingote y Morón Arroyo–, Jacqueline Ferreras –con su división en *diálogo cerrado*, *diálogo cerrado con aparente discusión*, *diálogo cerrado basado en la discusión*, *diálogo cerrado contradictorio o falsamente cerrado* y *diálogo escéptico o abierto*–, Michel Le Guern –quien propone la diferenciación entre *dialogue didactique*, *polemique* y *dialectique*–, Eva Kushner –que sigue a Le Guern, matizándolo–, Ana Vian –quien distingue entre *diálogo pedagógico*, *polémico* y *dialéctico*– y Jesús Gómez –con su clasificación en *diálogo didáctico*, *polémico* y *circunstancial*–, aunque no todos coinciden en las características definitorias de sus respectivas denominaciones. Entre todas ellas, el profesor Malpartida se inclina por la denominación de *diálogo polémico* para los casos que estudia en este apartado de su libro, aquellos en los que existe una discusión o confrontación de tesis que quedan sin resolver o son resueltas por una tercera persona que actúa como juez, bien entendido que «la polémica o controversia incluye tal gama de matices, llevados al diálogo, que en vano podríamos ensayar una subcategorización que dé cuenta de su riqueza a la vez que resulte incontestable por los ejemplos aducidos, ya que ni siquiera en el caso del *diálogo catequístico*, en apariencia más simple y fácilmente reconocible, se puede llegar a un consenso satisfactorio sobre cuáles son sus características y qué diálogos integran esa modalidad» (p. 58). Dentro del *diálogo polémico* se incluyen,

entre otros, los casos de la *Honra de escribanos* (1565) de Pedro de Madariaga, el *Argumento de vida* (1550) de Juan de Molina y la *Dórida* (1593) de Damasio de Frías, sobre cuyo estudio basa Rafael Malpartida el capítulo de su libro que nos ocupa ahora, demorándose en pormenores sobre la constitución, estructura, personajes, recursos e intenciones del autor en estas tres obras, y valorando las fronteras entre el diálogo *polémico* y el *catequístico* en los ejemplos que maneja, utilizando un análisis comparativo –como en el caso de la *Dórida*– con otros diálogos filigráficos contemporáneos para resaltar los valores artísticos de la obra de Frías.

La tercera parte del libro está consagrada al *diálogo misceláneo*. En su primera parte, Malpartida realiza un esclarecedor análisis del término *miscelánea*, elaborando una completa panorámica que se inicia con reflexiones acerca de las múltiples aplicaciones que, de este vocablo, se han venido registrando desde su aparición en el ámbito literario, para definir a continuación, de manera precisa y completa, el género de la *miscelánea*, considerando sus rasgos constitutivos básicos, las reflexiones que sobre él han venido vertiendo los críticos, las relaciones y diferencias de la *miscelánea* con otros géneros literarios –como la epístola, el ensayo o la narrativa– o con otras obras de difícil clasificación –como las colecciones de apotegmas, refranes, preguntas y respuestas, libros de antigüedades y crónicas, en especial las referidas al descubrimiento de América–. Certeramente, Malpartida confiesa que la *miscelánea* «representa un atajo para el lector a la hora de adquirir conocimientos variados, ya que [...] se multiplica el número de destinatarios con el advenimiento de la imprenta y, en consecuencia, ya no va dirigido el libro solamente a un ámbito intelectual, sino en especial a un nutrido grupo de receptores que por co-

modidad o accesibilidad acuden a este tipo de obras, Si en un solo volumen se puede hallar a Plinio, Aulo Gelio, Cicerón, Séneca o San Agustín, el ahorro temporal, intelectual y, sobre todo, económico, es de considerable utilidad tanto para surtir las páginas de los propios escritores –así lo demuestra el hecho de que la *Silva* de Mejía pronto será fuente de las más dispares obras– como para facilitar la andadura práctica y cotidiana, más concretamente en su faz conversante, según se pondera a menudo en el género dialogal» (p. 115). Tras estos deslindes y precisiones terminológicas en torno a las obras misceláneas y sus aleaños, Malpartida opta por adjudicar el calificativo de *misceláneo* a un tipo de diálogo –distinto del *catequístico* y el *polémico*–, del que dice que «aporta mayor rendimiento descriptivo su consideración conjunta cuando se estudia una dinámica conversacional diferente a las polémicas y catequísticas. La cooperación es la más idónea para este tipo de diálogo, que permite la suma de saberes vertidos en intervenciones más o menos equilibradas» (p. 121). En las páginas que restan de este capítulo del libro, Malpartida ilustra la caracterización del *diálogo misceláneo* considerando las peculiaridades de *El viaje entretenido* (1603) de Agustín de Rojas Villandrando, el *Diálogo en laude de las mujeres* (1585) de Juan de Espinosa y los *Diálogos familiares de la agricultura cristiana* (1589) de Juan de Pineda, obra, esta última, que representa el modelo más acabado del *diálogo misceláneo*.

En el cuarto y último capítulo de su libro, Rafael Malpartida aborda el análisis de dos obras maestras del género dialogístico en las que se mezclan peculiaridades de las tres modalidades de diálogos consideradas en los capítulos anteriores: Los *Diálogos o Coloquios* (1547) de Pedro Mejía y los *Diálogos de filosofía natural y moral* (1558) de Pe-

dro de Mercado. Por lo que respecta a los *Coloquios* del primero, Malpartida –tras realizar una serie de matizaciones en relación con las opiniones críticas sobre la obra de Mejía– especifica detenidamente las condiciones con que el autor consigue magistralmente una perfecta adecuación entre el desarrollo conversacional y las circunstancias en que este se produce: relación directa entre los temas tratados y el marco espacial en que se desenvuelve la conversación; utilización de elementos lingüísticos –fundamentalmente expresiones deícticas y verbos de percepción sensorial– que operan como anclajes de la conversación con el entorno en que esta se desarrolla; uso de mecanismos lingüísticos –como los imperativos– con los que se consigue que afloren, armónicamente integrados, los movimientos o acciones de los interlocutores, habituales en la interacción comunicativa; empleo de sobreentendidos y alusiones personales entre los interlocutores que obligan al lector a un esfuerzo de reconstrucción ambiental y ayudan a producir un ambiente realista en la recreación conversacional; y, finalmente, un conglomerado de referencias y conexiones internas que provocan la trabazón entre las distintas piezas dialogadas que componen la obra. Todos estos elementos procuran espontaneidad y frescura a los *Coloquios*, concebidos por Mejía desde el principio como obra dialogada y, por consiguiente, sometida a los cánones impuestos por el género literario elegido.

Muy similares a los de Mejía –por su intención, estructura, temas y técnicas para recrear la conversación– son los *Diálogos* de Pedro de Mercado. El pacto dialogal y el espíritu cooperativo son consustanciales en estos *diálogos misceláneos* –aunque algunos puedan desarrollarse más a la manera catequística o polémica–, cuya finalidad esencial es la de suministrar información a los lectores

a fin de divulgar unos conocimientos entre un público no erudito. Comparádoslos con los de Mejía y Torquemada o centrándose exclusivamente en los *Diálogos de filosofía natural y moral*, Malpartida pasa revista a los principales aspectos de la obra de Mercado, fundamentalmente a aquellos que se refieren a la recreación conversacional y a las peculiaridades propias del *diálogo misceláneo*: la planificación de la charla y la distribución de papeles entre los hablantes, la cooperación conversacional entre los interlocutores, la relación del tema tratado con la situación comunicativa, la dependencia de las acciones de los personajes con los consejos o recomendaciones que se ofrecen –para ponerlos en práctica o no– y la perfecta integración entre palabra y acto –con la que se logra la ilusión de que el lector se encuentra presente en la conversación–.

Una precisa y actualizada bibliografía pone fin a esta *Varia lección de plática áurea*, con la que Rafael Malpartida –uno de los más recientes y sólidos especialistas en la materia–, nos ofrece un trabajo esclarecedor en la tipificación del género dialogístico en el Siglo de Oro, ya que desbroza –con pie seguro y asentado sobre análisis de casos y obras concretas–, la enmarañada, aunque cada día más nítida, cuestión de los diálogos literarios que tan profusamente florecieron durante los siglos XVI y XVII.

ANTONIO CASTRO DÍAZ

Diálogo entre Caronte y el ánimo de Pedro Luis Farnesio, hijo del Papa Paulo III (ed. de JOSÉ LÓPEZ ROMERO), Sevilla, Ediciones Alfar, 2004 (El Mapa y el Calendario, 22), 81 pp. [+ 10 ilustraciones sin paginar].

En una cuidada y reciente edición, a cargo de José López Romero, ha salido

a la luz el interesante y preterido opúsculo titulado *Diálogo entre Caronte y el ánimo de Pedro Luis Farnesio, hijo del Papa Paulo III*, de autor desconocido. En el estudio introductorio, el profesor López Romero aborda, en primer lugar, las cuestiones de autoría y transmisión textual. Por lo que respecta al primer asunto, nada definitivo se ha aportado en defensa de la débil atribución de la obra a favor del diplomático y escritor español Diego Hurtado de Mendoza, tesis defendida por Adolfo de Castro, primer editor del *Diálogo* (publicado en «Curiosidades bibliográficas», Madrid, Rivadeneira, 1855, B.A.E., XXXVI, pp. 1-7), posiblemente porque la copia que él manejó, como otras del siglo XVII, ya adjudicaban su autoría a este aristocrático polígrafo granadino. Sin embargo, en tanto que no aparezca alguna información sólida en sentido contrario, el alegato literario que nos ocupa debe incluirse en el copioso apartado de obras alumbradas en el siglo XVI que han permanecido anónimas y manuscritas hasta tiempos modernos. Efectivamente, el *Diálogo*, seguramente redactado en 1547, circuló solo a través de copias diversas, algunas conservadas en la actualidad, hasta su aparición en letras de molde, principalmente en las ediciones de Adolfo de Castro, ya mencionada, y en la de Morel-Fatio (impresa en *Bulletin Italien*, XIV, 1914, pp. 126-157), entre otras de menor enjundia. El *Diálogo*, que se ha asociado con el *Mercurio y Carón* de Alfonso de Valdés, encierra, como este, un evidente valor literario; pero también como en este, la anonimidad y la ausencia de difusión impresa pueden deberse a que el autor no perseguía con su obra alcanzar fama o notoriedad literaria, sino algo más práctico y urgente: defender la política imperial de Carlos V frente a las agresiones que, contra ella, perpetraba continuamente el Papa Paulo III con arteros y retorcidas maniobras.

La estructura dialogada del opúsculo se organiza, en su esquema más simple, mediante el enfrentamiento dialéctico entre dos personajes, Caronte y el alma de Pedro Luis Farnesio. Con una orientación plenamente lucianesca que evoca el *Mercurio* de Alfonso de Valdés, la *preparatio* sirve, sobre todo, para presentar de forma humorística a Farnesio, en tanto que la *contentio* desarrolla las acusaciones que el barquero infernal lanza contra los vicios de la familia papal y los alegatos en defensa de Carlos V. El diálogo se desenvuelve por medio de una conversación rápida que a veces se remansa con digresiones de índole política. La disputa se interrumpe cuando la obra toca a su fin, mandándole Caronte a Farnesio que embarque para, entre otras cosas, escapar a las almas de sus víctimas que asoman por el horizonte y que amenazan con tomar cumplida venganza de él. Se trata, pues, de un *diálogo polémico* en el que, a pesar de que no llega a establecer una conclusión definitiva, deja ver en su decurso dialéctico el trasfondo de propaganda política que le imprimió su autor. De los dos interlocutores, el autor utiliza a Caronte, revestido de sus características tópicas, para insertar este *Diálogo* dentro de la corriente lucianesca; y, revistiéndolo de las virtudes propias de un perfecto cristiano, como había hecho Alfonso de Valdés con su *Mercurio*, lo convierte en portavoz del propio autor. Por su parte, Pedro Luis Farnesio, en su mero papel de replicante, aparece retratado desde una doble perspectiva: bajo una apariencia física humorísticamente degradante y haciendo gala del elenco de vicios y defectos que lo caracterizan. En lo que al contenido de la obra se refiere, el tema principal es de índole política: la censura de las decisiones del Papa Paulo III (Alejandro Farnesio), contrarias a los intereses del imperio representado por Carlos V. El opúsculo que nos ocupa contiene, ade-

más, un alto valor histórico. La pieza se inicia con motivo del asesinato de Pedro Luis Farnesio, hijo bastardo de Paulo III, ocurrido en Piacenza el 10 de septiembre de 1547. Desde el principio se pensó que el magnicidio había sido fruto de una conspiración española, pues el muerto había servido eficazmente a los intereses del Papado contra el emperador. «El Papa le había dado suficientes motivos a Carlos V para que éste pensase en infligirle un severo correctivo por sus continuas maquinaciones» (p. 20). De la conversación se derivan también los negros retratos del Papa Farnesio y de su hijo, cuyos vicios e infamias aparecen trazados con ácidos trazos. José López Romero culmina su introducción con una constatación del valor literario de la pieza, analizando las peculiaridades del lenguaje y los recursos estilísticos más sobresalientes de la misma: interrogaciones, exclamaciones, *amplificatio*s, refranes y frases proverbiales esmaltan la conversación que se torna viva y dinámica, cargada de humor e ironía a veces, sin que falten sentencias eruditas, propias del ambiente humanístico de la época a la que perteneció el anónimo autor.

López Romero clausura su estudio introductorio con las observaciones de rigor sobre los criterios editoriales seguidos y con una relación bibliográfica específica adaptada a la obra que edita. Para la transcripción del texto se ha valido de la edición que realizó Morel-Fatio en 1914 (basado en el manuscrito Espagnol-354 de la Biblioteca Nacional de París), aunque moderniza la puntuación y la acentuación, incorporando asimismo las variantes de los manuscritos 287 y 6149 de la Biblioteca Nacional de Madrid, relacionadas detrás del texto de la obra. Las notas informativas, colocadas a pie de página, amplían las de Morel-Fatio, cuyo material López Romero ha aprovechado también; las notas textuales, clasificadas por orden alfabético y

colocadas al final del texto, recogen las variantes derivadas del cotejo de manuscritos y ediciones.

Sigue a continuación el texto del *Diálogo entre Caronte y el ánima de Pedro Luis Farnesio*, transcrito con cuidado e ilustrativa anotación. Tras la «Relación de variantes de otros manuscritos y ediciones», aparecen, sin paginar, una serie de ilustraciones relativas a la familia Farnesio, a sus posesiones y a los tres manuscritos de la obra utilizados en esta edición.

Estamos, pues, ante un precioso ejemplo del género dialogado, de la sátira política del Renacimiento y de la retórica humanística de la época. Aparte de su valor histórico, la obra es una joya literaria cuya sabrosa lectura deleitará sin duda a cuantas personas se apasionan por una de las más vertiginosas y fructíferas etapas de la historia moderna de Occidente, tanto en ideas como acontecimientos: la del Renacimiento europeo. Junto a la cuidada preparación del contenido, debida a la experta mano del profesor López Romero, debe resaltarse la preciosa confección del continente, pues la editorial Alfar ha elaborado el libro con un gusto y unos materiales de excepción.

ANTONIO CASTRO DÍAZ

MORÓN, Ciriaco, *Para entender el Quijote*, Madrid, Rialp, 2005, 348 pp.

El libro que comentamos es resultado del ciclo de diez lecciones que el autor, hasta ahora profesor de la Cornell University, ha impartido en los años académicos 2003-2004 y 2004-2005 sobre *El Quijote* en el Curso de Alta Especialización de Filología Hispánica que venimos celebrando en el Instituto de la Lengua Española del Consejo Superior de Investigaciones Científicas bajo los auspicios de la Fundación Carolina.

Se acepta como axioma que el *Quijote* es una obra maestra, pero en la inmensidad de la bibliografía cervantina hay muy pocos títulos que se pregunten con rigor en qué consiste verdaderamente esa maestría. El profesor Morón Arroyo, que ya en 1976 había publicado en Gredos el libro de resonancias orteguianas *Nuevas Meditaciones del Quijote*, vuelve ahora, en el culmen de su carrera universitaria, a enfrentarse con esa cuestión.

El volumen está estructurado en dos partes: «En el Quijote» (pp. 31-211) y «Sobre el Quijote» (pp. 215-348). La primera contiene siete capítulos dedicados al análisis del texto dividido en siete secciones que abarcan la historia entera. En cada una de ellas clasifica los motivos fundamentales, los compara con motivos semejantes o diferentes de las otras secciones, los explica desde el pensamiento y la historia social de la época y pone de relieve la calidad artística de los diálogos, imágenes y estilo. La soltura con que Ciriaco Morón se mueve en el mundo de la Historia de las ideas, le permite ilustrar, por ejemplo, la relación del Quijote con el mundo de las novelas de caballería, la cuestión de la libertad para el matrimonio, el estado religioso, el 'amor cortés', la imagen escolástica del hombre, la concepción de la lengua y las letras como armas, la teoría de la novela implícita y otros muchos extremos imprescindibles para comprender verdaderamente lo que estamos leyendo al leer el *Quijote*.

El primer capítulo de la segunda parte (octavo del libro) presenta una síntesis pedagógica en que se definen los rasgos de los personajes, la estructura de la obra, la relación del autor con su texto, la ironía y los posibles criterios para calibrar el valor artístico del *Quijote*. El segundo hace algunas calas en la recepción de la obra y sostiene, con una copiosa lista de paralelos, que *La Vida es*

sueño de Calderón es la primera lectura profunda de la obra cervantina. Contiene también un estudio del *Tom Jones* de Henry Fielding como ejemplo de lectura original del *Quijote* en la Inglaterra burguesa del siglo XVIII. El tercero y último discute tesis de diversos estudiosos que circulan como moneda corriente en el ámbito del cervantismo. Así, las cuestiones de supuesto racionalismo, erasmismo y relativismo del *Quijote*.

Ciriaco Morón ahonda en el humor del libro y revela la íntima conexión de esta característica con la densidad significativa de su discurso, demostrando que la profundidad que se ha ido descubriendo en el *Quijote*, a través de la historia de su recepción, no es una «acomodación» que hacemos del texto clásico a la episteme posterior, sino una virtualidad imbricada en la esencia misma de la obra.

La importancia del estudio de Morón estriba en que no ofrece simplemente una opinión en los principales debates abiertos, sino que aporta siempre la explicación fehaciente de la opción que defiende o el término que utiliza. Al analizar el presunto erasmismo de Cervantes, por ejemplo, nos brinda una descripción del sistema de Erasmo, facilitándonos una comparación concreta entre la 'ironía' de Cervantes y la del *Elogio de la locura* de Erasmo: «Quien lo lea verá que la noción de «moria» o estulticia no tiene nada que ver con la locura de don Quijote ni con la simplicidad de Sancho. *Moria* es en Erasmo todo lo que en nuestra vida no es puramente racional. Y como en la vida hay muy pocas cosas puramente racionales, la moria es el sostén de la convivencia humana. Según la moria, el amor es una tontería porque es una confianza no basada en pruebas; hacer el bien es una estupidez si nos quita nuestra comodidad; engendrar hijos solo es posible en un estado de entontecimiento, por eso la generación es un

acto irracional. Afanarse estudiando es pura estulticia, porque se pierde la salud y se conquista una gravedad que le hace al sabio antipático en todas las reuniones, donde triunfan los frívolos. (...)¿Tienen el pensamiento y la ironía de Cervantes algo semejante a estas proposiciones?» (p. 313).

Mención especial merece la autorizada posición del autor sobre la «limpieza de sangre» como signo revelador en el *Quijote*. Ciriaco Morón había investigado ya este extremo para realizar las traducciones al español de los libros de Benzion Netanyahu, el gran especialista en judíos y conversos españoles. Así ha podido fijarse con clarividencia en el hecho de que el *Quijote* apenas alude a los judíos y acepta o rechaza a los moriscos según la sinceridad de su fe cristiana. La mora Zoraida, que renuncia a sus comodidades y a su padre por convertirse al cristianismo, y la morisca Ana Félix, cristiana sincera, son recibidas con amor y orgullo por los cristianos viejos de las clases sociales más altas.

Aborda también el autor el presunto carácter de «primera novela moderna» como timbre de gloria del *Quijote*, que es algo que afirmamos los autores españoles y, según Morón, solo los españoles. A este propósito acumula observaciones en contra, a propósito del argumento, la caracterización, las inconsistencias en el espacio y en el tiempo, y otro aspectos inequívocamente «antiguos». Es más, según él, los rasgos magistrales de la obra y el ser un taller de experimentación en busca de un texto extenso de ficción, «hijo del entendimiento» (de lo que no cabe duda) situarían al *Quijote* fuera de las categorías de «antiguo» y «moderno» y lo convertirían en un clásico de la «tradición eterna», según la expresión de Unamuno. Me parece a mí, no obstante, que otorgar este título de «novela moderna» es opinable. No lo es, en efecto, si consideramos como condi-

ciones para la denominación las notas que enumera Morón. Lo es, a mi juicio, si aceptamos que es el primer monumento de una épica que consiste, como diría Lukács» en la búsqueda degradada, por parte de un protagonista degradado, de una verdad también degradada». (Entiéndase «degradación» como «ironía» precisamente en el sentido que Morón le otorga al término).

Precisamente el esbozo del tratamiento de la ironía en *El Quijote* (pp. 245-255) me parece que constituye una de las piezas maestras del estudio. Creo que los cuatro tipos de ironía sistematizados por Morón (El juicio frente al ingenio; la verdad frente a la mentira; la realidad discurso y el discurso realidad; la conciencia de escritura) son los apartados fundamentales de una indagación por desarrollar que podría revelar hasta qué punto este tropo de la ironía es raíz y explicación de la forma del contenido del *Quijote*.

No seguiremos enumerando méritos. Solo la coherencia con que se sigue el análisis del libro a partir del análisis de la significación que tiene el que se trate de la historia de un hidalgo que le queda suelto el «ingenio», porque ha perdido el «juicio» lo convierte en una investigación imprescindible. Verdaderamente no es posible entender el *Quijote* al margen de la cultura en que ha sido codificado y esa cultura entraña, sin ningún género de dudas, la antropología y la teología tomista: por eso, los críticos que reducen sus fuentes a los últimos cien años pueden decir disparates sin pestañear, por eso, en cambio, como acabo de decir, el lúcido conocimiento de esa cultura por parte del profesor Morón hace imprescindible la consulta de su libro.

Las celebraciones de centenarios de obras que son emblema deben servir para mantener en estado de vigilia lo que se construyó en un momento y amenaza con volverse ininteligible el paso del tiempo.

Pero también deben servir para despojar de la ganga crítica que el tiempo va acumulando sobre la obra en cuestión. A ambas finalidades contribuye poderosamente el texto que nos entrega Morón.

Las cualidades pedagógicas de la obra, que recolecciona y sistematiza con frecuencia los datos y argumentos previamente expuestos, acercarán el libro a un tipo de lectores, pero quizás lo alejen de otros que, movidos por una primera impresión, tengan la sensación por estos pasajes de que se enfrentan con algo escolar. Si esto es dificultad, la juzgo de poca importancia y digna de ser abrazada por las ventajas que aporta.

El libro se abre con un prólogo del profesor Emilio Moratilla (pp. 11-20), que condensa con pulcritud y acierto lo que en las páginas sucesivas el lector va a encontrar. Coincido en todo con la valoración del prologuista y añado más: cuando hayamos pasado las celebraciones del IV Centenario de la publicación de la primera parte del *Quijote*, el libro de Ciriaco Morón se contará entre las tres o cuatro aportaciones sólidas que van a quedar para la posteridad.

MIGUEL Á. GARRIDO GALLARDO

MARTÍ BONET, J. M. y otros, *Quixot IV Centenari (1605-2005). Edicions del Quixot a la Biblioteca Pública Episcopal del Seminari de Barcelona. Jornada Cervantina*, Barcelona, Publicacions de la Facultat de Filosofia Universitat Ramon Llull, Col·lecció *Humanitats*, núm. 2, 2005, 101 pp.

Este conjunto de ensayos conmemora el cuarto centenario de la primera edición del *Quijote*. Desde diferentes prismas se deja ver cómo la obra de Cervantes se derrama mucho más allá de la letra impresa, influyendo y generando vivaz re-

flexión en otros campos, no sólo del saber teórico sino también de la vida práctica. Y es que el flujo de la palabra siempre desborda los límites que le quisiéramos trazar. Así los libros en la propia vida de Alonso Quijano.

La presente publicación consta de tres ensayos y un catálogo de todas las ediciones del Quijote contenidas en la Biblioteca Pública Episcopal del Seminari de Barcelona. La lectura de estas conferencias y la exposición de los fondos cervantinos de dicha biblioteca han dado lugar al acto celebrado por la Facultat de Filosofia de Catalunya de la Universidad Ramon Llull, como un homenaje que se suma a los celebrados en toda España con motivo de este cuarto centenario.

El primer ensayo, a cargo de J. M. Martí Bonet y P. J. Figuerola Rotger, Director de la Biblioteca Pública Episcopal y miembro del Museu Diocesà de Barcelona respectivamente, trata de los orígenes de la imprenta. El itinerario trazado va más allá de una simple consignación de nombres, fechas y lugares, para dar lugar a una contundente reflexión en torno a los lugares de la escritura. A través del recorrido que comienza en el Lejano Oriente y acaba –o comienza de otra forma– en Alemania, de alguna manera se revive la querrela de los antiguos acerca del papel de la escritura en la vida del hombre como sistema de comunicación real y efectivo, pero a la vez como una amenaza para el desarrollo de la memoria y el conocimiento activo de la realidad. Esta reflexión se hace más atingente, si consideramos el papel de la computación en la vida actual: no sólo como un objeto de la tecnología sino como un agente transformador de la cultura y la comprensión de la realidad.

Estas consideraciones nos introducen en el tema de la segunda ponencia, a cargo de Armando Pego Puigbó, que titula *Textualidad y Tiempo en Don Qui-*

jote. El ensayo de Pego trata de establecer un puente entre el tiempo «real» o «histórico» –el tiempo cronológico– y el tiempo construido por la obra, tiempo lleno de «azares» e «imprecisiones». Esta separación de ambos tiempos –determinante en el caso de la novela, a diferencia del mito que era un mismo tiempo que el tiempo de la vida– es uno de los rasgos que hace del Quijote una de las obras precursoras de la novela moderna. La conciencia de la forma, reflejada en el uso paradójico de la ironía como artificio retórico y a la vez como recurso de verosimilitud, extiende el conflicto existencial de la separación del tiempo, y lo hace vigente y problemático hasta nuestros días. Así pues, el tiempo del relato y el tiempo de la escritura, conjugados, nos instalan reflexivamente en nuestra propia experiencia del tiempo, desdibujando las categorías barruntadas.

El horizonte de esta situación reflexiva es planteado en el tercer ensayo de esta publicación, *Don Quixot i els filòsofs del segle XX*, a cargo de Andreu Grau i Arau. El autor justamente se cuestiona, a partir de una lectura del Quijote, la naturaleza y posibilidad de esta situación reflexiva como actitud natural ante la palabra-objeto del libro, pero también como riesgo de extravío y anquilosamiento ante la presencia de la propia vida, de la palabra-acción que transfigura la realidad. En la *Meditación del Quijote*, texto citado por Andreu Grau en su ensayo, Ortega y Gasset señala: «A esta iluminación máxima llamaba yo comprender. Podrá ser tal o cual fórmula un error, podrán serlo cuantas se han ensayado; pero de sus ruinas como doctrinal renace indeleble la filosofía como aspiración, como afán». Claramente, el autor madrileño se refiere aquí no sólo a la comprensión filosófica, sino a la comprensión de la vida misma a través de la palabra como algo unívoco y particular, comprensión que se extiende entre orali-

dad y escritura, y toda otra forma de la palabra. En *Don Quijote de la Mancha*, el fenómeno de la palabra escrita –y su anverso que es la lectura– juega también un papel fundamental como forma de vida, como articulación y expansión permanente de los límites que ciñen y dan lugar a la experiencia del hombre.

