

HERMOSILLA ÁLVAREZ, M.^a Ángeles; Ángeles CASTAÑO MADROÑAL y Luis DÍAZ G. VIANA (coords.), *Etnoliteratura: Lecturas de la condición humana. Homenaje a Manuel de la Fuente Pombo. Revista de Dialectología y Tradiciones Populares*, LX, 1, Madrid, Instituto de la Lengua Española (CSIC), 2005, 267 pp.

Este volumen monográfico de la RDTP recoge las intervenciones del III Seminario de Etnoliteratura celebrado en Córdoba a lo largo del curso 2000-2001, y algunos trabajos posteriores que, desde una perspectiva interdisciplinar, constituyen un cálido homenaje al profesor Manuel de la Fuente Lombo. Todos ellos revelan la capacidad que posee la literatura de acercarnos al conocimiento de la condición humana.

Los dos primeros trabajos, firmados por Luis Díaz G. Viana y por Reyes García del Villar Balón, constituyen una útil aproximación de índole epistemológica al tema general del que se trata en estas páginas. En el primero de ellos, el profesor Luis Díaz destaca el interés en reflexionar sobre lo humano que une a creadores literarios y a quienes trabajan en el terreno de la Antropología, escritores también de alguna manera; en otro apartado se pregunta por los límites entre realidad y ficción, y viene a señalar la sensación de verdad existente en algunas novelas; posteriormente aborda la delimitación de los términos de etnoliteratura, etnografía y etnología; finalmente, después de destacar el uso artístico de la palabra que también se lleva a cabo en ciertas manifestaciones folclóricas, el

profesor Díaz, en sintonía con Manuel de la Fuente, aprecia en la literatura la posibilidad de enfrentar una nueva tarea dentro de los estudios antropológicos: la de ver no sólo lo que el ser humano hace, sino por qué y adentrarse en cómo ve e imagina la realidad.

Por su parte, la profesora Reyes García nos habla de las diversas etapas y transformaciones por las que ha pasado la antropología; en cuanto a su relación con la literatura, destaca dos aspectos: la literatura como objeto de estudio y fuente de documentación, y la necesidad de «lateralidad» en la escritura etnográfica.

El escritor Gustavo Martín Garzo señala en su estudio la utilidad de la lectura en la transformación de niños y niñas en personas libres y responsables. De los tipos de lecturas posibles, Martín Garzo define como verdadera aquella que nos permita a abrirnos a esa otra persona que somos «más allá de las determinaciones y los imperativos sociales». A través de su acercamiento al libro titulado *El elefante verde*, de Giorgio y Nicola Pressburger, el cuento titulado *El Jardín del paraíso*, de Andersen, y uno de los libros de Italo Calvino, el autor concluye que la vida y el mundo se convierten en espacios prodigiosos gracias a la imaginación.

Los tres siguientes trabajos, desde el terreno de la filología, recurren a textos poéticos como fuente para el análisis etnoliterario.

En primer lugar, el profesor Pedro Ruiz Pérez reconoce ciertas similitudes metodológicas entre la antropología y la filología: el tratamiento de la *otredad* por parte de ambas disciplinas constituye una

marca determinante de la «formulación de la modernidad». Para ejemplificar el conflicto entre sujeto y otredad, entre lo singular y lo colectivo, Ruiz Pérez recurre a dos textos de poesía erótica que parodian los sonetos de amor de Petrarca; ambos se basan en dos contraposiciones: «valores carnales frente a valores espirituales» y «gusto subjetivo frente a la opinión general». En su análisis, el autor de este trabajo nos revela cómo se construye la identidad del sujeto a través de los textos.

La siguiente colaboración, elaborada por la profesora M.^a Ángeles Hermosilla Álvarez (codirectora también, junto a Manuel de la Fuente, de los dos últimos Seminarios de Etnoliteratura), se inicia con un recorrido muy ilustrativo sobre las diversas corrientes de pensamiento que desembocan en la idea de que la literatura es «un espacio idóneo para indagar en la vida y el sentir de las personas». En primer lugar, se remonta a Aristóteles y su básica formulación del principio de la verosimilitud. Algunos de los autores destacados son Goodman, Martínez Bonati, Jauss y Wolfgang Iser. Goodman presenta el arte como creador de ilusión de vida. Martínez Bonati, basándose en Roman Ingarden, considera la ficción como un hablar imaginario y subraya la autenticidad de los actos de habla dentro del universo ficcional, lo cual permite, según la profesora Hermosilla, la referencia a «la realidad de la ficción» como punto de partida para la etnoliteratura. Al final de este recorrido teórico, la autora de este enjundioso estudio nos revela un sustancial punto de confluencia de la Estética de la recepción con la teoría de la *Gestalt*: ambas corrientes afirman que el proceso de recepción (de contenidos verbales, en la primera) y de imágenes visuales (en la segunda) no es pasivo. Sobre esta base se asienta la doble lectura que revela la profesora Hermosilla de un soneto de Quevedo (el ti-

tulado «Calvo que no quiere encabellarse») donde se descubren las complicaciones del ser y el vivir en una época en la que la Inquisición amenazaba los derechos humanos fundamentales.

El profesor Ricardo Senabre participa en este homenaje a Manuel de la Fuente con un comentario al soneto de Góngora conocido como el de «La dulce boca...». Se trata de un texto muy representativo del ideario barroco acerca del engaño de los sentidos. Los magistrales versos de Góngora son analizados por el profesor Senabre atendiendo a su estructura y construcciones morfosintácticas.

Donde, sin dudas, la etnoliteratura ofrece abundantes frutos es en los textos narrativos, como se podrá apreciar en los cinco trabajos que reseñaremos a continuación. Alfredo Jiménez Núñez, que participó en los dos anteriores seminarios, se plantea, en su aportación al tercero, cuestiones como la diferencia entre realidad y ficción, y pone en entredicho el concepto mismo de verdad, en la línea de los postulados antropológicos acerca de la relatividad de todo lo humano. Para exponer sus ideas acerca de las débiles fronteras entre realidad y ficción, recurre a una obra de Alvar Núñez Cabeza de Vaca, conocida popularmente como *Naufragios*, que no es de ficción aunque cuente hechos increíbles. El profesor Jiménez Núñez califica esta obra como etnográfica y literaria a la vez. Su análisis le lleva a plantear nuevos interrogantes para casos, como este, en los que la realidad supera a la ficción.

El siguiente trabajo nos aproxima a dos de las novelas de Emilia Pardo Bazán: *Los Pazos de Ulloa* y *La madre naturaleza*. Su autor, José Antonio Fernández de Rota y Monter, compara su experiencia de trabajo de campo en la Galicia rural con los datos que la novelista recoge en estas obras. Las acertadas descripciones que Emilia Pardo Bazán realiza de las costumbres y de todo lo

relacionado con el medio rural gallego, llevan al profesor Fernández de Rota a calificar a esta escritora como etnógrafa.

La etnografía vuelve a ser mencionada en el estudio presentado por Dora Sales Salvador sobre *El zorro de arriba y el zorro de abajo*, del escritor peruano José M.^a Arguedas. Dora Sales señala a José M.^a Arguedas como exponente de la novela etnográfica, según la tipología establecida por Alfredo Jiménez en sus investigaciones sobre antropología y literatura. En este trabajo, la autora se propone destacar la dimensión transcultural y etnoliteraria de la obra de Arguedas, centrándose en el estudio de su última novela (publicada póstumamente en 1971). En esta obra influye la propia trayectoria vital del autor (hijo de madre y padre blancos, pero criado entre indios quechuas) y su formación académica como antropólogo.

Los conceptos de identidad, etnia, nación y genocidio se suceden a lo largo del trabajo presentado por Joan Frigolé, que realiza un análisis antropológico de la novela *El cuchillo*, del escritor serbio Vuk Draskovitch. La obra narra la vida de una familia, con el sufrimiento del pueblo serbio bajo el régimen nazi instaurado en Croacia en 1942 como fondo. Dados su contenido, fecha de publicación (1982) y el posterior genocidio (casi una década después) perpetrado por los propios serbios sobre los musulmanes de Bosnia, Frigolé se plantea si la ficción novelesca influyó en la historia real.

Ángeles Castaño Madroñal nos interesa en la literatura marroquí a través de su estudio antropológico de *El pan desnudo*, de Mohammed Chukri. Al tratarse de una ficción procedente de la realidad vivida por el propio autor, donde se ven plasmadas experiencias y ambientes urbanos de Marruecos, Ángeles Castaño considera esta novela una valiosa fuente documental.

En el último estudio incluido en es-

tas *Lecturas de la condición humana*, se aborda un subgénero literario difícilmente encasillable en las tipologías al uso: la carta. En este trabajo, Julián López García relaciona la cultura letrada con la cultura popular; para ello se sirve del análisis de diversas cartas cruzadas entre novios y novias en tres momentos diferentes de los dos últimos siglos. En el primer grupo de cartas, provenientes del siglo XVIII, Julián López encuentra el motivo literario (y real) del soldado engañador. En cuanto a la tercera forma de relación epistolar examinada, tiene lugar en los albores del presente siglo y constituye una nueva forma de comunicación escrita nada desdeñable a la hora de observar y analizar la condición humana en nuestros días: el *chat*; en esta peculiar conversación, mantenida por una mujer y su amante, Julián López ve claros elementos de guión cinematográfico o de telenovela. La lectura de todas estas cartas le lleva a considerar la literatura y el arte, en general, como fuentes de inspiración epistolar.

La diversidad de enfoques, géneros, épocas y espacios culturales expuestos en los trabajos que componen este volumen enriquecen sin duda el caudal siempre en aumento del conocimiento sobre la condición humana. En concreto, los estudios aquí recopilados, en su mayoría pensados para el III Seminario de Etnoliteratura celebrado en Córdoba, constituyen una excelente muestra de lo que esta nueva vía de la ciencia antropológica puede deparar en el futuro.

DOLORES ZARZA ALABANDA

DOMÍNGUEZ CAPARRÓS, José, *Elementos de métrica española*, Valencia, Tirant lo Blanch, 2005, 159 pp.

Este volumen contiene en su brevedad, como compendio que es, el conjun-

to fundamental de las cuestiones métricas. El título mismo puede evocar una reconocida práctica de síntesis, por ejemplo, la que llevó a cabo Heinrich Lausberg, que pasó en sus *Elementos de retórica literaria* a sintetizar los monumentales tres volúmenes de su *Manual de retórica literaria*. De la misma manera, Domínguez Caparrós ha sabido destilar aquí lo fundamental de sus amplios conocimientos sobre el tema, de los que había dado cuenta en obras de mayor calado, como el manual titulado *Métrica española* (1993), el *Diccionario de métrica española* (1999), y diversas monografías sobre estudios de métrica y aplicación al comentario de textos, el estudio de la métrica de Cervantes y la edición de textos clásicos de nuestra tradición métrica.

No obstante, la denominación de «compendio» puede llevarnos a engaño, ya que no se trata solamente de un mero resumen, como se nos advierte en la «Nota previa». El volumen va «más allá de lo estrictamente esquemático y admitido», y efectivamente la obra tiene la virtud, aparte de la fundamental de la exhaustividad en la brevedad, de interesar al lector y apuntar algunos problemas que la disciplina no ha resuelto todavía, sin caer, claro está, en discusiones teóricas que están fuera de los objetivos del libro. El esquematismo al que se presta tan a menudo la materia se evita aquí gracias a un discurso bien trabado en el que no falta la exposición de curiosidades al hilo de la discusión, como la elección, como ejemplo, de un soneto de Alfonso Reyes titulado «¡La sinalefa!» y que se caracteriza precisamente por no tener ninguna (p. 27), o el soneto atípico de Pablo Jauralde cuyas rimas son todas «palabras fénix» (p. 53), es decir, que no tienen consonante en español.

El libro sigue la división tradicional en este tipo de tratados, desde el elemento mínimo, la sílaba, hasta las composi-

ciones estróficas, con el añadido de tres apéndices: una lista de los principales tipos de versos, otra de las combinaciones métricas y seis ejemplos de análisis métricos, que abarcan desde Garcilaso a José Hierro. Este último apéndice es destacable no sólo por la variedad de los ejemplos sino por la precisión y la claridad de la aplicación práctica. Todo ello contribuye al carácter didáctico del volumen, pues como se indica en la ya mencionada «Nota previa», el libro está pensado para un público constituido por los estudiantes universitarios de los primeros cursos. También de manera muy pedagógica el texto diferencia en el tamaño del tipo de letra la parte que corresponde a la doctrina principal, o de conocimiento necesario, y la ampliación de algún concepto o la puntualización de alguna noción. Así, es fácil seguir el hilo del discurso principal y acudir al texto en tipo de menor tamaño para entrar en detalles.

En todo momento el texto se halla bien ejemplificado, y en ocasiones los capítulos se cierran con un análisis completo de lo tratado en ellos, incluyendo a veces la aplicación de todos los elementos estudiados hasta entonces, como se hace a propósito de la rima (pp. 56-58). Es de agradecer, a este respecto, que los ejemplos presenten cierta novedad y no sean los siempre trillados en este tipo de manuales. Igualmente, resulta encomiable, por iluminador, que se elijan, para ejemplificar un mismo punto, poemas contrastantes por estética y cronología. Así, para analizar el cómputo silábico, se usa un soneto de Quevedo y un poema de Ricardo Molina. La métrica pone de esta manera de manifiesto el carácter universal de su aplicación.

Aunque Domínguez Caparrós se limita al registro expositivo y casi nunca entra a valorar, sin embargo a veces, y en aras de la claridad, interviene en la exposición para llamar la atención sobre lo

que considera inexactitudes, especialmente en la terminología. Así, propone cambiar la denominación de los acentos: «rítmico, extrarrítmico y antirrítmico» por la de «métrico, extramétrico, antimétrico», por la razón evidente de que no tienen que ver con el ritmo sino con el metro (p. 35). Es importante también la distinción que ofrece, con criterios firmes, entre el verso regular y el irregular, y el hecho de considerar el verso libre como una de las variantes del irregular, asunto que, no siendo universalmente aceptado, evita la indeterminación taxonómica que hasta ahora predomina al respecto.

Igualmente se supera la pura descripción para entrar en el terreno de los efectos literarios con la inclusión de un apartado sobre la «estilística de la rima» (pp. 50-52).

Estamos, en definitiva, ante un esfuerzo de síntesis admirable, y más admirable resulta aún que se haya conjugado con un tratamiento exhaustivo de la materia. Dentro del tono pedagógico general, con un estilo y una exposición claras y precisas, el libro es una excelente introducción no sólo a la descripción métrica, sino a los principales problemas que plantea la disciplina, a la vez que la abundancia de ejemplos deja bien fijada la parte práctica con la demostración de cómo el análisis métrico contribuye de manera decisiva al esclarecimiento del significado literario de los poemas.

ÁNGEL LUIS LUJÁN

UBERSFELD, Anne, *El diálogo teatral*, traducción de Armida María Córdoba, revisión técnica a cargo de Osvaldo Pellettieri, Buenos Aires, Galerna, 2004, 240 pp.

La aparición editorial de esta traducción de *Lire le théâtre III. Le dialogue*

de théâtre (París, Belin, 1996) constituye de por sí un hecho de importancia, pues viene a culminar, en lengua española, la trilogía teórica de una renombrada investigadora francesa y profesora de la Universidad de la Sorbona. Como es sabido, las dos primeras partes de la obra de Ubersfeld se tradujeron en España bajo los títulos de *Semiótica teatral* (Madrid, Cátedra, 1989) y *La escuela del espectador* (Madrid, Publicaciones de la Asociación de Directores de Escena de España, 1997). Con este tercer volumen, pues, se halla a disposición de los lectores hispanohablantes la totalidad de una propuesta que, iniciada en 1977, tuvo un carácter señero en la moderna teoría sobre el teatro y en la apropiación de la semiótica estructural por parte de los estudios teatrales.

En cuanto a la opción por una perspectiva espectacularista o una defensa del texto, discusión que ocupaba un papel central en la semiótica teatral de los años 70, la tensión existente entre los dos primeros tomos de la obra se prolonga de alguna manera en la tercera parte. Mientras que *Lire le théâtre I* tendía a salvaguardar la validez de un acercamiento al teatro mediante la lectura de los textos, el segundo volumen postulaba una concepción del teatro con eje en el hecho escénico y promovía la idea de que el teatro –a pesar de que se conservaba el mismo título general de la serie– no es algo que esté primordialmente para ser leído. De esto resulta, sin embargo, una posición un tanto ambivalente: si bien Ubersfeld termina optando por una formulación del teatro en tanto espectáculo, a su modo de argumentar subyace el presupuesto de la preexistencia de un texto –literariamente canónico– del que se nutre la representación. Como si el teatro no pudiera desasirse del todo de su pasado literario, un modo de producción –el proceso de traslado de una obra dramática a la escena– obtiene privilegio

dentro del dominio de las prácticas teatrales y pasa a conformar un eslabón omnipresente en una teoría del teatro con pretensiones de generalidad.

Más allá de estos pormenores, los tres tomos de *Lire le théâtre* representan un hito relevante en el proceso de elaboración de una semiótica teatral más sistemática y superadora de una taxonomía atomista de los signos, siguen reclamando la lectura del estudioso de las artes escénicas y aportan herramientas de utilidad para el crítico. El último volumen, en particular, se dedica en detalle al componente verbal del drama y proporciona instrumentos de análisis del diálogo teatral tomando como principales puntos de partida los desarrollos teóricos de la lingüística de la enunciación, la pragmática anglosajona y, ocasionalmente, el psicoanálisis.

El diálogo teatral se estructura en dos partes: la primera contiene un entramado argumentativo de orden teórico, en el que se centrará esta reseña a continuación; la segunda, una serie de comentarios de textos de Racine, Corneille, Molière, Paul Claudel, Samuel Beckett, Michel Vinaver y Bernard-Marie Koltès, que vienen a mostrar en la práctica crítica los desarrollos generales de la primera sección.

En el prólogo, Ubersfeld introduce un principio fundamental que articula toda su teoría –el carácter doble de la enunciación teatral, intercambio verbal entre los personajes que tiene como «destinatario indirecto» al espectador– y presenta la hipótesis de su trabajo: el diálogo teatral reproduce elementos de la realidad pero tiene, al mismo tiempo, un valor estético. Lo primero, que actúa por medio de la mimesis, se evidencia en el hecho de que el diálogo teatral no tiene una forma propia, sino que contiene imitaciones de toda clase de discursos de la vida real. Lo segundo, en cambio, apunta a la distancia, siempre presente, entre

los diálogos ejecutados en escena y los intercambios cotidianos: «Si se quisiera definir de otra manera esta tensión interna en el diálogo teatral, se podría decir que uno de sus rasgos característicos es el de ser percibido como teatro; en todo momento dice: «Yo soy un diálogo teatral»; es por el hecho de ser identificado claramente que representa, violando todas las reglas del intercambio conversacional. Es en el momento en que el espectador reconoce más o menos oscuramente esos ultrajes, que surge el sentido propiamente dramático del diálogo» (p. 10). Se trata de una hipótesis fuerte, que combina las posturas formalistas y esteticistas acerca del arte con las explicaciones mimético-representativas, y sumamente atractiva, tanto más, probablemente, porque provoca a la discusión.

Los dos primeros capítulos avanzan sobre una tipología del diálogo. Hay observaciones productivas de diversas formas de intercambio según la cantidad de participantes y la relación que se establece entre ellos. Se distinguen, así, formas monologadas en que el enunciador puede dirigirse a un ausente, a alguna instancia de orden superior –los dioses– o puede interpelarse a sí mismo mediante una especie de desdoblamiento del «yo». Entre los diálogos a dos voces, hay un tratamiento interesante del dúo amoroso, caracterizado por una simetría en los roles que juegan los actantes de la enunciación, y de los intercambios duales efectuados frente a «asistentes mudos» o «voyeurs», recursos que incluyen al espectador «por una suerte de contagio»: «el asistente mudo ofrece al espectador su propia imagen» (p. 35). Los intercambios de voces plurales, por último, abarcan el funcionamiento del coro, las escenas de interlocutores múltiples y diversas variantes del «diálogo a tres voces».

Los argumentos a favor de la hipótesis del libro comienzan a pronunciarse sobre todo desde el tercer capítulo. Este

tiende a demostrar la diferencia que existe entre el diálogo teatral y la conversación cotidiana aludiendo a la artificiosidad de ciertas partes estructurales de los intercambios, como los comienzos y los cierres, y a determinadas formas dialogadas que constituyen una evidencia del trabajo estético de la escritura. Así, las esticomitías, en que el cambio de locutor se produce verso a verso o hemistiquio a hemistiquio, se manifiestan como una herramienta de la tensión dramática, mientras que los largos parlamentos muestran su teatralidad en el hecho de que no son interrumpidos, situación rara vez posible en la conversación real.

En los capítulos V y VI, Ubersfeld desarrolla aspectos del diálogo teatral vinculados con la existencia de lo implícito, con el funcionamiento de las máximas conversacionales de Grice y con los actos de habla. Además de aguzar el análisis de los enunciados del personaje, el estudio de los presupuestos y los sobreentendidos permite explicar un aspecto fundamental del diálogo teatral. Apenas está frente a una escena, el espectador sabe que por debajo de todo enunciado circula una información implícita clave, el «presupuesto teatral». «Todo lo que se manifiesta en escena está marcado por un «presupuesto de incertidumbre»: lo que se dice, lo que se supone verdadero en escena, no es necesariamente verdadero en el mundo (...). Ese principio de incertidumbre está en el origen del fenómeno psicológico de la *denegación* teatral» (p. 77).

Las leyes conversacionales de Grice –cantidad, calidad y relación– también forman parte de la red de lo no dicho. En el teatro, las leyes de la conversación se violan a un ritmo que no es el de la vida cotidiana. La ley de cantidad –no decir ni más ni menos información que la requerida– puede violarse por exceso, ya que en el teatro la exposición necesita muchas más informaciones que en el

intercambio cotidiano, o por defecto, como suele ocurrir en el drama contemporáneo. Menos prolijo me parece el tratamiento de la regla de calidad –ser verídico–. Dicha máxima se ve transgredida, según Ubersfeld, por el hecho de que, cuando el personaje miente, el espectador sabe que miente. En el teatro, las faltas a la verdad se ponen al descubierto mientras que en la vida cotidiana tienden a mantenerse ocultas. Pero el argumento de esta supuesta violación, que tendería a demostrar, una vez más, la diferencia reinante entre diálogo teatral y diálogo real, se fundamenta en una confusión de los estratos de enunciación. Es decir, el desocultamiento de la mentira en que se cifra la transgresión no se daría dentro del diálogo de los personajes sino en la conciencia del espectador. El planteo no resulta muy preciso, sobre todo porque es la misma Ubersfeld la que insiste en distinguir estos niveles de enunciación en otras partes del libro y, en particular, en su explicación de cómo funciona en el teatro la regla de relación –ser pertinente–: «la sola pertinencia del discurso para el alocutario no alcanza, es necesaria la pertinencia con respecto al destinatario segundo, es decir, el espectador. Y podríamos decir que una está en proporción inversa a la otra; cada vez que el espectador ve un caso flagrante de «impertinencia relacional», cada vez que es proferido un enunciado cuyo alocutario visiblemente no tiene relación con él, el espectador lo comprende con una agudeza mayor» (p. 88).

De manera análoga se formulan los aspectos relativos a los actos de habla, en especial al acto ilocutivo, que presupone o instituye determinadas relaciones entre los hablantes. Frente a los autores que niegan al discurso teatral su fuerza ilocutiva y le atribuyen un carácter desviado en relación con el hacer que presupone todo uso normal del lenguaje, Ubersfeld formula con justeza la necesi-

dad de distinguir entre lo escénico y lo ficcional. En el nivel de la ficción, los actos de habla de los personajes poseen plena fuerza ilocutiva, mientras que si se enfocan desde el plano escénico, el discurso debe considerarse una imitación. Así pues, el discurso teatral es la imitación de actos de habla absolutamente válidos, pero cuya validez actúa solo dentro del mundo imaginario.

A propósito del acto perlocutivo o efecto emotivo del discurso sobre el destinatario, al que Ubersfeld se refiere no solo en el sexto capítulo sino también en los siguientes, insiste en la profusión con que el discurso teatral explota este poder del lenguaje, mucho mayor que en la vida diaria. Queda claro, entonces, que la función de representación que Ubersfeld defiende para el diálogo teatral solicita constantemente la demostración de la otra parte de su hipótesis: la brecha que se abre siempre entre el discurso teatral y el de la vida. Es justamente porque se distancia del lenguaje cotidiano que el discurso teatral permite ver su funcionamiento, construyendo de este modo una «situación de laboratorio» (p. 106).

En su asedio del lugar donde se recorta la marca de lo estético, Ubersfeld hereda postulados de los formalistas rusos y también su método de comparación del lenguaje artístico con el «utilitario». No sorprende, en consecuencia, que a la hora de acercarse a los aspectos poéticos del diálogo teatral, la autora se base en los desarrollos de Jakobson sobre la función poética del lenguaje –capítulo VIII–. Bajo esta premisa, Ubersfeld examina en el diálogo teatral la organización de momentos predominantemente poéticos, en que disminuye la función comunicativa entre los personajes a favor de la dirección palabra-público; el papel de la memoria para captar los aspectos poéticos del discurso dada la fugacidad de la representación escénica; el uso de los tropos, los símbolos y la recurrencia de las

isotopías; la construcción del «yo»; la opacidad de la sustancia fónica en los recursos de la versificación.

En definitiva, este estudio del diálogo teatral contiene útiles observaciones y es bastante abarcador en cuanto a los ángulos de enfoque. Hay, además, una tesis potente que da homogeneidad al abordaje. Pero tal vez podría reclamársele, aparte de algunas imprecisiones como la mencionada, que en su intento de señalar el extrañamiento de lo estético sobre el lenguaje cotidiano sigue demasiado de cerca los aportes formalistas, sin hacerse cargo de las posteriores críticas y reformulaciones que una indagación actual debería necesariamente considerar. En la misma línea, evita mencionar cualquier contraejemplo que pudiera interferir en el desarrollo y restringe demasiado el corpus textual de análisis a aquellas obras donde –se sabe previamente– encontrará lo que tiene necesidad de buscar.

Una nota más, esta vez acerca de la traducción. La versión española es, en general, correcta. Tiene las virtudes básicas de la transparencia y de la fidelidad respecto del original, por lo que permite un acceso apropiado a su contenido. Posee también la virtud –no tan común– de la exactitud en cuanto al léxico científico, producto de un riguroso examen técnico. Hay, sin embargo, algunos aspectos defectuosos, dignos de revisarse en caso de una segunda edición. De rango menor me parece el caso de algunas erratas, algunas faltas en la puntuación y la presencia de formas un tanto galicadas. Me parece más grave, en cambio, que no se hayan consultado las traducciones españolas de las obras extranjeras citadas y, sobre todo, la citación de un Calderón re-inventado en prosa (pp. 47-48), pues se lo ha vertido al español a partir de la traducción francesa.

LUIS EMILIO ABRAHAM

TAYLOR, Barry and Geoffrey WEST, *Historicists Essays on Hispano-Medieval Narrative*, London, Maney Publishing for the Modern Humanities Research Association, 2005, 418 pp.

Nos encontramos ante una recopilación de artículos escritos en inglés y en español por investigadores ingleses, irlandeses, españoles y norteamericanos de gran talla que han reunido sus esfuerzos dando lugar a este volumen colectivo que se ocupa de diversos temas relacionados con la narrativa medieval hispánica.

La razón de ser de esta obra estriba en el homenaje a Roger Walker, célebre hispanista británico fallecido en el año 1995, que ha dejado su impronta en el mundo de la investigación como miembro de la *Association of Hspanists of Great Britain and Ireland*, como editor de la revista *Modern Language Review*, y como profesor de español en el Birbeck College, del cual fue Vicedecano. De su figura, vida y obras se ocupa el primero de los artículos de nuestro libro, a cargo de David G. Pattison, de la *University of Oxford*, que hace un retrato profesional y personal a la usanza de la antigua retórica clásica y describe la carrera académica y profesional de Walker y sus aportaciones al hispanismo. Dicha carrera comienza su trayectoria con publicaciones relativas a la literatura medieval con importantes estudios acerca del *Libro del Cavallero Zifar* y el *Libro de Buen Amor*. Sus intereses posteriores se centrarán en la épica, con excelentes estudios sobre el *Poema del Mio Cid*. Pero no solamente por estas aportaciones, señala Pattison, es digna de recuerdo la figura de Walker. Su sociabilidad, sus dotes personales y su capacidad de ayuda fueron, a su juicio, tan loables y dignas de admiración como su biografía académica.

Tras esta apología inicial, el elenco de artículos comienza ocupándose del

Cid. Se trata de un estudio de Kenneth Adams, de la *Universidad de Dublín*, que analiza 70 versos del *Poema de Mio Cid* hispánico y busca sus relaciones de semejanza y paralelos con formas de 42 *chansons de geste*. Para proceder a su comparación, coloca los versos en paralelo y señala cuidadosamente los puntos de unión y divergencia existentes entre los mismos y los resume en forma de visión general a modo de conclusiones en la parte final.

El tercer artículo, escrito por el gran maestro Samuel Armistead, de la *University of California, Davis*, versa sobre *La cabalgada de Peranzules*, romance desconocido hasta hace poco para los estudiosos del Romancero, que el erudito trae a colación relacionándolo con la épica. Armistead explica cómo desde el siglo XVI han llegado hasta nosotros dos textos, de los cuales el más conocido es de Timoneda. El segundo de los testimonios nos lo ofrece un manuscrito de Sarajevo de finales del siglo XVIII que recoge los incipit de *La cabalgada* en una versión sefardí. Junto a estos, Armistead da noticia de más testimonios orales existentes en la tradición española y sefardí que eran desconocidos hasta el momento. Tras esta visión general de los diferentes testimonios, pasa a analizar el argumento del romance, y señala que no se ha hablado aún de posibles fuentes para el mismo, frente a lo que sí se ha hecho con otros poemas de la literatura sefardí, relacionándolos épicamente con las *chansons de geste*. En estas investigaciones, Armistead señala haber hallado un texto, la *Chanson de Guillaume*, del cual se conocen varias versiones, algunas también bajo el título de *Aliscans*. Tras resumir el argumento de dicho poema, el profesor de Davis señala que ambos relatos tienen muchos puntos en común y sus líneas argumentales son notablemente similares. Después analiza detenidamente sus diferencias y las aclara en

función de las circunstancias, para finalmente editar las versiones conocidas hispánicas y la francesa.

En el mundo caballeresco y casi ficcional nos introduce el siguiente artículo. Es una nueva visión creada por Vicente Beltrán, de la *Universitat de València*, titulada «Facecia, agudeza y transmutación en la figura del caballero: dos anécdotas sobre Julio César, desde *Tirant lo Blanc* hasta *Don Quijote* y el *Arte de Ingenio* de Gracián». Con dicho marbete, el autor pasa revista a dos episodios narrados por Gracián del tipo de la *facecia* clásica o inversión cómica de la situación caballeresca, en los que Julio César justifica su miedo y su derrota. Tras comentar el origen de la facecia clásica, los apotegma y las posibles fuentes de sus citas, señala varios paralelos de las mismas en el *Quijote* y en la novela caballeresca de *Tirant lo Blanc*. El artículo, que no deja de ser curioso, pone ante los ojos del lector un interesante mundo que, una vez más, vuelve sus ojos hacia la Antigüedad Clásica para el estudio de nuestra literatura.

Continuando en una línea de investigación caballeresca, Tom Caldin, desde Bruselas, retoma nuevamente el *Poema de Mio Cid* para estudiar en él las relaciones de paternidad y privilegio, como él lo titula. Comienza analizando un pasaje, el contenido en la línea 20, donde las palabras «si oviesse buen señor» han dado lugar a controversias entre los eruditos acerca de la relación existente entre el Cid y su monarca, y observa detenidamente la naturaleza de las relaciones humanas en el mismo. El segundo de los elementos que Caldin estudia como clave en la cuestión de las relaciones personales del poema es la figura de la niña de nueve años, cuyas palabras impresionan y conmueven a toda una tropa de hombres fieros. Este pasaje lleva al investigador a realizar una serie de reflexiones sobre la figura de la mujer

como elemento anunciador, sobre el papel de la niñez y sobre el significado de sus palabras. Tras la niña, aparece de nuevo la figura de la mujer, pero esta vez personalizada en las hijas del Cid, a las que él desea casar desde muy pronto, y luego vengar y volver a casar justamente, como padre biológico y en su papel de vasallo real. Por último, el investigador de Bruselas expone el gesto de vasallaje del Cid ante el rey y explica más detenidamente los vínculos de esta relación y el carácter paternal de la misma equiparándola con la relación paterno-filial existente entre Rodrigo Díaz de Vivar y sus dos hijas.

Nuevamente sobre el Cid se ocupa el siguiente de los colaboradores: John Gornall, de *Tattenhall, Chester*. Él se centra en las dobles narraciones que aparecen en el poema castellano, que son utilizadas con diferentes fines. A estos fenómenos la crítica los denominó *laissez parallèles*, y Ian Michael acuñó la expresión de *narraciones dobles*. Gornall recoge en su artículo los pasajes más significativos del *Poema de Mio Cid* en los que dicho fenómeno se produce, y así, comenta los fragmentos de la llegada del Cid a Valencia, la última noche en Castilla, el episodio de Rachel y Vidas, la salida de Carrión, el encuentro con el Conde de Barcelona y la segunda boda de sus hijas. Finaliza su trabajo con una reflexión acerca de la utilización del paralelismo como rasgo significativo en los cantares de gesta, que es a su vez marca denotativa de la oralidad que subyace al poema y a todos los de su género.

Avanzando en la cronología, en el siguiente trabajo, de Joseph J. Gwara, de la *Academia Naval de Maryland*, encontramos el tema de la cuaderna vía y su difusión, que comienza con el comentario del descubrimiento anunciado por Hernando Pérez de un segundo testimonio diferente al manuscrito de El Escorial del *Poema de Fernán González* en

una teja. Gwara comenta las atribuciones de la autoría de dicho fragmento realizadas por Hernando Pérez a Hispano Diego García, aunque su opinión difiere en varios aspectos de la de Pérez. Con lo que sí está de acuerdo nuestro investigador, es con que estas cuatro nuevas estrofas que componen el testimonio descubierto pertenecen a una versión diferente de la recogida en la *Primera Crónica General*, hecho que demostraría que el poema en cuaderna vía habría circulado por la Península doscientos años antes de la fecha que se estipulaba. Tras estas consideraciones, el investigador procede a la comparación detenida de ambos testimonios y explica las divergencias y las posibles fuentes y errores del texto hallado en la teja. Esto le lleva a realizar afirmaciones más generales sobre el origen de la cuaderna vía, las raíces épicas, litúrgicas y hagiográficas de la misma y las diferentes teorías postuladas al respecto sobre el lenguaje formulaico de dicho tipo de estrofa. Todos estos análisis le hacen afirmar que probablemente el texto encontrado en la teja no derive directamente de una versión del *Poema de Fernán González*, sino de otra obra vinculada con él o que contuviera los mismos lugares comunes, puesto que parece ser que la copia se realizó de memoria. Gwara cita ejemplos de oraciones en otros textos escritos en cuaderna, ofrece muestras de su vinculación con textos latinos y menciona la posibilidad de que al estar cerca de la ermita de Sta. Marina el hallazgo de la teja, pueda tener cierta vinculación al culto. Concluye finalmente ratificando su teoría de que el texto de la teja pertenece a una versión oral que no deriva directamente del texto del *Poema*, sino de una fuente intermedia de carácter oracional.

Pasando a un nivel de abstracción más elevado encontramos el artículo de M. Harney, que versa sobre la amistad y las relaciones sociales en las novelas

caballerescas. Su objetivo es mostrar paralelos entre ciertos modelos teóricos de la tradición social y los cambios en la sociedad y etnografía modernas, así como la existencia de opiniones y perspectivas análogas en novelas de caballerías romances. En primer lugar, señala que los estudios enfatizan las jerarquías entre reyes y vasallos, así como las relaciones entre primos. Para ello, comienza analizando cómo son estas relaciones y sus denominaciones en el *Amadís* y en el *Tirant lo Blanc*. Mediante el lenguaje que ambos textos utilizan para marcar las diferentes relaciones, Harney estudia los paralelos entre las dos obras y saca una serie de conclusiones sobre las relaciones sociales que se establecen en los mundos descritos y su proyección en el mundo real. También contrasta sus resultados con los datos extraídos de las *Partidas* alfonsíes, el libro del caballero *Zifar* y algunos ejemplos del Quijote, para destacar como conclusión que el sistema social presente en las novelas caballerescas no se limita meramente a una simple relación de vasallaje cuyo eje central es el rey, sino que se trata en realidad de una red mucho más compleja dotada de una sensibilidad social propia y definida por un mundo en el que gobierna el sistema feudal del vasallaje como símbolo de la tradición en la que se desenvuelven este tipo de narraciones.