Además de adjuntar imágenes de las portadas e ilustraciones de cada edición, el último apartado del volumen aquí reseñado consigna las fichas bibliográficas de todas las ediciones del Quijote que constituyen el fondo cervantino de la Biblioteca Pública Episcopal, conformando un completo panorama del fenómeno editorial generado por una obra como el Quijote.

A través de estas ponencias, se puede apreciar claramente la pervivencia de Don Quijote y, con él, el tiempo de la palabra prolongándose incesantemente como los círculos del agua alrededor de la piedra arrojada.

FEDERICO JOSÉ XAMIST

BÉZIAT, Florence, *El silencio en el teatro de Tirso de Molina*, Pamplona, I.E.T., 2004, 439 pp.

Ha publicado el Instituto de Estudios Tirsianos de la Universidad de Navarra el estudio de Florence Béziat *El silencio en el teatro de Tirso de Molina*. Dicho trabajo es el resultado de la investigación llevada a cabo por la autora para la elaboración de su tesis doctoral, que en su momento, diciembre de 1996, defendió en la Universidad de Toulouse ante un tribunal de reconocidos tirsistas. No obstante, a la edición no han pasado, según indica la propia autora, algunos capítulos: «Solo precisaré que dos fragmentos de mi tesis original se excluyeron, por insuficientemente elaborados, de este

volumen: el capítulo dedicado al gracioso y el segundo apéndice que proponía un florilegio de citas relativas al silencio» (p. 9).

Tal título sugiere que el estudio es una de esas «interpretaciones globales» que tanto desdén causan en algunos especialistas. Ese parece el propósito de la autora, según las palabras con las que cierra la introducción: «Espero, con todo, que mi trabajo, por provisional y limitado que pueda parecer, contribuirá a definir de una manera más exacta y matizada la especificidad del universo teatral de Tirso de Molina» (p. 24). Propósito en cuya formulación se percibe un eco del título del voluminoso y exhaustivo estudio que dedicó Serge Maurel en 1971 al mismo autor (Serge Maurel: *L'univers dramatique de Tirso de Molina*. Poitiers, Publications de l'Université de Poitiers, 1971). Eco que parece querer poner de relieve la discrepancia que muestra Béziat con su colega francés sobre la interpretación de *El celoso prudente*, en particular, y el tema del honor, en general. Cuestión que desarrollará con amplitud en el capítulo sexto y a la que Béziat parece conceder una especial relevancia en el conjunto de la monografía.

El estudio consta de una Introducción, el cuerpo de la investigación distribuido en seis capítulos y una Conclusión. Añade, como apéndice, unos cuadros que parecen proceder directamente de las fichas de lectura elaboradas para tener a mano una mínima orientación sobre el desarrollo argumental, las localizaciones espacio-temporales y las formas métricas. La mayor parte de dicha información, como se puede comprobar en la lectura del trabajo, no tiene mayor relevancia en el cuerpo del estudio. La bibliografía que incluye el final se limita a la citada, según se desprende del propio rótulo.

Queremos hacer aquí dos observaciones. La primera es que nos parece un acierto no aumentar innecesariamente el

volumen de la publicación incluyendo una lista exhaustiva de la bibliografía tirsiana; repertorios hay para conocerla. La segunda es que echamos en falta algunos títulos esperables en un trabajo que se postula integrado en la historia de las mentalidades. Estudiosos de Tirso han propuesto antes otras interpretaciones de las que, posiblemente, se podría haber beneficiado esta. Por citar de memoria, pensamos en Halkhoree, Trubiano o Vossler. Así como estudios sobre algunos aspectos que configuran la mentalidad moderna española y europea, a la que hay que referir inexcusablemente el teatro de Tirso de Molina. Al respecto, pensamos en los varios y voluminosos estudios que a la Edad Moderna dedicó J.A. Maravall.

Dedica la autora el capítulo de introducción a dar cuenta de la consideración que el silencio ha tenido en la crítica anterior y a definir las bases conceptuales y metodológicas en que se asienta el estudio. Tras constatar la escasa atención que ha merecido el silencio como objeto de estudio en relación con la literatura, pasa a exponer lo sustancial del contenido de una serie de trabajos que Aurora Egido había dedicado al tema entre los años 1986 y 1994 en Cervantes, Gracián y Calderón; otros dos trabajos de Trueblood, de 1959 y 1986, sobre *El Quijote* y sendos trabajos de García Gómez y Neumeister sobre Calderón y el teatro. Todos ellos aparecen convenientemente reseñados en la bibliografía.

Veinte páginas le ocupa esta tarea, que realiza siguiendo muy de cerca los textos (lo cual queda reflejado en las numerosas notas a pie de página). En ellos se inspirará para su propia elaboración conceptual y metodológica. En resumen, y de acuerdo con su propia exposición, el silencio parece asociado al hermetismo y el secreto como formas de comunicación (Egido), a algunas de las figuras retóricas características del Barro-

co (Egido), a determinados contenidos morales (Egido y Trueblood) y hasta a cierta sociopatología propia de la sociedad del siglo XVII (Neumeister y García Gómez). No parece la autora muy conforme con estos juicios, según lo que dice al final de la Introducción: «La frecuencia de estas interpretaciones decididamente negativas –se refiere a estas últimas– me obligaba a someter a nuevo examen la cuestión global del valor ético del silencio en las comedias que había seleccionado, cuestión que a su vez, con posibles comparaciones con otros universos contemporáneos, se inscribía en el marco más amplio de la historia de las mentalidades» (p. 24). Más de acuerdo se muestra con el proceder de la crítica en sus análisis: «la mayor parte de los críticos prefieren estudiar la evolución de un personaje cuyos silencios son notables. En cada caso se trata de comprender lo que pudo provocar esta actitud silenciosa y de buscar lo que significa este comportamiento al nivel del personaje, pero también respecto al conjunto del drama y a la lección que se desprende de él» (p. 20). Imitando a la crítica precedente, decide que lo mejor para calibrar el valor del silencio en una obra es seguir la trayectoria de un personaje: «El comportamiento de un personaje de teatro es, pues, lo que permite determinar, en el seno de una obra dramática, el valor ético, positivo o negativo, del silencio. (p. 20). Y lo reitera en la página 23: «En el estudio de las veinte comedias seleccionadas, el análisis lineal y dinámico fue el que me pareció más adecuado para reflejar de forma clara y contundente los diversos aspectos del silencio. Por esta razón he optado, en la mayoría de los casos, por seguir paso a paso el itinerario de uno o varios personajes, o el desarrollo dramático de la obra.»

Una observación queremos introducir en este momento. Béziat ha tomado una

decisión, que nos parece acertada por lo que vamos a decir, pero la ha tomado en cierto modo al azar, porque así han obrado otros críticos anteriores. ¿Qué es «reflejar de forma clara y contundente los diversos aspectos del silencio»? La pregunta relevante que Béziat no se hace es por qué es preferible y más pertinente estudiar la trayectoria de un personaje. De haber tenido en cuenta lo dicho por Maravall habría visto que la concepción progresiva del tiempo, característica de la mentalidad de la Edad Moderna, afecta a todos los órdenes de la vida, incluida la propia concepción del hombre. El personaje dramático, configurado como mimesis, se presenta como trasunto humano. El hombre moderno es un ser anclado en la temporalidad, no solo en el sentido de su finitud, sino en el sentido de su hacerse en el tiempo, un tiempo progresivo y sin retorno. Por otra parte, no nos parece de mucha precisión limitar la valoración ética del silencio a las categorías de «silencio positivo» y «silencio negativo». ¿En relación con qué es positivo o negativo el silencio?

Establece dos clases de silencio: el silencio absoluto, «ruptura o interrupción del discurso», y el silencio relativo, «que ya no es ausencia de palabras sino disimulación de la palabra a través de un lenguaje encubierto». A dicha categorización añade la consideración del carácter voluntario o forzoso del silencio de los personajes y el análisis de las motivaciones (p. 22). La autora elabora, así, un concepto de silencio tan amplio y variado que le permite incluir en su análisis cualquier situación comunicativa y cualquier modo de expresión. Creemos que es un proceder impreciso y abusivo a la vez, pero le sirve para justificar el análisis de situaciones que no constituyen verdaderos casos de silencio, ni interlocutivo ni referido. Tales, por ejemplo, las que llama «situaciones de subinformación», concepto en el que basa buena

parte del desarrollo del capítulo sexto, «Silencio y dramaturgia».

Como ya ha quedado de manifiesto, la autora hace una selección de las obras conocidas de Tirso. Descarta de antemano las atribuidas, como *El burlador Sevilla*, las dudosas, como la mayoría de las impresas en la problemática *Segunda parte* (1635) y el teatro breve. Para ello, según dice, ha optado por criterios de rentabilidad: tras realizar un inventario sistemático de todas las citas referidas a silencio, descartó las obras con menos recurrencias. No obstante, la autora no precisa qué otros conceptos asociados a «silencio» ha usado para la búsqueda. Importa subrayar en este momento que la autora ha eliminado así las comedias «de capa y espada», cuya consideración nos parece inexcusable en un trabajo de estas características; el único juicio que le merece a la autora tal excepción es el de «curiosa» (p. 23). Pensemos en *Marta la piadosa*, *La celosa de sí misma*, *Don Gil de las calzas verdes*. Esta omisión de las comedias «de capa y espada» está en clara incoherencia con el marco interpretativo al que acoge su trabajo, según el cual, y como desarrollará más adelante, el silencio es expresión de la nueva sociedad cortesana. Y es incoherente porque las de capa y espada son las más cortesanas, en el sentido de urbanas, de todas las comedias.

La autora elude referirse a los problemas de clasificación del teatro tirsiano, ni como paso previo para el estudio, ni como resultado del mismo. No obstante, una cierta idea clasificatoria tiene presente cuando justifica la organización que ha dado tanto a la investigación como a la presentación de la misma. Distribuye las obras en cuatro grandes apartados temáticos, que se corresponden con los cuatro primeros capítulos del trabajo: «silencio y santidad», «silencio y poder», «silencio y honor» y «silencio y amor». Dicha organización queda doblemente

justificada, según la autora, porque «corresponde al paso progresivo desde la vertiente trágica hacia la vertiente cómica. Las comedias de santos y los dramas históricos constituyen, en efecto, lo esencial de la parte trágica del teatro tirsiano; el tema del honor, por su parte, se sitúa en el nexo de unión de las dos vertientes, ya que engendra tragedias tanto como comedias; el tema del amor, por fin, pertenece a la parte cómica de su producción dramática» (p. 23). Igualmente, observa que «en el teatro tirsiano, el silencio se utiliza con propósitos diferentes, según se ejerza en la esfera de la santidad, en un contexto político, en un caso de honra o en un enredo de amor. Estos diferentes tipos de silencio adquieren además, en cada categoría, una connotación, un valor –más o menos positivo o negativo– que he intentado fijar con la mayor nitidez» (p. 23). Por último, también justifica el hecho de postular para su trabajo la incardinación en la historia de las mentalidades, y esto es dado «el excesivo desarrollo de los capítulos dedicados a la dimensión ética del silencio en el teatro tirsiano» (p. 24).

En consonancia con lo anterior, los cuatro primeros capítulos del cuerpo del estudio tienen carácter analítico, como ya se ha señalado antes. Los capítulos cinco y seis son sintéticos e interpretativos, en ellos la autora trata de dar cumplimiento a los objetivos del trabajo: delimitar la dimensión ética y la función dramaturgica del silencio en el teatro de Tirso de Molina, para lo cual le ha parecido conveniente incluir un análisis comparativo de *El celoso prudente* y *El médico de su honra* de Calderón. Tal comparación muestra bien a las claras, a juicio de Béziat, la diferente función que ejerce el silencio en el teatro de ambos dramaturgos: mientras que en Tirso el silencio evita la tragedia, en Calderón la desencadena. De tal modo que la autora discrepa de la valoración que Serge Mau-

rel había hecho del personaje don Sancho de Urrea, el celoso prudente de Tirso, al que el autor habría concebido como personaje ridículo para ridiculizar el código del honor, y confirma la clasificación como palatina de esta comedia propuesta por Marc Vitse. «Por consiguiente, no habrá sido inútil evidenciar con mayor fuerza la positividad global atribuida por Tirso al silencio de honor» (p. 342).

No se puede afirmar que el silencio tenga un solo sentido, significado o valor en la obra dramática de Tirso de Molina. Estas son las primeras conclusiones de la autora. Observa Béziat, por ejemplo, que «no hay silencio negativo en las obras hagiográficas de Tirso» (p. 324); que en las de «privanza» el silencio es un medio al servicio de las estrategias de dominio del poderoso, lo que interpreta la autora como «valor positivo global, aunque relativo» (p. 326). Más compleja se le antoja a la autora la valoración del silencio en los dramas o tragedias de honor y en las comedias de honor (distinción que no explica ni justifica en ningún momento, lo cual no es asunto menor, dado que los de clasificación son algunos de los asuntos pendientes en los estudios tirsianos). De ambivalente califica la autora el silencio en las comedias de amor, puesto que en unas el silencio es ingrediente en el camino hacia el éxito amoroso, como en *Amar por arte mayor* o *Palabras y plumas*, mientras que en otras lleva al fracaso, como en *El castigo del pensequé* o *Quien calla otorga*. Según Béziat, el silencio conduce al éxito o al fracaso según se acompañe o no de la acción, y esto vale, sobre todo, para los personajes masculinos. De lo cual se sigue que el silencio, en definitiva, es positivo y está asociado a los personajes nobles, por oposición a la locuacidad del gracioso, «pero esta asociación entre positividad del silencio y excelencia de la conducta

aristocrática no puede, a su vez, cobrar su plena significación si no la inscribimos en el marco, más general, de la historia de las mentalidades, es decir, en un marco histórico más amplio, que nos permita entender mejor las complejas implicaciones de nuestro tema.» (p. 331). Para cumplimiento de lo cual Béziat introduce en el capítulo V lo que ella misma llama una «digresión sobre la historia de las mentalidades» (p. 342) y que titula «Silencio e historia de las mentalidades», lo que nos parece un tanto inadecuado, por cuanto lo que sugiere es más un repaso bibliográfico con el fin de averiguar el lugar que ha ocupado el silencio como objeto de consideración entre los historiadores de las mentalidades más que el papel que ocupa el silencio en el comportamiento humano en una sociedad, en un tiempo y en qué se opone o diferencia ese lugar del que tuviera, o no, en otros tiempos. Doce páginas dedica la autora a este apartado que, presuntamente, justifica y da sentido a todo su trabajo.

Se fija Béziat en el estudio de dos autores franceses que lleva por título *Histoire du visage. Exprimer et taire ses émotions*, de 1994, según el cual la presencia y función del silencio es expresión de nuevas relaciones humanas presididas por su integración en lo cortesano, muestra de una sociedad en la que ya no es la aldea, el mundo rural lo que prevalece, o lo que se identifica con lo bueno. En este nuevo mundo cortesano, la comunicación verbal va sustituyéndose por la no verbal al tiempo que el individuo se interioriza, haciendo del cuerpo una especie de receptáculo guardián de sí mismo. Sin mayores justificaciones, y, lo que es peor, sin que se desprenda de su trabajo, Béziat parece sumarse a la teoría de estos dos autores, que, según el resumen de Béziat, proponen como ejemplo de saber guardar las apariencias el *Oráculo manual* de Gracián y como

ejemplo de exigencia de sinceridad a J.J. Rousseau.

No queremos dejar pasar la ocasión sin hacer una apostilla a lo precedente. No es el *Oráculo manual* de Gracián un tratado del disimulo y adaptación al medio, sino la codificación del individualismo asentado en el saber y el dominio de sí en todos los órdenes de la vida: «Tanto es uno cuanto sabe, y el sabio todo lo puede» dice Gracián en el aforismo número cuatro; individualismo que opone Gracián a una sociedad que ya para 1647, y aun antes, según muestra el propio teatro tirsiano, había dado suficientes muestras de haber rechazado los compromisos éticos y morales anejos al ser individual del hombre. En esa sociedad, entre otras cosas, se había pervertido el valor de verdad de la palabra: «Vivese lo más de información, es lo menos lo que vemos: vivimos de fe ajena. Es el oído la puerta segunda de la verdad y principal de la mentira» (aforismo ochenta), de ahí la relevancia del silencio: «Es el recatado silencio sagrado de la cordura» (aforismo tres) y la importancia de «Tratar con quien se pueda aprender. Sea el amigable trato escuela de erudición y la conversación enseñanza culta» (aforismo once). No es el momento para un análisis ni de la doctrina contenida en el *Oráculo manual*, ni de la disección social que implica. Solo queremos dejar constancia de lo que nos parece un modo errado de relacionar a Tirso con Gracián. Ninguno de los dos elabora un arte de la mimetización, sino todo lo contrario; en la obra de ambos hay una constante lucha contra lo común y mostrenco. Podemos decir que la autora del trabajo que nos ocupa deja pasar la oportunidad de valorar realmente la función del silencio en las relaciones humanas tal como las muestra Tirso en su teatro y todo el conjunto de su obra. Y de hacer una valoración verdaderamente ética, explicando con arreglo a qué valores hay que con-

siderar el silencio en los personajes de Tirso de Molina y justificando la pertinencia del uso de la literatura como fuente de la historia, de la que nosotros, por nuestra parte, estamos convencidos. Béziat, apoyada en un magro andamiaje teórico y conceptual, vislumbra alguna de las cuestiones centrales que configuran el pensamiento moderno, al cual hay que referir el pensamiento tirsiano, pero no ha sabido, o no ha querido, hacerse algunas preguntas clave. Por ejemplo, por qué el silencio no tiene, tal como ella afirma, un valor unívoco en el teatro de Tirso, por qué son varias las modalidades de silencio que tienen pertinencia en las obras dramáticas, por qué no tiene el mismo valor en distintos dramaturgos, por qué lo pertinente es estudiar la trayectoria vital de un personaje, y algunas más.

Las primeras conclusiones parciales referidas a la dimensión ética del silencio se nos antojan bastante imprecisas. En definitiva, la idea que nos queda tras la lectura de las más de cuatrocientas páginas de Béziat es que el silencio es bueno para los personajes virtuosos o santos, y bueno o malo para todos los demás... según. ¿Según qué?

En el capítulo de las funciones dramáticas del silencio habla la autora de «silenciamientos» y «situaciones de subinformación». En el caso de *El vergonzoso en palacio* Béziat valora como muestra del fracaso final del personaje el «silenciamiento» a que somete Tirso a Serafina al final de la obra; en *Quien calla, otorga*, los silencios de Ascanio contribuyen a la gradación del suspense mediante la dosificación de la información a los espectadores y, finalmente, a hacer de Ascanio un «galán suelto» que no logra sus objetivos. El mismo análisis hace la autora para el caso de Rodrigo en *El castigo del penseque*. Solo vamos a hacer un breve comentario. ¿Qué hay que entender por «silenciamiento de

Serafina? En la escena final de la comedia, tras la última intervención de esta, lo único que sucede es la tópica boda entre los criados, apenas treinta versos. En cualquier caso, la pregunta pertinente a partir de aquí habría sido ¿por qué otorga Tirso al silencio la función de instrumento de éxito o fracaso de determinados personajes?, ¿por qué, en la misma obra, hay personajes que triunfan o fracasan independientemente de su locuacidad?; porque no sólo en los graciosos está depositada esta característica. Hay personajes muy habladores, como Marta (la piadosa), D^a Juana (Gil), D^a Magdalena (la celosa), Jerónima (la médico) que triunfan en sus propósitos, y silenciosos como Magdalena (de *El vergonzoso*) que también lo hacen. Tal vez no esté en lo silencioso o locuaz el motivo del triunfo o del fracaso de los personajes, sino en otros rasgos de los que el silencio, o la locuacidad, es un complemento. Tal vez habría sido conveniente relacionar todos esos silencios con otros recursos dramáticos, por ejemplo, los relacionados con la identidad de los personajes, tantas veces ocultada o transformada. Pero Béziat descartó las comedias de capa y espada en su estudio y eso, probablemente, lo desvirtúa.

Respecto de las llamadas «situaciones de subinformación», solo vamos a insistir en que no son, como anticipábamos, situaciones de silencio lo que la autora así denomina, sino casos de formas variadas de percibir de manera imprecisa la realidad, no siempre vinculadas a la referencia verbal de la misma. Este recurso, la «situación de subinformación», a juicio de Béziat, es un medio de complicar la intriga. Juicios como este colocan a Béziat entre quienes solo ven en el teatro de Tirso alarde de ingenio y comicidad; y esto, aunque no se haya dado cuenta, aleja el estudio del lugar que su autora cree que ocupa en la historia de las mentalidades.

Ejemplo de una de esas situaciones de «subinformación» es el de Amón cuando en la oscuridad del jardín escucha a Tamar. Sin saber que es su hermana se enamora de ella, hecho que desencadena el resto de la acción del drama y el desenlace desastroso para Amón. Además del exceso en que creemos que incurre la autora, su análisis no conduce a nada, puesto que toda la valoración que hace es decir: «El conocido episodio bíblico resulta así más verosímil, más cercano al público, cuyo interés despierta con mayor intensidad» (p. 359). No creemos que sea ni la verosimilitud ni el suscitar el interés lo que justifique el que Tirso haya imaginado así esa escena. Tirso desea presentar un Amón enamorado, no un Amón lujurioso, lo cual dará lugar a que David se vea en una situación muy característica del teatro tirsiano: el dilema en que un personaje, no necesariamente protagonista, se ve impelido a tomar una decisión que da la medida de su humanidad y de la asunción de su yo consciente y responsablemente. Y desea, también, mostrar a un Absalón hambriento de poder, capaz de pervertir el valor moral del honor en beneficio de sus ambiciones políticas, y una Tamar vengativa y despechada, que también pervierte los valores morales.

Creemos que tanto el desarrollo de la investigación como las conclusiones se resienten de cierta falta de criterio en la elaboración del concepto de silencio y de la falta de profundidad en las valoraciones. Creemos que podría haber contribuido a dotar de mayor claridad el estudio haber tenido presente la siguiente distinción:

a) Silencio como hecho comunicativo en la organización de los diálogos por el dramaturgo. De aquí podrían haber salido algunas conclusiones sobre la concepción de la obra dramática y del personaje dramático, cuya acción es, principalmente, verbal.

b) Silencio como tema de la comunicación, como objeto referido en el hablar de los personajes. De aquí podría haber salido una auténtica valoración ética, social en términos de mentalidad, respondiendo a la pregunta ¿qué uso quieren hacer los diferentes personajes del hablar o del callar? ¿Por qué del hablar o el callar se hace tema de conversación?

Es notorio que la autora tiene presentes esos dos niveles de manifestación del silencio en las obras que analiza, pero no los ha deslindado suficientemente, lo cual provoca cierta confusión e imprecisión.

Concordamos con Béziat en la trascendencia del estudio del silencio en la literatura y la pertinencia de tomar esta como síntoma de un estado mental y social. Las relaciones humanas tejidas en el silencio de la ocultación, o el apocamiento, acaban por ser relaciones perversas, relaciones en las que cada cual no sabe a qué atenerse con respecto al otro. Si en la interacción verbal los interlocutores aplican las máximas de la conversación (Grice), del mismo modo que se interpreta como relevante, pertinente, veraz lo que se dice, así también el hecho de no decir. La especificidad de la manifestación de las relaciones humanas está en la verbalización de sentimientos, proyectos, juicios. El silencio, en principio, es la antítesis de esa verbalización, de tal modo que se convierte en un elemento cuyo sentido último se deja al albur del interlocutor, con la cadena de interpretaciones erróneas a que puede dar lugar. Porque lo que no deja de hacer el hombre, dada su vocación hermenéutica para orientarse en el mundo y con los otros, es interpretar, otorgar sentido para dotar de sentido su propia acción.

El silencio, el hablar o el callar y la manera de hacer ambas cosas, hay que verlo como manifestación del hombre nuevo de la Edad Moderna, tiempo en que con la preeminencia del yo, sujeto e individuo, se declara un problema epis-

temológico que venía gestándose desde los tiempos del nominalismo tardomedieval; problema epistemológico que, interesadamente, algunos han querido transformar en problema ontológico. Se trata de la capacidad del yo-sujeto de acceder al conocimiento del mundo, lo que equivale a decir capacidad de acceder a la verdad. De aquí se pasa a poner en cuestión la verdad misma y, con ello, los valores absolutos y trascendentes. Sobre el sustrato del yo, sujeto e individuo, se cultiva la planta del subjetivismo, el relativismo y el perspectivismo. Y esto afecta a todos los órdenes de la vida. Y esto es lo que muestra Tirso en su teatro: un hombre nuevo, dueño de sí, que tiene en sus manos la asunción o el rechazo de ese compromiso vital, compromiso moral, ético. Unos personajes asumen su individualidad y otros la rechazan. Todos han percibido muy bien estas consecuencias de la preeminencia del yo y algunos creen que podrán sacar partido de ello en beneficio propio tratando de dominar a los demás, con el lenguaje entre otros medios, negándoles así el estatuto de «otro-yo». Pero este es un sentimiento refinado, como expresa Tirso de Molina en el diálogo entre César y Carlos que abre la comedia *Celos con celos se curan*, reservado a la verdadera amistad. En este marco es en el que hay que interpretar el silencio, en Tirso y en el resto de los dramaturgos barrocos. Los personajes del teatro barroco no son personajes arquetípicos, configurados en torno a un rasgo moral o psicológico hipertrofiado, sino individuos que toman decisiones para ir construyendo su vida con arreglo a unos objetivos y aplicando una escala de valores morales. Tales decisiones se actualizan en el hacer y el decir. Como bien dice J.A. Maravall, «El individualismo no es -insistimos en ello- una ocurrencia de filósofos, sino un fenómeno social que los filósofos elevarán al plano de la reflexión. Tal individualismo

hemos, pues, de considerarlo un impulso que sacude al individuo real en los comienzos de la modernidad, extendiéndose a todas las manifestaciones de la existencia de aquel.» (*Estado moderno y mentalidad social*. Madrid, Alianza, 1986, vol. I, p. 408).

CLARA DEL BRÍO CARRETERO

GARCÍA GARROSA, María Jesús, y FRANCISCO LAFARGA, *El discurso sobre la traducción en la España del siglo XVIII: Estudio y antología*, Kassel, Edition Reichenberger [col. 'Problema Literaria' 61], 2004, 466 pp.

Acaba de llegar a mis manos el número 50/3 (agosto de 2005) de *Meta*, revista canadiense de Estudios de Traducción, un volumen coordinado por Georges L. Bastin y dedicado enteramente a la Historia de la Traducción bajo el subtítulo de 'Le prisme de l'Histoire / The History Lens'. En las pp. 1074-1077, una amplia reseña firmada por Alvaro Echeverri concluye afirmando que este volumen de los profs. García Garrosa y Lafarga «occupera une place de choix dans les études historiques sur la traduction». Y de nuevo, muy pocas líneas después: «Cette étude du discours traductologique au dix-huitième siècle espagnol deviendra certainement un des incontournables de l'histoire de la traduction dans le monde hispanophone».