Siguiendo en la línea sociológica, Richard Hitchcock plantea la cuestión de la presencia de los mozárabes y los moriscos como dos comunidades marginadas en el siglo XVI en Toledo y procede a estudiar cómo fueron percibidas y cómo se comportaban. En primer lugar establece una distinción entre la homogeneidad de la comunidad mozárabe frente a la heterogeneidad morisca. En lo que a los primeros se refiere, el profesor de Exeter describe su situación, que va decayendo desde su esplendor en el siglo XI hasta su arrinconamiento en Andalucía en el XV.

Así, en el *xvi* han decaído enormemente, y es Cisneros quien trata de conservar el rito mozárabe que perdía peso frente al gregoriano. Tras él, surgen otros que intentan preservar la figura de este pueblo, escribiendo incluso crónicas ficticias que narran hechos nunca sucedidos, como la de Hílera. Además, añade que otra cuestión importante es la asociación del término *mozárabe* con la impureza de sangre, que parecía consecuente. Tras estas observaciones, el investigador hace un repaso por la situación de ambas comunidades en ciudades señaladas como Toledo y Granada, y relata la situación en ellas reinante durante el siglo *xvi*, comparando los dos grupos. Concluye señalando que ambos pueblos se encontraron en una situación difícil que necesitaba argumentos para justificarse y poder sobrevivir. Los mozárabes aclamando a sus antepasados ilustres, y los moriscos echando un velo sobre el pasado y defendiendo su presente.

Radicalmente distinto es el tema del siguiente artículo de David Hook, que vuelve a rescatar los viejos poemas de la cuaderna vía para centrar su atención en el humor lingüístico de la onomástica en el *Libro de Buen Amor*. Para comenzar, Hook realiza una serie de reflexiones concernientes a la naturaleza del nombre y su interpretación semántica o simbólica del mismo plano humorístico. Tras ello, establece un paralelismo entre los nombres que aparecen en el *Libro* y otras documentaciones coetáneas de los mismos en España, de las que concreta su lugar de aparición, distribución, fecha y frecuencia. Tras el estudio individualizado de cada uno de los términos, extrae una serie de conclusiones acerca de las posibles causas de la adquisición del sentido humorístico por parte de las palabras estudiadas. Sin embargo, concluye advirtiendo que no es sencillo proceder al estudio del humor de una obra como la mencionada, puesto que en él se inclu-

yen muchos factores, comenzando por los diferentes procesos de recepción experimentados por el libro.

El español es la lengua del siguiente capítulo, elaborado por Eukene Lacarra, que centra su investigación en la historicidad de la leyenda de los *Siete Infantes de Lara*. Lacarra comienza exponiendo las primeras documentaciones de la leyenda, tres siglos posteriores a los sucesos históricos acontecidos, y después analiza sus posteriores tratamientos, reelaboraciones y estudios. Entre los estudios más significativos realizados por la crítica, destaca el realizado por Menéndez Pidal, al que sin embargo, afirma, han remitido casi todas las investigaciones posteriores quedando estancadas en sus conclusiones. Tras analizar las reflexiones pidalianas les coloca algunas puntualizaciones y recoge posturas más recientes de otros investigadores acerca de la cuestión. Por último añade sus propias objeciones basadas en argumentos históricos y literarios concluyendo con unas reflexiones acerca de la veracidad histórica del poema y de su elaboración y recepción como texto literario alejado a veces de la realidad histórica en aras de la defensa a ultranza de la epopeya castellana.

Nuevamente en lengua castellana José Manuel Lucía Megías se ocupa del *Libro del Cavallero Zifar* para hablar de la *variance* genérica en dicha obra. En primer lugar, reclama el silencio de la crítica respecto a dicho texto durante largo tiempo, planteando posibles razones para ello. La inclusión de la obra en los repertorios caballerescos comenzada por Ticknor y Gayangos fue, en opinión del profesor de Madrid, el punto de inserción del *Libro* en la tradición crítica. Sin embargo, Lucía Megías reclama un estatus diferente para el texto del que hoy se establece, y decide indagar sobre el género al que realmente se adscribirá dicha obra. Para ello, parte de las concepciones de *variance* establecidas por Cerqui-

glini aplicándola al estudio de los géneros. Así, considera que el mencionado texto caballeresco puede interpretarse como un regimiento de príncipes, y soporta dicha consideración con palabras de investigadores relevantes. Después procede idénticamente tratando la obra desde la perspectiva de los libros de caballerías y con los relatos caballerescos, concluyendo que se trata de un texto que participa de los tres géneros y adquiere diferentes interpretaciones dependiendo de la perspectiva desde la cual se lea.

En una línea también combativa y deseosa de restituir los principios literarios que llevan al establecimiento de un determinado canon plantea el siguiente trabajo Ian Michael centrándose en el problema de la literatura medieval en la Península Ibérica. En primer lugar, Michael reclama la falta de interés dedicada a las literaturas peninsulares no castellanas. La causa de este desinterés la achaca el profesor de Oxford al centralismo castellano inspirado por las obras de Menéndez Pidal y de sus coetáneos. Tras analizar los métodos de investigación de la escuela pidaliana, Michael incide en la presencia de otras escuelas y modelos, como los utilizados por Richard Walker o Vinaver, de carácter más comparatista que extienden su mirada hacia otras lenguas extranjeras. Tras estas reflexiones, pasa a analizar detenidamente las obras medievales que han venido constituyendo el canon de la literatura española, y concluye que si realmente se quiere averiguar la génesis y muchos datos acerca de dichas obras es necesario volver la mirada hacia las literaturas latina, árabe, hebrea y las escritas en otras lenguas romances, para comprender la verdadera esencia de la literatura medieval castellana.

Alberto Montaner Frutos ocupa el siguiente capítulo con un tema sobre la reflexión historiográfica alfonsí centrado en la figura de la mora Zaida, personaje

entre histórico y legendario, cuya azarosa historia ha dado lugar a confusiones e interpretaciones comparables con la historia de *La condesa traidora*. Sobre la mora como personaje histórico (fue la concubina de Alfonso VI), Montaner relata la existencia de dos textos árabes y dos latinos, para pasar a estudiar sus apariciones en obras romances, que comienzan en el siglo XIII con el *Liber Regum* y el *Liber Toletanus* y otros testimonios a los que se añade un epitafio problemático escrito en latín que se encuentra en el Monasterio de Sahagún sobre el que se han hecho muchas elucubraciones. Tras analizarlo detenidamente, el profesor de Zaragoza se centra en la prosopografía del personaje de la mora y en su ampliación historiográfica, incidiendo especialmente en la crónica de Lucas de Tuy y comparando las versiones de Alfonso X y Sancho IV, donde aparece la mora, para analizar detenidamente las aportaciones de cada una de las obras y los elementos historiográficos y literarios presentes en las mismas.

Nuevamente sobre el *Libro de Buen Amor* se ocupa David Pattison, también orientado hacia la comicidad de la obra, comicidad esta vez referida al tema de la otra cara de la muerte. Primero establece un paralelo con *La Celestina* y las bromas que en esta obra se hacen sobre la muerte, para después pasar a hacer una reflexión sobre el significado de dicho término y sus posibles interpretaciones. Tras esto, analiza detenidamente las apariciones de dicha palabra o alguno de sus derivados en el *Libro de buen amor*, y lo pone en relación con las composiciones medievales que se ocupan del *ubi sunt*, la *danse macabre* o las *Coplas* de Jorge Manrique y trae a colación una serie de estrofas del *Libro* que demuestran que establece una visión cómica de la muerte siguiendo la técnica subversiva que tanto emplea en el resto de su obra.

También refiriéndose aun tema literario-social, desde el *Imperial College*, Milja Pavlovic se ocupa de analizar el episodio de los judíos en el *Poema de Mio Cid*, episodio famoso por su historicidad en un contexto de corrección política. Para comenzar su trabajo, coloca unas reflexiones acerca de los conceptos de veracidad histórica, verismo e historicidad y pone ejemplos de los mismos presentes en el *Poema*. Tras esto, analiza las posibles influencias y aspiraciones del medio social y político que pudieron influir a su autor, para pasar después a estudiar determinados aspectos de crítica literaria concernientes al episodio de los judíos, cargados de connotaciones e interpretaciones por su semitismo y por sus nombres. Pavlovic pasa revista individualmente a cada uno de los diferentes tratamientos dados por la crítica al episodio y las razones que motivan la opinión de cada uno de los investigadores. Por último, sitúa el episodio en su contexto histórico y reflexiona sobre la corrección política del pasaje en su época y las diferencias connotativas que puede adquirir hoy día.

En el siguiente artículo Rafael Ramos se ocupa del relato final del *Libro de los engaños de las mujeres* para analizar el texto, fijándose especialmente en su compilador y su códice, puesto que dicho relato no parece encajar en absoluto con el resto del libro por su contenido, forma y ambientación. El relato que nos ha llegado, titulado «Enxemplo de la muger e del clérigo e del fraile» recuerda a los *fabliaux* franceses, a las *novellas* italianas y al Arcipreste de Talavera. Ramos opina que el antiguo cuento que ocupaba este lugar (hoy ausente) remitía a una fábula 'Vulpes', que contaba las audacias de una zorra para salvar su vida, asociado con un cuento que también aparece en el *Sendebar*. Parece ser que dicho texto fue sustituido por el *enxemplo* por razones que no han sido estudiadas. El posible motivo de

esta inclusión, aducido por el profesor catalán radica en la copia de uno de los manuscritos de la obra, que incluía también otros textos, entre los que se encontraba *El Conde Lucanor*. Afirma que como el ejemplo de 'Vulpes' ya estaría en el mismo, el compilador no quiso incluirlo de nuevo y lo suprimió. Para sustentar esta teoría, Ramos pone ejemplos de casos similares, y como apéndice final describe la estructura total del 'códice de puñonrostro' en el que se copiaron los textos, para sustentar su teoría.

Sobre otro cuento versa el artículo final de nuestro compendio, y es el propio Barry Taylor, editor del conjunto quien se encarga de poner colofón al mismo. Esta vez se trata del cuento del medio amigo (Aarne-Thompson 893) en algunas versiones hispánicas. Versiones emparentadas con dicho cuento aparecen en la obra de Pedro Alfonso, en los *Castigos de Sancha IV*, en el *Caballero Zifar*, en Don Juan Manuel, en Cristóbal Tamariz y en varias versiones orales recogidas en el siglo XX en Castilla, Asturias, Cataluña, Chile y las comunidades judías del norte de África. Igualmente tenemos testimonios en textos latinos y musulmanes. Tras este panorama, Taylor compara las versiones en lengua castellana estableciendo las semejanzas y diferencias existentes entre las mismas, para después proceder a un estudio más profundo de los temas significativos del texto como el canibalismo, la relación de Tamariz y Zifar, el hijo mantenido en la ignorancia y las coles del huerto. Como conclusión, el investigador de la *British Library* destaca que el autor del *Zifar* deriva los cuentos del medio amigo y el amigo entero de Pedro Alfonso, que el canibalismo es una contribución original del autor del *Zifar* que se convierte en la fuente de Tamariz, y que hay razones para creer que el cuento del medio amigo con las coles circulaba oralmente en Castilla, a pesar de que esto no apareciera en el *Zifar*.

Como vemos, el libro en su conjunto ofrece un variado panorama que gira siempre en torno a los textos medievales castellanos y profundiza en ellos mediante estudios literarios de diversa índole, muchos de ellos de carácter comparativo, otros más abstractos, y otros de reflexión conceptual e histórica. La lectura de la obra completa resulta deliciosa, pues la concreción de los artículos y la diversidad de sus temas ofrecen un panorama general interesante para cualquier lector versado en el tema. Además, los aspectos concretos en los que cada uno de los capítulos incide son en su mayoría novedosos y de gran relevancia para las futuras investigaciones, puesto que muchos de ellos ponen en cuestión viejas teorías y lanzan nuevas hipótesis que podrían llegar a alterar el curso de las historias de la literatura. Muy recomendable, por lo tanto.

ELENA GONZÁLEZ-BLANCO GARCÍA

DEYERMOND, Alan, *The Libro de Buen Amor in England. A Tribute to Gerald Gybbon-Monypenny*, XVII Ramsden/Gybbon Monypenny Lecture, Manchester, University of Manchester, Department of Spanish and Portuguese Studies, 2004, vi + 113 pp.

El libro que reseñamos comenzó siendo según su autor, Alan Deyermund, la trama de una serie de conferencias impartidas durante el año 2003 en el Department of Spanish & Portuguese Studies de la Universidad de Manchester. Por su temática, es un cabal estudio de la recepción del *Libro de Buen Amor* (=LBA) en Inglaterra; por situaciones contemporáneas a su redacción, es también un tributo a quien impulsara la investigación del LBA en la Universidad de Manchester desde la década del 50, Gerald Gybbon-Monypenny.

Como el mismo Deyermund indica en sus palabras introductorias, aunque los trabajos aquí presentes se han recolectado manteniendo el orden cronológico de las ponencias, este libro bien podría dividirse en dos partes: una primera, a su vez subdividida en tres apartados, dedicada a ahondar en diferentes especulaciones acerca de la recepción del LBA en el ámbito anglo desde el siglo XIV al XVIII; una segunda, asimismo tripartita, que recorre los trabajos de dos estudiosos del LBA injustamente olvidados, Mary Augusta Ward y J.W. Barker, y uno justamente recordado, Gerald Gybbon-Monypenny.

Inicia la lectura un título más que sugerente: «*Did Chaucer know the Libro de Buen Amor?*» (pp. 1-12). Deyermund vuelve sobre este viejo topos dejando a un lado la veta comparatista que, plasmada en varias tesis doctorales de los años 70 y 80, pretendió trazar relaciones de parentesco entre los textos de Chaucer y Juan Ruiz (p. 2) y pone sobre relieve la evidencia histórica contenida en un documento de carácter histórico que daría cuenta de una posible «visita» del inglés a tierras hispánicas. Publicado en 1890 y olvidado por una mala lectura del nombre 'Geffroy de Chauerre', nuestro autor se refiere a un salvoconducto redactado por Carlos II de Navarra en Febrero de 1366. Dos posibilidades, a través de dos acontecimientos, podrían entrelazarse en este texto. Una situaría a Chaucer recorriendo el camino francés a Santiago de Compostela, la otra lo relacionaría con una participación del lado de los Trastámara en los acontecimientos de la guerra civil castellana en el siglo XIV. Esta última tendría su correlato literario en las líneas que le fueran dedicadas a *Petro Rege Ispanie* en *The Monk's Tale* (p. 5). En busca de una confirmación para este argumento, Deyermund trae a colación el trabajo de Thomas J. Garbáty, quien sostiene que «Chaucer might

have seen the work in the library of Constance, daughter of Pedro of Castile, when she married John of Gaunt» (p. 8). Agrega entonces, teniendo en mente la presencia posterior del *LBA* en las bibliotecas regias de Don Duarte e Isabel la Católica: «If the Libro was among Constanza's books, it would have been easy for Chaucer to see it, since his wife Philippa served in Constanza's household» (...) (p. 8). La hipótesis es arriesgada, pero la agudeza con la que Deyermond trabaja sus materiales refuerza la credibilidad por parte del lector.

En la misma línea especulativa, aunque de modo más extenso y detallado, se encuentra el segundo apartado, que también se abre interrogativamente: «*An early edition of the Libro de Buen Amor in London, in 1786?*» (pp. 13-39). Aquí, nuestro autor parte de las olvidadas palabras de Tomás Antonio Sánchez en su introducción al volumen cuarto de su *Colección*: (...) «pero Don Gabriel de Sancha» (...) «me ha asegurado que el año pasado de 86 vio en Londres en poder del librero Huith las obras de nuestro Arcipreste, impresas en un tomo en 8. letra de Tortis» (...) (p. 14). Analiza entonces la historia personal del librero Gabriel de Sancha localizando, en primer lugar, un viaje a Londres en 1784, donde habría conocido a los Huth, la famosa familia de bibliófilos imprenteros. La mención al librero Huith, por parte de Tomás Antonio Sánchez, provendría, según Deyermond, de un error auditivo del apellido inglés por parte de éste, o de una mala pronunciación del apellido inglés por de Sancha. En pos de ampliar el campo de posibilidades en cuanto a las dificultades fonéticas del apellido del impresor inglés, nuestro autor acusa otras tres posibilidades relacionadas con librerías activas en ese entonces, Benjamin White y Francis o John Hunt (pp. 21-22). Luego, acomete con la mención de Sánchez a la edición en *octavo* del *LBA*,

destacando que este tipo de ediciones han sido poco frecuentes en la historia de la imprenta hispánica. Cinco hipótesis, según Deyermond, podrían arrojar luz sobre esta cuestión. O bien se trataría de un error involuntario de parte de Gabriel de Sancha o del mismo Sánchez, o bien de un engaño llevado a cabo por alguno de los dos. Dada la fragilidad de estas conjeturas, apunta entonces a una edición temprana del *LBA* de hacia 1786. La posterior rubricación del manuscrito *S* y la reutilización de las stanzas 71-76 en el *Breviloquio de amor y amicitia* por parte de Alonso Fernández de Madrigal, el Tostado, serían, entre otros, indicios de un interés de carácter erudito ya hacia fines del siglo xv. Este nueva aproximación al *LBA* habría desembocado en una edición del manuscrito *S* hacia 1490 en Salamanca destinada a un público universitario (dado el destinatario, una edición económica y de aquí, por ende, en octavo) y en su posterior impresión en Inglaterra en el siglo xviii.

Cierra las conjeturas de esta primera parte un breve apartado de carácter folklórico: «*A hidden tradition?: 'The Greeks and the Romans' and 'Don Pitas Payas' in North America*» (pp. 41-45) en el que nuestro autor se pregunta acerca de la posibilidad de que algunos de los relatos del *LBA* hubiesen entrado en la tradición oral americana entre los años 40 y 50. Para ello, trabaja las analogías que surgen entre estos pasajes del texto de Juan Ruiz y dos chistes que alguna vez le fueran referidos a dos colegas suyos en tierras del norte de América. El nexo de unión entre unos y otros sería, según su punto de vista, la traducción al inglés del *LBA* por parte de Elisha Kent Kane. En palabras de Deyermond, su peculiar estilo, su prefacio y las ilustraciones que acompañaron a su *The Book of Good Love of the Archpriest of Hita, Juan Ruiz*, habrían superado las fronteras universitarias para iniciar una nueva vida en

las tradiciones orales de Nueva York y Toronto (p. 45).