Nunca he sido particularmente inclinado a elogios gratuitos, por lo que quizá convenga subrayar y recalcar en el caso presente mi total acuerdo con las palabras del prof. Echeverri: estamos ante una obra importante, útil y necesaria, yo diría que indispensable en los estudios de carácter histórico sobre la traducción en España, una obra que recoge el pensamiento o discurso sobre la traducción

dominante en nuestro país a lo largo de casi un siglo, desde un primer texto de José Francisco de Isla en 1731 hasta uno último de Joaquín de Virués y Espínola en 1826, ya en la víspera misma del embate romántico.

El volumen se presenta dividido en cuatro secciones:

Estudio Preliminar (pp. 3-77, con sus correspondientes referencias bibliográficas, pp. 78-91);

Antología: Nota previa (pp. 95-96); Cronología de los textos, con detallada procedencia bibliográfica de cada uno de ellos (pp. 97-118); Antología de 139 textos (pp. 119-396);

Índice onomástico (con breves indicaciones bio-bibliográficas, pp. 399-440);

Bibliografía general (pp. 441-466).

Es evidente que el *cuerpo* central de la obra, y su razón de ser, lo constituye la antología de 139 textos que se extienden a lo largo de 278 páginas. No es una antología *selectiva*, de las que el lector está acostumbrado a encontrar en obras de índole parecida, y pienso en tantas como, de uno y otro cariz, se han venido publicando desde los años setenta no sólo en el extranjero (Steiner 1975, Lefevre 1977 y 1992, Horguelin 1981, D'Hulst 1990, Schulte & Biguenet 1992, Nergaard 1993, Robinson 1997, Pais 1997 y Sabio & Fernández 1998) sino también en España (Santoyo 1987, Vega Cernuda 1994, López García 1996, Lafarga 1996, Bacardí & al. 1998, Catelli & Gargatagli 1998, Gallén & al. 2000 y Dasilva 2003). Es una antología que al lector se le antoja *exhaustiva* del período elegido, y eso que, como señalan los autores, la necesaria selección llevada a cabo excluyó unos doscientos textos más, bien porque resultaban de escaso interés, bien porque «insistían en ideas o planteamientos ya de sobra conocidos y que considerábamos suficientemente ejemplificados en los textos reunidos en nuestro corpus final».

Producto, en general, de la reflexión de aquellos traductores sobre su propio trabajo, buena parte de los fragmentos seleccionados se presentan como paratextos, elegidos muy adrede con la clara intención -de nuevo García Garrosa & Lafarga- de «mostrar la variedad de formas, tonos e intenciones bajo los que se presentó el discurso traductor en España en el siglo XVIII». Y variedad, ciertamente, es lo que el lector halla en tantas introducciones, prólogos y prefacios, cartas en prensa periódica, 'advertencias' del traductor, críticas de versiones ajenas, polémicas, reseñas y comentarios como pueblan la antología, de la mano además de una amplísima variedad de autores, críticos y traductores, muchos de ellos bien conocidos por otras razones en las letras del período (Feijoo, Capmany, Forner, Ranz Romanillos, García de la Huerta, el padre Isla, Tomás de Iriarte, Viera y Clavijo, Quintana, Lista, Pellicer, Fernández de Moratín, el abate Marchena, y tantos y tantos más). La variedad, en cambio -era de esperar-, no encierra novedades de sustancia en el discurso traductor, que continúa desarrollando *topoi* muy similares, si no idénticos, a los de tiempos anteriores, «ideas reescritas una y otra vez y asentadas en los mismos argumentos, cuando no en las mismas formulaciones» (p. 5).

Con todo, el libro es mucho más que una antología, por muy amplia y detallada que ésta se ofrezca al lector, ya que la preceden setenta y cinco páginas de un excelente 'Estudio preliminar'. Si la antología textual ya es *per se* digna de consideración y elogio, no le siguen a la zaga estas primeras páginas, dado que en ellas los autores aprovechan para *destilar* en alambique crítico los contenidos de los 139 textos seleccionados. Se repasan y compendian así en sucesivos epígrafes las principales líneas del pensamiento dieciochesco sobre la materia: fidelidad y libertad, niveles de lengua,

lenguas en contraste, la cuestión de los galicismos, las herramientas con que contaba el traductor (gramáticas, métodos y compilaciones léxicas), la traducción especializada (literaria, científica), las autoridades y modelos que sirvieron de guía, las dificultades intrínsecas de la traducción, la 'misericordia y esplendor' del oficio, las razones que motivaron a aquellos traductores y, en fin, los debates y polémicas suscitados a lo largo del período. El resultado, en efecto, es una excelente radiografía de esta particular parcela del pensamiento español a lo largo de casi cien años; una radiografía que merecería la pena imitar y extender hacia atrás al menos a los siglos XVI y XVII y hacia delante desde luego al siglo XIX. Es muy probable que tuviéramos así una imagen completa de nuestra tradición traductora, muy distinta de la que hoy tenemos, que sigue siendo fragmentaria.

Lo dicho, pues, por Alvaro Echeverri: un libro –no me duelen prendas– que ha de ocupar un lugar preferente en los estudios históricos sobre la traducción en España; un libro imprescindible, diría que inevitable, en la biblioteca de cualquiera que se ocupe en la historia de la traducción en el mundo de habla hispana, particularmente en la del siglo XVIII y primeros decenios del XIX, que –como indican los autores– por tantos conceptos deben también considerarse prolongación del siglo ilustrado.

JULIO CÉSAR SANTOYO

MOLINA, Álvaro y Jesusa VEGA, *Vestir la identidad, construir la apariencia. La cuestión del traje en la España del siglo XVIII*, Madrid, Ayuntamiento, 2004, 236 pp.

El traje, el aspecto, significa siempre; dice de la catadura moral del individuo,

de su personalidad, de sus orígenes y aspiraciones, muestra parte de su escala de valores. La cuestión del traje en la España del siglo XVIII abarca muchas cuestiones, como se deriva de la lectura de este libro, pero básicamente la cuestión es una, o se manifiesta mejor en un aspecto que en otros: en una época y un país que está buscando sus signos y símbolos identitarios, la indumentaria se emplea como referente nacional y, de este modo, el traje o los trajes se nacionalizan. Los procesos que Molina y Vega estudian en su libro, desde las cuestiones morales a las económicas, pasando por las de la moda y la religión, son manifestaciones de los procesos «nacionalizadores» que se dieron en la España del XVIII en prácticamente todos los aspectos de la vida y de la cultura, de forma incipiente pero consciente ya con Felipe V, de manera necesaria e imparable, debatiendo qué era España y qué tipo de nación se quería, desde los años de la Revolución Francesa y sobre todo a partir de la contienda contra Napoleón y en las Cortes de Cádiz.

El estudio de la construcción de imágenes ha ocupado a Jesusa Vega desde los primeros tiempos de su andadura investigadora, y este trabajo es el fruto de muchas pesquisas e indagaciones previas, no sólo del interés por la indumentaria. Su capacidad para «leer» estampas, cuadros y otras imágenes se complementa siempre, y ahora también, con un cuantioso aporte documental y de testimonios literarios e históricos que completan la aportación iconográfica. Hay que decir desde el primer momento que *Vestir la identidad* es un bello libro por el cuidado que ha puesto el equipo editorial, por la nutrida cantidad de ilustraciones y por la intención de sus autores de producir un texto asequible y en diálogo las más de las veces con las imágenes que lo ilustran. Aunque, como en otras ocasiones, surge la duda de qué es lo

que ilustra a qué, porque, realmente, en un trabajo como éste, en el que las imágenes son fundamentales y dictan el discurso, la parte literaria brota del estímulo que la observación de éstas provoca.

Los autores centran su estudio de la indumentaria desde el presupuesto de que ésta es un signo de identidad y pertenencia. De ahí que terminen tratando de los trajes regionales y de las colecciones que desde finales de los años setenta se publicaron. Estas colecciones, empezando por la de Juan de la Cruz, provocaron cierta polémica, tanto por la calidad de sus reproducciones, como por la consistencia y fidelidad de las mismas, lo cual debería hacer reflexionar sobre su objetivo y sobre cómo su proyecto fue variando a medida que conseguía más o menos informaciones de aquellos que se prestaron a colaborar con él. En realidad, lo que se toma por traje regional, a menudo no es sino el traje profesional o de labor, el traje de diario normalmente y no el de fiesta. Significativo, por tanto, es que, junto a valencianos, murcianos y otros, aparezcan en su colección, toreros y actores famosos del momento. El proceso por el que se elige a una figura, que es representante de una profesión, y se le convierte en símbolo de una provincia es largo y complejo y aún está por determinar.

A este respecto, dice mucho de los intereses de Molina y Vega que terminen su libro con una interesante estampa de José Coromina titulada «Levantamiento simultáneo de las provincias de España contra Napoleón año 1808», en la que un soldado francés con laureles en la cabeza, es decir, Napoleón, quiere derribar un grupo escultórico que representa a España y a Fernando VII. Estas provincias que se levantan se identifican más o menos por su indumentaria, en especial por sus tocados y por el calzado aunque también por los trajes de trabajo –cada

figura lleva un número que la señala en la explicación al pie de la estampa. Por ejemplo, el personaje que representa a «Andalucía» va vestido como un varilarguero; el «valenciano», como los que trabajan en los arrozales, etc.–. Esta estampa es un paso importante y significativo de las mentalidades en la forja de una iconografía nacional y en la conversión política de unas figuras que con Juan de la Cruz no tenían esa dimensión. Este significado político se alcanzó durante la Guerra de la Independencia y su iconografía tuvo mucha fortuna posterior, llegando incluso a utilizarse en largometrajes de propaganda nacionalista de los años treinta, cuarenta y cincuenta del siglo xx. En esa estampa, como después, la nación se representaba a sí misma por sus provincias, identificadas por sus «trajes locales» (los de algunos trabajos populares tomados como representativos, como se señaló), y se creaba así, además, una colección de imágenes que mostraba, desde la tradición, a la nueva España, anclada sin embargo en valores locales de patria chica.

Es ésta una estampa que integra varios discursos de significación nacionalista. Por un lado, las provincias que se identifican en sí mismas y que alcanzan su sentido existencial en un empeño común de salvación nacional; por otro, el león español que abate el águila francesa tras la batalla de Vitoria, definitiva para la salida de los franceses, y la Fama, que da a conocer a todos la nueva situación de España, victoriosa tras haberse aliado con los ingleses, como se señala en uno de los textos. De hecho, en el fondo parece que es el duque de Wellington quien comanda un cuerpo de ejército. Entre paréntesis señalaré que esta estampa no es de 1811, como se indica (pp. 225 y 229), sino posterior al 21 de junio de 1813, que fue cuando se libró la batalla de Vitoria.

Tiene interés detenerse sobre el fenó-

meno de «nacionalización» de la imagen, porque en el mismo se sufre un proceso de depuración o estilización iconográfica que, en cierto modo, supone una traición o deformación de lo que se entiende por auténtico y nacional, selección que empieza desde el momento en que se elige a una figura o a otra para representar a una provincia. Depuración que también llegó a otros aspectos, tanto culturales como vitales de la existencia. De forma anecdótica, pero nada ingenua, Mesonero Romanos señalaba lo que de toma de postura política y vital tenía llevar sombrerito o mantilla, preferir la chimenea francesa al brasero, etc. Vestir de un modo u otro significaba optar por un modelo u otro: en el siglo XVIII este debate se planteó en el marco más amplio de la cuestión sobre el nuevo concepto de «civilización». Tener la apariencia del majo o del petimetre delimitaba espacios y formas de sociabilidad tanto como designaba posturas ante la tradición y la modernidad españolas, mientras que vestir a lo militar era quizá el mejor modo de ocultar lo que se era. La politización del traje había llegado hasta a considerar determinada indumentaria como «traje a la española antigua» (un acumulo de diferentes orígenes que servía para sustentar una «idea de España»), y a provocar polémica y acusaciones de antiespañolismo contra los que se vestían de otro modo, cuando, como señalaba José Cadalso, tal cosa a la española no existía. Ser y parecer, parecer lo que se era realmente o lo que se quería ser, parecer para llegar a ser, dio pie a toda una cultura de las apariencias, de larga tradición moral, pues la apariencia significa, de la que todavía hoy vivimos. La máscara que es nuestra apariencia tanto oculta lo que somos como nos protege o proyecta la imagen deseada. Parecer lo que se era significaba mantener un orden de cosas y sobre todo creer en la información que el as-

pecto proporcionaba y, por tanto, en quien la daba, algo que estaba cambiando de manera preocupante para todos los moralistas del momento y que en el siglo XIX haría que observadores de la realidad como Larra y Mesonero hablaran de las nuevas modas igualadoras o «niveladoras».

Hasta llegar a este momento, en el siglo XVIII, como estudian Molina y Vega, se intentó producir un sistema de identidad nacional por clases, encontrar una imagen nacional por la ropa, y en esto los llamados trajes regionales tuvieron un papel definido, lo mismo que los intentos por parte de gobiernos como el de Floridablanca en los años ochenta de proporcionar a las nobles primero y más tarde a todos, si el experimento funcionaba, un traje nacional adecuado a la condición de cada uno. El episodio y la intervención de la Junta de Damas de la Sociedad Económica Matritense, a la que se pasó el proyecto para su valoración, es de sobra conocido al menos desde que Julio Caro Baroja aludiera a él en su trabajo sobre los majos.

Vestir la identidad, construir la apariencia, al que le vendría bien un índice de nombres, ofrece numerosas perspectivas de acercamiento al tema, juicios, datos y conclusiones, un todo bien articulado que va más allá del estudio concreto del traje; éste es a menudo la excusa para, sin olvidar su propio análisis, escribir sobre cómo se constituyeron las imágenes nacionales, sobre cómo se elaboró la identidad y sobre en qué medida el traje fue un instrumento imprescindible en ese proceso. Los que se visten igual, suelen conducirse del mismo modo; de manera que crear unas apariencias nacionales y vestirlas con unos trajes similares, fue determinante para identificar y mostrar los lazos identitarios que se necesitaban.

JOAQUÍN ÁLVAREZ BARRIENTOS

CEBRIÁN, José, *La Musa del Saber: La poesía didáctica de la Ilustración española*, Frankfurt / Madrid, Vervuert / Iberoamericana, 2004, 199 pp.

Después de observar (con franqueza digna de agradecimiento) que la Musa del Saber dieciochesca «no es la joven más atractiva de la fiesta» (146), el autor escribe: «sólo que a esta Cenicienta desmaquillada la debe cortejar un príncipe algo leído que sepa apreciar sus ocultos encantos y, sobre todo, entender el secreto de su pálida belleza» (146). Cebrián es ese príncipe porque sabe defender, con elegancia y humor, una poesía cuya temática nos parece hoy en día poco apta para la poesía. En cinco unidades temáticas (6 capítulos) Cebrián estudia temas relacionados con el concepto de lo didáctico en el XVIII español: «Didáctica y música», «Didáctica y 'Nobles artes'», «Didáctica y poesía», «Didáctica y ciencia» (un apartado dividido en dos) y «El héroe en la didáctica.» El autor ya nos había brindado una rica acumulación de estudios sobre la poesía española, en sendos artículos publicados en revistas especializadas desde el año 1988. Además, conocemos sus dos estudios monográficos, *El mito de Adonis en la poesía de la Edad de Oro* (Barcelona 1988) y *Desde el siglo ilustrado* (Sevilla/Oviedo 2003). En el libro aquí reseñado Cebrián visita de nuevo artículos publicados y los combina con novedades de gran interés para el estudioso de la poesía española dieciochesca.

La poesía del siglo estudiado tenía su «misión,» ya que el simple placer o diversión no valía para los que querían propagar sus conocimientos empíricos, su creencia en el poder de la razón para mejorar la sociedad, su afán por el progreso y su deseo de educar, si no exactamente a las masas, por lo menos a aquella capa social que dirige –y dirigirá– el país. Tanto en la política como

en la ética, la ciencia, la filosofía y la literatura, los poetas ilustrados abogaron, con éxito o sin él, por el bienestar social.

¿Qué es el género didáctico? En palabras del abate Batteaux, es sencillamente «la verdad puesta en verso» (19). Y esa «verdad» fue un concepto discutido y debatido a lo largo del siglo. Para algunos, la poesía didáctica admitía estrictamente obras que contenían «observaciones relativas a la práctica o preceptos para arreglar y dirigir cualquier operación» (palabras de Batteaux en la traducción de García de Arrieta). Otros, sin embargo, podían incluir la poesía filosófica (por ejemplo) o la poesía histórica en su definición de lo didáctico. Cebrián analiza, en el primer capítulo, las dos obras más comentadas por Munárriz en su traducción de las *Lecciones sobre la retórica* de Blair: *La música* (1779) de Iriarte y *La pintura* (1786) de Rejón de Silva. El crítico demuestra amplios conocimientos de la retórica clásica y de la poética dieciochesca en su exégesis de lo que pretenden lograr los dos poetas. En el segundo capítulo compara *La pintura* con *La música* porque ve que Rejón comparte con Iriarte fines similares y que lo emula en forma y concepto. Rejón reconoce «lo molesto y poco grato del estilo didáctico» (40). Cebrián analiza también otras obras, entre ellas el voluminoso poema *Conversaciones sobre la escultura* (1786) de Celedonio Nicolás de Arce y Cacho. Éste se concentra en la estatuaria grecolatina, pero Cebrián es consciente del contexto histórico de las obras que estudia, recordando al lector las obras de Meléndez o de Jovellanos que entran en diálogo con –o estimulan– las consideraciones aquí descritas. «El afán por recrear en verso la esencia de las 'Nobles Artes', de la música o de la misma poesía alcanza su más crédula y cándida expresión en estos poemas didácticos en silvas, redactados al calor de los

ideales propagandísticos de la época de Carlos III o, en el caso que nos ocupa, de su larga, agonizante y epigonal secuela finisecular. (59)

El *Arte poética de Horacio o Epístola a los Pisones* (1777) y el *Ensayo de un poema de la poesía* (1799) de Iriarte y la polémica con Sedano ocupan parte del tercer capítulo, junto con comentarios sobre la obra de Martínez de la Rosa. Cebrián incluye a Martínez de la Rosa porque, aunque queda fuera de la cronología establecida, trata el tema de la poesía didáctica dieciochesca («sorprende que valores tan neoclásicos en poesía fueran defendidos en época tan lejana al siglo XVIII» [71-72]). Y de Martínez de la Rosa está tomado el título del libro de Cebrián.

«Didáctica y ciencia», por ser un tema tan apasionante en el XVIII, ocupa dos capítulos en este libro. La poesía narrativa que exalta las ciencias y los nuevos descubrimientos y progresos es una mina de información: incorpora términos científicos, habla de avances que todavía nos entusiasman hoy e introduce neologismos técnicos de gran utilidad. No es, hay que confesarlo, la belleza poética lo que nos atrae. Por ejemplo, es difícil desvanecerse con arrebatos estéticos al leer del poema de Ignacio López de Ayala sobre los *Termas de Archena* (1777) el siguiente pareado: «qué supremo poder en estos baños / cura del hombre lastimosos daños»; o del *Poema físico-astronómico* (1828) de Gabriel Ciscar la estrofa que declara que «puede la cantidad determinarse / que hay de humedad del aire separada, / en los cuerpos porosos empapada / o en disposición próxima a empaparse». Sin embargo, se discierne el impacto de los descubrimientos científicos, el entusiasmo engendrado en los ilustrados por los avances tecnológicos y la ansiedad que sentían por difundir sus conocimientos. Este es el caso de Viera y Clavijo: «El deseo de divulgar lo que

ha aprendido en París sobre la nueva física de los gases [...] es el pretexto del abate José de Viera y Clavijo para cos-tear de su bolsa la salida a la luz pública del ‘poema didáctico’ de *Los aires fijos* (1780): el más sorprendente y divertido de este género de todo el siglo XVIII español» (111). Y, naturalmente, los «héroes» de estos poetas serán (tema del sexto capítulo) personajes de las ciencias como Priestley, Franklin, Linneo, Montgolfier, Newton, Boyle, Volta, etc.

Cebrián es un crítico sensible y abierto a las bellezas de esta Centenaria, y su entusiasmo contagia al lector. Con una Bibliografía y un Índice de Nombres, este libro nos informa y nos «ilustra» sobre el tema de la poesía didáctica en el siglo XVIII español.

DAVID T. GIES

UZCANGA MEINECKE, FRANCISCO, *Sátira en la Ilustración española. Análisis de la publicación periodística El Censor (1781-1787)*, Frankfurt am Main, Vervuert, 2004, 223 pp.

UZCANGA MEINECKE, FRANCISCO (ed.), *El Censor*, Barcelona, Crítica, 2005, 355 pp.

En carta de fines del XVIII, Frippon, ciudadano francés que olvidaron los siglos, se ofrecía a dar clases de buenas maneras, esa rama de la cultura, nos explica, «por la cual se puede medir el nivel de ilustración a la cual una nación puede arribar». Dotado de saber vivo y arisco, publicaba sus ideas en *El Censor* (1781-1787) con objetivo tan firme como el periódico: «oponerse a los hombres hechos –y derechos– pues las canas más respetables no eran poderosas para contenerlo». Empero, las gacetillas, si nacían con perfume de sátira, han recibido mediano interés por parte de los filólogos.

Excepción hecha de la tesis doctoral de Heinz Peter Behr, *Die Spanische Satire im 18. Jahrhundert*, Frankfurt am Main, Peter Lang, 1986, donde analizó el legado quevedesco de la primera mitad del curso ilustrado, elidiendo el problema que nos ocupa, tan sólo Francisco Uzcanga ha definido el panorama de las sátiras escritas en el círculo de la *Aufklärung*, el *Enlightenment* o *Siècle des Lumières*.

La mayoría renunciaba a la crítica de lo mundano desde un fundamento religioso, actitud predominante en la invectiva oficialista de las centurias previas, y sufren un proceso de secularización que confluyó en el estudio de la realidad, siempre edificador, didáctico y útil al bien común. Opina Uzcanga que tales publicaciones tendrán su origen en las revistas moralizadoras inglesas de principios del Neoclasicismo. Los editores de *The Spectator* y *The Tatler*, Joseph Addison y Richard Steele, partiendo de Dryden y Boileau, se afanaron en rehabilitar el género mediante el concepto de *true satire*, dominado por la racionalidad de la argumentación, moderación en el tono, diversidad de espíritu y carácter filantrópico. Ahora bien, sus criterios toman carta de naturaleza tras un cambio de valores, revolución intelectual poco grata a la aristocracia, conservadora e inmovilista, y, sobre todo, a una Iglesia anclada en el pasado. Otra circunstancia a tener en cuenta será el hecho de que muchos de los textos satíricos de la segunda mitad del XVIII surgían en el marco de las famosas «guerrillas literarias», así como la poderosa injerencia que hubo de practicar la censura del Consejo Civil, que otorga o deniega el permiso de impresión, y el Santo Oficio, sin olvidar la autocensura que de ellos se deriva.

Parece lógico que la monografía de un horizonte baldío necesitaba fijar su concepto. Así, el *Diccionario de la Lengua Castellana* (1780) distingue claramente la sátira, en cuanto a género literario, del

«dicho satírico», esto es, la sátira entendida como una forma de expresión oral. Un siglo antes, el *Tesoro* de Covarrubias (1611) había prescindido de la última noción, sancionando valores peyorativos para los «satíricos», al tiempo que se refiere a la sátira como «grupo de obras escritas en verso». Luzán, desde su *Poética* (capítulo XX), y ya en el *Arte de hablar, o sea Retórica de las conversaciones*, aclaraba los límites que debe imponerse, tanto en el «tono, miramiento y moderación» como en el propósito: «vicios y defectos en general, sin herir señaladamente los particulares e individuos». En otras ocasiones la discusión teórica afectó a la praxis. Un ejemplo sería la diatriba, a propósito de *Fray Gerundio de Campazas* (1758), contra los malos predicadores de aquel tiempo. El padre Isla justifica en su *Prólogo con Morrión* la utilización de la sátira para tratar asuntos religiosos como un procedimiento nuevo que capituló graves problemas, no resueltos según los medios habituales, acercándola a lo que era en realidad: un sermón, una diatriba o una filípica. Subraya la función correctora para poder así, de forma indirecta, equiparar el espíritu de su *Gerundio* al de las parábolas de Cristo. Como reacción furibunda, se publica un texto acusatorio, los *Reparos de un penitente del Padre Fray Matías de Marquina, dirigidos al autor de la Historia de Fray Gerundio de Campazas*, escritos en realidad por el propio Marquina, acusándolo de ser un «libelo infamatorio» y un «sacrilegio» que fue replicado y contrarreplicado durante años.

Tampoco faltarán los autores de las obras más señeras de su tiempo, como Cadalso en *La letrilla sincera* y el poema que lleva por título *Sobre no querer escribir sátiras*, donde la sitúa próxima a la invectiva, modalidad incompatible con el ideal de *hombre de bien*, y Jovellanos en las *Sátiras a Arnesto*, mostrando aprensión por un género que ha contribuido

mucho a su prestigio. Los primeros en afrontar una consciente revalorización son Nicolás y Leandro Fernández de Moratín, quienes denuncian las maldades de la patria y la necesidad de luchar contra el vicio y no contra el vicioso, y, sobre todo, Tomás de Iriarte y Juan Pablo Forner. El conocido fabulista se ocupó de vindicar la figura del satírico a partir de su «amor por la rectitud» y el muy ilustrado «deseo de perfección en las ciencias». Recuperaba de la segunda sátira de Horacio la distinción entre sátira personal e injuriosa y sátira de carácter genérico y constructiva, sin que nos sorprenda la ausencia de Góngora y Quevedo ni su gusto por Argensola. Forner, a diferencia de Iriarte, no tuvo reparos en propugnar un ataque directo al vicioso, si bien Uzcanza lo explica por la gran dificultad que había para abrazar sus límites, ya que «muchas de las salidas de la pluma de los autores antedichos, lejos de ocuparse de temas que afectan al conjunto de la sociedad, circunscriben su radio de acción al ámbito literario. Predomina el *delectare* sobre el *prodesse*, son «divertimientos» en los que impera la recreación artificiosa, dejando de lado el fundamental elemento protréptico».

A la zaga de *The Spectator*, en la España de 1760 nació un tipo de periodismo humorístico que propaga el nuevo ideal. *El Caxón de Sastre* de Mariano Nipho (1760-1761) atribuye la mala fama del término al desconocimiento de su sentido etimológico, ampliando el concepto a «todo tipo de escrito» y no sólo al verso. *El Pensador*, la rotativa más notable en los primeros balbucesos de la prensa satírica, se defendía de los ataques que lo acusan de hacer una «sátira de la nación» y de ser un «satírico endemoniado». Junto a varias cualidades morales, al satírico ilustrado se le exigió capacidad intelectual, bagaje libresco y conocimiento de la naturaleza humana. Finados los precedentes de *El Corresponsal*

del Apologista, cuya efímera existencia y autor anónimo planteaban, desde Grecia al Siglo de Oro, que es «un medio eficaz para aleccionar al público sobre sus errores», a floró *El Censor*, sin duda la publicación periódica más influyente de la Ilustración española. Su responsable, ya desde el discurso inicial al primer número, jugaba a caracterizarse como un satírico que, desde una *indignatio* de estirpe juvenalesca, fustiga todo lo reprochable. Escribir tiene para él una función catártica, prescindiendo del insulto proferido, autocensurando lo que pudiera resultar demasiado hiriente y el ataque unipersonal. Es el Censor una mente independiente que juzgará de acuerdo a lo que le dicte su sentido común y, en el fondo, «un espíritu que se conmueve con la bondad humana». Mostraba una posición más activa y beligerante, el deseo de clamar y elevar la sátira como medicina, lejos del talante observador y pasivo de sus antecesores. No basta con dirigirse al entendimiento, había que apelar también al corazón, según máxima que pudo tomar directamente de Luzán, pero –cabe pensar– desvela el influjo de *The Spectator* y el tratado *Pleasures of the Imagination*, escrito por Joseph Addison. Salta a la vista que el predicador ya no será un personaje equiparable al satírico y, en consecuencia, la jerarquía subsidiaria del aspecto moral: su preocupación no parece aquí tanto el vicio como su «publicidad», el alarde libertino y el peligro de que sea imitado por los demás.