La segunda parte del libro, dedicada a rescatar del olvido a los pioneros en el estudio y la traducción del *LBA* en Inglaterra, reseña el primer artículo en inglés sobre el *LBA*, salido de la pluma de la autodidacta Mary Augusta Ward (1851-1920) («*Mary Ward and the beginnings of Libro de Buen Amor scholarship in England*», pp. 47-64). Deyermond se dedica a señalar tanto los puntos débiles del trabajo como los destacados aciertos de quien, a decir suyo, debería ser considerada como la primera hispanomedievalista inglesa. Incluye su traducción del principio del episodio de las *serranas* con el fin de comparar su particular uso del metro y de la cadencia del verso con la versión de Elizabeth Drayson Macdonald de 1999 (pp. 54-55). Este tema se continúa en dos breves apéndices a cargo de Martin J. Duffell y Jeremy Lawrence (pp. 63-65).

El segundo de los rescatados del olvido es J. W. Barker, el primer traductor del *LBA* en Inglaterra («*The first translator: J.W. Barker (1923)*», pp. 67-80), paradójicamente desconocido por el resto de los traductores ingleses del libro (p. 78). Al referirse a la tesis de Barker sobre el *LBA*, nuestro autor hace especial hincapié en su glosario, compuesto por 8000 entradas y casi 2000 sugerencias de enmiendas, trabajo que, según sus palabras, sólo sería superado cuarenta años después por la edición neo-Lachmanniana del *LBA* de Giorgio Chiarini (1964) (p. 73). Deyermond pondera la calidad de las traducciones de Barker de tres pasajes del *LBA*: stanzas 115-22 (*episodio de la panadera Cruz*), 653-56 (comienzo del *episodio de Don Melón y Doña Endrina*), y 1022-29 (*cuarta cantiga de serrana*). El análisis estilístico de esta última traducción retoma los puntos de interés en lo tocante a la métrica, uniéndose de este modo a lo dicho so-

bre las traducciones de Mary Ward y Elizabeth Drayson Macdonald sobre el mismo pasaje (pp. 54-55).

Cierra el volumen quien es su home-najeado, Gerald Gybbon-Monypenny («*The founding of a tradition: Gerald Gybbon-Monypenny*», pp. 81-90). Deyermond comienza resaltando la novedad que constituyó su tesis doctoral acerca del *LBA*, luego de quince años sin que se escribiera una sola línea sobre este libro en Inglaterra. Señala los pasajes más importantes de ésta y puntea sus trabajos más sobresalientes, ahondando en su labor como editor de lo que fue y sigue siendo lectura obligada de quien se adentre en el estudio del texto de Juan Ruiz, el '*Libro de Buen Amor*' *Studies*

'*Libro de Buen Amor*' *Studies* not only represented the newly developed British tradition; it provided a firm basis for the further growth of that tradition. Gerald's key role in the volume-I cannot imagine that it could have succeeded so well with any other editor, and it might not even have come to fruition- makes this the second of his three great achievements in research on the *Libro*. The third is, of course, his critical edition. (p. 87)

Nuestro autor lamenta el hecho de que, por problemas de salud, Gybbon-Monypenny no llegara a concretar la introducción al segundo volumen del '*Libro de Buen Amor*' *Studies*, trabajo que él mismo le había pedido. Incluye un fragmento manuscrito de la cordial carta que le enviara en mayo de 2000 en respuesta a su encargo, y culmina con el emocionado recuerdo de una conferencia de este último en el año 1960 en la London Medieval Society.

En síntesis, más allá del carácter meramente conjetural de los tres primeros textos, con los que se puede o no acor-

dar, y la reseña histórico-literaria que constituye la segunda parte de este volumen, el mayor aporte de los trabajos aquí presentes es el carácter novedoso de los temas tratados. Cuando todo parecía haber sido dicho sobre el texto de Juan Ruiz, la inteligente pluma de Deyermund encontró nuevas líneas de investigación que completan el panorama de los estudios sobre el *Libro de Buen Amor*.

MARÍA GIMENA DEL RÍO RIANDE

GAMBIN, Felice, *Azabache. Il dibattito sulla malinconia nella Spagna dei Secoli d'Oro*, Pisa, ETS, 2005, 153 pp.

El libro que comentamos es el resultado –corregido y adaptado– de la investigación llevada a cabo por el autor para la realización de su tesis doctoral.

Precedido por un prefacio de Giulia Poggi, que condensa con acierto y esmero lo que el lector va a encontrar en las páginas siguientes, el trabajo de Gambin analiza, por primera vez sistemáticamente, el articulado debate áureo acerca de la melancolía en una visión sincrónica y desde una múltiple perspectiva de estudio que no se desentiende del complejo panorama cultural español de la época contrarreformista en que se sitúa el debate.

El volumen consta de seis capítulos, en cada uno de los cuales el autor toma en consideración un momento determinado de la discusión aurisecular sobre la melancolía, focalizando, cada vez, su atención en un tratado en particular, según un esquema de estudio de tipo deductivo que parece, aproximadamente, repetirse en cada capítulo: a partir de la evocación de un general contexto socio-cultural en que el tratado se enmarca, Gambin pasa a la descripción detallada de la materia del mismo –que enriquece

con apropiadas citas y remisiones intertextuales–, para llegar al bosquejo del perfil psicológico y físico del melancólico y a su debatida adscripción al ámbito cultural atribuido por el autor del tratado, hasta, finalmente, sacar las debidas conclusiones.

La reconstrucción del debate empieza en el primer capítulo (*Il malinconico a Corte*), donde –tras una breve premisa en que el autor inscribe toda literatura científica inherente a la melancolía en el marco de la fortuna europea de *El libro del Cortesano* de Castiglione y en el proceso de civilización iniciado por éste– él aborda la ‘cuestión melancólica’ desde el punto de vista político, con el estudio del *Concejo y consejeros del príncipe* (1559) de Fadrique Furió Ceriol. Gambin aquí resume muy atentamente los principios constitutivos del buen gobernante indicados por el *speculum principis* del valenciano, deteniéndose especialmente en los pasajes dedicados al retrato psicológico del consejero del príncipe, que debe, necesariamente, rehuir flema y melancolía. A este propósito, el autor subraya que la concepción humanista del melancólico presentada por Furió Ceriol muestra una fuerte deuda con la teoría de los humores de Galeno y se apoya en una imagen tradicional, e incluso tópica, de la *complexio melancholica*, presente ya en la literatura precedente y contemporánea: cita aquí como ejemplos, arguentándolos debidamente, *El Arcipreste de Talavera* (1438) de Alfonso Martínez de Toledo y la *Silva de varia lección* (1540) de Pedro de Mexía. Pero aún más interesante resulta el detallado estudio comparado del melancólico en Furió Ceriol y Juan Luis Vives, cuyo *De anima et vita* (1538) ofrece importantes atestaciones sobre el asunto. Concluye el primer capítulo un denso párrafo en que el autor traza las estrechas relaciones entre melancolía y Saturno que, en la visión de Furió Ceriol, es emblema de negatividad y corrupción.

En el segundo capítulo, ya desde el título, el autor destaca el cambio de perspectiva ideológica en el debate áureo sobre la melancolía que, a partir de la segunda mitad de 1500, llega a ser campo de observación médica. Aquí Gambin analiza detenidamente los *Diálogos de philosophía natural y moral*, tratado inédito de Pedro Mercado, «il primo medico spagnolo a soffermarsi ampiamente sulla malinconia» (p. 35). Al consueto e indispensable resumen de la materia de los *Diálogos* (para el lector moderno que se acerque al tema), sigue una profunda reflexión –sostenida por una adecuada terminología médico-científica– sobre la nueva concepción patológica de la melancolía, cuyos límites se confunden fácilmente con los de la locura y los de la manía, como demuestra eficazmente Gambin, acudiendo a oportunas citas sacadas de una edición quinientista de los *Diálogos* y de otros tratados coevos, no sólo españoles. Prosigue el autor con la descripción de las terapias morales, naturales y farmacológicas indicadas por Mercado, que amplía mediante el parangón con tratados contemporáneos análogos. Por último no faltan meditaciones sobre el carácter oscilante de la discusión filosófica sobre la melancolía que los protagonistas de los diálogos adscriben, alternativamente, a la medicina y a la teología. El capítulo termina con algunas consideraciones sobre el carácter valorador del tratado del médico andaluz, en el que, lejos ya del punto de vista de Furió Ceriol, Gambin registra una verdadera *consolatio melancholiae*.

La trayectoria médico-científica del melancólico humor, sapientemente dibujada por el autor, prosigue en el capítulo siguiente con el estudio del opúsculo *Dignotio et cura affectuum melancholicorum*, donde el médico Alfonso de Santa Cruz ofrece una relación de sus aciertos en la cura de todo tipo de melancolía y en donde identifica en el hombre que

persigue la soledad el prototipo del melancólico. En la detallada reconstrucción formal y argumental del tratado, Gambin reconoce, lícitamente, en los diálogos dedicados a los casos de melancolía de amor –en los que Santa Cruz junta «il rigore scientifico della sua prosa a spunti narrativi, quasi letterari» (p. 63)– la sección más interesante del texto, enriquecido por una original ósmosis entre tradición médica y literaria, nivel científico y simbólico.

El cuarto capítulo del libro, dedicado al más conocido *Examen de ingenios para las ciencias* de Huarte de San Juan, constituye sin duda el punto más alto de la investigación de Felice Gambin, que percibe agudamente la gran originalidad de este tratado de psicología *ante litteram* donde, desde una perspectiva más moderna con respecto a sus contemporáneos, el médico navarrino reconoce en el humor melancólico una manifestación de la personalidad humana. Gambin abre este amplio capítulo poniendo de relieve la gran novedad del texto: el haber «finalmente individuato negli uomini una causa naturale che [...] li inclina ad avere diverse opinioni, distinti criteri di verità» (p. 71) y, aún más importante desde el punto de vista del debate acerca de la melancolía, el hecho de «ritenere un individuo atto a una particolare attività o scienza in ragione dell'infermità che lo contraddistingue» (p. 72). Dando muestra de poseer conocimientos apropiados e instrumentos léxicos adecuados al tono filosófico del *Examen*, el autor reconstruye detenidamente la neoplatónica concepción huartiana del alma racional que, rehaciéndose a la teoría de los humores, reconoce en la exaltación de una de las tres potencias del alma –la imaginación– la vertiente positiva del humor melancólico. Sin perder nunca de vista su propósito general de reconstrucción histórico-literaria de un debate cultural que animó el panorama español de los Siglos

de Oro, Gambin subraya, por un lado, la voluntad de Huarte de franquear las dotes de los melancólicos de cualquier halo divino y, por otro, su proclamación de que los vínculos más íntimos entre Dios y el hombre residen en la propia imaginación, cuya combinación con los humores más secos del entendimiento da lugar a propensiones sublimes. A este propósito evidencia la importancia de la predicación, misión confiable –en el proyecto contrarreformista de «república cristiana» de Huarte– a los melancólicos adustos, perfecto compendio de candor y astucia, entendimiento e imaginación, de quienes San Pablo representa el arquetipo. Acaba el autor este denso capítulo, en el que da cuenta del título de su libro (el humor melancólico adusto reluce como el azabache «con el cual resplandor da luz allá dentro en el cerebro para que se vean bien las figuras», escribe citando a Huarte), con una alusión a la advertencia del médico navarrino acerca de los grandes beneficios que la sociedad podría adquirir del carácter melancólico del pueblo judío.

En el quinto capítulo el autor va completando su reconstrucción sincrónica del debate con el estudio del *Libro de la melancolía* de Andrés Velásquez, publicado en Sevilla en 1585 y editado por el propio Gambin en 2002. A pesar de ser el único tratado abierta y cabalmente dedicado al tema de la melancolía, nuestro autor, como es justo, lo analiza en cuanto reacción a la obra de Huarte, renegada por Velásquez sea por devolver tradicionalmente la melancolía a los ámbitos de la medicina y de la teología, sea por desmentir los potenciales positivos de la melancolía adusta. Reflejando perfectamente la inversión de ruta ideológica del debate, Gambin en este capítulo –centrado todo en la oposición especularmente antitética entre Huarte y Velásquez– destaca la renovada importancia atribuida a las intervenciones demoníacas

en uno de los rasgos tópicos de los melancólicos: la capacidad de hablar a lengua (casi siempre el latín) nunca aprendida. Para demostrar la vivacidad de este aspecto del debate en los ambientes culturales de la época, Gambin, con notable capacidad de síntesis, analiza su tratamiento en textos contemporáneos de Torquemada, Vallés, Freylas, García Carrero, Villarino, Pineda, la mayor parte de los cuales cita de impresos de los Siglos de Oro.

En conclusión de esta larga trayectoria dentro de la literatura médica española del siglo XVI, Gambin, en el último capítulo del libro, se ocupa de un tratado muy poco conocido sobre la peste, en cuyo apéndice, su autor, Alonso Freylas, trata de *Si los melancólicos pueden saber lo que está por venir [...] con la fuerza de su ingenio o soñando*. Es precisamente en la proyección del tema melancólico en la esfera onírica –lugar privilegiado del imaginativo simbólico barroco– donde nuestro autor, acertando, reconoce el gran interés y la novedad de este breve «discurso». Sin prescindir del continuado cotejo con los principales tratadistas analizados (Huarte y Furió Ceriol, en particular) sigue confiriendo al lector la sensación de asistir en primera persona a un verdadero debate cultural cuyos protagonistas animan un diálogo vivaz y colorido; sensación reforzada, además, por el párrafo de las «Considerazioni finali» en que Gambin reanuda sintéticamente el *fil rouge* de su investigación, llegando a importantes conclusiones.

El libro de Gambin refleja, pues, plena y perfectamente «quel crogiulo di idee e di pulsioni» que ha originado la multifacética y contradictoria visión barroca de la melancolía, positiva y negativa a la vez: pasión religiosa o intervención demoníaca, muestra de ingenio o patología del comportamiento, fervor predicativo o frenesí lingüístico. Sin limitar nunca su campo de investigación sólo al estudio de

los autores oficialmente objeto de su trabajo, Gambin ofrece siempre al lector –para completar el cuadro cultural que poco a poco va reconstruyendo– una serie de remisiones a textos de autores menores de los que –en algunos casos– no omite detalle, gracias también a un aparato de notas tras el cual, no cabe duda, se ocultan un gran cúmulo de lecturas y una intensa y extensa labor de investigación.

Completa y enriquece el libro una amplia sección de láminas que reproducen pinturas, grabados y emblemas áureos de la iconografía del humor melancólico.

Para acabar, merece una mención especial la precisa, densísima y actualizada bibliografía que pone fin (junto con un índice de los nombres) a este rico recorrido por el debate aurisecular sobre la melancolía, cuyo interés reside, además de la atenta reconstrucción de una discusión cultural hasta ahora aludida sólo marginalmente por la crítica, también en las futuras posibilidades investigativas que el libro sugiere, sobre todo en cuanto a las relaciones entre la tratadística melancólica y sus reflejos en la literatura coeva.

FEDERICA CAPPELLI

MADROÑAL, Abraham, *De grado y de gracias. Vejámenes universitarios de los Siglos de Oro*, Madrid, CSIC, 2005, 529 pp.

Una de las características de la literatura del Siglo de Oro es la enorme proliferación de géneros burlescos. A menudo abandonados por la crítica o relegados a territorios marginales, este tipo de textos reclama su lugar en el conjunto de la literatura y cultura aurisecular. Dentro de ellos los vejámenes universi-

tarios (composiciones satíricas que formaban parte de los actos de concesión del grado de doctor) representan sin duda una especie de enorme interés. Abordados por distintos estudiosos en los últimos tiempos, faltaba sin embargo, una colección manejable de textos editados con garantías. Madroñal –que ya había escrito sobre el género en ocasiones anteriores– la ofrece ahora en un ambicioso libro en el que no solamente aporta una veintena de vejámenes, sino que traza una magnífica introducción que recorre desde la misma definición del vejamen de grado, hasta las circunstancias anejas pasando por las disposiciones legales pertinentes y la relación con otras formas de literatura vejatoria.

Era sin duda necesaria esta tarea y el lector de este volumen se felicitará de que su autor haya sido Madroñal, estudioso bien familiarizado con el campo burlesco (no hace al caso recordar sus imprescindibles trabajos sobre el entremés y la obra de Quiñones de Benavente).

Las primeras páginas se dedican a problemas teóricos, y examinan la definición, concepto y origen (pp. 31 y ss.) del vejamen de grado. Con numerosa documentación lexicográfica y de tratadistas como Jiménez Patón, sin olvidar referencias literarias, precisa los límites (más o menos definidos) del vejamen, los gallos (para la debatida distinción del vejamen y los gallos remito a las pp. 45 y ss.), su inserción en el terreno de la sátira, los elementos de parodia, las fuentes e interferencias con otras modalidades como el sermón burlesco o los vejámenes de academia... El epígrafe dedicado a la relación del vejamen con otros géneros es especialmente interesante. Allí encontrará el curioso lector inteligentes observaciones sobre su vinculación con la literatura bufonesca o del loco, los componentes teatrales y musicales, cercanía a algunos aspectos entremesiles, o la relación con el cuentecillo (los vejámenes

abundan en cuentecillos insertos), y la presencia de prosa y verso, y elementos de la oratoria.

Siendo el vejamen parte de un acto reglamentado por las ordenanzas universitarias se comprenderá también la utilidad de los comentarios sobre disposiciones legales (pp. 62 y ss.) que constituyen el marco de su «representación», pero probablemente el núcleo fundamental del estudio es el capítulo «El vejamen de grado en el marco de la literatura vejatoria». Señala Madroñal que «El vejamen es satírico por excelencia y no distingue géneros. Puede escoger el ropaje realista o alegórico, la forma humana o la divina. Precisamente lo que le caracteriza es la sátira personal, presente en la mayoría de las piezas» (p. 75). Esta sátira personal (pues el vejamen va enderezado al nuevo doctor y a algunos de los presentes en el acto doctoral va siempre vestida de literatura (literatura oral y escrita, dicho sea de paso).

Madroñal analiza cuidadosamente la oralidad y puesta en escena, el uso de la alegoría, la estructura (ver p. 92 para la estructura básica del vejamen: exordio o captatio, burlas o vituperatio, veras o laudatio, y conclusión) y las circunstancias en las que se representan estos vejámenes, a menudo escritos por un ingenio y pronunciados por otro con mayor capacidad de actor cómico. Completa esta introducción con observaciones sobre los autores (Góngora o Quevedo escribieron vejámenes, pero la mayoría son autores poco conocidos) y cronología (hay muestras desde 1550 hasta principios del XIX, aunque la época de mayor producción va de 1640 a 1730).