El segundo capítulo («Sátira en *El Censor*») se justifica como referencia para cualquier análisis del género. Con rigor y preciso estilo, Uzcanza firma unas páginas que, como digo, iluminan la prensa ilustrada. Los temas se ordenan alrededor de tres núcleos: la nobleza incurrió en la pereza mental, el absoluto desinterés por la filosofía y, sobre todo, «el execrable vicio de la ociosidad contra el que jamás me cansaré de combatir». Así lo razona

«Carácter de Eusebio y reflexiones sobre la ociosidad», discurso IV de la excelente antología que ha cuidado para la editorial Crítica (pp. 71-79). El discurso IX aborda el problema desde su vertiente socioeconómica. La resignada ironía no oculta el mordaz ataque a Calixto, un personaje «cuya utilidad era la misma que la de la estatua ecuestre de Felipe IV». Por último, el discurso LXXVII catalogó la pereza de los cortesanos como una enfermedad de la razón.

Se conjugan en los tres ensayos argumentos religiosos mientras despunta la secularización de sus dicterios. Lo percibimos en los discursos LXXXIX, XC, CI, CVI y CVII (*Antología*, pp. 244-259), donde un viajero narra aventuras desde Cosmosia, país imaginario como «el mismo infierno». Este mundo alegórico intenta convencernos de que la primera barrera al progreso de la nación era la persistencia en la cima de la pirámide de una aristocracia hereditaria, carente de aptitud para ejercer como turbina social. Distinguirá entre los culpables de un «ocio voluntario» y las víctimas de un «ocio forzoso», que invierten su tiempo en una vida disipada o, todavía peor, en la abulia. El satírico no debía apuntar tanto al vicio privado cuanto al público. Su función limita las repercusiones negativas de ciertas conductas para el resto de la población. Y todo ello con el fin de lograr su principal sentido: *poner a la sociedad en movimiento*.

Respecto al clero y las prácticas religiosas, el Censor trata de cubrirse las espaldas: elevó sus críticas desde dentro, afianzando la «intachable» condición de «cristiano católico romano». El horizonte que divisan algunas manifestaciones y prácticas hizo esmerarse a los altos cargos eclesiásticos, quienes llevan a cabo una racionalización –y depuración– con vistas a recobrar las fuentes originales y la doctrina. En este contexto neo-erasmista fluyen los ataques sobre materia de-

vota: los discursos LXXXIV y LXXXV denunciaron el «estado abatido y ridículo en que se halla nuestra poesía sagrada», con manifiesta aversión hacia los villancicos, la extravagante pompa de las iglesias (discurso XXIV), los creyentes que porfían en su ignorancia (D. XLVI) (*Antología*, pp. 131-139), las dificultades para laicizar un pensamiento que, en su mayor parte, sigue absolutamente teologizado, la «fe vocinglera» (D. 94) y el «culto de teatro» (D. C).

En los últimos años de su trayectoria (1786-1787) hubo un tercer objetivo que roba protagonismo: los apologistas de la nación española. Como es sabido, la polémica sobre el papel de nuestro país en el concierto continental explota con la publicación de un artículo en la *Encyclopédie Méthodique* de 1782, donde Masson de Morvilliers minimiza la aportación de España a la ciencia y cultura europeas. El abate valenciano Antonio José Cavanilles, en 1784 desde París, y el padre piemontés Carlos Denina, en 1786 desde Berlín, salían en defensa del pueblo ninguneado. La disputa, como advierte Rinaldo Froldi, «no fue tomada al principio con excesivo interés por parte del Censor». Pero ya en el discurso LXXX nos topamos con su inocuo puñado a las apologías, y en el LXXXI declaraba que no harán sino fomentar un patriotismo malentendido y contraproducente. La utilidad pública y el progreso económico ocupan la pluma de nuestro hombre al redactar el soberbio discurso CXIII, que se ha convertido en el más emblemático del periódico (*Antología*, pp. 259-274). Respecto a los dirigidos contra el clero y la nobleza, los dardos a los apologistas presentan una particularidad: se trata de una ofensiva, marcada por la dialéctica de acción-reacción, que ganará en intensidad y dureza a medida que surjan las réplicas.

Su relación con los detentadores del poder no era feliz y fluctúa a lo largo

de la vida editorial. Si los ataques más duros en materia de estado no hieren a los responsables de imponer las reformas desde arriba, sino a los que se negaron a aplicarlas en el ámbito de su competencia, los golpes a la judicatura participan de un empeño renovador, clamando por una humanización que derogue la tortura. Es significativa la charla que mantiene el marroquí del discurso LXV (*Antología*, pp. 165-175) con un juez de pueblo acerca de las penalidades y molestias que conlleva el ejercicio del magistrado. Por lo que atañe a la universidad, también era un organismo eclesial y conservaba el régimen de autonomía que la hacía impermeable a cualquier afán de modernización. Censuró su amiguismo, la endogamia y el diletantismo de muchos catedráticos como factores que frenan el progreso, la perniciosa ventaja de la teología y la escolástica (D. LXII), a la que ofrece una sátira en el mordaz discurso CLXI (*Antología*, pp. 315-323), la mala gestión económica (D. LXXX) y el aprendizaje puramente especulativo.

La controversia sobre la comedia nueva hizo salir a la palestra nombres como Clavijo y Fajardo, Fernández de Moratín y Sebastián y Latre. En los años sesenta enarbolaban doctrinas neoclásicas –verosimilitud, claridad de lenguaje, unidad de acción, tiempo, lugar e interés– para criticar las obras repletas de prodigios, estilo recargado e irrespetuosas con las reglas. A medida que leemos el discurso XCII, firmado por Cosme Damián, seudónimo de Samaniego, hallamos un «manual» de ideas ilustradas relativas a la dramaturgia, salpicado de pullas a los defensores del teatro popular y barroco, trasvasando los problemas de la escena al mundo exterior (*Antología*, pp. 224-244).

Tildado de «amargo», «acre» y «severo», *El Censor* publicó muchos discursos que no exhalan su proverbial veneno. Son aquellos donde asoma la naturaleza horaciana con moralina y humor. Podemos

imaginarlo sociable, comunicativo y mundano, asiduo ya de los cafés y las tertulias, fatigando el Paseo del Prado, observando –y escuchando– a los viandantes en busca de figuras y motivos que inspirasen sus textos. El abanico de temas vuela florido y muy dispar: los monos como criados, cocheros y lacayos en el festivo discurso II (*Antología*, pp. 64-71), los perritos de falda con que se dejan acompañar las señoras de la alta sociedad (D. XXI), los sombrerillos de las damas (D. XXVI) y demás accesorios en sus vestimentas (D. IL), las costumbres de la vida capitalina (D. XXIX), el hábito de fumar tabaco (D. CXIX), las leyes de etiqueta (D. CXLIX), el presumido, el afrancesado (D. XIV), el petimetre (D. XXIX y LXXXIII)..., si bien en el CXXXV dijo abstenerse de hablar de ciertos temas porque «sería indisponerme con la gente más granadita de esta corte».

Los dispositivos pragmáticos vienen regidos por la oblicuidad. El satírico habla a guisa de sermoneador, crítico o arengador, distanciándose de ellos en las técnicas empleadas. *El Censor* incluía formas de reducidas dimensiones como sueños, diálogos, otros géneros que adscribiremos a la literatura popular –pronósticos, almanaques– y también cartas o relatos de viajes. Sin olvidar un polimorfismo, no ficticio, que compete al ámbito jurídico y administrativo-científico, avisos al público y convocatorias de premios. En las cartas y diálogos prescindió del «yo autorial», rompiendo el discurso en primera persona, siempre oculto bajo diversas máscaras. Los «corresponsales» suelen mostrar un espíritu abierto, crítico y libre de ataduras ideológicas. Sostiene Francisco Uzcanza que poner el ataque en boca ajena le proporciona «la ventaja de realizarlo desde una perspectiva novedosa que consigue intensificar la sátira», según el auge que había conquistado la literatura epistolar desde la edición de las *Lettres persanes* de Montesquieu (1721).

Entre los más perfectos sobresale el número LIV: el dueño de un gabinete de instrumentos de física y matemáticas regaló a nuestro «periodista» una lente a través de la cual se pueden contemplar «los objetos en su verdadera y natural figura». La lente permitía aprehender lo que se oculta tras los corazones y cabezas de diferentes personajes –abate, teniente, coronel, caballero, dama, golilla–, desvelando sus poco loables motivos. Los sueños L y LXIX son alegorías tras las que se encubren aspectos de la situación de España que tendría dificultades para ridiculizar abiertamente. Otras formas no literarias o populares son los escritos de carácter jurídico y administrativo. El Censor hacía uso de un cargo ficticio para presentarse ante su público: el de Juez y Presidente del Tribunal Censorio, responsable además de cuatro fiscalías en las que delega los asuntos menos trascendentes. Desde este tribunal se promulgaron ordenanzas y reglamentos que terminan en sátira. Pericia y virtuosismo bajo el que asomaba un jurista escondido tras los «editores», Luis Cañuelo y Luis Pereira, o alguno de los presuntos colaboradores como Jovellanos o Meléndez Valdés. Sirva de ejemplo el discurso XXVI, donde Phileucosmos, recién nombrado titular de la «Fiscalía de Usos y Modas», enumera los parabienes del uso de los sombrerillos en las damas, o el ya tratado discurso XI para legislar un sistema de aranceles que compense a los escritores ignorados por los mecenas. En palabras de Uzcanga, «la función satírica de alguno de ellos entronca con los estatutos burlescos del *Guzmán de Alfarache*. Clave será también la influencia de *Le Lutrín* de Boileau y de la cervantina *Adjunta al Parnaso* en el edicto del discurso XVI». No descartaría, por mi parte, la más que posible huella de las *Premáticas* de Quevedo e incluso de las leyes burlescas contra los poetas cultos que enunciara Polo de Medina en sus *Academias del jardín*.

El estilo se define por la claridad y los denuestos del ingenio barroco. La parodia se expresaba con metáforas burlescas de la predicción atmosférica y el futuro de las cosechas, o con moldes de carácter jurídico-pericial, futuros de subjuntivo y forzadas construcciones sintácticas que conviven con expresiones como «salud y buen seso» o «las sátiras más picantes». También fue el recurso elegido cuando hiere esas obras de erudición que, en las antípodas de la historiografía implantada por Hume o Voltaire, acudían a las citas de autoridades como único método.

Si los blancos son arquetipos humanos, según honda tradición que va desde Teofrasto hasta La Bruyère, se suele hablar de «caricatura», como ocurre en el XIV o el CXXI, sin que falten retratos esperpénticos de prototipos reconocibles al instante: el noble ocioso (D. LXXVII), aplebeyado o afrancesado (D. CLV), la dama que juega a maja (D. IXC), o la que se adornó con los accesorios más a la moda (D. XLIX). Los trazos de la alcahueta y los abates frívolos (D. LVI) se apropian de figuras que, ya patentadas en la Edad Media y Barroca, continuaban interesando a la sátira del XVIII. Todo ello sin soslayar que el humor se radica en la ironía en cuanto a ingenio expresivo de carácter dialéctico y argumentativo. Ironía retórica, pues, localizada en la contradicción ficticia entre lo que se dice y lo que se procura que se entienda de acuerdo a dos técnicas: 1) la *dissimulatio*, muy cercana al método socrático, incita al lector a desempeñar un papel más activo en la interpretación de lo que lee; y 2) la *simulatio*, que se apropió de la posición del rival pero condicionándola de tal manera que no hace sino ponerla en evidencia.

Los modelos humanos privilegian el concepto de urbanidad, pátina de atemperación del espíritu que ha de ser educada, según las teorías del *good breeding* y *well bred* del *Spectator*, Panphilo, un con-

traejemplo del erudito a la violeta, el personaje de Fabricio en el discurso XLI, sintetizando el «ideal de liberalidad», no muy distinto de Andrew Freeport, acaudalado hombre de negocios londinense que se transformó en símbolo del comerciante burgués, la sagaz Aricia, ideal de mujer y equivalente femenino de Fabricio, y el relato desde la tierra de los avaros (Antología, pp. 157-165 y 205-215), que pintaba la estructura de clases y el papel del clero en un país «exótico».

No exagero al juzgar el trabajo de Uzcanga como una de las publicaciones más señeras del 2005. Tanto la monografía como su edición, dueñas de profusas notas, llenan el vacío, definitivamente cubierto, de un capítulo esencial para el Neoclasicismo, cultivando el arduo itinerario de un periódico cuyos responsables últimos, Luis María García del Cañuelo y Heredia y Luis Marcelino Pereira y Castriego, abogados de los Consejos Reales de Castilla, quizá no fueran los genuinos editores: «la colaboración de Jovellanos, Meléndez Valdés y Samaniego, asiduos en esos años a la tertulia de la condesa de Montijo, ha llevado a especular con que Cañuelo y Pereira eran sólo las cabezas visibles –meros hombres de paja, incluso– de un proyecto concebido en los salones donde se reunía la intelectualidad más comprometida con las nuevas ideas: el obispo progresista Antonio Tavira, el marino y escritor José Vargas Ponce, los políticos reformistas Estanislao de Lugo y Mariano Luis de Urquijo y el historiador Fernández de Navarrete».

Como nota de una labor que sobrepaja el oro, sugiero la modernización bibliográfica de las *Exequias de la lengua castellana*, ya que José Jurado ha cuidado una buena edición (Madrid, CSIC, 2000), con valioso prólogo sobre la escritura de Forner, y el cotejo de varios estudios para su cuadro de la sátira –a propósito del viaje historiográfico que sugiere en *Sátira en la Ilustra-*

ción española: Lucilio, Enio, Horacio, Persio, Juvenal, Estacio, Marcial... (p. 193)–: los clásicos libros de Matthew Hodgart (*La sátira*, Madrid, Guadarrama, 1969), Northrop Frye (*Anatomy of criticism. Four essays*, London, Penguin Books, 1957), Kenneth Scholberg (*Algunos aspectos de la sátira en el siglo XVI*, Bern-Frankfurt am Main-Las Vegas, Peter Lang, 1979) y, sobre todo, las tesis de Linda Hutcheon en «Ironie et parodie: stratégie et structure», *Poétique*, 36, 1978, pp. 467-477, «Ironie, satire, parodie. Une approche pragmatique de l'ironie», *Poétique*, 46, 1981, pp. 140-155, y *A theory of parody: the teachings of Twentieth-Century Art Forms*, Londres, Methuen, 1985, podrían arrojar luz sobre el epígrafe dedicado a la parodia (pp. 148-171). Leves consejos que deben ser recibidos, si fueran pertinentes, como las finuras de las que gustaban los diarios ingleses y españoles de aquel tiempo. Hoy agradecemos a Uzcanga el rescate de tantas «buenas exclamaciones y buenos interrogantes que ya no se llevarán las esquinas, buenos trozos de erudición que servirán para lucirlos después en nuestras conversaciones» y, sin concesión al tedio, «buenos episodios de una historia que nos hizo reír a carcajadas».

RAFAEL BONILLA CEREZO

ÁLVAREZ BARRIENTOS, Joaquín, (ed.), *Se hicieron literatos para ser políticos. Cultura y política en la España de Carlos IV y Fernando VII*, Cádiz, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Cádiz, 2004, 382 pp.

No se puede decir, a estas alturas, que el período histórico que incluye los años comprendidos entre la muerte de Carlos III (1788) y la muerte de Fernando VII (1833) sea un período desconocido, poco estudiado o misterioso de la

historia literaria, política y cultural de España. Los trabajos de docenas de investigadores, la revista *Trienio* dirigida por Alberto Gil Novales y los grupos de investigadores centrados en Cádiz y Salamanca –entre otros muchos grupos, revistas e individuos– confirman la existencia de un amplio y dedicado interés hacia un momento anteriormente pasado por alto –eso sí– por la gran mayoría de los estudiosos. Si antes tuvimos prisa por saltar de Calderón a Larra (o a Galdós o a Unamuno), ahora, con más reflexión y juicio crítico, comprendemos que es una época de cambios fundamentales que marcan el inicio de la España moderna. En las palabras de Joaquín Álvarez Barrientos, coordinador de esta estupenda colección de estudios, «las revoluciones del pensamiento llevaron a la acción, y a la inversa. La Declaración de los Derechos del Hombre, la Revolución Francesa, la Guerra de la Independencia, las Cortes, los movimientos independentistas de las colonias americanas fueron, entre otros, momentos que provocaron desarrollo de pensamiento, crisis y debates...» (11). Son este pensamiento, estas crisis y estos debates el tema de este libro.

Los resultados son los que se esperan de la reunión de un grupo de expertos en el tema: si no hay una tesis bien definida y desarrollada (lo que es normal en una miscelánea), sí hay coherencia, riquísima documentación, valiosa bibliografía y numerosas ideas sugerentes. La coherencia viene del período histórico de las «revoluciones» detalladas en los varios apartados. Y la coherencia viene de la decisión de centrarse en las figuras que participaron en dichas revoluciones, los literatos que se hacen también políticos, los políticos que se convierten en literatos. Nombres de individuos importantes y menos importantes, recordados y olvidados, buenos políticos o malos políticos, sutiles autores o pésimos escritores: la amalgama de historia y literatura es el centro de

atención del libro, y la multitud de individuos que ejercen tanto en un mundo como en otro, cobra vida en estas páginas con una bienvenida fresca. Como insiste el editor, «en el reinado de Carlos IV se desarrolló más claramente la colaboración entre literatos y políticos, algo que continuarán los escritores de la época romántica [...] La estética es también ética, y, por tanto, compromiso. En estos años los géneros cambian, las maneras de decir también» (13, 21).

Los temas –explicados en 11 capítulos que cubren los géneros más importantes del período en cuestión– y los autores –conocidos expertos– prometen un tomo de alta calidad, y el libro no decepciona. María José Rodríguez de León, en «Prensa periódica y crítica literaria» detalla su observación de que «El reinado de Carlos III contribuyó como ningún otro al desenvolvimiento de la prensa en el siglo XVIII» (21), pero el artículo en sí versa sobre la «ruina» de la actividad periodística en los años que siguen (especialmente, después de la prohibición de 1791), con momentos de esperanza y auténtico éxito durante la Guerra de la Independencia y el Trienio Liberal. Es un estudio lleno de detalles, información sobre el contexto histórico, y juicio sensato. Joaquín Díaz, al escribir sobre la literatura de cordel, elabora la temática, el alcance y la recepción de dicha literatura. Jesusa Vega, en «Imágenes para un cambio de siglo», estudia el consumo de imágenes en la España de la época, y nos hace ver que «durante el reinado de Carlos IV existía una buena infraestructura, un grabado de calidad, un deseo de transformación y modernización del gusto con una tendencia a la riqueza o lujo visual» (87); esta infraestructura desaparece (o se esconde en la clandestinidad) durante las dos represiones fernandinas. Alberto González Troyano estudia el período a través de la perspectiva de una ciudad emblemática, Cádiz, y concluye que

«Gracias a la incidencia de numerosos comerciantes europeos, habituados a una vida, en sus países de origen, con menos trabas mercantiles, sociales y religiosas, los gaditanos conocieron y desearon –más y antes que otros españoles– algunos de los cambios que exigía la modernización del país» (133).

En «Debate literario y política,» José Checa Beltrán estudia los debates literarios en su vertiente política, es decir, cómo la escritura literaria asume características ideológicas (en Forner, por poner un solo ejemplo). El debate sobre cuál había de ser el lenguaje poético (la restauración de un lenguaje clásico o la adopción de un lenguaje renovador) en realidad encubre otro más profundo, que estalla años más tarde en las querellas clásico-románticas. Alberto Romero Ferrer, en la primera de sus dos aportaciones al libro, estudia el papel de la poesía en los cambios políticos que se operan entre 1789 y 1833. El mismo estudioso colabora con Emilio Palacios Fernández para abordar el teatro (éste, el teatro hasta 1814, aquél el teatro después de 1814), especialmente en su aspecto político. Los dos aportan buenos ejemplos y razonado análisis de los temas y preocupaciones de los dramaturgos. Como resume Romero Ferrer, «Martí, Quintana, el padre Villacampa, Vargas Ponce, González Robles, Enciso Castrillón, José María Carnerero o Martínez de la Rosa eran algunos peldaños importantes de este complejo diálogo entre la escena y su fuerte condición política, cuyas bases había sentado el debate teatral de la Ilustración» (234). Álvarez Barrientos vuelve a escribir sobre la novela histórica y política, notando el importante cambio que se produce con la Guerra: «Si el compromiso de la novela [en el XVIII] fue más bien de orden moral, se politizó absolutamente durante y tras la Guerra de la Independencia» (248). Y si Moratín inventó un nuevo lenguaje moderno para el teatro, Álvarez

Barrientos prueba que no existe un fenómeno paralelo en la novela hasta muy entrado el siglo XIX.

Emilio Palacios Fernández, ahora en colaboración con Alberto González Troyano, estudia el tema del ensayo político en otro capítulo que contiene importante información sobre este complejo período. Es fascinante lo que escribe Palacios sobre la «Ilustración cristiana» de los clérigos que seguían defendiendo el legado ilustrado, a pesar de los peligros que corrían. El conocido experto sobre la autobiografía dieciochesca, Fernando Durán López, vuelve sobre el tema: su capítulo sobre «La crisis del Antiguo Régimen en las autobiografías de sus protagonistas» estudia esa crisis «vívida, interiorizada y convertida en materia autobiográfica» por los individuos que la vivían.

Aunque para mí esta rica y documentadísima colección de estudios hubiera sido aún más útil si se hubiera añadido un índice de nombres y títulos al final, se recomienda con entusiasmo su lectura por la inmensa cantidad de ideas, síntesis, análisis y bibliografía que contiene. Joaquín Álvarez Barrientos, en su capítulo dedicado a la novela, ha escrito algo que puede servir como conclusión del libro: «Todos estos debates tienen que ver con el problema de la creación de una cultura nacional, cuestión que se había planteado de manera firme en la segunda mitad del siglo XVIII, cuando se comienzan a crear las figuras en las que se reconocerá el ser español» (262).

DAVID T. GIES

DURÁN LÓPEZ, Fernando, *José María Blanco White o la conciencia errante*, Sevilla. Fundación José Manuel Lara, 2005, 646 pp.

Fernando Durán López (Cádiz, 1969) se está convirtiendo en un autor de refe-

rencia obligada al estudiar la conocida como «la literatura del yo». Durán se doctoró con todos los honores (29-Junio-2001) con una tesis sobre *La autobiografía moderna en España: nacimiento y evolución (siglo XVIII y principios del XIX)*, pero desde años antes ya había seguido una línea de investigación sobre la autobiografía española en los siglos XVIII y XIX desde los más diversos ángulos: bibliografía, clasificación, edición y estudio. Este tema es el de la mayor parte de sus abundantes publicaciones.

Durán tiene el ambicioso plan de abordar el estudio sistemático de todo un género literario, el biográfico, de ese periodo y en el marco del mismo, y soportado por una infatigable capacidad de trabajo, raro es el año que no nos obsequia con un provechoso libro. Hace unos meses nos entregó la autobiografía de un desconocido José R. Izquierdo Guerrero de Torres (*Recuerdos de mi vida*. Ediciones Espuela de Plata, Sevilla, 2004), en la que se descubre la vida miserable de uno de los exilados liberales que no pasaron a la Historia. Este mismo año acaba de alumbrar *Vida de sabios. El nacimiento de la autobiografía moderna en España (1733-1848)*.

Me disponía ya a descansar de tanta biografía (acabo de hacer varias para la Real Academia de la Historia y de entregar a la Diputación de Badajoz la segunda edición aumentada de la *Biografía de Meléndez Valdés*) cuando llega a mis manos esta completa y deliciosa biografía de Blanco White, que me ha alegrado las vacaciones veraniegas del 2005, porque Durán la concibió como algo no destinado sólo para los especialistas, sino que pudiera disfrutarla cualquiera, objetivo ampliamente cumplido.

Para un estudioso de *Batilo* la personalidad de Blanco White es tan atractiva como misteriosa y no deja de cavilar sobre el significado exacto de las palabras de su *Autobiografía* después de entrevis-

tarse con el extremeño en el verano de 1806: «[Meléndez] Era el único español que he conocido que, habiendo dejado de creer en el catolicismo, no se había vuelto ateo, sino que era un devoto deísta». Cita que debemos valorar a la luz de la angustia vital de Blanco, causada por la obsesión de descubrir racionalmente la fe. Después de leer el documentado estudio de Durán la vida del escritor sevillano deja de ser misteriosa, aunque siempre será complicada de rastrear y comprender, pues no sólo fue «errante» en su conciencia, sino en casi todos los aspectos vitales (afectivo, religioso, político, literario, pedagógico, etc.) con continuos vaivenes, debajo de los cuales Durán se esfuerza en dibujar cierta coherencia vital, siguiendo el hilo de la mortificación religiosa. Pero hablando claro, las contradicciones existenciales y la careada «debilidad de carácter» de Meléndez comparadas con las de su admirador y discípulo Blanco son pura broma.

La estructura del libro es sencilla. Arranca con un prólogo («Otro libro sobre Blanco White») y continúa con dos bloques, separados por la decisión del autoexilio en 1810: «Vida de Blanco» (1775-1810) y «Vida de White» (1810-1841), que es la parte más extensa y novedosa (de la página 149 a la 603). Concluye con un epílogo («Poor Blanco White y la prueba de fuego. Epílogo»), con una bibliografía, en la que se limita a enumerar las principales fuentes consultadas, y con un agradecido «Índice onomástico». En la mitad del libro hay una treintena de ilustraciones, juntas y en blanco y negro, algunas de ellas retratos del escritor sevillano.

Lo curioso de la vida de Blanco White es que su enrevesada trayectoria está marcada por etapas nítidas, pues cada cambio de rumbo estaba acompañado de muy evidentes signos externos, como la mudanza de ciudad, de nombre (Blanco, White, Albino, Juan sin Tierra

o Leucadio Doblado), y hasta de secta religiosa. Durán dedica cuatro capítulos a los treinta y cinco años de la etapa española («Vida de Blanco»); sus orígenes irlandeses y educación («La familia de William White, de Waterford. Sevilla, 1775-1790»); su formación sacerdotal, crisis vocacional y poesía ilustrada («*Albino*. Sevilla, 1790-1805»), quizá los quince años más conocidos tradicionalmente, por sus relaciones con el grupo de poetas sevillanos (la *Academia Particular*) capitaneados por Alberto Lista, Reinoso y Arjona, y por las muchas y buenas páginas dedicadas en las *Cartas de España*; sus andanzas por Madrid, a la sombra de Godoy («De frac y botas al paseo. Madrid, 1805-1808»), quien lo hizo profesor del Instituto Pestalozziano; y cierran esta etapa española los dos años (1808-1810) que Blanco vivió en Sevilla, colaborando con la Junta Central en la redacción del *Semanario Patriótico*, al tiempo que se agravaban sus conflictos políticos y personales («Nulla nobis societas cum tyrannis. Sevilla, 1809»).

La segunda parte del libro («Vida de White»), donde Durán muestra su maestría en el conocimiento de fuentes inglesas, ocupa casi quinientas páginas, repartidas en ocho capítulos, dedicados a narrar los treinta y un años (1810-1841) de su vida errante por las Islas Británicas, al servicio de los ingleses más que de los españoles. Desarrolla más ampliamente los años anglosajones no sólo porque abarcan la parte principal de la obra escrita del autor, sino porque son los menos conocidos, sobre todo la etapa final, y porque son los más difíciles de contextualizar para un público español. Para comprender y valorar lo que hace Blanco desde 1810 en adelante y ver que no resulta tan excéntrico, dedica algunas páginas a exponer sumariamente ciertas piezas de la historia, la cultura y la vida británicas del XIX, y sus antecedentes.

Los rótulos de los capítulos son elo-

cuentes: «Juan Sin Tierra. (Londres, 1810-1814)», años en los que fue redactor único de *El Español*. El capítulo «El Reverendo Joseph Blanco White. (Reino Unido de Gran Bretaña e Irlanda, 1812-1841)» es una amplia contextualización o «breve panorama de la historia religiosa británica, de los grupos, corrientes y conceptos a fin de que el itinerario de Blanco White, sus conflictos, las dudas y su modo de afrontarlas puedan tener sentido para quienes no poseemos, ya no una conciencia actual de esas materias, sino ni siquiera memoria histórica y cultural de ellas, pues pertenecen a la experiencia anglosajona y no a la latina» (p. 238).

Siguen los apartados dedicados a la progresiva integración de White en la vida británica: «Refundido en un molde inglés. (Londres, Oxford y *Holland House*, 1812-1820)», la época más intensa de identificación con la sociedad anglosajona, bajo el mecenazgo del whig y bonachón Lord Holland, de cuyo hijo fue preceptor entre 1815-1817, al tiempo que se formaba como teólogo y humanista al estilo británico en Oxford. Desde mediados de 1817 hasta comienzos de 1821 Blanco vivió a costa de otras familias amigas, enfermo, desalentado y dando tumbos de un lugar a otro. El capítulo «Leucadio Doblado. (Londres, 1820-1825)» analiza los años fecundos en los que Blanco White escribió para varias revistas inglesas artículos sobre cultura, costumbres y literatura española, como en *The New Monthly Magazine* (aquí dio a luz las *Letters from Spain*) o en la revista ilustrada *Variedades o Mensajero de Londres* (1823-1825), dirigida al público hispanoamericano. En este quinquenio, uno de los más intensos de su carrera literaria, Blanco White supera el desconcierto literario y vital en el que había ido cayendo tras el final de *El Español* (1814).

Bajo el rótulo «Un testigo arrepenti-

do. (Londres y Oxford, 1825-1829)» se narran los años dedicados a la Iglesia de Inglaterra, como teólogo, cuyo primer sermón data del domingo 5 de marzo de 1826. En el apartado «Signor Blanck Whitto. (Oxford, Londres y Dublín 1829-1834)» se exponen las amargas incertidumbres en todos los órdenes de Blanco White, mucha tristeza y soledad, después de enemistarse con los anglicanos; lógicamente en Dublín (desde mayo de 1832) los católicos lo recibieron como a enemigo mortal.

El amplio capítulo, «Como Jonás bajo la calabacera marchita. (Liverpool, 1835-1841)», narra las andanzas del presbítero sevillano en dicha ciudad, donde, a los sesenta años, hizo el último requiebro ideológico-religioso, pues, recién acomodado en Liverpool, publicó en 1835 las *Observations on heresy and orthodoxy*, que supusieron, con gran escándalo, su abandono de la Iglesia de Inglaterra y sus creencias unitarias. Durán, que dedica más de cien páginas a este periodo, da especial importancia a «la obra de Liverpool» de Blanco White, obra de teología liberadora, racional e idealista, contradiciendo a la mayoría de los biógrafos que han considerado al postrero Blanco White como decadente y senil. Además, para obtener ingresos volvió a la prensa, escribiendo sobre temas literarios en *The London Review* y en *The Christian Teacher*, mostrando estéticamente su aprecio por la novedad del Romanticismo. Cierra el libro, «Poor Blanco White y la prueba de fuego», que, como hemos señalado, sirve de «Epílogo».

Bosquejado el contenido del libro, hagamos algunas reflexiones sobre esta densa biografía que trata sobre la «potente máquina mental» (p. 314) que fue Blanco White. En primer lugar, dejemos claro que es una biografía que supera claramente en calidad y en extensión todos los retratos existentes hasta el momento de nuestro peculiar personaje, tan-

to por la derecha (los que lo anatemizaron, como Menéndez Pelayo), como por la izquierda (los que vieron en él al español que se atrevió a ahondar más en su disección de los males de la patria, como Méndez Bejarano; Juan Goytisolo, quien reivindicando la heterodoxia y el exilio, cifraba en Blanco White la quintaesencia de la España inconformista, progresista y modernizadora; o como Vicente Lloréns, Antonio Garnica, Manuel Moreno Alonso, André Pons o Martín Murphy, entre los más recientes). Sin desmerecer lo hecho por estos buenos estudiosos, el público español no ha tenido a su alcance una verdadera biografía del escritor sevillano, hasta la presente de Durán que comentamos.

A pesar del escaso aparato crítico, el libro de Durán debe ser colocado entre las grandes biografías, generalmente debidas a hispanistas extranjeros, sobre literatos españoles de la época, casi todos amigos de Blanco White, como la de Georges Demerson sobre Meléndez Valdés o la de Albert Dérozier sobre Manuel José Quintana. Quejarse en el futuro de que se posterga a Blanco White sería repetir un tópico por pura pereza mental, puesto que, gracias a esta biografía, que analiza y contextualiza muchos de sus escritos, será uno de los literatos mejor conocidos, sobre todo en su pensamiento. Otra cosa es la descripción de los detalles de la vida privada de Blanco White, que aparece bastante desdibujada y resumida como apéndice al final del penúltimo capítulo (pp. 580- 602), porque Durán parte de un axioma, en nuestra opinión bastante discutible, reiteradamente recordado: «Un escritor habita en sus obras y es eso lo que ha de interesarnos, pues a un escritor hay que valorarlo por lo que escribió, no por su vida, por mucho que ésta nos sea atractiva. Me conduzco con la convicción de que la vida de un escritor consiste esencialmente en sus obras, por lo cual el

registro factual de las circunstancias en que se desarrollaron sus trabajos y sus días ha sido dosificado lo más posible en favor de lo auténticamente relevante: sus escritos». Durán justifica, además, su criterio, en que Blanco White vivió hacia adentro mucho más que hacia fuera y en que no tenía familia, ni amores mundanos (algunos tuvo en España, donde dejó un hijo madrileño), ni un trabajo propiamente dicho. Pero no olvidemos que su vida fue muy azarosa con no pocos momentos complicados psicológicamente (sobre todo en los diez últimos años), caracterizada por un individualismo hipersensible y una melancolía que le arrojaba a la soledad y a desafiar las lealtades y las reglas de toda clase de grupos, lo cual haría las delicias de algún siquiatra, para quien los detalles de la vida íntima serían importantísimos para explicar esa conducta. Por otro lado, Durán pretender llegar a un público relativamente amplio y no especializado, que seguramente agradecería la exposición de estas «niedades», más o menos morbosas.

Suele ocurrir que el especialista, después de haber dedicado varios estudios a un personaje, se aburre de escribir para un centenar de colegas y emprende la ilusoria cruzada de dar a conocer «urbi et orbe» a su idolatrada lumbrera, porque su obra y su talento literario lo merecen y porque con su redescubrimiento estamos haciendo un gran favor la cultura española.

En esa ilusión ha caído el que suscribe estas líneas respecto a Meléndez Valdés y cae Durán ahora sin ningún pudor: «El nombre de Blanco White es ya una referencia puntera de la historia y la literatura españolas. Pero justo por eso -y no es otra la razón de ser de estas páginas- su figura no puede quedar muerta en la sala de autopsias de los eruditos, y es preciso resucitarla para un público no necesariamente académico [...]. Es merecedor de salir de las biblio-

tecas y ediciones universitarias en busca de los lectores» (p. 11).

Durán hace un esfuerzo por acomodarse formalmente al estilo divulgador de la colección («yo no aspiro a llenar un hueco investigador ante la comunidad académica tanto como un hueco cultural ante los lectores españoles. Eso es algo que, si no me equivoco, no se ha hecho todavía», p. 12), destinada a un público más amplio que el puro especialista, lo cual le lleva al empleo de expresiones coloquiales que pueden despistar al historiador erudito que no sea capaz de mirar más allá de las escasas 121 notas a pié de página. Como en este libro no hay acarreo documental de primera mano, dosifica las notas y prescinde de referencias a las fuentes. Durán piensa en un público que no sea necesariamente especialista ni erudito, para lo cual sacrifica la exactitud erudita en favor de una lectura sin tropiezos. Trata de huir del estilo académico, aunque no de su rigor, y aspira a que su prosa sea legible y amena, pero no por ello menos convincente ni argumentada. Evita cuanto es posible insertar pasajes en inglés y prefiere por ello manejar las traducciones españolas impresas y, cuando no la hay, Durán se ve obligado a hacer impecables versiones castellanas, mostrando un envidiable dominio de la lengua inglesa.

Es una biografía bastante original, pues, contando Blanco White con muchas obras autobiográficas, en especial la *Autobiografía* y las *Cartas de España*, que son hoy día los textos más familiares para el público español, Durán rehuye la tentación de dejarse llevar por la glosa facilona de las mismas y procura que su biografía tenga voz propia, e incluso arrincona los escritos autobiográficos del clérigo sevillano en un plano más secundario respecto a sus otras obras.

La claridad expositiva es una virtud que hace tiempo que me ha sorprendido en Durán, quien, además, adorna este li-

bro, de vocación popular, con gracias cercanas al registro lingüístico coloquial, como «algunas aclaraciones más antes de que esto comience» (p. 18), «La tentación venía cargadita de libras esterlinas» (p. 355) o «El sueño de Oxford tenía su porción de pesadilla agazapada para atraparla a la primera ocasión» (p. 442). Pero es un libro de pura erudición (sin notas, ni falta que le hacen), apoyada en innumerables y aprovechadas lecturas de la mayor parte de la obra impresa de Blanco White, que, como sabemos, fue extensa.

Cuando el historiador riguroso, como en el caso de Durán, hace un esfuerzo por acercarse al lector de la novela histórica, corre el riesgo de no contentar ni a los ricos (el historiador crítico) ni a los proletarios (el lector de la novela histórica) porque la clase media lectora (el bachiller formado rigurosamente en cuestiones lingüístico-histórico-literarias) ha desaparecido hace tiempo con la decena de leyes generales de educación del último cuarto de siglo y otros hábitos edonistas. Durán se acerca al lector «de forma rigurosa, pero accesible para cualquiera, evitando cuanto he podido las discusiones eruditas, sin perderme en una demasía de detalles y sin que el escritor sea tomado como rehén para ganar otras batallas». Ojalá lo consiga, pero nos tememos que la densidad de pensamiento del libro es demasiada carga como para ser asumida por el lector de cultura media, el cual debería dar el paso del Rubicón desde la novela histórica. Además Durán, cuya expresión narrativa nos encanta personalmente por su nitidez, no ha caído en la cuenta de que muchos de los lectores a los que pretende llegar están acostumbrados a capítulos y párrafos muy cortos, lo cual no aparece en el libro que comentamos.

El otro peligro de esta clase de autobiografías es el de no contentar al historiador crítico, peligro que Durán, con su

habitual modestia, no ha conjurado en el prólogo, sino todo lo contrario: «Sería pretencioso afirmar que esto sea una biografía crítica y documentada, pues carece del despliegue de investigación primaria que sería exigible para ello. Yo lo denominaría más modestamente *ensayo biográfico*, porque pretendo que la interpretación prevalezca sobre la narración y le dé sentido» (p. 11). Reiteramos que la presente biografía es mucho más que un ensayo y que reporta un notable aprovechamiento para el historiador más quisquilloso, a pesar de que Durán no haga uso de material de archivo, ni nos sorprenda con papeles nuevos o con noticias inéditas sobre la vida y obra de Blanco White. Pero son impagables los múltiples análisis críticos de las obras impresas del clérigo sevillano y de los estudios publicados sobre el mismo hasta la fecha. Ahora bien, este libro no es un simple estudio literario, aunque se alimente de la producción de un prolífico literato, pues sólo de soslayo se alude a las cualidades de sus obras como objetos artísticos, o a su lugar en los movimientos coetáneos o en las tradiciones de los géneros que practicó Blanco White, en una época de grandes cambios que transitan de la Ilustración al Romanticismo.

Tradicionalmente, como es sabido, el talento de Blanco White como escritor, su figura intelectual, su personalidad y las ideas defendidas en sus obras han sido objeto de encendidas controversias, por lo que Durán manifiesta su deseo de no convertir su biografía en una apología o un anatema del sevillano, aunque no lo consigue del todo, pues es patente su admiración hacia White, sobre todo el de Liverpool. Es evidente la comprensión hacia un hombre que cambia de religión (católico, anglicano, unitario) y de patria y que entra en antagonismos con los más diversos colectivos. Según Durán las controvertidas decisiones que José María Blanco adoptó en diferentes momentos de

su vida acerca de sus creencias religiosas o acerca del país donde quería vivir y la manera como hacerlo, no dejan de ser actos individuales de un hombre libre que no suponen ningún tipo de traición. Como buen historiador, Duran sabe que debe huir de las proyecciones subjetivas basadas en el patriotismo y la fe, y sin embargo reconoce honradamente que «la cercanía al personaje tiende a hacerme disculpar sus defectos y a tener una imagen favorable de su personalidad, aunque eso no me hace suscribir ni rechazar sus ideas» (p. 15).

Otro acierto importante de esta biografía es que abarca las múltiples máscaras del personaje y consigue darnos una visión de conjunto, es decir, una visión estructurada y unitaria de todas las etapas de su vida, porque hasta ahora el principal defecto de los estudios sobre Blanco White ha consistido en dibujar una de las caras del multifronte clérigo sevillano. Se suele trocear su figura para recuperar sólo determinadas piezas, casi siempre la etapa central que va del *Semanario Patriótico* hasta las *Letters from Spain*, y muy en especial *El Español* y las *Varietades*. Unos se han fijado en la *Vida de Blanco* o en la *Vida de White*. Otros han explorado el periodo juvenil o aspectos sueltos de los años finales, pero muy pocos, con la notable excepción de Murphy, se interesan a fondo por el tramo posterior a 1825 y sus polémicas religiosas. Es cierto que ahondar a la vez en fuentes y contextos tan antagónicos como los que ilustran sus andanzas desde Sevilla a Liverpool es arduo, por motivos prácticos y de formación académica (no basta con ser un buen historiador literario, sino que son necesarios conocimientos de psicología, teología y otros), pero no hacerlo implica mutilar al personaje y renunciar a entender su complejidad. Evitando esa parcelación biográfica Durán ha conseguido soslayar un doble error interpretativo: centrar el pro-

blema de Blanco White en España y no valorar el peso que en su vida tiene la fe religiosa.

Durán va más allá de la interpretación que presenta a Blanco White como un apátrida que desvela la ferocidad de una España, represora y oscurantista, que devora a sus hijos. Según el autor, lo que le ocurre a Blanco White a partir de 1810 es una liberación de su conciencia, ya que se desata de España arrojando por la borda el lastre del mundo en que vivió y que no le gustaba, y radicaliza su determinación cuando recupera la fe cristiana, que cimentará desde entonces su vida. Él no quiso ser sólo un disidente del catolicismo: fue un hombre angustiado por la trascendencia, cuya obsesión final fue la fe, no la libertad en España, ni siquiera la crítica a la Iglesia católica. En realidad, la libertad que buscaba Blanco era la libertad de buscar la verdad por medio de su raciocinio, de hallarla y defenderla; ser libre es un medio para llegar a esa verdad, que para él tiene un carácter trascendente porque es una verdad religiosa, cristiana. Esa libertad que no pudo tener en España y que sí le concedió Inglaterra con sinsabores, pero con la generosidad de un pueblo libre, es el hilo conductor entre el niño sevillano que leía a Feijoo y el anciano de Liverpool.

Viendo globalmente la errante trayectoria de Blanco, en especial la vertiente religiosa, Durán llega a una valoración muy positiva, casi heroica, del clérigo sevillano, el cual representa una encrucijada del hombre moderno, el intento de conciliar la razón con la fe, la individualidad y la divinidad. La suya es una de las tentativas de transitar por una vía cristiana a la modernidad, una solución, entonces minoritaria e ilusoria, a los problemas de un mundo en mutación.

Lejos de ser un trastornado mental, a juicio de Durán, lo valioso y lo moderno de Blanco White, lo que más nos puede

interesar de él, es su valentía para enfrentarse a las implicaciones morales de cuanto le rodea, y hacerlo de modo racional. El resultado es un hombre en diálogo permanente con su conciencia, que nunca le tolera caminar demasiado tiempo en compañía de nadie antes de formular nuevas preguntas, aunque eso le conduzca al desarraigo y a la soledad, estigmas del hombre moderno. Alguien que hizo de su existir un continuo pensar, pensarse y escribir ante los demás pensándose. No supo ahogar la sensibilidad de una conciencia vagabunda, una conciencia errante, pero nunca errática, en contra de lo que afirma el dictado de sus enemigos.

Finalmente Durán desearía sacudirle al sevillano la gruesa capa de casticismo bajo la que, entre todos, ha sido enterrado y que le empobrece, para ver lo que Blanco White puede decirle a un español como español, pero también como ser humano, como hombre moderno atenazado por angustias y miedos universales.

Por lo que hemos dicho, sólo nos queda recomendar al historiador literario, más o menos profesional, esta biografía de Blanco White en la que ha quedado perfectamente retratado el personaje, con ricos tramos narrativos que reflejan toda su andanza vital, y en la que se recopila abundantísima información y juicios críticos. Sinceramente creemos que tardarán décadas en ser superada.

ANTONIO ASTORGANO ABAJO

GARCÍA JURADO, Francisco (comp.), *La historia de la literatura greco-latina en el siglo XIX español: Espacio social y literario*, Málaga, Universidad de Málaga, 2005, 415 pp. (Anejos de «Analecta Malacitana», 51).

Al siglo XIX le venían faltando desde hace un tiempo más panoramas de conjunto, y es por esto que esfuerzos de li-

bros como el presente se agradecen especialmente. Además, este volumen se dedica a cubrir una laguna de conocimiento bastante necesitada: el desarrollo y la apreciación de la literatura grecolatina en una centuria que se distinguió sobre todo por su mirada hacia los siglos medios. Quien se acerque al trabajo compilado por García Jurado encontrará estudios sobre traducciones, autores, obras y manuales de latinistas o de literatura grecolatina, en unos capítulos, algunos más enjundiosos que otros, que alcanzan unidad de perspectiva dentro de un proyecto de investigación dedicado al humanismo clásico en los siglos XVIII y XIX (proyecto que ha venido siendo apoyado desde hace bastante tiempo por la Comunidad de Madrid).

Acabo de hablar de unidad –laudable– de perspectiva. Quizás lo único (y poco) que se pueda objetar a estos trabajos es que todos ellos nos descubren unos datos muy valiosos y concretos, que serán muy útiles para cualquiera que quiera profundizar en el asunto, pero que se encierran en una lectura de carácter más bien historicista. Aunque García Jurado mencione a Michel Foucault en la introducción, en este libro no se intenta establecer una genealogía (o arqueología, en palabra favorita del filósofo francés) de estos estudios, buscar los motivos de su relativo auge, o el sistema de poder o de *verdad* que despertaron y fue su origen. Es decir, si la labor de archivo que han realizado los investigadores es magnífica y exhaustiva en muchos aspectos, supone, en mi opinión, sólo un primer paso para, a partir de ahí, realizar una reflexión sistemática y con sólidos cimientos teóricos sobre lo que significó el crecimiento y la necesidad de tal disciplina. Quizás el equipo de García Jurado se proponga hacer esto en un futuro; sería muy positivo que nuestros expertos en literatura clásica usaran en su interpretación algunas iluminadoras herramientas de la Teoría de la

Literatura. O, al menos, adoptaran también la siempre enriquecedora, por interdisciplinaria, teoría comparatista: ¿qué pasó, por ejemplo, con el arte o la filosofía, o con el entendimiento de la historia, bajo todo este nuevo redescubrimiento y relectura (muchas veces impuesta, disciplinada, domesticada, encuadrada) de la literatura clásica?

Precisamente por el análisis que aún queda por hacer y que estimula a su realización, este libro resulta fundamental y necesario. Los que nos dedicamos al siglo XIX no podemos dejar de agradecer los datos que suministran los participantes de este volumen, pues la dedicación a los clásicos de los hombres decimonónicos ha permanecido desde hace mucho tiempo en la sombra. Nos faltaba en España un libro como el de Richard Jenkyns (*The Victorians and Ancient Greek*, Cambridge, Mass., Harvard UP, 1980) sobre el fenómeno del apasionamiento ochocentista por los clásicos en todos los ámbitos de la cultura. Quien se acerque al libro que aquí reseño encontrará esa laguna bastante completada, y podrá descubrir los escauceos curiosos de Clarín o de Galdós con el mundo clásico (todos los galdosistas deberían estar muy atentos en este sentido: pp. 339-358), o las reticencias que la Iglesia Católica mostró contra la enseñanza de los clásicos en el XIX. Observará que autores que se interesaron enormemente por la historia y la literatura medieval (medievalistas muchos de ellos) también se ocuparán de los escritores clásicos (entre otros, Menéndez Pelayo). Desde luego, la periodización de los movimientos no se libró de la serie de prejuicios y pasiones que desataron estos estudios, pues el Renacimiento se constituyó como un movimiento odiado y amado a la vez, y autores como Núñez de Arce o Clarín se verán envueltos en disputas sobre su posible valor, envueltas en un toque nacionalista muy de su época, con resistencias hacia lo que se con-

sidera extranjero. El medievalismo y el clasicismo se oponen en un enfrentamiento estético y nacionalista, siguiendo a autores como Ruskin, como muestra el último capítulo de este libro, al que quizá habría que añadir una mayor contextualización del abate Gaume (todo un personaje bien descrito por García Jurado) con las ideas de Chateaubriand, pues la filiación de sus textos es bastante clara.

Especialmente llamativas, aunque no sorprendentes, son las traducciones que se hicieron de los clásicos, que llevan el hálito algo pomposo del estilo decimonónico, extendido a los manuales de literatura grecolatina (no excesivamente brillantes, por cierto: pp. 109-134) o a las conferencias sobre oratoria clásica (que deja más huella de la hasta ahora reconocida). Ilustrativa especialmente es la interpretación de Safo, con su supuesto amor por Faón (según A. Fernández Merino, el malhadado Faetón), basado en una epístola escrita oficialmente por Ovidio. Safo interesará al nuevo credo romántico por su categoría de amante no correspondida; desde luego, digno de disfrutarse es el curiosísimo poema de Carolina Coronado en el que se mezclan Safo y Santa Teresa como ejemplo de mujeres que «mueren» de amores (p. 315). Los textos en torno a la figura y pasión de esta poetisa ofrecen así un jugoso material para el estudio de la traducción de una lengua o cultura a otra, cómo se adaptan los materiales del pasado y se leen sus contenidos desde el presente, desde la estética contemporánea.

Este libro se ocupa asimismo de un tema tan relevante como es el del entendimiento de la literatura como historia. El capítulo segundo trata, en unas de las páginas más ilustrativas de este volumen, de la conformación del concepto de historia literaria grecolatina en unas condiciones determinadas. Hay que aplaudir entonces que las circunstancias históricas o sociales se tengan en cuenta, en los

análisis de este grupo investigador, tanto como las editoriales o las lingüísticas (es llamativo el desprecio de Schlegel por el latín, que algunos españoles heredaron, pero no sorpresivo si tenemos en cuenta la exaltación de la lengua autóctona que realiza el Romanticismo a partir de Humboldt). El latín se considerará lo culto o foráneo frente a lo popular y genuino de una nación (p. 59).

Otro asunto fundamental que ocupa a estos investigadores es el nacimiento de una asignatura de lengua y literatura grecolatina, asunto que se encuadra en la nueva inquietud arqueológica por descubrir las bases de una disciplina (y las herencias que nos han dejado en la actualidad, que nos impiden alcanzar ese famoso, por desconocido, entendimiento objetivo y neutral de la ciencia). En este sentido, llama la atención el pesimismo, justificado, de Castro de Castro en cuanto a las traducciones de épica de Virgilio que se hicieron durante este siglo, sobre las que el investigador (que sigue la estela de los fundamentales estudios de Vicente Cristóbal) destaca la falta de voluntad verdadera de difusión virgiliana y el diletantismo, dentro de un panorama que se destaca por ser «triste, ineficaz y poco lucido» (p. 226).

En la concreción de los trabajos aquí presentes, un mismo autor puede ser discutido por varios investigadores, como es el caso del catedrático Alfredo Adolfo Camús, que tanto haría por los estudios grecolatinos (pp. 264-276). Por otro lado, coincido plenamente con Martín Puente en la necesidad de estudiar el drama y la novela histórica de tema romano en la centuria decimonónica, asunto éste largo tiempo olvidado, cuando lo que más ha interesado ha sido el contenido medievalista. No obstante, no creo (como se sugiere en la p. 334) que la novela histórica de Castelar tenga tan escaso valor literario: lo cierto es que es preciso contextualizar su estilo en la época en la

que escribe y descubrir el placer que a veces puede causar su ritmo reiterativo y morosamente arbitrario en los detalles, tan diferente del que predomina en la narrativa actual. Sería interesante, desde luego, sacar conclusiones de las aproximaciones que se hicieron al personaje de Nerón, así como de la influencia que ejerció Flaubert con su *Salambó*, especialmente en un autor como Blasco Ibáñez.

En resumen, se agradece a la colección que publica *Analecta Malacitana* que haya sacado a la luz este volumen, exhaustivo en sus planteamientos (llega incluso a ocuparse de las relaciones entre literatura clásica e Iberoamericana, ejemplificadas en el panorama argentino) y absolutamente necesario como visión de conjunto para todos los investigadores del siglo decimonónico.

REBECA SANMARTÍN BASTIDA

BERNARDI, Andrea, *La mujer en la novela histórica romántica*. «Prólogo» de José Checa Beltrán, Perugia, Morlacchi Editore, 2005 (Collana di Studi Ispanici 1. Università degli Studi di Perugia), 141 pp.

José Checa Beltrán, tras subrayar en su «Prólogo» lo insuficiente del interés crítico con respecto al (sub)género novela histórica romántica y brindar acertados enfoques explicativos de la supervivencia de tópicos difíciles de desterrar, alude a lo acrítico de ciertas actitudes culpables de aquel vacío historiográfico acerca de la figura femenina, al que viene a remediar el trabajo de Andrea Bernardi, revisando, y, en algún caso, contestando, acostumbradas torpezas interpretativas.