La complejidad de elementos y formas expresivas provoca peculiares dificultades para la lectura de los vejámenes, forma de discurso cifrado «en el que aparecen muchas alusiones difíciles de desentrañar» (p. 75). La lengua de los vejámenes (pp. 96-98) explora todos los

modos de agudeza, metáforas grotescas, deformación onomásticas, etc., es decir, responde al bajo estilo propio de la sátira y la burla. Madroñal pudiera, quizá, haber ampliado estas pocas páginas, teniendo en cuenta el gran interés de la elaboración lingüística jocosa que muestran las piezas editadas.

Cualquiera que haya trabajado en literatura burlesca conoce las grandes dificultades que oponen al lector esta proliferación ingeniosa y la abundancia de alusiones crípticas. Mayor mérito, por tanto, el de Madroñal, que ha acompañado la edición de los textos con un nutrido aparato de notas explicativas.

La colección incluye piezas de los siglos XVI hasta el XIX (aunque la mayor parte son del XVII) y de diversa procedencia: de centros universitarios como Valladolid, Salamanca, Granada o Alcalá, atraviesa el océano hasta Lima, Méjico, Tucumán o Caracas... Algunos son anónimos; otros se deben a la pluma de profesores desconocidos para el lector de hoy; alguno más exhibe el ingenio maestro de un poeta como Góngora (vejamen a un doctorando en la Universidad de Granada).

El conjunto es, por tanto, muy significativo y completo. Las notas del editor, que identifica personajes, comenta circunstancias, explica términos y alusiones de todo tipo, documenta frases hechas y cuentecillos, etc. permiten una lectura privilegiada de estos complicados textos. Sin ellas permanecerían misteriosos muchos extremos, abundantes chistes y otros juegos cuyas claves se han perdido o difuminado. El trabajo de Madroñal en esta parte es excelente, como en el resto del volumen, claro, documentado y medido. Si me permito alguna indicación es por la misma fascinación que esta vorágine de ingeniosidades provoca en un lector aficionado al género, y meramente como sugerencias para que su editor pueda si le parece pertinente calibrarlas.

En el vejamen de los Narbona (p. 215) «que debáis huir tan bien» debe leerse «también» ('hallarán muchos ejemplos que imitar y también muchos para evitar o huir'); en el vejamen de Zaragoza hay un pasaje (p. 237) que describe a un diestro de la esgrima científica que remite, creo, a otro del Buscón, que quizá conviniera recordar en nota; en esa misma página me parece difícil que un lector moderno entienda lo de la «rodilla» de limpiar los candiles (más fácil sería comprender el texto con la forma «rodilla», más usual, 'trapo de limpieza'); en la p. 238 la referencia al letrado arador no creo que apunte al animalillo parásito como expresión burlesca de la pequeñez del personaje, sino un juego elaborado sobre su afición a las rejas (de las damas): es letrado arador porque siempre tiene rejas (alusión a la reja del arado); sugiero que en la p. 241 «ojos de ardilla o abolorio», que con razón resulta así oscuro a Madroñal, se lea «ojos de ardilla o de abolorio»: son ojos que se comparan con los de los perrillos de algodón o de las muñecas, es decir, ojos como de cristal, artificiales; abolorio (cuentecilla de vidrio) hace sentido perfecto en el pasaje; en la p. 279 la pregunta irónica («¿Es fondo?») solo se comprende bien si se relaciona con su destinatario, que es diamanter de la casa de Borgoña, y con el sentido de fondo en el lenguaje de los diamantes (grueso que tienen los diamantes); «blando de carena» en p. 312 sería mejor «blando de carona» (Covarrubias explica «Ser blando de carona, ser flojo y para poco trabajo»); la bola matriz de la p. 313, se trata, en efecto, como supone Madroñal de una enfermedad o falso embarazo; Covarrubias la explica con la forma mola matriz («Es un pedazo de carne que se forma en el vientre de la mujer, casi con los mismos accidentes y sospechas que si fuese preñado»); era enfermedad de la que muy pocas mujeres salían con vida, según

Méndez Nieto, Discursos medicinales, I, discurso 17, donde «Trata de una portentosa cura que en Sevilla hize de una mola matriz y del secreto con que se curó»; para el chiste sobre la gran bestia de la p. 316 («se pone la mano en el corazón, porque es enfermo de algunas pasiones, como ha oído decir de la gran bestia que se cura los males que tiene en el suyo con ponerse de ordinario la mano sobre él») seguramente sería bueno recordar en nota que la uña del alce o reno se consideraba beneficiosa para las enfermedades como la epilepsia o gota coral (Torquemada dice en su *Jardín de flores curiosas* que «en las uñas no dejan de tener virtud, porque también dicen que aprovechan para la epilepsia o gota coral»); la frase de la p. 347 del vejamen de Lima «Atatai jisos sea conmigo» habría que disponer: «¡Atatay Jisós sea conmigo!» (la primera palabra es quechua 'Padre mío'; jisos es «Jesús», con la indiferenciación de timbres vocálicos propia del quechua); el texto de la p. 411 «sobre que no le agahen el talle», más que pronunciación aspirada del verbo agafar (agarrar o hurtar) me parece que es lapsus del copista que debería haber copiado «ahagen» (verbo «ajar», ahajar, en forma usual del Siglo de Oro)...

Poca cosa es, aunque se le pudieran añadir algunas notas más, al lado de las casi dos mil que el esfuerzo y el conocimiento de Madroñal nos ofrece.

Algunas erratas (pernínsula, p. 125; una tal por un tal, p. 173; ene ste, p. 180; tempo por templo, p. 479 y alguna otra de poca importancia) no llegan a ser perceptibles para el lector, por su escasez. Digna de elogio es la meticulosidad con la que han sido puntuado estos textos, cosa que no era nada fácil. Se podrían haber modernizado las grafías de algunas citas que ninguna utilidad tiene conservar, máxime cuando el criterio general (muy atinado) del editor ha sido la modernización (en algunos casos especia-

les de vejámenes del XVI Madroñal argumenta sus criterios específicos).

Añádase una bibliografía actualizada y muy completa y un apéndice muy valioso (el comentario de Jiménez Patón sobre el vejamen en sus *Comentarios de erudición*), y se tendrá una idea aproximada de la excelencia del trabajo que Madroñal ofrece en este volumen que es desde ahora el acercamiento fundamental e imprescindible para el género del vejamen, y de no menos utilidad para ahondar en numerosos aspectos de la literatura satírica y burlesca del Siglo de Oro. Démosle, pues, al esforzado editor las gracias de buen grado.

IGNACIO ARELLANO

GARCÍA LORENZO, Luciano, Ed., *La construcción de un personaje: el Gracioso*, Madrid, Editorial Fundamentos, 2005, 459 pp.

La figura del *gracioso* cuenta por fin con un merecido monográfico, trabajo que responde a la evidente necesidad que existía desde hace mucho tiempo de contar con un estudio detallado de este personaje fundamental de las tablas españolas. Luciano García Lorenzo ha realizado una acertada selección de veinte colaboradores donde se combinan aportaciones de figuras consagradas de la crítica literaria con tesis innovadoras recientemente publicadas.

Como señala el editor, nos encontramos ante un monográfico sobre los diferentes *graciosos* y, en este sentido, nos hallamos frente a un personaje versátil en una doble vertiente. Primero, por cuanto la impronta dejada por cada dramaturgo hace que se originen el gracioso lopesco, el calderoniano, el de Tirso o el de Rojas Zorrilla, entre otros; en segundo lugar, porque su propia versatilidad dima-

na de la polifacética personalidad del personaje.

Tomando como piedra angular el gracioso del Siglo de Oro, la importancia de este libro radica en proporcionar un mayor entendimiento de este personaje, al presentar los antecedentes donde se fraguó lo que más tarde Lope llamaría «figura del donaire» así como la evolución posterior del personaje. Siguiendo un criterio cronológico, el libro se divide en tres partes donde la sutileza de sus títulos *Inicios*, *Morfologías* y *Pervivencias* sirve de guía en este viaje histórico y literario.

Jesús Gómez abre el volumen con una visión de la crítica actual del personaje mientras César Oliva lo cierra con un estudio sobre la escena española del siglo XX y hasta la actualidad. Como colofón, el volumen cuenta con una bibliografía comentada (1993-2004) de suma utilidad sobre el gracioso del Siglo de Oro realizada por Esther Borrego Gutiérrez.

Dentro de *Inicios*, el trabajo de Alfredo Hermenegildo nos lleva hasta principios del siglo XVI, presentándonos la figura del «loco festivo» en un contexto carnavalesco. Por otra parte, el estudio de Mercedes de los Reyes recupera, gracias al análisis de la pieza *El tutor*, la figura del sevillano Juan de la Cueva como aportación importante en la evolución del gracioso.

En el capítulo *Morfologías*, el más extenso de los tres y dedicado al Siglo de Oro, Ruano de la Haza cuestiona el mito de la mera presencia de tipos y no de personajes en el teatro áureo, por medio del análisis de *La villana de Getafe* de Lope de Vega. García Lorenzo analiza también a Lope y se centra en el estudio de las dos caras del gracioso –el cómico y el moralista– en *La discreta enamorada*, comedia que puede servir de paradigma a la hora de constatar cómo se va imponiendo el Gracioso en el desarrollo de la comedia. Referencia ineludible era in-

cluir en este monográfico el personaje de Juan Rana, el cual es tratado desde dos perspectivas diferentes. Abraham Madroñal investiga su relación con el personaje cervantino de Sancho Panza, mientras que Francisco Sáez Raposo centra su estudio en la importancia, influencia e idiosincrasia del binomio Juan Rana y Cosme Pérez, el famoso actor que le dio vida. Otros célebres dramaturgos son parte también de este monográfico. En este sentido, Díez Borque esboza el pastor gracioso en Tirso, Laura Dolfi analiza al criado en la pieza *Las firmezas de Isabela* de Rojas Zorrilla. Por su parte, Francisco Ruiz Ramón se ocupa del bufón calderoniano –Pasquín, Clarín y Coquín. También a Calderón dedica su estudio Javier Rubiera Fernández, concretamente a la función del elemento cómico en *La hija del aire*. Partiendo de las fórmulas de la *captatio benevolentiae*, María Luisa Lobato compara la presencia del gracioso en los parlamentos finales de cincuenta y tres comedias calderonianas para elucidar su efectividad e importancia así como su adhesión o no a las reglas de la retórica. Teresa Ferrer Valls presta especial atención a un sector, tantas veces olvidado, como son las escritoras del Siglo de Oro; Ferrer Valls propone la posibilidad de que el gracioso en las obras de estas mujeres pueda convertirse, sin alejarse de los convencionalismos de la época, en un instrumento de denuncia velada de la situación social de la mujer frente al discurso dominante. Siguiendo esta temática femenina, Joan Oleza, con su propuesta de la «dama donaire», reivindica el merecido lugar de la mujer en el ámbito de la comicidad.

En comparación con el Siglo de Oro, en el teatro del siglo XVIII la figura del gracioso permaneció en una cierta penumbra por culpa de las luces estéticas de la Ilustración. Para comprender este fenómeno, el artículo de María Angulo Egea, dentro del capítulo *Pervivencias*,

nos descubre cómo el mundo cambiante dieciochesco obliga al gracioso a adaptarse a una nueva estética teatral, que nada tiene que ver con el siglo XVII, y que vino impuesta por una nueva sociedad de gustos cada vez más burgueses que fueron los detonantes de los modernos parámetros sociales y teatrales.

La influencia italiana, asunto de relevancia dentro del teatro español, queda también contemplado en *Inicios* con María Grazia Profeti al revisar numerosos documentos de la presencia del teatro italiano en España y examinar su influencia en Lope, mientras que en *Pervivencias* Fernando Doménech Rico muestra la influencia de las máscaras italianas Truffaldino y Coviello en la gestualidad de la comedia española de magia del siglo XVIII.

Este amplio monográfico sobre el gracioso proporciona una extensa perspectiva de la evolución del personaje a lo largo de los siglos: sus antecedentes inmediatos, su función y papeles desempeñados, la terminología utilizada, las relaciones con otros personajes, su caracterización cómica por los diferentes dramaturgos y su desarrollo posterior como principales aspectos. Teniendo como modelo este volumen dedicado al *gracioso*, acompañante por excelencia del teatro español, esperamos que en un futuro no muy lejano sea él el que se vea acompañado por sendos monográficos, semejantes en calidad, interés y utilidad, sobre el *galán* y la *dama*.

ISABEL CRESPO

MOLINA, Juan de, *Argumento de Vida*, edición, introducción y notas de Rafael Malpartida Tirado, Málaga, Clásicos Malagueños, Diputación Provincial de Málaga, 2004, 137 pp.

A propósito del diálogo entre un sabio y su oportuno –por necesario– discipulo

pulo, escribía Juan de Molina: «No pienses tú, con ser simple, que has de ser de mejor condición ni más privilegiado, porque tu simpleza no te excusa de lo que tú, de tu natural, eres obligado a saber, y por esto más seguro estado es la luz del saber para guardarse del yerro, que la oscuridad de tu simpleza para tropezar en él». Nunca será fácil rescatar a los humanistas del siglo XVI. Si, como es el caso, analizamos el texto menor, pero útil para deslindar el género, la lección de Rafael Malpartida fulgura con sentido, coherencia y primoroso esmero. Durante los últimos años, el propio editor ha fatigado los diálogos del Siglo de Oro, hasta sus más oscuros pliegues, con afán de iluminar una pilastra que se antojaba ciclópea. Prueba de ello son sus formidables monografías *Apéndices, escépticos y curiosos en el Renacimiento español. Los diálogos de Antonio de Torquemada* (Málaga, Universidad, 2004) y *Varia lección de plática áurea. Un estudio sobre el diálogo renacentista español* (Anejo LIV de *Analecta Malacitana*, 2005). El adjetivo calificará tanto al dominio de hallazgos cuanto al océano de misceláneas y opúsculos que hubo de postergar —a la espera de mejor ocasión—. Juzgo esencial este matiz, pues, para quien, simultáneamente, cotejaba la novelística cortesana, aun a riesgo de zozobrar, los frutos obtenidos resultan doblemente liberales. De ello dan buena cuenta sus notas a pie de página: Cicerón, Plutarco, Cristóbal de Villalón, Mejía, Juan Luis Vives, Rodrigo Cota, Juan de Jarava, Antonio de Guevara, Pérez de Moya, Madariaga, Escalante...

Tras sus minuciosos trabajos sobre Pedro de Mexía y Torquemada, reseñaré los hitos que lo impelen a enfrentarse con una pluma secundaria, si bien sugestiva y prácticamente ignorada. Juan de Molina, en pleno siglo XXI, se define como una «personalidad entre tinieblas». Ningún filólogo había identificado a este malagueño, que compuso el encomio de

la *Descripción del reino de Galicia* (1550), según apuntara Eugenio Asensio en su edición (1952), con el también autor de el *Argumento de Vida* (Sevilla, 1550). Nacido durante la primera década del siglo XVI, estudió Leyes en Salamanca y podría ser compatriota galaico alrededor de 1531, formando parte del entorno del nuevo gobernador y capitán general, don Juan de Granada. En 1547 se asentó en Mondoñedo y colabora con el obispo Diego de Doto y Valero. Su doble condición de sacerdote y legista le valdría las dignidades de Juez de Fuero y Magistral eclesiástico. Vinculado al impresor Agustín de Paz, en sus tórculos alumbró la citada *Descripción*, octavas de arte mayor glosadas por varios comentarios, dividida en cinco partes: la primera trata de los «cuerpos santos» y de algunas reliquias; en la segunda, la más amena del conjunto, precisará «los casos notables y de admiración de este reino»; sigue una relación de «todos los puertos de mar y sus rías», otra sobre «los ríos, pueblos y tierras» y, por último, un informe genealógico.

Ese mismo año, y sólo trece días antes, la imprenta de Dominico de Robertis había publicado en Sevilla el *Argumento de Vida*, proximidad cronológica y lejanía geográfica que no son óbice, a juicio de Malpartida, para sostener que se trata del mismo escritor. Poco después se estampará en Valladolid el *Tractatus differentiarum inter ius commune et regium tam in ultimis voluntatibus quam in contractibus et delictis* (1551). Desde entonces, ya vecino en un caserío próximo a Mondoñedo, continuó ejerciendo labores de supervisión de las obras en la catedral, así como el inventario de sus códices. En 1566 se le menciona como Licenciado en Teología y, pasados dos lustros, rehusaba un cargo ofrecido por el Cabildo. Falleció Molina en el período comprendido entre julio de 1574 y junio de 1577.

El *Argumento de Vida* está formado por doce diálogos en los que un par de individuos, miembros de una categoría humana –o social– presentada de modo dicotómico, razonan su «mejoría de estado». Dichas polémicas serán contempladas por el «amigo del autor», que emite un juicio sobre cada una de las pláticas. El género, cultivado desde la literatura grecolatina por Platón, Cicerón y Luciano, modelos para configurar una tipología, será acrisolado por la Patrística, Petrarca y varios autores del Medioevo: Antonio López de Meta y Rodrigo Cota, en verso, o Juan de Lucena y Pedro Díaz de Toledo, en prosa. A este respecto, sugiero la consulta de una reciente –y magnífica– edición de *De vita beata*, a cargo de Olga Perotti (*De vita felici*, Ibis, 2004). Ya en el Renacimiento, «florece» el éxito dialogal con obras y autores como los *Coloquios* de Erasmo de Rotterdam, Juan y Alfonso de Valdés, el *Scholastico* de Cristóbal de Villalón y, tal vez el ejemplo más significativo, Antonio de Torquemada, quien rubricó tres muestras muy diferentes: el *Manual de escribientes*, los *Coloquios satíricos* y el *Jardín de flores curiosas*.

La autoridad de Jacqueline Ferreras y Asunción Rallo, conspicuas estudiosas, nos permitirá fijar un trío de modalidades: 1) *diálogo didáctico*, llamado «catequístico» por Malpartida: intercambio de preguntas y respuestas con propósito formativo, de manera que uno de los interlocutores desempeñaba el papel de maestro y los demás se comportan como alumnos (*Manual de escribientes*); 2) *diálogo polémico*, donde se representa una disputa en la que, por ejemplo, uno de los hablantes procura justificar una serie de decisiones políticas en su pugna con otro sujeto (el saco de Roma en el *Diálogo de Lactancio y un arcediano*, de Alfonso de Valdés); 3) *diálogo misceláneo*: predomina un espíritu cooperativo entre los personajes, o sea, una hibri-

dación de las dos modalidades antedichas.

En ningún caso sugiere que los diálogos fueran un mero cauce de presentación formal que torna más agradable la lectura de lo que podría haber sido un tratado. Las diferencias entre el discurso monológico y el dialógico son suficientemente notables y «la permeabilidad característica del género admite otra vía de estudio, opuesta a la de su cruce con el tratado: la del diálogo como prefiguración ensayística, lo que, según ha explicado Rallo, lo aproxima a los *Essais* de Montaigne». Estas obras vienen definidas predominantemente por su contenido ideológico, quedando relegados los aspectos que atañen a su configuración formal, como espacio, tiempo, interlocutores o recreación conversacional. De modo que –y me parece una conclusión cardinal– se han obviado con frecuencia elementos integradores que, más o menos delineados, le confieren especificidad literaria.

Los temas son los habituales: la discusión sobre la vida activa o la contemplativa, los consejos sobre el oficio más recomendable, los discursos suasorios para que mude estado aquél a quien se juzga equivocado; la antinomia de la vejez y la juventud, la soltería y el matrimonio, la riqueza y la pobreza, constantes de la historia del pensamiento y su plasmación desde los orígenes, ya sea de modo colateral o abordados explícitamente. El malagueño desecha, en primer lugar, la defensa de la *dignitas* de cada estado, según la cual es más soberbio un determinado tipo de vida por razones de prestigio o por su legitimación de ascendencia clásica (el respeto hacia el *senex*, la justificación de la actividad bélica, etc.). Los litigantes de Molina, empero, se refieren no tanto a la dignidad o magnificencia de sus estados cuanto a la «mejoría y mayor reposo» de cada uno de ellos en términos de comodidad; discuten sobre qué tipo de vida es más fá-

cil», con deudas tomadas del *Hieron* de Jenofonte y el *Libro de la vida beata*.

Para este autor la defensa de lo sublime, e incluso del fundamento moral, no rige en casos extremos como la riqueza, la necedad o la maldad. Sabía que hay argumentos indefendibles y, si era posible encauzarlos por la vía epidíctica, según ocurre en los encomios paradójicos, opta por introducir personajes que están convencidos de la «mejoría» de su estado. Rehuyó finalmente la *suasoria*, que en el género dialogal supone una técnica muy empleada para representar un cambio de opinión. Ninguno de los textos condiciona la postura intelectual de los litigantes y no será hasta la intervención en diferido del «autor» cuando se diriman, y no en todos los casos, las disputas; de ahí que podamos encuadrarlos en la categoría que Jacqueline Ferreras llama *diálogo escéptico* o *diálogo abierto*. Ahora bien, es la indefinición del debate la que lleva al «amigo del autor» a solicitarle un veredicto, puesto que una vez oídos –confiesa en la carta preliminar– «me tornaba a salir con más dubda que entraba».

Podría conjeturarse que también adopta Molina una perspectiva pragmática en la ordenación de espacio, tiempo e interlocutores. Sin embargo, no ambienta los diálogos en la vida ciudadana, sino en un mundo alegórico que remite en última instancia al ejercicio académico de la *altercatio*. Tampoco figura entre los interesados por deslizarse en la conversación referencias a las circunstancias que la rodean. Sus diálogos tienden decididamente hacia la abstracción, empezando por el nombre de los protagonistas, que sólo alude al estado social que significan y defienden. Hablan no tanto por ellos mismos, sino como delegados de una cualidad universal, en un espacio y tiempo indeterminados y valiéndose con frecuencia de técnicas argumentativas desconectadas de la realidad. Quizá un lec-

tor moderno, familiarizado con Guevara (*Reloj de príncipes*), Torquemada o el magnífico *Diálogo de la lengua* de Juan de Valdés, perciba que, respecto a ellos, el *Argumento de vida* parece una colección de charlas abocetadas y temas sabidos. Sin embargo, la concisión de los argumentos, en paralelo a las veloces réplicas y contrarréplicas, vinculan a este librito con subgéneros tan valiosos como el proverbio, la máxima o el aforismo.

Llama la atención que, si bien Molina no cumplió su promesa de ser «novedoso», asumió la de la brevedad. Con intención de ofrecer «materia sentida» que «no deje también de ser gustosa», aunaba tópicamente *delectare* y *prodesse*, fusionando los tres perfiles de la prosa retórica: autoridad, razón y ejemplo. Infiere Malpartida que el primero de los argumentos apenas descuellan, ya que las citas suelen ser paráfrasis o pinceladas eruditas. Mucho más prominente, su gusto por los *exempla* podría identificarse con lo que Perelman y Olbrechts-Tyteca han llamado *argumentación por el ejemplo*, es decir, dentro de «los enlaces que fundan lo real recurriendo al caso particular». Es frecuente la enumeración de personajes célebres cuya identificación con el estado que se patrocina sirve de elemento probatorio. Los oradores acuden al *razonamiento por analogía*, valiéndose de una similitud de estructuras cuya fórmula más general sería «A es a B lo que C es a D».

Sobresale la exposición silogística y el lugar común «más grande será la caída», esgrimido por quienes pertenecen a un estado inferior cultural o socialmente. Si el último recurso era de tipo conceptual, los juegos idiomáticos actúan como medios de ornato, no argumentativos en sí mismos. Sin embargo, Malpartida explica, con buen criterio, que «tan débiles o convincentes podrán resultar las enumeraciones de ejemplos o los argumentos de autoridad como una dilogía o

un políptoton en virtud de una idea o como contrarréplica socorrida. [...] 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, si contemplamos globalmente la tónica de los discursos argumentativos coetáneos, donde la balanza terminaba inclinándose hacia uno u otro lado con resultados bastante enojosos».

El libro reproduce el único ejemplar conservado (BN R/15898), cuyas características ortográficas se respetan, exceptuando los casos donde era obligada la intervención para corregir erratas, deturpaciones y *loci oscuri*; anotando precisiones léxicas y sintácticas, glosas de personajes históricos y –muy rigurosamente– las fuentes o nexos ideológicos con otros diálogos. Las palabras de Molina razonan el juicioso empeño de su editor: «así como la pena corresponde al delito, así el galardón al merecimiento, porque es conclusión de teólogos que, dada igualdad en grados de Gloria, gusta más della el sabio que el simple».

RAFAEL BONILLA CEREZO

ANÓNIMO, *Diálogo entre Laín Calvo y Nuño Rasura (1570)*, edición de José López Romero, Jerez de la Frontera, Real Academia de San Dionisio de Ciencias, Artes y Letras-Caja San Fernando, 2004, 49 pp.

José López Romero ha editado recientemente el anónimo opúsculo renacentista titulado *Diálogo entre Laín Calvo y Nuño Rasura*, que se conserva en un manuscrito de la Biblioteca Nacional de Madrid, fechado en 1570. El profesor López Romero es especialista en este género de literatura dialogada, pues con anterioridad ha publicado con solvencia

el *Diálogo en laude de las mujeres* de Juan de Espinosa (Granada, Ubago, 1991) y el anónimo *Diálogo entre Caronte y el ánima de Pedro Luis Farnesio, hijo del Papa Paulo III* (Sevilla, Ediciones Alfar, 2004), obras que atestiguan el buen hacer de este editor, confirmado ahora con el trabajo que nos ocupa.

La introducción del profesor López Romero está dividida en dos partes. En la primera de ellas se centra concisamente en los aspectos esenciales del género dialógico presentes en la obra: el tiempo y el espacio, los personajes y el tipo de diálogo que se establece entre ellos. La conversación se inicia en un momento y lugar no especificados con rotundidad desde el principio, sino que tales circunstancias se van concretando de manera fragmentaria a lo largo del coloquio. El número de hablantes se reduce solo a dos, produciéndose el diálogo en su versión más sencilla, con solo dos personajes, que resultan ser los primeros jueces de Castilla, Laín Calvo y Nuño Rasura, cargados de simbolismo por su vinculación con los orígenes del nacionalismo castellano y por los lazos familiares que tradicionalmente los emparenta con el conde Fernán González y el Cid Campeador. La obrita se inserta dentro del tipo de los diálogos *circunstanciales* o *misceláneos* –en terminología, respectivamente, de Jesús Gómez y Rafael Malpartida–, ya que «presenta una estructura dialéctica en la que los dos personajes que intervienen en ella cooperan solidariamente en el desarrollo del tema expuesto, desde su privilegiada posición, el arco de Santa María de Burgos convertido en la coordenada espacial que no necesita el anónimo autor explicitar en el texto por lo conocido, y en un determinado tiempo, el del propio autor (segunda mitad del siglo XVI), que éste tampoco se obliga a aclarar desde el principio de su obra por las continuas referencias que va disseminando por toda ella,

y desde su entidad como personajes históricos (los jueces más antiguos de Castilla), participantes ambos de una misma opinión que no es necesario polemizar sino, muy al contrario, ir confirmando a lo largo del texto con sus respectivas intervenciones» (p. 10). Con todo, el diálogo *circunstancial* o *misceláneo* se ve influido por el de tipo *catequístico*, ya que Laín Calvo, por su edad y condición —es el suegro de Nuño Rasura—, aunque no llega a ejercer propiamente como *magister*, emplea el doble de extensión en sus intervenciones, que en alguna ocasión se convierte en monólogo por su desmesurada amplitud.

La segunda parte de la introducción está consagrada al análisis de este *Diálogo entre Laín Calvo y Nuño Rasura* dentro de la literatura antisemita castellana de la época. En efecto, la obra es una despiadada diatriba contra los conversos españoles —aquellos descendientes de judíos que, tras el decreto de expulsión de 1492, optaron por abrazar el credo cristiano—, a quienes los dialogantes, que representan la sangre cristianovieja heredada de los godos, reprochan haberse ennoblecido y adueñado ilegítimamente del gobierno de la ciudad de Burgos. Sobre los hebreos, que estiman hipócritamente convertidos, vierten Calvo y Rasura todo un repertorio de graves acusaciones e injustos alegatos. «El anónimo autor hizo de los judíos, o mejor dicho, de los conversos el objeto de sus diatribas considerándolos pervertidores de las costumbres más ancestrales de Castilla y sería amenaza para la conservación de la pureza de su sangre [...]. La elección, por tanto, de Laín Calvo y Nuño Rasura responde, desde un principio, a una clara intención por parte del autor de convertir en portavoz de sus aceradas críticas antisemitas a los dos personajes que más se habían significado en la historia castellana por la pureza y la conservación de sus identidades» (p. 11). La

obra se inserta, por tanto, en una corriente antijudaica que venía arrastrándose desde los últimos siglos medios y perdura hasta bien entrado el siglo xvii; en el *Diálogo* podemos espigar casi todos los tópicos de esta veta satírico-social. De los judíos se critica su afán de nobleza, que obtienen mediante la compra de ejecutorias o a través de matrimonios con empobrecidas familias de antigua prosapia, contraviniendo su antigua costumbre de casarse entre ellos para incrementar las herencias y conservar sus costumbres. La fatuidad y engolamiento en el trato social también es objeto de censura, así como su dedicación al comercio —en el que se protegen y promocionan mutuamente—, por medio del cual muchos alcanzaron grandes fortunas, que los cristianos viejos envidiaban, pero que estos no podían alcanzar por considerar que las actividades mercantiles atentaban contra la honra y deslegitimaban la nobleza; en la obra se les acusa de empobrecer a los cristianos viejos, enriqueciéndose a su costa. Otras profesiones, características de los conversos —como las de banqueros, boticarios o médicos—, son objeto de aceradas acusaciones; así, los médicos son acusados de buscar esa profesión para vengarse de los cristianos viejos por el expeditivo procedimiento de matarlos con impunidad cada vez que uno de ellos, al caer enfermo, se les pusiera a tiro. Algunas censuras rayan en lo esperpéntico o ridículo: los marranos tienen cola o sufren de hemorroides por castigo divino, o sienten fobia por el fuego como premonición de la condena inquisitorial que pende sobre ellos. Sin embargo, tres acusaciones tópicas contra los judíos faltan en este *Diálogo*: la característica nariz hebrea, la repugnancia a la carne de cerdo y la esperanza en la inminente venida del Mesías.

La obra resulta de especial interés en cuanto refleja una corriente de pensa-

miento de un amplio sector social de la época, que pone al descubierto la situación angustiosa que vivía la minoría de los conversos españoles en la segunda mitad del siglo XVI, quienes intentaban encubrir su condición con diversas argucias. Asimismo, el *Diálogo* pone de manifiesto la crítica situación socio-económica por la que atravesaba Burgos en aquellos momentos, a consecuencia de la decadencia del comercio de la lana, motivada por la competencia de Inglaterra, Francia y los Países Bajos.

El interés por el contenido ideológico de la obra, prima sobre la elaboración formal de la misma, de manera que pueden observarse en ella ciertos defectos expresivos que merman su valor literario. En palabras del profesor López Romero, «las abundantes interrogaciones retóricas [...], junto con las exclamaciones, las enumeraciones, la repetición de fórmulas iniciales [...], así como las citas bíblicas o las referencias históricas, o la cita continua de apellidos y nombres insignes de Castilla, son los recursos más utilizados y que denotan un estilo un tanto tosco, muy alejado de las primorosas composiciones de muchos de los diálogos renacentistas» (p. 20). La deficiente conservación del manuscrito, que impide la comprensión de algunas palabras o pasajes, añade un inconveniente más a la lectura de la obra.

En compensación, algunas consideraciones vertidas en el *Diálogo* sirven de ilustración y nos ayudan a comprender mejor algunos personajes de obras eminentes de nuestra literatura, como el enigmático y famélico escudero del *Lazarillo de Tormes* –paseando en la sobremesa por la calle abajo con el estómago vacío y un mondadientes en la boca– o el pelirrojo dómine Cabra del *Buscón* de Quevedo. Este carácter ilustrativo y documental aporta un valor añadido a este breve *Diálogo entre Laín Calvo y Nuño Rasura*, rescatado del olvido por José

López Romero, por cuya ardua y laboriosa tarea debemos quedarle agradecidos.

ANTONIO CASTRO DÍAZ

MEDRANO, Francisco de, *Diversas rimas*, edición de Jesús Ponce Cárdenas, Sevilla, Fundación José Manuel Lara, Colección Clásicos Andaluces, 2005, 481 pp.

Desde que D. Alonso publicara en 1948 la *Vida y obra de Medrano*, la biografía y la poesía del poeta sevillano no habían sido sometidas a revisión. Con un aliento realmente infatigable, el nuevo editor de la poesía medranesca escudriña documentos archivísticos –principalmente del Archivo de Protocolos de Sevilla para documentar las actividades económicas de la última etapa de la vida de Medrano, cuando ya ha abandonado la Compañía de Jesús–, ingente cantidad de escritos notariales –que dan noticia sobre el contexto familiar–, documentos de la Compañía de Jesús y epistolarios de los jesuitas del entorno del poeta –los cuales testimonian la vida del cantor de Amarilis en la orden de los jesuitas– para iluminar con un rigor, en ocasiones abrumador, los puntos oscuros de la biografía de Medrano que el estudio de D. Alonso dejaba sin clarificar. A partir de la revisión de los *Catalogi Triennales* de la Compañía de Jesús y los intercambios epistolares de Medrano con el Padre General Aquaviva reconstruye J. Ponce los avatares del vate sevillano como miembro de la ordenación jesuítica, desde su noviciado cordobés hasta el abandono de la Compañía en 1602. Los años que median entre la estancia cordobesa y la etapa en Valladolid, esto es 1591 y 1592, constituían uno de los puntos no aclarados de la biografía medranesca. La vida

de Medrano en estos años cobra nueva luz para nosotros «gracias al testimonio indirecto de los versos autógrafos del manuscrito R. M.-7686 de la Real Academia Española» («Introducción», p. XVIII), que constatan la presencia de Medrano en Valladolid. Aduce J. Ponce, como testimonios literarios de la vida vallisoletana de Medrano, la elegía a fray Luis de León y las trece composiciones escritas con ocasión de la celebración de la nueva iglesia de san Antonio de Padua, que la Compañía inauguró en Valladolid en septiembre de 1591 («Introducción», p. XVIII). Otro episodio de la vida de este poeta que J. Ponce clarifica con gran perspicacia y copiosa base documental es el abandono de la vida religiosa y las ambiguas relaciones del poeta con la Compañía en relación a la contribución económica que Medrano había aportado al entrar en la orden («Introducción», pp. XXV-XXXII).

Al hilo de esta biografía externa, se van delineando los trazos de una semblanza íntima, modelada a partir de las circunstancias vitales. Fue Medrano un hombre de temperamento melancólico, cuya vocación religiosa ya fluctuaba en los primeros años de su ingreso en la orden y cuya aptitud para las letras no pasó desapercibida a los miembros de la Compañía. El retiro horaciano y la vida campestre que llevó en los últimos años, así como su abrupta muerte en 1607 cierran los avatares biográficos del vate sevillano. El tercer punto de atención biográfica lo constituye la *amicitia* y las relaciones literarias. A través de las composiciones circunstanciales de Medrano –sonetos laudatorios y homenajes literarios– reconstruye J. Ponce, en el epígrafe «De libros y amistades» («Introducción», pp. XXXV-XLIX), las relaciones personales y literarias del sevillano que dejan alguna huella en sus versos. Los años salmantinos y las relaciones derivadas de su contacto con la Compañía, así

como, sobre todo, los años finales de vida hispalense se perfilan como núcleos fundamentales. La etapa salmantina deja la omnipotente presencia de fray Luis de León en el cancionero religioso de juventud y la última etapa sevillana, una vez abandonada la Compañía de Jesús, se desenvuelve, como cabía esperar, en los círculos literarios y artísticos constituidos en torno a J. de Arguijo y F. Pacheco.

La edición de las poesías de Medrano, ahora recogidas bajo el título de *Diversas rimas*, se articula en tres secciones, que enumeramos seguidamente de acuerdo a la cronología compositiva y no al orden que muestran en la presente edición: el cancionero religioso de juventud (pp. 211-465) –que figura como apéndice–, el cancionero amoroso y moral de madurez –núcleo de la poesía medranesca– y un pequeño ramillete de poemas que completan la poesía de madurez.