De hecho, el autor del ensayo elige un campo de estudio inédito, en donde ingresa provisto de un plan de trabajo al que corresponden éxitos logrados, hasta

otorgarle la primacía de una valoración de lo femenino, llevada a cabo gracias a la efectiva lectura de los textos seleccionados y a atinadas comparaciones entre ellos, eludiendo el riesgo de mantener tesis sin comprobada correspondencia. Y en eso, paradójicamente favorecido, y no menguado, por la consabida pereza de unos cuantos críticos que insta a que el joven estudioso italiano emprenda su propia búsqueda con el ahínco del neófito, volcado a rescatar la novela histórica romántica del estigma de producto literario que, por regla general, adolece de originalidad y calidad.

Asentada la falta de cimientos sólidos en que apoyarse (a no ser por el breve ensayo de Margarita O'Byrne Curtis, que sólo trata de la heroína del *Señor de Bembibre*), Andrea Bernardi parte del análisis de diez novelas paradigmáticas, lo suficientemente heterogéneas como para ser representativas del género, destacando rasgos comunes a todas y brindando las peculiaridades de cada una. Se trata de un corpus que da cabida, junto a las dos obras más estudiadas desde el punto de vista filológico (*El señor de Bembibre* de Gil y Carrasco y *El doncel de don Enrique el doliente* de Larra) a novelas que sólo en los últimos años han logrado captar una tibia atención por parte de la crítica, como *Los bandos de Castilla* de López Soler, *Cristianos y moriscos* de Estébanez Calderón, *Ramiro, conde de Lucena* de Húmara y Salamanca, *Doña Isabel de Solís* de Martínez de la Rosa y *Guatimozín, último emperador de México* de Gómez de Avelleda, o apenas citadas como *La heredera de Sangumí* de Cortada y Sala, *Ni rey ni roque* de Escosura, *Doña Urraca de Castilla* de Navarro Villoslada, y, de todas formas, emblemáticas de un género donde ficción y realidad históricas se amoldan en lo pretérito e idealizado, consiguiendo gran éxito de público a lo largo del período 1830-1850 y convir-

tiéndose en fenómeno editorial de vastas dimensiones con más de un centenar de obras publicadas.

Tras aclarar su postura con respecto a todo intento de clasificación del (sub)género en sus múltiples vertientes - compartiendo rumbos interpretativos a lo Ferreras, por ejemplo- el autor entra de lleno en el estudio de lo femenino en todas sus facetas, organizándolo en dos capítulos y según apartados analíticos que al final restituyen íntegra la imagen de una mujer «nueva» con respecto a la creencia acostumbrada, ya que, lejos de ser pasiva, protagoniza las escenas más importantes hasta convertirse, en repetidas ocasiones, en la desencadenante de la acción narrativa, en grado conforme a los distintos roles desempeñados, tal y como se infiere de la declaración programática del mismo autor, que por sí misma constituye reseña al logro de la investigación: «En éste y en el siguiente capítulo estudiaremos una serie de figuras femeninas tipo [protagonista, «segunda protagonista», antagonista en amor, criada y monja] que aparecen en las diez novelas que hemos escogido, empezando por la heroína principal que consideramos como la protagonista absoluta. A ella dedicaremos un mayor espacio dado que es el personaje más complejo y el más indispensable en este tipo de obras».

Asentada, pues, la ecuación heroína igual a protagonista principal, dicho personaje, que sintoniza con toda literatura romántica, llega a ser una proyección del mismo autor, con quien comparte visión del mundo y espiritualidad de la época. No cabe averiguar el grado de realidad de la silueta que va esbozando cada autor o su posible correspondencia con mujeres conocidas; en cualquier caso siempre las tendremos por personajes de ficción, por hijas de la fantasía de autores que son sus más explícitos enamorados y por eso las miman.

Aun siendo medieval el marco en que

actúan los personajes femeninos, repetidas veces sus autores fracasan en el intento de otorgarles una dimensión pretérita que se ajuste a la época evocada, consiguiendo, a todo lo más, simples reverberaciones de una psicología muy «otra» con respecto a la antigua. Y tan es así que en ellas la mentalidad medieval, o más simplemente la pretérita, nunca prevalece sobre la romántica. Aun cuando las dos se yuxtaponen, la heroína sigue reflejando la misma visión del mundo de su demiurgo y de la sociedad del que éste forma parte, mas desprovista de toda problemática social, motivo por el cual Andrea Bernardi mantiene la imposibilidad de que la protagonista femenina pueda ser proyección del ideario político de su creador, ya sea el liberal-progresista de Larra, Escosura, Avellaneda, o el moderado-tradicionalista de los demás.

En cuanto a las posibles diferencias que atañen a la concepción de la mujer representada en el corpus de diez novelas publicadas en el espacio temporal de aproximadamente veinticinco años, Andrea Bernardi destaca, con el acierto acostumbrado, que desde la primera, la Isabel de *Ramiro, conde de Lucena*, hasta la última, la Urraca de *Doña Urraca de Castilla*, prácticamente uno es el molde de la mujer; esto es, el que siempre se corresponde con la imagen de la heroína romántica. Y advierte que no cabe sustancial diferenciación entre las novelas del corpus cuyo título remite a un ámbito masculino y las que evocan explícitamente el protagonismo de una figura femenina, debido a la esmerada atención reservada a las protagonistas por parte de los distintos autores: Isabel, Blanca, Elvira, Matilde, Inés, Isabel de Solís, María, Beatriz Gualcanzintla y Urraca son heroínas que comparten el mismo rol primario en la acción narrativa, constituyendo siempre el ápice de la historia a la vez que el centro de cada personaje ficticio, y, en particular, del lector. Bro-

tan de una misma ficción, la de autores que las perfilan según sus propios cánones, cual fieles representantes de anhelos literarios que las subliman aun en el marasmo de sus contradicciones.

Y de tal forma Andrea Bernardi las restituye al mundo de los lectores, tras sacarlas del descuido -cuando no del olvido- crítico y devolverles el papel que les corresponde en la tribuna de las letras.

ANTONIETTA FUCELLI

GINÉ, Marta, y Concepción PALACIOS, *Traducciones españolas de relatos fantásticos franceses, de Cazotte a Maupassant*, Barcelona, PPU, 2005, 190 pp.

Acaba de aparecer, tras los dedicados a Víctor Hugo y a Balzac, el tercer número de la colección BT -Bibliografías de Traducción- dirigida por Francisco Lafarga: *Traducciones españolas de relatos fantásticos franceses de Cazotte a Maupassant*. Como viene siendo habitual en la colección, la utilidad de este volumen estriba en que no se trata ni de una bibliografía peligrosamente próxima a la reflexión teórica ni de una encadenación mecánica de títulos. Es fruto de una elaborada reflexión y del acierto del criterio de dos auténticas especialistas en el siglo XIX francés -Concepción Palacios y Marta Giné- que a lo largo de sus trayectorias investigadoras han completado un conocimiento poliédrico de la época decimonónica francesa a partir de las más diversas perspectivas: desde la comparatista -traducción de obras francesas en España, recepción de las mismas y relaciones e influencias franco-españolas- hasta los estudios temáticos y de autores, pasando por aproximaciones socio-literarias a los trasvases culturales entre am-

bos países desde finales del siglo XVIII hasta entrado el XX.

Tanto una como otra llevan casi veinte años interesándose no solo por la literatura fantástica francesa del XIX sino también por la española, algo que les ha permitido estar en la primera línea de aquellos que últimamente reivindican con justicia la existencia en la España de aquella época de una literatura fantástica de calidad. Reconocen las autoras, no obstante, que hasta los últimos siete u ocho años eran muy escasos los estudios dedicados en nuestro país a este género ninguneado por una crítica que lo obviaba bajo la indiscutible influencia que el relato fantástico francés ejerció sobre la literatura española y europea de esos años. Con gratificante claridad, las autoras se basan en estos criterios –reivindicación del género e influencia francesa– para justificar la necesidad de esta recopilación bibliográfica de traducciones –no solo al castellano sino también, si es el caso, al resto de las lenguas peninsulares– que abarca desde principios del XIX (la traducción más antigua reseñada, *Inés de las Sierras* de Charles Nodier, data de 1839) hasta la actualidad (hay varias traducciones aparecidas en 2004), lo que demuestra la vigencia de esta literatura y su plena y continua aceptación entre el público desde hace tres siglos.

Las autoras comentan con sinceridad, en el prólogo, las dificultades con las que se han topado y los gustos personales que les han influido. Entre las primeras reconocen que, tratándose de un repertorio bibliográfico, el rigor estribaba fundamentalmente en la pertinencia del corpus, y que, a tal efecto, se imponía una delicada definición del género fantástico cuyos límites se suelen desdibujar por la abundante e imprecisa terminología con la que se alude a él. Muy acertadamente han recurrido a las fuentes más serias y han optado por seguir las líneas de Pierre George Castex en su clásico *Le con-*

te fantastique en France. De Nodier à Maupassant. A partir de aquí han elaborado un corpus de los autores «imprescindibles» (Cazotte, Nodier, Dumas, Mérimée, Nerval, Gautier, Lautréamont, Villiers de l'Isle-Adam y Maupassant) que presenta la ventaja de dar al estudioso la posibilidad de reconocer en la evolución de la literatura fantástica francesa la evolución misma del siglo, desde el cuento fantástico romántico, más proclive al goticismo, hasta el relato finisecular de orden psicológico e intimista donde lo onírico y lo científico se dan la mano con asombrosos resultados.

La estructura de la obra da muestra de la minuciosidad del estudio y de la voluntad de facilitar las consultas para las que sin duda será de enorme utilidad. Se ha dividido en nueve capítulos dedicados respectivamente a cada uno de los autores que ya hemos mencionado. El capítulo se divide en dos secciones, subdivididas a su vez en dos apartados: la primera sección está dedicada a las traducciones de relatos independientes –normalmente los más destacables de cada autor– aparecidos en volúmenes dedicados al relato en cuestión en forma de edición crítica y asimismo en volúmenes colectivos como antologías y recopilaciones cuyos títulos no me resisto a mencionar dada su peculiaridad en el afán por atraer al gran público: *Felices pesadillas*, *Historias para no dormir*, *Crónicas de la cuarta dimensión*, por no poner más que algunos ejemplos. La segunda sección comprende traducciones de varios relatos del autor aparecidos conjuntamente tanto en obras dedicadas íntegramente al escritor como en obras de recopilación.

Esta división en publicaciones de carácter colectivo e individual resulta bastante elocuente pues nos permite comprender, entre otras cosas, qué autores han sido o son los preferidos por el público en general, cuáles interesan más

bien al público especializado e investigador, cuáles son las obras más destacadas en cada caso y, como en casi todas las entradas figura la fecha de publicación, la evolución en la aceptación de determinados autores a lo largo de los años.

Las entradas son muy completas; en su inmensa mayoría, comprenden la transcripción directa de la portada, el número y distribución de páginas, volúmenes e ilustraciones, el tamaño del libro, sus paratextos (también paginados) así como la localización del ejemplar, si apareció antes de 1990. Sobre este particular destacamos la honradez en reconocer los pocos casos en los que la edición no se ha podido localizar, mencionándose entonces el catálogo donde aparece.

Se adivina en la labor de Concepción Palacios y de Marta Giné una constante preocupación por facilitar la consulta como lo demuestra el importante detalle de haber numerado las entradas, de haber incluido en las primeras páginas un índice de siglas de bibliotecas y repertorios, y, al final de la obra, varios índices tremendamente útiles: de los títulos en lengua original y traducida, y de nombres de traductores, ilustradores, prologuistas y editores.

Un poco de estadística puede mostrar resultados interesantes para estudios ulteriores. Por ejemplo, dentro de las 710 entradas podemos diferenciar a autores minoritarios, en cuanto a traducción se refiere, como Cazotte (15 entradas) o Lautréamont (13), de otros de mayor divulgación como Nerval (85) o Nodier (75). Podemos confirmar que los relatos más traducidos son *Avatar* y *La Muerta Enamorada* de Théophile Gautier o *Sylvie* y *Aurélia* de Nerval. Pero si hay una conclusión indiscutible que puede extraerse y que confirma de manera fehaciente lo que todos suponíamos es que el autor francés de relatos fantásticos con mayor aceptación en España –y probablemente en Europa– es Guy de Maupas-

sant, como lo confirman sus 247 entradas. Si en la mayoría de los casos encontramos de media entre 15 y 20 volúmenes dedicados íntegramente a un autor, Maupassant tiene reseñados 108; si cada autor tiene una media de 30 relatos traducidos en antologías de género fantástico, en el caso de Maupassant la cifra se dispara a 136, siendo *El Horla* el que aparece mayor número de veces.

Este repertorio se trata, como podemos ver, de una herramienta muy valiosa y científicamente rigurosa para especialistas en la traducción y recepción de la literatura francesa en España, pero también para los estudiosos de la literatura fantástica en ambos países. Tanto es así que se hace esperar ya una hipotética continuación de éste dedicada al relato fantástico francés en el siglo xx. Entretanto recibiremos con expectación el número 4 dedicado a traducciones de narrativa inglesa hasta 1900.

ISABEL VELOSO

MEDINA ARJONA, Encarnación, *Los combates de Zola, el «faiseur d'hommes». Correspondencia iberoamericana dirigida a Émile Zola (1886-1902)*, Ohio, Enlaces culturales, 2004, 196 p.

La conmemoración hace tres años del centenario del fallecimiento de Émile Zola ha servido para redescubrir la figura del escritor en estos comienzos del siglo XXI con la publicación de nuevos artículos y monografías y la organización de seminarios y Congresos, como el celebrado en la Universidad de Jaén por la AIZEN (Asociación internacional de estudios sobre Zola y el naturalismo) en coordinación con Encarnación Medina, buena conocedora de Zola, quien con este nuevo libro contribuye al conocimiento y a la recepción del escritor en nuestro país.

Zola gozó de prestigio en España en su propio momento vital. Sus conocidas novelas pertenecientes a los «Rougon-Macquard» fueron pronto traducidas así como la teoría literaria que las sustenta, el naturalismo. La labor de difusión de intelectuales y escritores, entre los que cabe mencionar a Emilia Pardo Bazán o a Vicente Blasco Ibáñez, y los debates que originaron sus obras fueron fundamentales para la comprensión y percepción del escritor galo. Pero no hay que olvidar la otra faceta de Zola, aquella que representa su compromiso social y ético, que quedó simbolizada para la posteridad en la famosa carta dirigida al presidente de la República francesa («J'accuse») en defensa de un militar judío injustamente acusado de traición. El conocido «affaire Dreyfus» tuvo enormes repercusiones en su momento, incluidas las habidas en nuestro país, como se pone de manifiesto en trabajos realizados. El libro que nos ofrece Encarnación Medina Arjona refuerza la comprensión de la figura del escritor francés en esta doble vertiente.

El epistolario que presenta recoge la admiración que desató entre hombres del otro lado del Atlántico que entendieron y comprendieron, como ya lo hacían muchos europeos, el compromiso intelectual y moral del escritor. El estudio se abre en 1886, fecha en la que Zola es ya un novelista de prestigio reconocido que vive de su pluma, para acabar en 1902, año de su muerte. Se trata pues de un periodo de madurez de Zola, fecundo en la creación literaria y en las obligaciones del intelectual con la sociedad de su tiempo.

El libro no presenta tan sólo una recopilación de cartas inéditas sino que cada fecha o periodo elegido va precedido de un estudio sintético pero muy bien articulado y anotado sobre las circunstancias específicas del mismo y su vertebración en el seno de los acontecimientos de

la vida y vicisitudes del escritor. Así se nos habla sobre su ideología científica y filosófica, su papel en las instituciones sociales, las relaciones mantenidas con los intelectuales europeos y americanos, no sólo en el ámbito de la correspondencia que nos ocupa sino en el de la crítica literaria, los combates que mantuvo contra una parte de la crítica y aquellos en favor del arte impresionista y fundamentalmente la batalla política y moral en las que se vio inmerso en los últimos años de su vida. Todo ello garantiza la comprensión de las misivas y las reflexiones de los corresponsales, la mayoría de ellos intelectuales, políticos, escritores y periodistas que vivían en países iberoamericanos.

En 1886 el naturalismo ya está consolidado. El grupo de Médan ha ofrecido sus frutos al público y, sin embargo, se trata de un momento de inflexión en la estética naturalista que se verá asediada por nuevos impulsos literarios. El escritor, aunque ya ha publicado gran parte de sus artículos periodísticos sobre crítica de arte y literatura así como su teoría literaria, se encuentra en plena producción de su ciclo narrativo. Zola sigue poniendo en práctica su teoría, presentándonos al hombre determinado por su herencia y su personalidad, pero también al ser en el mundo, al hombre con una función social. Despertará la admiración en cada entrega, en cada publicación, pero también será contestado por su detractores, por aquellos que verán en la ideología naturalista una «ignoble déjection littéraire».

Año tras año se recogen cartas de agradecimiento por su labor en pro de los intelectuales, de admiración por el naturalismo y por la personalidad de su creador, cartas que demuestran la aceptación que sus novelas tuvieron fuera de Francia, confirmada además por las numerosas traducciones que casi de manera inmediata se hicieron al castellano.

A partir de 1897, las cartas imponen más la reflexión intelectual y política que la literaria, en consonancia con las nuevas novelas de Zola en las que la moral sobrepasa lo estrictamente literario y se hace más social, más comprometida con el siglo naciente, pero sobre todo motivadas por el asunto político desencadenado el año posterior a raíz del combate protagonizado por Zola en favor de Dreyfus que le valió su procesamiento y condena. Las manifestaciones de protesta en Francia, pero también en España y en otros países, contra la ola de antisemitismo que inundaba el país se hicieron oír. La correspondencia será de nuevo el medio elegido para luchar en favor de la libertad de pensamiento y de expresión. En las numerosas cartas dirigidas al escritor a lo largo de 1898 se ensalza la generosidad, la valentía de Zola en la defensa del capitán francés, se hace patente el respeto y la admiración de quienes las escriben por la figura de este paladín de las libertades y de la verdad. El eco del caso Dreyfus continúa resonando en las últimas cartas correspondientes al periodo final de la vida del escritor, marcado por la experiencia vivida que condicionará ideológicamente sus últimas novelas.

Sin entrar en consideraciones literarias y estéticas sobre Zola, que no forman parte del objetivo previsto, Encarnación Medina, con la autoridad que le confiere sus conocimientos sobre el escritor francés, nos ofrece la primicia de la publicación de unas cartas inéditas dirigidas a Zola desde el otro lado del océano, acompañadas de un estudio excepcionalmente documentado sobre algunos aspectos de la sociedad y la cultura francesas de fin de siglo en relación con quien fue un gran defensor del hombre.

CONCEPCIÓN PALACIOS BERNAL

FREIRE LÓPEZ, Ana María (Ed.), *Estudios sobre la obra de Emilia Pardo Bazán: Actas de las Jornadas Conmemorativas de los 150 Años de su Nacimiento*, A Coruña, Fundación Pedro Barrié de la Maza, 2003, 176 pp.

El aniversario del nacimiento o de la muerte de un autor es siempre motivo idóneo, y como tal es aprovechado, para la convocatoria de Congresos, Jornadas, Exposiciones y un sinnúmero de eventos culturales, divulgativos y científicos. La fecha, inexorable, llega y sorprende a unos mientras no despierta interés alguno en otros, quizá, por las modas de la crítica en ese momento. No sucede esto cuando hablamos de Emilia Pardo Bazán y el centésimo quincuagésimo aniversario de su nacimiento. La autora gallega es, sin duda alguna, la gran figura femenina de las letras decimonónicas españolas, y este mismo motivo convierte la efeméride en parada obligatoria para todo aquel docente, alumno o simple lector amante de la obra de nuestra autora. Estas razones no sólo despejan el posible halo de gratuidad que la edición de una obra conmemorativa pueda levantar en una fecha como esta, sino que representan, al tiempo, un doble reto para su editora: responder, por un lado, a la resonancia de la fecha y ofrecer, por otro, un trabajo merecedor de atención en un panorama crítico a menudo acusado de inflación.

Nueve distintas reflexiones componen estos Estudios sobre la obra de Pardo Bazán que la profesora Ana María Freire ha editado con excelente criterio, auspiciada por la coruñesa Fundación Pedro Barrié de la Maza, que en otras ocasiones ha demostrado su interés por la escritora gallega, como ya ocurriera con las *Cartas inéditas a Emilia Pardo Bazán* o con el estudio y la edición de la *Revista de Galicia (1880)*, publicados en 1991 y 1999 respectivamente.

Los nueve trabajos de esta obra con-

memorativa ofrecen un amplio abanico temático sobre la figura y la obra de Emilia Pardo Bazán. La perspectiva histórico-biográfica, la crítica contemporánea sobre su producción literaria, la condición femenina de la autora o algunas consideraciones sobre su extensa obra, como el cuento o la labor periodística, son solo algunas muestras de ello.

Es el profesor Xosé Ramón Barreiro Fernández, como historiador, quien abre el libro con una mirada a Emilia Pardo Bazán en tanto que condesa, mujer y personaje histórico, a la vez que la relaciona con los hechos que vivió sin caer en la tan manida fórmula que se limita a relacionar hechos históricos y obras correspondientes. El presidente de la Real Academia Gallega nos muestra a una doña Emilia heredera de los ideales que filtran muchas de sus obras y que están muy de acuerdo con sus raíces familiares pues «no hemos encontrado en sus antepasados ni uno solo que militara en el absolutismo ni en el carlismo» (19); pero que entran en frontal colisión con su temporal militancia en el carlismo, con el poco divulgado hecho de que «Doña Emilia estaba convencida de la incapacidad del socialismo como modelo para procurar el bienestar social» (28) y con la trayectoria social que para sí y sus hijos Pardo Bazán se procuró pues «supo multiplicar, como por arte de magia, sus títulos» (24).

Nelly Clémessy realiza a continuación un sucinto recordatorio de la carrera novelística de la Pardo Bazán que nos recuerda a su monografía *Emilia Pardo Bazán como novelista: de la teoría a la práctica* (1981), y que nos deja –como a cualquier seguidor del trabajo de la profesora Clémessy– con ciertas ansias por conocer las reflexiones de una de las grandes especialistas en la escritora coruñesa.

Por contrapartida, resulta ingente y exhaustiva la labor que seguidamente nos

presenta el Catedrático de Literatura Románica de la Universidad de Granada, Juan Paredes Núñez, y que se adentra en la producción cuentística de doña Emilia. Tras esbozar algunos datos pertenecientes a su obra *Cuentos completos* (1990), publicada por la misma fundación que promueve este volumen, el profesor Paredes nos adentra en los relatos de circunstancias de Pardo Bazán «nacidos al calor de las guerras de Cuba y Filipinas, acontecimientos políticos y sociales, preocupaciones del momento o la crónica de la vida diaria» (54) que tanto nos hacen pensar en la continua práctica de la escritura de corta extensión que nos muestran la producción cuentística de nuestra autora como un fenómeno «solo explicable desde el ingenio y la vitalidad de una autora como Pardo Bazán» (62). Esta visión de doña Emilia contribuye al recordatorio de su figura y abre camino para que el profesor Darío Villanueva nos ofrezca su aportación a estas actas.

Uno de nuestros grandes teóricos del realismo, ahonda en el «cosmopolitismo literario» de Emilia Pardo Bazán, tema del que el profesor Villanueva extrae la perfecta cohesión de lo local y lo regional gallego frente a lo español y europeo en las obras de Pardo Bazán.

Los viajes a París y al resto de Europa que hiciera nuestra escritora, la ávida lectura de toda novedad que caía en sus manos (y que por sus Apuntes autobiográficos sabemos que llevaba a cabo) hacen de la autora de *Los Pazos de Ulloa* una «novelista autoconsciente» de su condición, «preocupada no solo de escribir novelas sino de justificar el modo en que las escribía» (68), hecho que la lleva a la publicación de la archifamosa *La cuestión palpitante* (1883) y más tarde su exposición en el Ateneo de Madrid de *La Revolución y la novela en Rusia* (1887), muestras todas, de dicho cosmopolitismo.

Analiza también, el profesor Villanue-

va, las técnicas narrativas y la forma del discurso de la Pardo Bazán así como sus principales referentes literarios: Flaubert, Cervantes etc. aduciendo que *Los Pazos de Ulloa* no es una «novela de espacio» sino una «novela de personaje» ya que todo gira, en esa obra, en torno a don Julián; eje de la novela. Así llegamos a la etapa final de la producción novelística de la Pardo Bazán con *La quimera*, *La sirena negra* y *Dulce dueño*, que Darío Villanueva etiqueta en su intervención de «respuesta de la escritora a los nuevos vientos postnaturalistas que recorren Europa» (77).

Si, en el capítulo tercero, el profesor Paredes abarcaba y estudiaba la producción cuentística de Pardo Bazán, en el quinto estudio la labor crítico-literaria de la autora es el objeto del que se ocupa el profesor González Herrán y que según él «constituye una de las parcelas más densas y valiosas de su ingente producción, y (...) abarca no menos de quince títulos, entre libros, folletos, conferencias y discursos, además de reseñas y artículos sueltos» (85). Importante lugar ocupan *La cuestión palpitante*, la colaboración en revistas variadas y el frustrado proyecto de una *Historia de las letras castellanas*; con una mención especial para la fundación de su propia revista: *Nuevo Teatro Crítico*, y la aventura editorial de sus *Obras Completas*, abordada en 1891.

Más breve es la propuesta de la profesora Marina Mayoral que extrae, de algunos personajes femeninos de la obra de Pardo Bazán, la postura de la autora gallega «ante la condición femenina» que cristaliza en una mujer nueva que según Mayoral «se caracteriza por la independencia económica, conseguida mediante el trabajo honrado, y por la igualdad social con el hombre» (113-114), afirmaciones con las que estamos en completo acuerdo pero que hubiéramos deseado fueran contrastadas con la propia Pardo

Bazán y su trayectoria personal a fin de disfrutar de algunos contrastes que se nos antojan enriquecedores cuando brotan de la pluma de la experimentada profesora Mayoral.

Es la editora de estos Estudios la que completa, junto a los profesores Paredes y González Herrán, las reflexiones acerca de la obra –mal llamada– menor de la escritora coruñesa. Ana M^a Freire López recorre la extensa nómina de revistas y prensa periódica en las que Pardo Bazán colaboró: *La Revista de Galicia*, *La Época*, *El Imparcial*, donde actuó como enviada especial en diferentes ocasiones, *La Ilustración Artística*, su revista, *Nuevo Teatro Crítico*, *Blanco y Negro* y *ABC* y algunas colaboraciones internacionales. Sin ápice de incoherencia ni redundancia respecto de los mencionados estudios anteriores asistimos –de la mano de Freire López– al momento «cuando La Condesa de Pardo Bazán es una firma cotizada, que escribe lo que quiere, como quiere y donde quiere» (132).

El profesor Rubio Cremades contribuye a la cohesión de estos Estudios con una respuesta complementaria al estudio del profesor González Herrán sobre la labor crítica de Pardo Bazán. Es el autor del reciente *Panorama crítico de la novela realista-naturalista española* (2001), el que nos presenta a «Emilia Pardo Bazán ante la Crítica de su Tiempo». Nos topamos con una Pardo Bazán poco conocida que «desde el conocimiento y desde la experiencia [...] nos indica que la crítica es poco fiable, volátil y sujeta a las directrices ideológicas de unos pocos que no conocen o no entienden de literatura» (136). Esta postura reticente, más bien pareciera fruto del recelo generado por alguna experiencia negativa y de ellas, nuestra autora, tuvo sobrada experiencia según se desprende del estudio del profesor Rubio. Baste señalar la polémica relativa a *La cuestión*

palpitante, o las opiniones encontradas en el denominado ciclo de novelas puramente naturalistas del que destacamos testimonios de apoyo y elogios como los de Clarín, Galdós, Benito de Hendará y Ortega Munilla que celebran, por ejemplo, *Los Pazos de Ulloa*.

El encargado de cerrar estas actas conmemorativas del natalicio de la Pardo Bazán es Jean-François Botrel y nos obsequia con unas reflexiones que no pueden ser consideradas marginales, pese a su lugar en este volumen.

La figura de la autora gallega «como mujer de letras» es presentada por Botrel a través de una concienzuda escalada, peldaño a peldaño, de Pardo Bazán en un panorama literario fuertemente adverso en el que tras publicar su estudio sobre Galdós en la *Revista Europea* (1880), «va, [...] a conquistar, una tras otra, casi todas las posiciones propias del rol masculino de escritor público u hombre de letras [de] entonces, y ocupar un lugar a la vez, «conforme» y sui generis en el campo literario» (157). Su progresiva madurez como escritora, su labor crítica y periodística, sus conferencias públicas en el Ateneo o en diferentes congresos nacionales sobre educación y política y su conquista del francés, el inglés y el alemán; acaban por encumbrar a la Pardo Bazán hasta donde le es permitido y sin duda «marca la pauta para el futuro» (166).

Ana M^a Freire nos ofrece, pues, en estos Estudios sobre la obra de Pardo Bazán un sobresaliente conjunto de trabajos sólidos y novedosos. Alejado del ruido y la euforia que la efeméride producen, esta obra reúne coherentemente la perspectiva histórica y biográfica sobre la escritora en los estudios de Xosé Ramón Barreiro, Marina Mayoral y Jean François Botrel, analiza y muestra interesantes caminos de investigación sobre parcelas de la obra pardobazániana menos consideradas de la mano de los profesores

Juan Paredes Núñez, Ana M^a Freire López y José Manuel González Herrán; y actualiza aspectos de la recepción y características particulares de su obra con los aportes del profesor Rubio Cremades y Darío Villanueva respectivamente. Si a caso pudiera oscurecer el resultado final la menor aportación, en esta ocasión al menos, de la profesora Clémessy, no desmerece ni resta interés alguno a esta obra editada, además, con excelente calidad y detalles gráficos y bibliográficos que la hacen atractiva para el estudiante universitario y útil para el docente y que la convierten, al tiempo, perfecta candidata a ocupar un lugar en nuestros anaqueles.

RUBÉN DOMÍNGUEZ QUINTANA.

ALAS, Leopoldo, *Obras completas VII. Artículos (1882-1890)*, Ed. de Jean-François Botrel e Yvan Lissorgues, Oviedo, Nobel, 2004, 1194 pp.

Clarín levantó acta de su época con la agudeza de aquel magistral que, catedra en mano, auscultaba el latido de Vetusta. Dan buena cuenta de ello los imprescindibles volúmenes de artículos que Jean-François Botrel e Yvan Lissorgues publican en la editorial Nobel. Una de las apuestas más valiosas que los editores lanzan en estas *Obras completas*, o casi, de Clarín, son los tomos que recogen su producción periodística.

Apuntan Jean-François Botrel e Yvan Lissorgues en las introducciones a los sucesivos volúmenes de artículos, que hacía falta rescatarlos y darlos a la luz pública. El hecho de que las circunstancias, desde entonces hasta ahora, no hayan favorecido su inclusión en el canon literario, ni su puesta en conocimiento entre el amplio colectivo de clarinistas y clarínófilos, no les resta interés, sino todo

lo contrario. Aunque el común de los lectores crea que Alas fue, principalmente, el autor de *La Regenta*, él mismo declaró que, en primer lugar, era periodista. Así lo prueba el ingente material que, con esmero y exhaustividad, recopilan Botrel y Lissorgues.

El séptimo tomo de la colección de las *Obras completas* incluye piezas periodísticas de 1882 a 1890, y es –de una serie de seis– el tercer volumen de artículos que Clarín no incluyó en sus libros de ensayo (recogidos en los ejemplares 4.1. y 4.2. de esta misma colección). Del total de las once entregas de *Obras completas*, siete contienen textos publicados en su día como artículos en prensa y revistas, y revelan el modo en que la vocación y la necesidad económica hicieron de Leopoldo Alas un periodista prolífico.

Fueron, sobre todo, Sergio Beser, Laureano Bonet, Jean-François Botrel, Yvan Lissorgues, Antonio Ramos Gascón y Adolfo Sotelo quienes, allá por los años 70, 80 y 90 del siglo xx, investigaron la faceta periodística de Alas. Sin embargo, hasta el siglo xxi no se ha emprendido una tarea titánica como la auspiciada por la editorial Nobel. En la introducción del tomo VII, Yvan Lissorgues manifiesta que «nunca se ha presentado un panorama de la producción periodística de Clarín con relativa pretensión de completa» hasta ahora (8).

Una de las razones que convierten esta colección en material indispensable para cualquier lector especialista o curioso de la obra de Alas, es la dificultad actual para encontrar ediciones o reediciones sueltas de la crítica clariniana (exceptuando los *Folletos literarios* de la Biblioteca Castro). Son ejemplares las de Botrel (*Preludios de «Clarín»*, 1972), José María Martínez Cachero (*Palique*, 1973), Adolfo Sotelo (*Apolo en Pafos*, 1989), Antonio Vilanova (*Mezclilla*, 1987; *Nueva campaña*, 1990; *Ensayos y*

revistas, 1991), pero han pasado a las listas de descatalogados de las editoriales por lo que las *Obras completas* de Nobel se erigen como punto de referencia al abasto.

Tanto las introducciones a los volúmenes V y VI, a cargo de Jean-François Botrel, como la del VII, de Yvan Lissorgues, trazan las líneas maestras del panorama sociocultural que alentó el periodismo clariniano. En este caso, a un breve estado de la cuestión entre 1875 y 1901, le siguen una valiosa recopilación y el análisis de los principales periódicos que publicaron artículos de Leopoldo Alas, aludiéndose a los directores, la línea ideológica, los colaboradores principales y los contenidos más destacables de los periódicos en cuestión.

A la hora de adentrarse en la lectura minuciosa de los textos, téngase en cuenta lo que recalca Jean-François Botrel en la introducción general del tomo V: puesto que guía a los editores un criterio de publicación exhaustiva, no se plantean este proyecto como una edición crítica, sino como una anotada. Por ello, las notas a pie se limitan a casos ineludibles (nombres propios, títulos, sucesos históricos, locuciones latinas). Esto es así porque se aspira a llegar a un público amplio, tanto a filólogos eruditos, como a cualquier interesado en lo escrito por Leopoldo Alas, y porque una anotación minuciosa multiplicaría las páginas dificultando la publicación. En las manos de los investigadores está, pues, la tarea de trabajar sobre el material inédito para seguir determinando la trascendencia de la obra y de la figura de Clarín.

Las quinientas cuarenta y siete piezas del tomo VII (incluyendo cuentos), las escribió el autor entre 1882 y 1890; son fieles a las ediciones originales de la prensa contemporánea. Cada artículo va precedido por un número entre corchetes que indica su lugar en la antología de *Obras completas*; a continuación, el título

lo, el periódico o la revista y la fecha en que se publicó. Si el artículo ya se ha incluido en otro volumen, por ejemplo, porque Clarín lo incorporó en alguna de sus antologías personales, se omite el texto y se remite al volumen de *Obras completas* correspondiente; con los cuentos publicados en prensa sucede igual. Asimismo, en el encabezamiento de cada página se ofrece información sobre el año y mes del artículo reproducido (en la página izquierda), además de su número en la serie total y su título (en la página derecha) para facilitar la localización de los textos.

El volumen VII es clave para adentrarse en las constantes éticas y estéticas del pensamiento clariniano, pues abarca años fundamentales en su trayectoria periodística y literaria. Por ejemplo, importa para rastrear la mano maestra del literato tras algunas descripciones, tras la pintura de ciertos caracteres o tras las preocupaciones que laten en las reseñas sobre libros de Pedro Antonio de Alarcón, Alphonse Daudet, Armando Palacio Valdés, Benito Pérez Galdós, Juan Valera o Émile Zola. Permitirá un acercamiento al taller narrativo de Alas, que tiene su forja en algunos paliques, revistas mínimas u otros, donde los tipos esbozados a vuela pluma acaban, luego, convertidos en personajes de cuentos o de novelas. Igualmente, manifiestan el progresivo interés de Clarín por lo espiritual y por la psicología humana conforme se acercaba el fin de siglo, inclinación tan bien analizada por Yvan Lissorgues (*El pensamiento filosófico y religioso de Leopoldo Alas, Clarín: 1875-1901*, 1996) y Gonzalo Sobejano («Sentimientos sin nombre en *La Regenta*», 1984; «Poesía y prosa en *La Regenta*», 1985; *Clarín en su obra ejemplar*, 1991). Contribuyen a afianzar las nomenclaturas terminológicas con que los expertos sistematizan el periodismo de Alas (crítica satírica, literaria y política según

Sergio Beser en *Leopoldo Alas, crítico literario*, 1968; modos satírico, panegírico e interpretativo para Gonzalo Sobejano en *Clarín en su obra ejemplar*, 1991). También se corroboran las tesis de Adolfo Sotelo («Los discursos del Naturalismo en España (1881-1889)», 1998) quien, aplicando los patrones que Henri Miterrand empleara para Zola, organiza la crítica literaria de Clarín según un modelo de recepción (la crítica literaria propiamente dicha) y otro de producción (la teoría literaria que Alas construye con el auge del Naturalismo en España, por ejemplo). Del mismo modo, confirman la tesis de Simone Saillard («Leopoldo Alas 1882-84: el tiempo de *La Regenta*», 2001) en tanto que a la vista queda el descenso considerable de artículos cuando Clarín ultimaba la publicación de la primera parte de *La Regenta*: el estiaje periodístico de enero a abril de 1884 sería consecuencia, entre otras razones expuestas, de los preparativos editoriales de su novela. Incluso, ayudaría a llevar a cabo una exploración de cómo el autor se valía de las cursivas buscando la complicidad de los lectores.

El conocimiento de los artículos del tomo VII servirá para profundizar en la historia y en la intrahistoria en la Restauración. A este tenor debe notarse el avance que supondrá leer los textos en el marco periodístico que les acogió para situar a la prensa en el lugar que se merece dentro del canon literario, puesto que fue un agente renovador de géneros como el cuento y la novela. Aunque los editores reconocen la imposibilidad de reproducir facsimilarmente los artículos, dado que su publicación total era imposible, el formato de texto estándar contribuirá a que se calibre mejor la textura literaria de la prosa clariniana.

En este período de ocho años, Clarín colaboró con unos treinta y siete periódicos y revistas. Disponer de sus contribuciones arrojará luz a los estudios his-

tórico-literarios del periodismo español. Teniendo en cuenta la ideología de los diarios en que participó, por ejemplo, se comprenderá mejor el tono de Alas en ciertos artículos o la selección de los temas, entre otros aspectos; no es lo mismo un palique beligerante con la política canovista, que una reseña sobre el Naturalismo teñida de claroscuros tardorrománticos, que una humorada sobre erratas tipográficas y deficiencias lingüísticas, que el análisis de la serie «El hambre en Andalucía».

La lectura atenta de los artículos aporta datos para indagar en el estatuto de los autores en esta época. Clarín declara, no pocas veces, su relación con la prensa como medio pecuniario de subsistencia. Las estructuras del mercado literario decimonónico empujaron al periodismo a muchos autores que esperaban conciliar las ansias de escritura con el «modus vivendi». Por eso abundarán en los textos clarinianos sintagmas como «temporeros del Parnaso» (482), «jornaleros de las letras» (1040), «jornaleros de la pluma» (1040) o «proletariado de la prensa» (1168), para referirse a los diversos tipos de periodistas existentes. Sin embargo, no sólo esta vertiente material se sigue de los artículos, sino que es destacable el papel rector que Clarín, como intelectual *avant la lettre*, desempeña desde la tribuna periodística. Su ingente obra denota un espíritu inquieto, ávido de noticias, de expresar el saber crítico y pedagógicamente para llevar a cabo una tarea de «higiene de la inteligencia y del gusto» (805).

Nótese como, en los mismos años, además de los artículos que en este tomo pueden leerse, Alas publica *La literatura en 1881* (1882), ... *Sermón perdido* (1885), *Nueva campaña* (1887), *Mezclilla* (1889), *Folletos literarios* (1886-1891), *Ensayos y revistas* (1892); *La Regenta* (1884-1885); *Pipá* (1886), *Doña Berta. Cuervo. Superchería* (1892). Por

lo que casi podría concluirse que esta fue la década dorada de la literatura de Clarín. Sus registros son múltiples: en el ámbito crítico, llaman la atención las agudas, y ocasionalmente mordaces, reseñas sobre la producción de coetáneos como Pedro Antonio de Alarcón (*La prodiga*), José Echegaray (*Conflicto entre dos deberes*), Marcelino Menéndez Pelayo (*Historia de los heterodoxos españoles*), Melchor de Palau (*Verdades poéticas*), Emilia Pardo Bazán (*Los pazos de Ulloa*), Benito Pérez Galdós (*El amigo Manso, Realidad*), Eugenio Sellés (*Las esculturas de carne*), pero también Charles Baudelaire (*Les petites poèmes en prose*), José Maria Eça de Queiroz (*O primo Basilio*), Abílio Guerra Junqueiro (*A musa em férias*), Émile Zola (*Au bonheur des dames, Pot-Bouille, La Terre*), por enumerar unos pocos. Son los años de su participación en la novela coral *Las vírgenes locas*, orquestada por Sinesio Delgado desde el *Madrid Cómico*. Los años, también, en que continuó la «cruzada» a favor del ingreso de Galdós en la Real Academia Española, en pro de la estética de los autores franceses del Realismo y del Naturalismo, por la comunicación con los literatos portugueses, o en defensa de la libertad de pensamiento.

Los artículos del tomo séptimo, como los del quinto, sexto, octavo y, en breve, del noveno y décimo, serán una piedra miliar para quien se interese en el mester periodístico de Alas. Hay que felicitar iniciativas como la de Jean-François Botrel e Yvan Lissorgues junto con editorial Nobel. Muestran cómo del idealismo que alienta el nacimiento de todo proyecto intelectual, de la perseverancia en el trabajo archivístico bien hecho y del cuidado bibliográfico, resultan obras de calidad que marcarán los estudios venideros sobre Clarín.

ANA GONZÁLEZ TORNERO

LÓPEZ BAGO, Eduardo, *La prostituta*, Introducción, edición y apéndices documentales de Pura Fernández, Sevilla, Renacimiento (Biblioteca de Rescate), 2005, 376 pp.

La editorial Renacimiento ha publicado recientemente en su serie Biblioteca de Rescate una de las novelas de Eduardo López Bago (-1931), un escritor que fue tan conocido en el siglo diecinueve como es desconocido hoy en día. El texto seleccionado, *La prostituta* (1884), es, de las múltiples obras de denuncia social escritas por este autor, la que gozó de mayor popularidad en el momento de su publicación. Una popularidad que, como han notado diversos críticos, se debió mucho más a la censura y a las acusaciones que sobre ella llovieron que a su calidad literaria o a lo escandaloso del tema. Efectivamente, la novela, adscrita al naturalismo de Emile Zola por el mismo López Bago en un apéndice que bajo el título de «Postdata» cierra el texto, sorprende por el esquemático y superficial tratamiento de la prostitución, siendo posible afirmar, que más que al naturalismo, el relato se aproxima al romanticismo social en sus productos más panfletariamente melodramáticos. Por otro lado, excepción hecha del uso de ciertos términos que resultaban atrevidos a mediados del siglo diecinueve y de la denuncia de los vicios de ciertos elementos de la clase alta y de la corrupción de organismos gubernamentales que se desprende del relato, nada hay de atrevido en esta historia de putas buenas y aristócratas perversos.

Como he mencionado anteriormente, López Bago, en su propósito de emparentar su obra, con el naturalismo, termina su novela con una mención a Emile Zola y con la reproducción de fragmentos de *Le roman expérimentale*, lo que, una vez leída *La prostituta*, más que reafirmar la vinculación del texto a las teo-

rías de la novela experimental, pone de manifiesto las limitaciones del autor para asimilar las técnicas no ya de Zola sino de cualquier escritor realista. La novela de López Bago se caracteriza por una concepción de la realidad exageradamente maniquea en la línea del liberalismo ideológico decimonónico español más burdo. Eso explica que *La prostituta*, en lugar de ser un fiel retrato de la vida en el prostíbulo, sea una típica historia de buenos y malos sin complejidad humana alguna. Estrella, una muchacha buena del pueblo, llevada por la miseria y la ignorancia, cae en la prostitución siendo víctima de la lascivia de un aristócrata beato, vicioso y sifilítico, quien es además autor de una peregrina maquinación para que la Iglesia se beneficie del dinero que aportan los prostíbulos madrileños de los que él es dueño. La inverosimilitud de las situaciones que, como podemos ver en la información contenida en el estudio preliminar, no escapó ni a los lectores de la época, junto con una serie de personajes totalmente planos, mera encarnación de los vicios que el autor deseaba atacar y de las virtudes que defendía, unido todo ello al simplismo argumental, carente tanto de profundidad humana como de situaciones que pudieran estimular el apetito erótico del público lector, explican, obviamente, el poco interés que las editoriales tuvieron de reeditar este texto cuando perdió su aureola de escándalo. Pero, si bien la falta de reediciones de ésta, como de las demás obras de López Bago, es algo totalmente comprensible debido a cuestiones de mercado, nada justifica el olvido en el que cayó la figura de este escritor.

López Bago es el autor más representativo de lo que, a finales del siglo pasado, se conoció como naturalismo radical. Su nombre está vinculado a la de autores destacados tanto de la producción literaria española como de la hispanoamericana, olvidar el papel que jugó en

la producción literaria decimonónica, nos da una visión partidista e incompleta del ámbito literario e ideológico de la España del siglo XIX, por lo que es absolutamente necesario recuperar sus textos. Este es precisamente el objetivo de la Biblioteca de Rescate, recuperar las obras de escritores decimonónicos olvidados situándolas en el marco histórico literario que les fue propio, y la edición de *La prostituta* que nos ocupa es una muestra excelente de la aportación que esta colección puede llegar a tener para el estudio de la literatura española.

La presente edición de *La prostituta* reproduce la quinta versión que se hizo de la novela en 1885 y ha estado a cargo de la investigadora Pura Fernández, directora del Departamento de Literatura Española del Instituto de la Lengua Española (Consejo Superior de Investigaciones Científicas de Madrid) y autora de diversos artículos sobre el naturalismo y la novela erótica decimonónica, así como de un estudio sobre López Bago (*Eduardo López Bago y el Naturalismo radical. La novela y el mercado literario en el siglo XIX*).

Fernández incorpora al texto original dos apéndices documentales («Tres cartas a Benito Pérez Galdós» y «Sentencia exculpatoria del Tribunal Supremo»), documentos que dan prueba de los apuros económicos y legales experimentados por López Bago en su empeño por vivir de una producción literaria contestataria y que nos permiten comprender las coordenadas socio-literarias en las que se desarrolló la producción del autor. Asimismo, la investigadora incluye una bibliografía de las obras de López Bago y de los textos citados en esta edición, así como una breve nota introductoria en la que se da cuenta de las decisiones tomadas en el momento de componer esta versión. Ahora bien, lo más remarcable de esta edición es, por un lado, el detallado estudio preliminar escrito por Fer-

nández, en el cual se analizan y explican distintos aspectos de la novela y se sitúa la vida y obra de López Bago en el ámbito literario e histórico de la época y, por otro, las extensísimas notas a pie de página que brindan amplia información sobre el contexto socio-histórico, aclaran cuestiones de lenguaje y hacen referencias a otros textos, constituyendo, en ocasiones, breves trabajos de literatura comparada. De hecho, las anotaciones y la introducción de Fernández, más que complementar la novela de López Bago, constituyen un texto en sí en el que la novela es el verdadero complemento, pues, para al lector actual que abre este libro interesado por la narrativa decimonónica, poco puede decirle esta novelita insulsa y superficial a menos que la lea en el contexto del admirable estudio que nos ofrece Pura Fernández.

Llegado a este punto sólo me queda subrayar la importancia que para el conocimiento de la literatura española tiene la labor de recuperación y de edición que se ha impuesto la editorial Renacimiento. Para los estudiosos de la literatura española decimonónica, los textos que nos ofrece la colección Biblioteca de Rescate constituyen piezas de consulta fundamentales en nuestras bibliotecas.

JOAN TORRES-POU

MOREANO, Cecilia, *Relaciones literarias entre España y el Perú: la obra de Ricardo Palma*, Lima (Perú), Universidad Ricardo Palma, Editorial Universitaria, 2004, 174 pp.

El peruano Ricardo Palma (1834-1914) se cuenta entre la estirpe de los hombres de letras decimonónicos cuyo balance vital particular parece corresponder al de toda una generación. El *totum revolutum* político, ideológico, filosófico

y artístico que caracteriza al siglo XIX, fue encarnado a ambos lados del Atlántico por unos individuos que presentan perfiles parejos. La apabullante productividad literaria de Galdós y Balzac, la impronta social de la obra de Victor Hugo y Blasco Ibáñez o la portentosa herencia erudita de Menéndez Pelayo o Ernest Renan, son ejemplos europeos que tienen su réplica americana en figuras de la talla intelectual de Ricardo Palma. Un poco de cada uno de aquéllos reunió este peruano universal que destacó en la creación literaria, la lexicografía, el estudio de la historia y el periodismo. Como sus homólogos europeos se vió inmerso en la forja de las nuevas sociedades que nacían al compás del dilatado desmoronamiento de las formas de gobierno absolutistas. En América, a la titánica tarea de levantar unas estructuras estatales modernas sobre los frágiles y caducos cimientos que habían dejado tres siglos de colonialismo español, se sumaba la no menos exigente y perentoria de configurar unas señas de identidad capaces de aglutinar bajo una misma égida nacional la diversidad racial, cultural y social que convivía en las vastas acotaciones fronterizas resultantes de la Independencia. Al mismo tiempo, a lo largo de todo el continente surgía con fuerza la voz de una conciencia compartida: la comunidad panamericana debía unir sus fuerzas para refrenar las cada vez más ostensibles intenciones neocolonialistas de su poderoso vecino del Norte, y para ello era imprescindible articular un nuevo discurso de confraternización. Por lo tanto, distintos frentes abiertos reclamaban el concurso de los prohombres latinoamericanos; entre ellos, en primera fila, se situó Ricardo Palma.

La propuesta de peruanidad y americanismo de este escritor se fundamentará en lo que la autora del estudio, Cecilia Moreano, denomina como «retórica de la semejanza», una «feliz expresión»,

como apunta Pura Fernández, prologuista del libro, que se basa «en la semejanza entre europeos y americanos, a salvo de improductivas diferencias» (p.12). La designación acuñada por Moreano revela un punto de partida crítico que resulta novedoso a tenor de la trayectoria seguida por los estudios palmianos, enredados desde hace un siglo en disputas ideológicas sobre la postura de Palma hacia el pasado colonial. En 1904, González Blanco le acusó de ser un «un españolizante», «un hombre de las colonias»; buscaba así desacreditar una opción peruanista y americanista que tomaba como plataforma la asunción conciliadora del pasado hispano. Se colocaba a Palma frente a la propuesta martiniana, radicalmente opuesta, de la diferencia como entraña y razón de un panamericanismo que repudiaba el legado colonial. Estas apreciaciones sobre el tradicionalista engendraron, por aceptación o por rechazo, fundamentalmente tres líneas críticas, todas ellas algo romas y beligerantes. La primera de ellas representada por Riva Agüero quien, en 1933, reputó a Palma de liberal inconsecuente y le acusó de haber estado apegado al pasado; Juan Carlos Mariátegui, por el contrario, le definió como un acrisolado progresista, sus tradiciones constituían una clara crítica al periodo colonial; y, finalmente, pendulando entre ambas, J. M. Oviedo opina que nuestro escritor «no es tanto un colonialista como ambiguo y tolerante»; esto es, como coincide Loyza, otro palmista destacado, «la Tradición es una obra conformista, superficial, que creó el imaginario limeño y criollo dándole cierta autocomplacencia». Como se aprecia en estas palabras hay un soterrado reproche a su tibieza, a la falta de una rotunda afirmación anticolonialista. La retórica de la semejanza propuesta por la autora, al colocar al escritor bajo el prisma de su fructuosa relación con la cultura decimonónica española, nos revela a un

Ricardo Palma que se alza por encima de estrechas visiones ideológicas y querellas históricas, de manera que logra devolverle toda la complejidad a un discurso que, en realidad, estuvo tan alejado del papantismo hispánico como del americanismo excluyente. En esencia lo que Palma pretendió fue trasladar la horizontalidad política ya conquistada a la antigua metrópoli al terreno de las relaciones culturales, de modo que así quedase completada la soberanía de las jóvenes repúblicas. Pero al mismo tiempo que el hijo, el continente latinoamericano, exigía el respeto y reconocimiento de la propia personalidad, no por ello renunciaba al amor del padre; como solía decir el propio Palma: «El americanismo no está reñido con el afecto íntimo que a España profesamos» (p. 36). Sin embargo, varios sinsabores jalonarán el trato que el escritor mantendrá con nuestro país, al respecto escribe Cecilia Moreano, «pocos casos semejantes de tensión entre proximidad y distancia se dan en autor alguno como entre Ricardo Palma y España» (p.15); el peruano se irritará ante aquello que pueda suponer una falta de reconocimiento a la autonomía latinoamericana, pero no por ello pretenderá destruir o dar por inexistentes unos vínculos que siempre colocará a salvo de cualquier contingencia.

Las relaciones entre Palma y España son abordadas por la autora desde una mirada interdisciplinaria: literaria, lexicográfica y ecdótica, que determina la división en capítulos de la obra. Moreano atiende asimismo a las circunstancias vitales del escritor, que marcarán tanto el desarrollo efectuado en las distintas disciplinas como la articulación acompasada de Palma de un discurso, primero peruanista y más tarde americanista. En especial aparece la cesura que supone el año de 1892, cuando Palma viaja a Madrid en representación de el Perú para los festejos del IV Centenario del Descubri-

miento. Si por un lado su discurso americanista, debido a las reticencias de la R.A.E hacia sus proposiciones lexicográficas, tomará tintes rupturistas respecto al papel que debe desarrollar España como árbitro del idioma común; por el otro, el contacto directo con la realidad española refuerza su impresión de la hermandad cultural y social entre los ámbitos europeos y americanos de la comunidad hispánica. Se manifiesta así con nitidez el «mecanismo de atracción y ruptura» y la retórica de la semejanza preconizados por Cecilia Moreano. Vida, obra literaria y lexicográfica, y discurso identitario se entrelazan de esta manera en el seguimiento cronológico de la autora, formando un cuadro amplio de la figura de Palma.