El criterio de edición responde, pues, a una lectura de la poesía medranesca concebida como *liber*, cuya arquitectura está marcada por un *ordo* que mixtura el diseño estructural de los *canzonieri* petrarquistas y la *dispositio* horaciana. Este factor organizativo de la lírica medranesca según el modelo de los cancioneros lleva a J. Ponce a adoptar como base de la edición de las *poesías líricas* de Medrano el ms. 3783 BNM el cual, aunque está incompleto y su carácter autógrafo es discutible, «ha conservado la *dispositio* original de la mayor parte de las composiciones del autor» («Introducción», p. CLIV). Este criterio de lectura, asentado en el propósito de poner a disposición del lector moderno lo que pudo ser la ideación original de Medrano, singulariza esta nueva edición de la poesía medranesca. D. Alonso, en cambio, optó por dar a conocer la poesía del sevillano a partir de la edición *princeps*, publicada en Palermo después de la muerte de

Medrano¹. La desorganización de dos secuencias en el impreso aparecido en la ciudad italiana –una referida a Flora y otra de composiciones laudatorias a Felipe III y Margarita de Austria («Introducción», pp. LXX-LXXXI)– muestra, de manera fehaciente, la incoherencia de la *dispositio* de la *princeps* de 1617 frente a la coherencia estructural de motivos y temas que presenta la secuenciación textual del ms. 3783 BNM. Las razones de esta desorganización habría que buscarlas en el códice que sirvió de base a la edición de Palermo, pero, puesto que de él no conocemos nada, ateniéndonos a los hechos puestos de relieve por Ponce, no cabe duda de que «el orden de la edición póstuma debe descartarse por principio» («Introducción», p. LXXXI).

A la edición de este cancionero de madurez, núcleo de la poesía medranesca y punto central de atención en este estudio, se suma el *cancionero de juventud*, hasta ahora inédito (R. M.-7686 RAE), que se da a conocer en el amplio apéndice. Completan el corpus de la poesía medranesca, bajo el epígrafe *Otros poemas* (pp. 201-210), seis textos ausentes del ms. 3783 BNM y que fueron publicados en el impreso de Palermo².

La segunda parte de la amplia «Intro-

ducción» a la poesía de Medrano, titulada «De la espiritualidad jesuítica al sensualismo horaciano» –especialmente las pp. LXVII-CVII)– avalan la operatividad crítica de esa pauta de lectura de la lírica medranesca como conjunto organizado según el modelo de los cancioneros. Así pues, el lector que se acerque a la poesía de Medrano a través de esta edición lo hará guiado por el orden que el poeta sevillano imprimió a sus composiciones: una secuenciación de apariencia pseudobiográfica, así como un sistema organizativo que hace visibles las correspondencias estilísticas y el engarce de estrategias expresivas y motivos temáticos de un conjunto poemático perfectamente articulado. Junto a ello, tiene el lector a su disposición un aparato de notas en el que se combina la anotación léxica y la acotación de motivos temáticos de la lírica áurea con un profundo examen de fuentes –clásicas, italianas, así como intertextos de la lírica áurea–, y una actualización bibliográfica, igualmente, exhaustiva. El conciso comentario que abre el aparato de notas de cada texto va hilvanando ese orden de lectura secuenciado, a la vez que constituye un comentario iluminador de las singularidades básicas del poema en cuestión.

El mismo proceso de lectura va validando el *a priori* explicativo del *ordo* poético. El estudioso lo abordará con una profundidad crítica más solvente, mientras que en el lector la hondura será más subjetiva, pero igualmente reveladora de una construcción compositiva cuyos resortes va evidenciando el mismo discurrir de la lectura. Lógicamente, la concepción, por parte de Medrano, de su poesía como un *liber* ordenado cobra significación desde unos presupuestos estéticos muy concretos, los del manierismo postherrero. El contenido amoroso y el asunto moralizante, el soneto y la oda se constituyen en índices temáticos y formales del cancionero medranesco, en el que los motivos

¹ El propósito de D. Alonso era el de dar a conocer el estado redaccional más avanzado de la poesía de Medrano, estado que representaría la edición de Palermo, a partir de la constatación de variantes entre el ms. 3783 BNM y la edición realizada en la ciudad italiana: «[La edición de Palermo] representa, por lo que toca al estilo, la última lima del poeta. El razonamiento que nos lleva a esta conclusión [...] se explica por la existencia de un gran número de variantes [...]» (D. Alonso, *Vida y obra de Medrano II. Edición crítica de sus obras*, Madrid, CSIC, 1958, p. 12).

² Los criterios de edición seguidos por J. Ponce para la poesía de Medrano son aquellos a los que ya nos tiene acostumbrados la colección de «Clásicos Andaluces» de la Fundación Jose Manuel Lara: la modernización gráfica, de puntuación y acentuación –en los casos en que no posea un valor estilístico concreto– en aras de la claridad y con el propósito de acercar a los lectores actuales la poesía áurea.

de la lírica petrarquista y de la poesía de Horacio se organizan en elementos vinculantes cuyos lazos van determinando microsecciones, integradas en la macroestructura general de un proceso amoroso y vital que se inserta en el artificioso molde de la poética manierista.

Se atienden las poesías líricas de Medrano, tal como aparecen en el ms. 3783, la secuenciación discursiva de la fictiva autobiografía amorosa, según el esquema de los cancioneros. El hablante lírico deja testimonio escrito, bajo los moldes del soneto y las *odes*, de las huellas de la ilusión, el gozo, el dolor, la esperanza, los celos, la reflexión sobre la naturaleza del amor y sus devastadores efectos, testimonio lírico que tiene como dedicatario intratextual la figura de la amada, bajo las variantes nominativas de Flora, Amarilis, María, y algunos más. La introspección de corte amoroso se proyecta en una dimensión reflexiva moralizante, en la que Medrano introduce elementos de la doctrina estoica horaciana y epicúrea.

Las primeras tentativas amorosas se fraguan en el ciclo de poemas dedicados a Flora, que ocupan, esencialmente, el libro I con algunas ramificaciones en los dos siguientes. El estadio inicial de «vencimiento» por amor (libro I, soneto II, v. 14: «porque tuve por gloria el vencimiento») otorga a estos primeros textos una factura más espiritual y neoplatónica. Se proyectan, en este primer libro, la figura del amante osado con sus *exempla* mitológicos (libro I, soneto V, v. 12: «que es más valor tal vez ser temeroso») el contorno de la *dona angelicata* (libro I, soneto IX, v. 2: «como un serafín que, en apariencia humana»), en una suerte de variedad temática que constituye la nota dominante: una escena de comida campesina –cuyo motivo marco es el tópico ausoniano del *collige, virgo, rosas* (libro I, *ode* V, pp. 37-39)–, una serie de textos panegíricos al monarca Felipe III y su es-

posa Margarita, algunos sonetos fúnebres (XVII y XVIII), y la presencia continua, más o menos soterrada o explícita, de tópicos horacianos como el de la *aurea mediocritas* que, si bien se disemina en distintas composiciones, se despliega plenamente en la *ode* VI (pp. 40-41).

El libro II alberga el núcleo del «sensualismo» de la poesía medranesca, en el microcancionero dedicado a Amarilis. Quizá sean los versos 25-28 de la *ode* I (p. 77) los que mejor cifren esa cualidad de la lírica medranesca: «Árdenme aquellos ojos / negros de la Amarili, que, serenos, / roban el sol; aquellos sus enojos / ardénme, de sal más que de ira llenos»; así como el enigmático soneto «No sé cómo, ni cuándo, ni qué cosa / sentí que me llenaba de dulzura» (libro II, soneto XI, vv. 1-2). Se actualizan, de nuevo, otros motivos tópicos de la lírica petrarquesca como la *descriptio puellae* (libro II, soneto III), el motivo del *silentium amoris* (libro II, soneto VII), el ingrediente pasional de los celos (libro II, *ode* VI) y, claro está, no podía faltar el transitado tópico del desdén de la dama (soneto IX, vv. 1-2: «Oh, tú, que al sol tan desdeñosa miras / y de verte más bella que él te engrés»). Entre estos textos amorosos alternan otros de un contenido más reflexivo y moralizante, en el que incidirá plenamente el libro III. El ardor amoroso se concierta con la sapiencia estoica y algunas notas sobre el «amor mercenario» en la oda IV, con la reflexión filosófica sobre la brevedad de la vida (libro II, *ode* III), con la pequeñez del hombre frente al mundo (libro II, soneto X), en definitiva, con la limitación humana (libro II, soneto XII). A veces la reflexión se orienta a la *vanitas* cristiana, otras veces es la impronta epicúrea y estoica la que marca los textos medranescos.

Frente al libro II, el tercero presenta un quiebro en el discorrir secuencial del que hablamos. La introspección amorosa

del hablante lírico se tiñe de modulaciones reflexivas y los episodios amorosos se formulan desde el modo enunciativo que impone el recuerdo. Por ejemplo, el sujeto poético evoca la visión de Amarilis sobre el Guadalquivir y desde la esperanza, todavía enamorada, alza su canto: «Traerame un sol, traerá a mi compañía / a Amarilis gozosa / si ya llorosa me la robó un día» (libro III, *ode* V, vv. 10-12). La perseverancia en el sentimiento amoroso de los dos libros anteriores cede, a la manera de los *canzonieri*, ante la evidencia de su propia esterilidad: «¡Ay, de mi, siempre vana, fantasía, / sin término dilatas mi remedio. ¡Cuándo será que libre de este asedio / de males me amanezca alegre un día?» (libro III, soneto IX, vv. 1-4). Señala J. Ponce, como «axis del relato amoroso», el soneto IX del libro III, el cual apunta «ya la conversión» del sujeto lírico («Introducción», p. XCII). Acaba cifrándose el testimonio vital y amoroso —en el sentido de biografía ficticia de un hablante lírico, claro está— del cancionero medranesco en el ideal de vida retirada: «¡Oh, fuese a mi vejez firme reposo / este lugar! ¡De mis navegaciones / y peregrinaciones, / o, término dichoso / fuese, y de mis pasiones!» (*ode* XI, libro III, vv. 26-30 y *ode* XIII). En este libro III se cierra el cancionero de madurez de Medrano, proyectado en un cuarto libro que no se ha conservado a través de ese enmarañado proceso de transmisión de la lírica áurea que, aún hoy, sólo conocemos parcialmente.

A pesar de que en la poesía de Medrano, de forma mucho más marcada que en la de otros poetas áureos, pueda establecerse sin paliativos la dicotomía poesía juventud y madurez, en los incipientes escritos de cualquier poeta late, en germen, lo que la pluma madura legará a la posteridad. De ahí que esta edición de Medrano realizada por J. Ponce incluya un extenso apéndice (pp. 211-465)

con las poesías juveniles del vate sevillano. La estimación del cancionero religioso de juventud de Medrano se reduce al testimonio del apego a una formación religiosa jesuítica, sin embargo, marcada por el conocimiento de Horacio, cuyos frutos poéticos se recogerán en el cancionero amoroso y moral de madurez.

Desde un juicio valorativo resuelto, sin duda basado en un conocimiento profundo y reflexivo de los textos medranescos y de la lírica áurea, el nuevo editor de Medrano estima los versos que componen el cancionero religioso de juventud como iniciales balbuceos de quien «empieza a hacerse con los rudimentos verbales y retóricos de una técnica inserta en un marco académico y celebrativo» («Introducción», p. LV). La poesía religioso-moral de juventud medranesca no dista del cultivo que otros poetas coetáneos dieron al asunto religioso, pero, en todo caso, la fractura respecto a la lírica de madurez se evidencia de forma palmaria. Este cancionero religioso parece presentar una estructura bipartida según formas estróficas: italianizantes en la primera parte (I-XLVIII) y de metro octosílabo las que restan (XLIX-CXLVIII). Acogen estos textos el tema mariano —concepción, anunciación de la Virgen—, los asuntos religioso-celebrativos, también hacen acto de presencia las composiciones que tienen a los apóstoles y otros santos como dedicatarios, así como textos sobre motivos de las Sagradas Escrituras —la oración en el huerto, la negación de san Pedro— y otros de raigambre más moralizante: el soneto V *Al deleite mundano* (p. 215), la canción *Del vano ser de esta vida* (pp. 261-262) y el romance *Desengaño de la mocedad* (pp. 417-419), entre otros.

Entre tal caudal de versos, muchos de ellos meramente formularios, despuntan algunos experimentos sugerentes —sobre los que ya nos advierte J. Ponce en la «Introducción» (pp. LIV-LVI y pp. LVII-

LXVI)–, agrupados en torno a tres núcleos: el tratamiento de algunas formas neoclásicas, la técnica del *contrafactum* y el procedimiento efrástico. Nos referimos, en primer lugar, a las dos elegías, la dedicada a fray Luis de León (pp. 231-243) y la que lamenta la muerte de Cristóbal de Soto (pp. 246-254), y también a la hibridación genérica de la canción heroica dedicada a Felipe II (pp. 269-271). Con el procedimiento del *contrafactum* se refiere el editor de Medrano a un soterrada presencia de algunos tópicos de la lírica amorosa petrarquista (como la *peregrinatio amoris*) o metaforizaciones integradas en la imaginería petrarquista que se soslayan en el motivo sacro de la «ronda del galán», por ejemplo en la canción XLVI (pp. 273-275).

El editor se afana, tanto en el estudio introductorio como en las notas a cada texto, en «aquilatar los valores literarios y las vetas de la tradición lírica». Resulta altamente sugestivo, por ejemplo, el análisis de la instancia poética del *yo lírico* a la luz del carácter melancólico («Introducción», pp. LXXXV-XCII). Las continuas notas de entronque con la tradición clásica, de la que el editor posee un esmerado conocimiento, constituye otro acicate incontestable del provechoso ejercicio de lectura al que nos anima este estudio y edición de Medrano. No sólo maneja el editor admirablemente las *auctoritates* clásicas sino que la tradición italiana se erige como segundo pilar básico en el horizonte de indagación crítica.

Después de este cabal estudio llevado a cabo por J. Ponce, restaría a la crítica filológica el afinamiento de las pautas por él marcadas: la secuenciación textual en una macroestructura que mixtura el modelo de los *canzonieri* pretrarquistas con la *dispositio* horaciana, la pautaición de las estrategias textuales de un continuado ejercicio de *imitatio* ecléctica, la consideración de fuentes como Tasso y Ariosto, etc. No cabe duda, pues,

que esta edición y estudio encomiables completan la revisión de la poesía de Francisco de Medrano que llevó a cabo D. Alonso a mediados del siglo pasado, a la vez que ponen de relieve los motivos estético-literarios por los que la obra poética del vate sevillano constituye un capítulo notable de la lírica áurea.

Muy lejos de ser un «trabajo de erudición perdido», tal y como comenta el editor, la edición de J. Ponce se enriquece, desde una indudable agudeza crítica, con pulcras y resueltas valoraciones que, prescindiendo de la hojarasca retórica, se instituyen en ecos de una franqueza crítica poco habitual en el predio filológico y que el lector, sin duda, agradece.

MARÍA DOLORES MARTOS PÉREZ

CASTRO, Adolfo de, *El Buscapié de Cervantes*, con dos notas históricas y críticas por D... Facsímil de la primera versión de la *editio princeps*, edición conmemorativa del IV Centenario del *Quijote*, introducción de Francisco Rico, estudio preliminar de Yolanda Vallejo Márquez y Alberto Romero Ferrer, Cádiz, Diputación, 2005, 108 + XIX + 194 pp.

La Historia de la Literatura fue construida por eruditos, historiadores y filólogos que poco a poco se dotaron de instrumentos capaces de discriminar lo verdadero de lo falso. Sin embargo, siempre ha habido quien ha desafiado la validez de esos métodos y la credulidad de sus colegas, y ha producido falsificaciones. Las razones que asisten a los falsarios son de todo tipo, pero no es este el lugar para tratar sobre ellas. En cualquier caso, lo que lleva a falsificar nunca es un simple juego; suele haber detrás razones de peso.

Es también significativo que, con

cierta frecuencia, quienes falsifican sean precisamente aquellos que trabajan por el rigor y contribuyen a la creación de la Historia literaria y de los criterios para validar y autenticar los textos. Este es el caso del responsable de este *Buscapié* decimonónico, Adolfo de Castro, erudito de amplios y variados conocimientos, lo que entonces se llamaba un polígrafo. Y Castro lo fue de manera notable, no sólo por sus aportaciones al mundo de la literatura, sino por sus otros trabajos, relativos a la historia de Cádiz y a otras materias que conoce bien Yolanda Vallejo Márquez, editora, junto con Alberto Romero Ferrer, de este libro.

De *El Buscapié* se hablaba desde el siglo XVIII –y a ello dedica Francisco Rico su ajustada Introducción–, pero fue, al parecer, en una conversación entre Adolfo de Castro y Bartolomé José Gallardo, cuando el primero recibió el impulso inevitable de componer la patraña, que apareció en 1848. Desde ese momento, como sucede siempre con cualquier descubrimiento sonado, se elevaron voces a favor y en contra de su autenticidad. Es algo que se conoce bien desde que se descubrieron los primeros fragmentos del *Satiricón* en el siglo XVII. Es entonces cuando se ponen en marcha los mecanismos de control para detectar la superchería.

Castro, como casi todos los falsificadores, se ajustaba, sabedor o no de ello, a las constantes de este tipo de trabajos. Primero creó un contexto que explicara verosímilmente su hallazgo, y al tiempo puso filtros entre el objeto y su poseedor, todo ello destinado a autorizar el descubrimiento, y luego lo editó, lo ofreció a la comunidad, pero, y ahí reside uno de los errores, lo anotó extraordinariamente. Esta conducta suele poner de manifiesto que, en realidad, las notas se compusieron antes que el texto, que se redacta después, para poder colgar en él unas notas del todo sabias y adecuadas. Así es como trabajaron los falsificadores

en el XVI, en el XVII, en el XVIII, y Adolfo de Castro se incorpora perfectamente a esa digna tradición.

El destino final de los falsificadores suele ser reconocer su implicación en los hechos, ya que la comunidad científica les pide las pruebas de la autenticidad, y éstas no existen. Por eso la mejor falsificación es aquella que no se sabe que lo es, la que cuelga de las paredes de los museos y la que leemos como obra anónima o de otro autor. A Adolfo de Castro este trabajo, en el que demuestra grandes conocimientos, necesarios en cualquier caso para hacer posible la falsificación, le sirvió para asentarse y adquirir fama internacional, pues se tradujo al inglés, francés e italiano, y de su autenticidad se ocuparon desde La Barrera a Ticknor, pero también le proporcionó buenos derechos de autor.

Después de este trabajo siguió descubriendo autorías, como en el caso de la *Epístola moral a Fabio*, lo que era realizar a la inversa la labor que le ocupó para perpetrar *El Buscapié*, y haciendo aportaciones a la historia literaria española –de este modo se convertía en el erudito canónico de la República de los Sabios–, pero su condición de travieso de las letras no le benefició.