El primer capítulo, *Hacia una poética palmiana*, parte de considerar que el análisis de la obra literaria de Palma revela que «las transformaciones por las que pasan tanto su escritura como su concepción del género de la tradición son eco de las discusiones culturales que por la misma época se desarrollaban en España» (p. 23). El trato asiduo con intelectuales como Galdós, Valera, Unamuno, Altamira o Menéndez Pelayo; su colaboración en revistas como *La España Moderna*, y su íntima amistad con Fernando Fe, editor que le provee de las novedades más destacadas de las imprentas madrileñas, le mantienen en contacto permanente con la España docta; lo cual, según Cecilia Moreano, será determinante para la evolución de la concepción no solo literaria, sino también política e ideológica que seguirá Palma. Dentro de este mismo capítulo, se trata la configuración palmiana del proyecto nacional y americanista, donde el estudio de la Historia, como sucede en toda Europa, cobra una importancia capital. Moreano, apartándose de las conclusiones de J. M. Oviedo, quien hace depender el interés de Palma de la tendencia romántica al historicismo, apunta hacia

el referente más amplio del auge de la burguesía y las corrientes liberales y positivistas que la acompañan. Palma reconocerá sus afanes patrióticos en Altamira o Castelar, quienes muy alejados del romanticismo, y desde una óptica progresista, se lanzan a la revisión del pasado. En este escenario cobra especial importancia la literatura nacional como manifestación más elocuente de la idiosincrasia de un pueblo, la impronta krausista está muy presente. Así, el acercamiento literario al pasado del que habían surgido sus célebres tradiciones peruanas irá adquiriendo un talante distinto: si en un primer momento el escritor privilegia la anécdota histórica y la descripción costumbrista, periodo en el que pueden rastrearse huellas de autores como Larra o Mesonero Romanos, las tradiciones irán desembocando en composiciones acentuadamente poéticas que tratan de abocetar los rasgos sobresalientes del carácter y espíritu de su pueblo. Este primer capítulo se nutre ante todo del epistolario palmiano, y se completa con fugaces citas a escritores y pensadores españoles que actúan como aval de las aseveraciones de la autora, a menudo de un modo en exceso esquemático.

En *Palma y la R.A.E.*, segunda parte del libro, Moreano nos introduce en la faceta lexicográfica del escritor peruano puesto en perspectiva de sus contactos con la Academia española. Primero, la autora ofrece oportunamente el concepto de americanismo que maneja Palma, el cual «no se limita a las voces de procedencia indígena que han pasado al español, sino que también incluye formas de origen castellano que han dejado de usarse en la Península, o que en América se emplean con otro sentido, y voces formadas en América con elementos propios del español» (p. 49). A partir de estas pautas, que se completan con los criterios de ámbito territorial, debe ser «de uso generalizado en tres repúblicas por lo menos»(p.50), y de la antigüedad de su

uso; Palma hace de su inclusión en el *Diccionario* su caballo de batalla personal. Que la R.A.E recoja estas voces para el tradicionista supone un paso imprescindible para la normalización de las relaciones horizontales entre estados soberanos con un proyecto cultural común. Esta faceta revela al Palma más crítico y audaz en su propuesta americanista, e incide en uno de los campos de los estudios palmianos menos transitados por la crítica. Admira la captación profética de su discurso y la firmeza con la que mantuvo aquello que resultando entonces revolucionario es hoy asumido por el sentido común: fue sin duda un adelantado a su tiempo. La autora traza la evolución del programa lexicográfico de Palma acotando tres etapas de una trayectoria que, a la postre, resulta asimilable a ese «mecanismo de atracción y ruptura» al que aludíamos. Si por una lado, la R.A.E encarga a Palma la creación de una Academia peruana de la lengua; por el otro, casi todas sus propuestas lexicográficas son repetidamente rechazadas en Madrid, lo que determinará una fluctuosa relación en la que el escritor incluso llegará a proclamar la independencia del idioma americano. Esta secuencia de encuentros y desencuentros concluirá en reconciliación tras observar el peruano que muchas de sus recomendaciones fueron recogidas por el Diccionario de 1906 y que estaba en marcha el reconocimiento recíproco entre las autoridades académicas internacionales. En este capítulo, además, se exhuma una carta inédita dirigida por Palma a Jiménez de la Espada en 1883.

Las dos primeras partes de la obra padecen una aceleración que se corrige en la tercera, tratada muy por extenso, de hecho constituye la mitad del libro. En ella se examina la presencia de Palma en las publicaciones españolas, tanto periódicas como editoriales. Como señala Pura Fernández, se revela aquí la faceta de Palma como «escritor-promotor de su

propia obra» (p. 14). Moreano maneja un considerable *corpus* de revistas de las época de las que extrae un minucioso catálogo de las colaboraciones efectuadas por Palma desde 1880. En cuanto a la edición en volúmenes de su obra, incluida la poética, Moreano fija la fecha de 1888 como inicio de los contactos del escritor con distintos editores españoles como Montaner y Simón, Maucci y Calpe. De nuevo, el epistolario palmiano suministra la información a partir de la cual la autora realiza un detallado seguimiento de las vicisitudes del escritor en este campo; de todo ello resulta un interesante testimonio de la soledad y dificultad que el intelectual de la época debía arrostrar en aras de una satisfactoria publicación de su obra. Destaca dentro de este capítulo la exhumación de un dato interesante: hasta ahora la crítica venía considerando que la denominación de «peruanas» que acompañaba al nombre de *Tradiciones*, había surgido de una publicación limeña y que respondía a un estímulo patriótico de Palma, quien de esta manera querría resaltar su origen una vez que éstas alcanzaban reconocimiento internacional; cuando en realidad la adjetivación aparece por vez primera en 1880 en *El averiguador Universal* y como iniciativa de un periodista español que buscaba orientar al lector peninsular.

La profusión de pormenores con que nos regala la autora en el último capítulo produce una descompensación respecto a los otros dos del libro, donde la presentación en exceso sintética de sus conclusiones redundaba en una insuficiente persuasión. Así resulta que el ambicioso planteamiento de Moreano contrasta con el escaso volumen de su estudio, el cual, no obstante, viene determinado por la naturaleza del mismo, ya que nace como investigación realizada para un curso de postgrado del Instituto de la Lengua Española del CSIC. Probablemente como consecuencia de ello, la autora deja de

lado ciertas cuestiones ancilares de los estudios palmianos, como, por ejemplo, la naturaleza de las ideas políticas de Palma y de su proyecto identitario en oposición a otros que por entonces surgían: se echa en falta la contextualización de su programa dentro del heterogéneo pensamiento latinoamericano de finales del XIX. Llama la atención asimismo que no hallemos ninguna mención sobre uno de los puntos más estudiados por la crítica palmana, como es el reflejo del pasado colonial en sus célebres *Tradiciones peruanas*, asunto que, además, está estrechamente relacionado con el *leitmotiv* de su estudio: las relaciones entre España y el Perú. Pero como decimos, todo es debido a razones no imputables al buen hacer de Moreano, quien a menudo se ve precisada a advertir que muchos de los temas tratados necesitarían de un desarrollo más amplio y específico. Escribe la autora, «Los estudios de la producción literaria peruana de la segunda mitad del siglo XIX suelen dejar de lado los vínculos que esta guarda con la literatura europea, especialmente con la española, y se relega a un segundo plano el horizonte cultural de los escritores hispanoamericanos decimonónicos, para quienes las lecturas de producciones europeas servían de modelo para sus propias creaciones» (p. 15); en este párrafo nos desvela la conciencia del carácter pionero de su aproximación a Palma, y el adanismo con el que se ve precisada a encararla. Moreano, desembarazada de suspicacias de índole nacionalista, demuestra con su estudio que la genialidad y originalidad de Palma no mengua al ser desvelados sus coincidencias e intercambios con sus homólogos extranjeros, sino que al contrario, queda robustecida al evidenciar su capacidad de absorción y refundación, rasgo propio de los grandes artistas.

PABLO RAMOS GLEZ. DEL RIVERO

ZAYAS BEAUMONT, Antonio de, *Obra poética*, ed. de Amelina Correa, Colección Vandalia Senior, Sevilla, Fundación José Manuel Lara, 2005, 236 pp.

Aunque algunos artículos publicados en las décadas de los ochenta y noventa del pasado siglo (fundamentalmente, los de González Ollé, Luis Antonio de Villena, Roberto Mansberger y Allen W. Phillips) trataban ya de *poner en valor* la figura del interesante y sin par curioso parnasiano que fuera el aristocratizante Duque de Amalfi, y aunque la brevísima antología de su obra publicada en 1980 por J. M. Aguirre en la no muy fácilmente localizable colección de textos españoles de la Universidad de Exeter intentara poner al alcance del lector actual una muestra de su obra literaria, la verdad es que, para el sector académico estudioso del momento finisecular (o -por qué no- para el ávido bibliófilo del Modernismo, no tan *rara avis* como a veces se piensa) había comenzado a volverse ya casi una necesidad la publicación de un volumen como el aquí reseñado.

Desde el punto y hora en que este libro llega a nuestras manos, queda dilucidado para los estudiosos machadianos quién fue ese íntimo amigo de Manuel y Antonio cuyo nombre tantas veces se entrecruza en citas, dedicatorias y anécdotas vitales con el de los sevillanos a lo largo de los años y desde su adolescencia; los juanramonianos, entre tanto, alcanzarán a conocer la vida y obra de quien, según el de Moguer, introdujo los primeros libros de parnasianos y simbolistas en España. Pero, en general, la trayectoria de Zayas interesará a todo aquel que pretende bucear en el fértil caldo de cultivo que, en los últimos años de la centuria decimonónica y en los albores del xx, daría como fruto el Modernismo.

La edición de esta *Obra poética*, am-

plia y bien diseñada antología de la poesía de Antonio de Zayas Beaumont, cuenta con un pormenorizado estudio introductorio que, a lo largo de sus prácticamente cien páginas, desvela ante el *semejante y fraternal, hipócrita lector* la vívida película que protagoniza Antonio de Zayas, hijo de nobles granadinos, diplomático y escritor, viajero en todos aquellos lugares que quedarán transustanciados en su obra: Estambul -su primer destino diplomático-, en un título tan nítidamente parnasiano como *Joyeles bizantinos* (1902); Galicia, Castilla, Granada, en *Paisajes* (1903); Estocolmo y San Petersburgo, en *Noches blancas* (1905); o México, en *Plus ultra* (1924). Son tan sólo algunos de sus diversos títulos.

Amelina Correa, editora del volumen, ha debido de llevar a cabo una detallada investigación, detectivesca probablemente en algunos de sus extremos, modélica en su globalidad, para poder reconstruir lo que no eran sino datos y fragmentos aislados y consigue exitosamente reconstruir ante nuestros ojos la peripecia vital de este interesante *secundario*, una necesaria pieza más del *puzzle* finisecular, un *puzzle* que parece haberse tratado de «re-inventar» a sí mismo a partir de 1907. No será Manuel Machado el único que intente por todos los medios re-escribir el Modernismo con su *La Guerra Literaria*. Muy al contrario: como Pilatos, también Antonio de Zayas lo negaría al menos por tres veces. Asustado -en un proceso que minuciosamente pone de manifiesto Amelina Correa- por los componentes transgresores, decadentes, impíos, cosmopolitas y afrancesados, Zayas entonará su canto patriótico y renegará de un movimiento que -abrazado en sus inicios- comienza a alarmarlo. La lectura de su artículo/conferencia «El Modernismo», que Correa extracta, resume y analiza debe de resultar, sin duda, en extremo *jugosa*. Al igual que ese otro texto que también comenta, del malagueño

Ramón A. Urbano Carrere, *Discurso sobre el Modernismo en las artes*.

En fin, sólo resta recomendar la lectura o consulta (según la diferente casuística lectora) de esta correcta, equilibrada y muy bien resuelta edición llevada a cabo por Amelina Correa, de quien ya conocíamos otros interesantes estudios sobre los «marginales» del fin de siglo, como sus biografías de Isaac Muñoz, Melchor Almagro San Martín o Amalia Domingo Soler, o sus dos volúmenes de *Poetas andaluces en la órbita del modernismo*.

ANTONIO ORTIGOSA HERNÁNDEZ

FERNÁNDEZ FLÓREZ, Wenceslao, *El bosque animado*, edición de Pilar Nieva de la Paz, Madrid, Marenostrum, 2005, 253 pp.

Pilar Nieva de la Paz, estudiosa de muchas de las figuras más representativas de la literatura y la prensa de los años circundantes a nuestra Guerra Civil, se atreve en esta ocasión con la edición de *El bosque animado*, de Wenceslao Fernández Flórez, uno de los autores claves de este conflictivo periodo. Y es que esta obra, escrita en plena madurez narrativa y vital, es concebida por su reciente editora como una «lograda síntesis de varios de los temas y motivos presentes en su producción anterior», de la que demuestra tener amplio conocimiento tanto en su introducción –muy bien organizada– como en la ecdótica textual. Quizá radique en ello su elección entre el considerable número de novelas que hicieron merecedor de formar parte de nuestra historia literaria a este reconocido periodista y novelista gallego.

En el primer aparatado de su estudio preliminar, Pilar Nieva pone de relieve este carácter profuso y variado de su obra cuando lo titula: *Wenceslao Fernández Flórez: escritor, cronista y humoris-*

ta. Será éste el momento en que aluda a determinadas cuestiones biográficas e ideológicas, de suma relevancia dada la época que le tocó vivir, al tiempo que realiza consideraciones globales sobre sus publicaciones en prensa y sus novelas.

En realidad, Nieva no deja clara su biografía: ¿es del todo cierto el paralelismo que parece observarse con algunos de sus personajes? Tampoco si el perfil ideológico del autor es más conservador que liberal, o ambas cosas; pero no deja lugar a dudas cuando se refiere al consagrado prestigio que Wenceslao alcanzó en las letras españolas. Un reconocimiento que, tras diversos premios periodísticos y literarios, culminó con la concesión del Premio Nacional de Literatura en 1926, junto a Concha Espina y Ramón Pérez de Ayala, y su elección como miembro de la Real Academia en 1935, en la que ingresó en 1945 con un interesante discurso sobre «El humor en la Literatura Española», del que Pilar Nieva ha tenido el acierto de ofrecernos un significativo fragmento en el apéndice del libro, junto a otras dos reflexiones literarias del gallego.

Con más exactitud hablará de la obra narrativa en cuestión en el segundo apartado: *La obra narrativa: una reflexión ética y existencial en clave de humor satírico*, título que define a la perfección las líneas que caracterizan toda su producción novelesca. En particular, aborda el comentario de sus mayores éxitos comerciales, *El secreto de Barba Azul* (1923) y *El bosque animado* (1943), donde los interrogantes existenciales constituyen el eje central sobre el que discurren sus respectivas historias. Ahora bien, tratará de forma humorística los serios y hondos planteamientos que descubrimos en el fondo de sus novelas: la negación de una voluntad divina que rijan nuestros actos, la justificación moral de los mismos, la desmitificación del amor, la crítica radical de la realidad pública y privada contempo-

ránea, y de todos los pilares fundamentales del entramado social. La parodia –que llega a ser sátira en muchos casos– es, en definitiva, la clave de su crítica.

Muchos son los motivos y rasgos formales concretos sobre la obra editada que Pilar Nieva anticipa en estos puntos, pero donde los analiza con mayor detenimiento y grado de profundidad es en el tercero y último: *Naturaleza y fantasía en «El bosque animado» (1943)*. Para buena parte de la crítica parece claro que la crónica crítica de la actualidad social española, que articula el conjunto de la producción narrativa de Fernández Flórez durante la preguerra, reaparece encubierta por la fábula fantástica en esta novela, la última destacada del escritor. Sin embargo, Pilar Nieva no se limita a valorar la atenta mirada que éste dirige a la fantasía literaria en su etapa final, sino que va más allá: «rastrea» el inicio de esa veta fantástica en su narrativa de preguerra, citando ejemplos representativos y muy concretos de muchas de sus novelas, incluso de las primeras. Valiosa aportación con la que da muestras de la minuciosidad de su trabajo filológico.

También relevantes serán el resto de las observaciones sobre la novela realizadas en este punto por su editora, fruto de acertadas apreciaciones y oportunas reflexiones. Algunas tan destacadas como su consideración de *El bosque animado* como «novela espacial» por estar concebida en términos de localización física ya desde el mismo título o su detección de cierta ausencia de estructura novelesca, ya que –según ésta– el autor se limita a yuxtaponer sus dieciséis «estancias» basándose en una mera unidad de localización y ambiente, pero no en un desarrollo argumental trabado y coherente.

Enfatiza asimismo la especial sensibilidad de nuestro autor hacia el medio natural y su preocupación ecológica, que refleja mediante el claro carácter visual de su prosa, y destaca la riqueza léxica

del texto, donde gran variedad de términos (gallegismos, arcaísmos, modismos de la lengua, etc.) lo convierten en fuente de «bellos contrastes y logrados efectos estéticos».

Por otra parte, alude ésta al hecho de que la ubicación campestre de la vida de los personajes, «los habitantes del bosque», podría responder a simple vista al tópico literario clásico del menosprecio de corte y alabanza de aldea, pero matiza acertadamente que la descripción del campo gallego dista mucho de la idealización arcádica, pues se ponen continuamente de manifiesto los problemas de sus gentes: pobreza extrema, ausencia absoluta de educación, explotación laboral infantil, soledad de las mujeres, etc. En suma, una denuncia social en toda regla entretejida con el elemento fantástico que constituye el rasgo distintivo de esta admirable obra.

Pilar de la Nieva resalta la importancia crucial del elemento fantástico en la primera y la última estancias, y basa la naturaleza del mismo en el recurso de la prosopopeya, aplicada a su vez sobre fábulas y leyendas procedentes de la tradición mitológica y folclórica gallega, y de los modelos proporcionados por la cuentística infantil, lo que ha permitido su reciente adaptación cinematográfica en formato de dibujos animados destinados al público juvenil. Sin embargo, no por ello deja la novela de plasmar, aun en este contexto «mágico», el marco de la España empobrecida y mísera de los primeros años cuarenta que tantos otros escritores reflejaron en sus obras de manera «tremendista».

Concluye Pilar de la Nieva su introducción afirmando que *El bosque animado* «se revela como una afortunada síntesis de esa combinación caracterizadora de lo mejor de la narrativa de Fernández Flórez: una propuesta de crónica social contemporánea, embellecida por la imaginación fantástica y amenizada con un frecuente tono de humor satírico» (p. 42).

Sólo elogios para una novela en la que descubre, «eficazmente logradas», las ambiciosas y actuales intenciones autoriales de un magnífico escritor en tiempos difíciles que supo conmover a sus lectores.

Coincido con Nieva en sus juicios sobre el autor y aplaudo cuantas observaciones realiza sobre la obra, pues todas ellas están basadas en un hondísimo trabajo de fondo que se trasluce –y se presenta– irrefutable. Considero que estamos, además de ante un completo estudio preliminar, ante una edición muy rigurosa del texto en sí, procedente de la segunda edición revisada por el propio Wenceslao (1945), a la que se han sumado las correcciones y notas posteriores de Entrambasaguas, así como modificaciones personales de errores gramaticales y ortográficos, adecuando el texto a las normas actuales, y la recuperación de ciertos fragmentos del texto original. Todo ello bajo la atenta mirada crítica de Pilar Nieva, cuyos logros radican en haber recuperado a un escritor un tanto olvidado, y haberlo hecho de forma escrupulosa. El vocabulario de localismos y expresiones populares, que facilita la lectura y perfecta comprensión de la obra, y la selección de textos de Fernández Flórez que integran el apéndice son algunas de las mejores bazas que ha jugado para acercarnos a los planteamientos literarios, sociales y humorísticos de este magnífico escritor, cuya singular vigencia abre las puertas a nuevas perspectivas críticas.

M^a JESÚS MORENO SOLÍS

RODRÍGUEZ RICHART, José, *Un asturiano universal. Estudios sobre la vida y la obra de Alejandro Casona*, Oviedo, Hércules Astur de Ediciones S. A., 2003.

En el año 2003 la editorial Hércules Astur publica un volumen recopilato-

rio sobre Alejandro Casona. Es de agradecer la tarea de su autor, José Rodríguez Richard, quien rescataba algunos de los estudios que sobre el asturiano ha escrito a lo largo de su carrera. Los presenta de modo conjunto, facilitando así al lector –o interesado en Casona– el acercamiento a varios análisis y debates que su obra ha suscitado. Todos ellos, un total de diez, contribuyen a forjar la personalidad, tanto íntima como literaria, de uno de los dramaturgos españoles más importantes del siglo XX. Se trazan las líneas básicas que vertebran su creación, sobre todo teatral; se desmontan algunos lastres y consideraciones, e incluso se proponen nuevas vías o posibles estudios acerca de aspectos no atendidos hasta la fecha. Es, por tanto, un volumen inexcusable y efectivo que contribuirá a fijar las aristas de un talento proteico como Alejandro Casona.

Debido a la selección que de ellos hace Rodríguez Richard, servirán para conocer de modo global las inquietudes y experiencias del escritor. Su colectánea viene a completar otros estudios que en torno a Alejandro Rodríguez Álvarez, sobre el que ya versó su tesis doctoral, ha firmado este crítico: *Vida y obra de Alejandro Casona* o las ediciones de sus piezas teatrales *La dama del alba* y *Corona de amor y muerte*.

En el primer artículo, «Una empresa idealista y ejemplar. Casona en Sanabria», recoge las actividades de Casona durante los años 1931-1936, cuando participó en las Misiones Pedagógicas como director de «Teatro del Pueblo». Será esta labor la que nos permita ver de modo más lúcido su dualidad de planos e inquietudes: por un lado, la labor humana, social, pedagógica, y, por otro, la teatral, que lo marcará y acompañará durante el resto de su vida. Las tareas durante estos años determinan su posterior exilio y el oscurecimiento –u olvido– de su producción creativa en España.

Al inicio de la Guerra Civil debe salir del país, perseguido por su actividad con las Misiones durante la época de la República. Con ello, y lo rubrica en otros trabajos del presente volumen, se aboga por el reconocimiento del compromiso social del escritor, presente en cada una de sus obras. Gran validez para una aproximación a Casona tiene la inclusión de parte de su epistolario pues la biografía descifra anécdotas y episodios que rodean su existencia libresca. Las cartas a Julio y Conchita Reyes representan para Rodríguez Richard un testimonio veraz y revelador de la tarea del asturiano.

La actividad de Alejandro Casona no está focalizada hacia una única dirección: el teatro. Son múltiples y variados, aunque siempre relacionados con lo artístico, sus quehaceres (justificados, según apunta, por las penurias económicas). Este volumen postula una aproximación a otras facetas más desconocidas, como la de traductor, ya sea de obras propias a otro idioma o de obras ajenas al español; su colaboración en periódicos, revistas e incluso la radio, o las adaptaciones cinematográficas de muchas piezas teatrales. No soslaya el cultivo de la poesía hacia la que, como se recoge en el artículo final, Casona muestra un prematuro interés.

Sin embargo, algunas de estos ejercicios le reportan inquietudes y críticas. Un ejemplo es la que se plantea en el estudio «Ibsen, Casona y José de la Cueva: historia de una polémica». En ella Richard defiende al autor y demuestra la inexactitud del crítico cinematográfico cuando habla de deturpación del sentido de la obra ibseniana *Casa de muñecas*, que el escritor adaptó a película, así como de la acusación de plagio de *Las tres perfectas casadas*, de A. Schwitzler.

Murcia se convierte en la ciudad donde se fraguan sus tendencias estéticas. Las aspiraciones relacionadas con lo literario comienzan aquí y tal dedicación es el resultado de dos influencias, como articula

Richard, la del profesor Andrés Sobejano y la de sus amigos del conservatorio (Dionisio Sierra, Jara Carrillo, J. M^a. Gilbert,...), quienes le inculcan el valor por la obra literaria, sobre todo el teatro. «Casona en Murcia: una etapa decisiva» es, por tanto, un estudio de presencia obligada en una compilación de acercamiento a la trayectoria del autor, ya que supone el punto de partida para la comprensión de toda su «universal obra».

Rodríguez Richard rebate las opiniones de aquellos que apuntan la falta de compromiso, de reflejo de realidad en el corpus casoniano, basándose sobre todo en algunas composiciones como *La barca sin pescador*. Señala que responden a experiencias propias; la realidad no está exenta de ellas. Su creación se fundamenta en la simbiosis equilibrada entre fantasía y realismo. La presencia de algunos personajes, como el Diablo, más allá de ser simbólica, será emblema de una realidad, mera copia de ella para ejercer, a partir de ahí, la denuncia, pero nunca «reflejo testimonial».

El artículo más extenso y uno de los que más aportan para una exégesis dramática es «Casona en Norteamérica. En torno a las ediciones de sus obras publicadas en los Estados Unidos». El crítico aborda el estudio de las disertaciones que sobre sus principales textos (*Nuestra Natacha*, *La dama del alba*, *La sirena varada*, ...) se ha perfilado al otro lado del Atlántico. Son siete estudios a raíz de los cuales propone nuevas interpretaciones u otras vías de análisis que, sin duda, adquieren relevancia dentro de la dramaturgia de Casona, como el examen de la luz, el color, la música o incluso la presencia o no de niños, todos ellos desatendidos hasta el momento.

En relación con su actividad plural, Rodríguez Richard integra en este volumen un artículo donde se establecen conexiones entre una obra del asturiano, *Corona de amor y muerte*, y, partiendo

del mismo tema, la versión que otros autores –Vélez de Guevara y H. de Montherlant– conciben de ella. Estudia los vértices más significativos que caracterizan independientemente cada una de las versiones (apego más o menos cercano a la realidad, presencia o no de la música, del humor, personajes que sobresalen, etc.). Este análisis comparativo, que resulta muy válido para acercarnos a aspectos generales de Casona, concluye ponderando la maestría del asturiano. Su dramaturgia, frente a lo que consideran otros críticos, está cargada de lirismo y de elementos poéticos; la frontera entre la realidad y la imaginación se difumina, se deshace. Portugal –espacio en que se desarrolla el drama– adquiere rango de protagonista, y los personajes se transforman en emblemas de atributos humanos.

En último lugar, desviando un poco la atención que se ha prestado en los epígrafes anteriores a la labor teatral, Rodríguez Richart presenta un capítulo relacionado directamente con los primeros pasos creadores de Casona: «Una empresa precoz: La empresa del Ave María». El romance histórico, escrito hacia 1920, no ha conocido posterior publicación hasta el momento en que se incluye aquí. Corroborar, por tanto, la dedicación del estudioso y su desmedido interés por los diversos aspectos de la obra casoniana.

Edita una serie de estudios previos que adquieren vigencia en un libro dedicado exclusivamente al «asturiano universal» y que vino a reivindicar el papel de Casona dentro del panorama literario español. Una de las notas que vinculan o definen a varios de los que aquí se incluyen es el planteamiento acerca de la conveniencia de estudiar sus textos, con rigor y exactitud filológica, y reconocer así la maestría. Plantea asimismo la incertidumbre sobre el éxito del escritor en otros países, en varios continentes, y la escasa relevancia que posee en nuestro panorama español. El papel de A. Casona y su vinculación con el teatro debe asemejarse a la actividad de Federico García Lorca. Ambos impulsaron una renovación teatral, la actualización del teatro, pero las circunstancias históricas determinaron que no pudieran consolidar su actividad (en el caso de Lorca, por su muerte, en el de Casona, por el exilio a Buenos Aires).

La labor de Rodríguez Richart no se limita a la escena sino que propone fértiles análisis colindantes. Por ejemplo, el estudio conjunto de su poesía o la urgencia de elaborar una «Obra completa» en la que tenga cabida todo aquello que redactó o compuso (teatro, poesía, artículos, charlas radiofónicas, adaptaciones, películas, ...)

FRANCISCA ALCAIDE DOMÍNGUEZ