Yolanda Vallejo y Alberto Romero han hecho un cuidado estudio de la polémica sobre *El Buscapié*; han situado a su autor y a los implicados en la misma. Manejan solvente información y adornan sus páginas con reproducciones de escenas del *Quijote* y retratos del autor y vistas de Cádiz, lo cual da al libro un aire amable y cuidado, que ayuda en la lectura. Pero escribir a cuatro manos a veces tiene inconvenientes, y así, seguramente como consecuencia de este hecho, hay repeticiones, falta de criterio o mezcla de varios a la hora de citar, oscilación entre el «nosotros» y el «yo», además de las inevitables erratas. Y también algunos despistes, como el de

la página 47, en el que los números romanos CCLX se leen en arábigos como 240, o situar, en la página 49, la edición de *El Buscapié* en 1847. Vallejo y Romero editan en facsímile la primera edición, que es de 1848; ese mismo año hubo otra, con diferente título y distintas características externas: tamaño, gramaje del papel, adornos, etc. Esta primera se había convertido en una rareza y esa es la razón de los editores se hayan decidido por esta y no por la otra, más habitual. Es también momento de decir que, aunque otros habían editado en el siglo xx *El Buscapié*, ésta es la primera vez que se hace de modo íntegro y señalando que no se le atribuye a Cervantes, sino que es clara y simplemente responsabilidad de Adolfo de Castro. De esta forma se corrige un error que se ha repetido en la bibliografía hasta trabajos recientes.

En el año de conmemoración de la edición del *Quijote*, esta reimpresión facsimilar es una de las mejores aportaciones que se han hecho. Pero los siglos XVIII y XIX han de proporcionar aún buenas novedades cervantinas, quijotescas y falsarias.

JOAQUÍN ÁLVAREZ BARRIENTOS

GÓMEZ, Jesús, *La figura del donaire o el gracioso en las comedias de Lope de Vega*, Sevilla, Alfar, 2006, 141 pp.

Con su libro *Individuo y sociedad en las comedias (1580-1604) de Lope de Vega* (Madrid: Universidad Autónoma, 2000), Jesús Gómez llevó a cabo un exhaustivo estudio del primer Lope tan útil para el investigador curtido como para el estudiante en busca de un detallada visión de conjunto. Tras este panorama general, el profesor Gómez ha publicado una serie de estudios sobre la comedia

áurea, en especial sobre la peculiar y atractiva figura del gracioso; destacan entre otros su artículo de 2003 «Precisiones terminológicas sobre 'gracioso' y 'figura del donaire' (siglos XVI-XVII)», *Boletín de la Real Academia Española*, LXXXII: 233-57, y, últimamente, su contribución al volumen editado por Luciano García Lorenzo con el título *La construcción del personaje: el gracioso* (Madrid: Fundamentos/RESAD, 2005), todo lo cual viene a culminar en su muy reciente libro *La figura del donaire o el gracioso en las comedias de Lope de Vega*.

En la estela crítica de Parker, de acuerdo con Montesinos y Lázaro Carreter —en sus respectivos trabajos de 1925 y 1987, esenciales dentro de la aún reducida bibliografía sobre el gracioso— y en común con el enfoque funcionalista de José Prades y sobre todo Ynduráin, Gómez parte de la consideración de los personajes de la comedia como tipos abstractos y busca distanciarse de la crítica que, a la manera romántica, se concentra en la caracterización individualizadora. Este estudioso plantea con ello un análisis ceñido a las coordenadas del texto de la comedia y al margen de sus posibles proyecciones, aunque sin cerrar los ojos ante la diversidad de los caracteres: «La originalidad de los [personajes teatrales complejos] debe ser entendida y explicada de acuerdo con las convenciones genéricas del «arte nuevo» propugnado por Lope, dentro de la mentalidad de la época que corresponde» (p. 18).

Tras establecer la metodología seguida, el libro se ocupa de cuatro aspectos fundamentales en sendos capítulos. El primero se centra en la definición de la figura del donaire como «síntesis teatral», en palabras de Asensio, más allá del estudio de sus varios antecedentes en la tradición previa. El gracioso desempeña oficios de criado, paje o capigorrón, y se distingue de los sirvientes celestinescos y

de los pícaros por su lealtad, lo cual prueba la posición integrada de Lope en el orden social frente a la de un apocalíptico como Fernando de Rojas (p. 23). La primera aparición de la figura del donaire, según el propio Lope, tiene lugar con Tristán, el lacayo de *La francesilla*, publicada hacia 1620 y supuestamente escrita hacia 1596. Rastrear la presencia de «figuras del donaire» en las comedias lopescas anteriores es una tarea que quedaba por hacer (p. 28) y que constituye la materia del segundo capítulo. Se examinan entre otras varias obras palatinas, urbanas e históricas donde aparecen graciosos que, si bien son de índole episódica, se ven en general claramente definidos: *El favor agradecido* (1593), *El caballero del milagro* (1593), *El maestro de danzar* (1594), *La serrana de Tormes* (1590-5), *El dómine Lucas* (1591-5) y *La serrana de la Vera* (1595-8) llevan a concluir que «la invención del gracioso se produce durante el destierro de Lope en la corte ducal de Alba de Tormes (1590-5)» y provocan ciertas dudas sobre la declaración del propio Lope acerca de la novedad de *La francesilla* (p. 60).

«No todos los personajes cómicos o risibles que intervienen en las comedias de Lope son figuras del donaire», se afirma en el tercer capítulo (p. 72), donde se distingue al gracioso de otros caracteres con aparente afinidad: el soldado, ya sea éste cobarde (*El sol parado*, 1596-1603), valeroso (*Carlos V en Francia*, 1604) o «maltrapillo», es decir, harapiiento (*Los españoles en Flandes*); el morisco (*El cordobés valeroso Pedro de Urdemalas*, 1603); el villano rústico (*Los muertos vivos*, 1599-1602) o el pastor cuya ignorancia le hace decir simplezas (*El mejor alcalde, el rey*, 1620-3), pues lo que define a la figura del donaire es su pertenencia «al mundo de la servidumbre urbana o incluso cortesana», p. 69. Se pasa revista a varias comedias desde

El castigo del discreto (1598-1604) hasta *Servir a señor discreto* (1610-18) con el fin de trazar la evolución del gracioso como reflejo de y comentario cómico a la relación amorosa entre el galán y dama. También se ilustran con profusión de ejemplos dos rasgos definitorios del personaje. Por una parte, un materialismo que se traduce en la afición por comer y beber, rasgo éste que no sólo actúa como contrapunto y complemento del idealismo nobiliario exhibido por los galanes de la comedia, sino que también funciona a modo de crítica literaria implícita, dado que «se opone a la idealización del género literario que inicia la *Diana* de Montemayor, a mediados del siglo XVI, y que tanto éxito alcanza en ambientes cortesanos» (p. 95); análogamente, la preocupación del gracioso por el dinero sirve de contraste a la desmedida generosidad del galán. Por otra parte, el gracioso se caracteriza por una fidelidad y lealtad para con su amo que a menudo conduce no a una relación –imposible– de amistad, sino al desempeño de funciones de consejero, hasta el punto de tomar la iniciativa en el establecimiento del enredo amoroso (p. 102), lo cual viene ilustrado por la muy interesante *El mármol de Felisardo* (¿1594?-1598) y por *El bobo del colegio* (h. 1608).

«En la trayectoria de las comedias de Lope, se percibe que la figura del donaire adquiere una progresiva importancia, tanto cuantitativa como cualitativamente» (p. 115). El cuarto capítulo considera con detenimiento al Tristán de *El perro del hortelano* (1613-15), cuyas ironías sobre el amor apasionado de Teodoro no sólo no están reñidas con su papel de *factótum* en la solución de los conflictos principales, sino que suponen otro rasgo definitorio del gracioso, sobre todo en esta etapa de madurez (pp. 113, 115). Además, es de destacar en el sistema de personajes de la comedia la «creciente versatilidad» del gracioso (p. 115), que

facilita su inclusión en situaciones trágicas, según puede comprobarse con los archiconocidos Tello y Batfín de *El caballero de Olmedo* (1620-5) y *El castigo sin venganza* (1631), respectivamente, incluso si en el caso de este último los vínculos de complicidad con el amo se ven claramente debilitados. Como colofón, se analiza en la «acción en prosa» *La Dorotea* (1632) el desengaño del irónico y pragmático Julio, «el [gracioso] más complejo de los que han salido de la pluma de Lope» (p. 124), quien deja traslucir la actitud vital de un envejecido y escéptico Fénix, al tiempo que revela su «cansancio literario de las convenciones propias de la comedia nueva popularizada por él mismo» (p. 125).

Finalmente, y bajo el epígrafe «El gracioso como personaje de la comedia», Jesús Gómez ofrece una recapitulación de «su valor funcional en la intriga, derivado de la estrecha asociación del criado con el amo; asociación que no se produce de la misma manera en la comedia cervantina» (p. 127), ya que Cervantes (entre otros) la consideraba inverosímil. La conclusión insiste en que es precisamente este vínculo, con el consiguiente paralelismo acompañado de un contraste de valores, el elemento definitorio del gracioso, y no los rasgos aislados de comicidad. A la vez, Jesús Gómez señala que «no se ha insistido lo suficiente en la necesidad de analizar la peculiar caracterización cómica del gracioso para diferenciarlo de otros personajes risibles que intervienen en la comedia» (p. 128), agentes de un humorismo involuntario, frente al irónico y deliberado del gracioso, quien adquiere una relevancia cada vez mayor en las comedias de Lope, no sólo por su abundancia numérica, sino también debido a un proceso de especialización por el cual se concentran en él los aspectos cómicos de la obra.

Este libro se guía por la creencia «en la posibilidad de llevar a cabo el análisis

de la obra literaria con la intención de establecer un significado textual coherente (...) con independencia de la significación variable del mismo a lo largo de la historia»; es decir, se propone perfilar un significado «irreductible» del texto teatral, en el caso que nos ocupa (p. 129). La trabajosa búsqueda de una imparcialidad analítica basada en el examen pormenorizado de un considerable elenco de obras y ejemplos es muy loable, como lo es el empeño de Jesús Gómez en recuperar el hilo de los estudios sobre la poética del personaje, descuidados en las dos últimas décadas. Por lo que respecta al gracioso, los artículos de Montesinos y Lázaro Carreter antes citados, junto con la inédita tesis doctoral de Silverman, *Lope de Vega's «figura del donaire»: definition and description* (1955), y el monográfico de 1994 de la revista *Criticón*, a los que ahora se une el volumen colectivo de 2005 mencionado al principio, eran prácticamente las únicas muestras relevantes de este tipo de enfoque.

La figura del donaire o el gracioso en las comedias de Lope de Vega contribuye así a llenar un clamoroso vacío en la bibliografía disponible. El interés de Jesús Gómez por abordar el tema con claridad le lleva a importantes puntualizaciones, entre ellas la de la diferencia histórica entre «gracioso» y «figura del donaire». Lope, al igual que gran parte de la crítica actual, prefería esta última etiqueta; sólo a partir de 1620 se utiliza «gracioso» para designar al personaje en cuestión; aunque ahora se usen como sinónimos, antes de esa fecha esta palabra tenía un valor meramente adjetival (p. 67). Gracias a su propósito rector de ceñirse a una taxonomía objetivable, este libro suscita correcciones diversas a la clasificación de personajes de Morley y Tyler (pp. 63, 64, 70, 71), realiza trabajos pendientes (capítulo segundo) y sobre todo facilita el camino a tareas futuras: el análisis de la visión irónica del

gracioso, aún por hacer (p. 113), o el estudio sistemático de la figura del donaire en el conjunto de la comedia áurea, ya que el trabajo de Ley, *El gracioso en el teatro de la Península (Siglos XVI-XVII)*, de 1954, ha quedado superado por completo. Quizá haya quien arguya que asumir la existencia de un núcleo irreductible de la obra literaria, como hace Jesús Gómez guiado por la tradición filológica, responde a un idealismo de adscripción positivista; pero su punto de partida es de una humildad encomiable, y su entrega al análisis del extenso *corpus* —más de ochenta y cinco comedias en mi recuento; un índice de obras comentadas habría sido de utilidad— resulta digna de admiración. Al poner de relieve el carácter mayormente ficcional del estrecho vínculo entre amo y sirviente en la comedia lopesca, Jesús Gómez contribuye a definir una de esas convenciones literarias del XVII cuya consideración Ynduráin tiene por imprescindible para el correcto entendimiento de los textos áureos (cita en pp. 130-1); la posibilidad de profundizar en las implicaciones socioliterarias de dicho vínculo se ve también facilitada por este libro.

Para concluir, *La figura del donaire o el gracioso en las comedias de Lope de Vega* es un texto de obligada consulta y placentera lectura; la elección de la cubierta es especialmente afortunada, por lo relevante, y la relativa brevedad de su extensión viene facilitada por una concisión expresiva también muy de agradecer.

ESTHER GÓMEZ SIERRA

VEGA, Lope de, *Arte nuevo de hacer comedias*, edición de Enrique García Santo-Tomás, Madrid, Cátedra («Letras Hispánicas», 585), 2006, 152 pp.

En este nuevo volumen de la colección «Letras Hispánicas», Enrique García

Santo-Tomás, quien con anterioridad había publicado varios trabajos también excelentes sobre el teatro de Lope de Vega, nos ofrece la edición del *Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo*. Esta obra forma parte imprescindible del canon lopesco, ya que constituye la justificación del propio escritor sobre los supuestos teóricos que orientan su *praxis* teatral entre los siglos XVI y XVII. Como es bien sabido, Lope redacta, en forma de epístola poética, su *Arte nuevo* para ser leído en la Academia de Madrid. La epístola, de tradición horaciana, aparecería luego incluida en el volumen de las *Rimas* de Lope de Vega, impreso por Alonso Martín en 1609.

Desde principios del siglo XVII, se han sucedido las ediciones y reediciones del *Arte nuevo*, lo que es un testimonio indudable del interés que ha despertado el texto entre los lectores a lo largo de las cuatro centurias transcurridas desde su publicación, especialmente durante la última de ellas. Existen también traducciones modernas del *Arte nuevo* al inglés, italiano y alemán. Además, se han difundido en la *red* algunas versiones del original castellano. De todo ello da cumplida cuenta el profesor García Santo-Tomás en la exhaustiva bibliografía que adjunta a la presente edición.

Dentro del panorama editorial esbozado, resulta muy oportuna la aparición del *Arte nuevo* en un volumen independiente ya que, por la relativa brevedad de la obra, se suele editar agrupada, como ocurre desde que se publica la primera vez, junto con otras obras del mismo Lope, en detrimento de su singularidad. De hecho, durante los últimos treinta años no se ha vuelto a editar el *Arte nuevo* de manera exenta, al menos en castellano, desde que se publicaran las monografías de Juana de José Prades (1971), Juan Manuel Rozas (1975) y Emilio Orozco Díaz (1978). El acertado trabajo de Enrique García Santo-Tomás viene a tomar el relevo de

sus precedentes, con el propósito de poner al alcance del público actual no sólo la edición rigurosa del *Arte nuevo*, convenientemente anotada, sino también el estudio de sus principales aspectos, que el profesor de la University of Michigan aborda en una extensa introducción, muy necesaria para comprender el verdadero significado de la propuesta que formula Lope de Vega.

Los tres primeros apartados de la introducción sirven para que el lector pueda contextualizar la escritura del *Arte nuevo*, a partir de la biografía del propio autor, dentro de la práctica escénica que culmina en la construcción de la «comedia nueva» atestiguada en la obra de Lope de Vega y sus seguidores. Desde el punto de vista de la teoría literaria, García Santo-Tomás señala oportunamente también las conexiones del *Arte nuevo* con las preceptivas teatrales, como la que incluye Torres Naharro en su *Propalladia* (1517) y otras reflexiones teóricas posteriores, como la de Carvallo en el *Cisne de Apolo* (1602) y la de Juan de la Cueva en el *Ejemplar poético* (1606).

La publicación del *Arte nuevo* tiene lugar en un ambiente no exento de polémicas y de recelos con respecto a la moralidad de los espectáculos teatrales, ya que la comedia: «comienza a ser considerada como un vehículo de pecado y malas costumbres» (p. 31). Enrique García Santo-Tomás dedica el cuarto epígrafe de la introducción, titulado: «El *Arte nuevo de hacer comedias* y el contexto cultural de 1609», al análisis pormenorizado de la estructura argumentativa del manifiesto escrito por Lope de Vega, que divide en cinco partes principales: I.—*Exordio* (vv. 1-48), en el que introduce el propósito de su discurso compuesto por encargo para la Academia de Madrid. II.—*Rasgos de la comedia clasicista* (vv. 49-127), con el resumen de la doctrina dramática antigua y un breve panorama del teatro griego, remontándose al

origen histórico de la tragedia y comedia. III.—*Transición temática* (vv. 128-156), pasa entonces Lope a hablar de su nueva teoría dramática, que va a justificar a continuación. IV.—*Características de la comedia nueva* (vv. 157-361). En primer lugar, defiende la mezcla de géneros que da lugar al concepto de tragicomedia. Aboga por la unidad de acción, pero rechaza la de tiempo. Se refiere también a la estructura de la comedia, con la reducción que se produce de cinco a tres actos. Habla del lenguaje apropiado a las diferentes clases de personajes, de acuerdo con su estatus social. Insiste en la importancia de la intriga para mantener el suspense de la acción hasta su desenlace. Alude de manera muy resumida a la versificación, a las figuras retóricas, a la extensión de la comedia y, por último, a los anacronismos que se producen en la representación. V.—*Epílogo* (vv. 362-389), en el que se justifica Lope de nuevo por haber escrito sus preceptos «contra el arte», invocando el gusto de la «vulgar corriente».

Sin embargo, más que dar cuenta del desarrollo argumental del *Arte nuevo*, le interesa a García Santo-Tomás situarlo en la compleja perspectiva de su mudable valoración crítica: «en un afán por rastrear influencias e intenciones, contradicciones y objetivos en un texto donde la síntesis y la complejidad corren parejas» (p. 53). De la consideración del *Arte nuevo* como «lamentable palinodia» (Menéndez Pelayo), se ha pasado en la crítica actual a valorarlo en términos más positivos, desde una óptica romántica, sobre todo a partir de la interpretación que propone R. Menéndez Pidal en un famoso artículo («Lope de Vega. El *Arte nuevo* y la Nueva Biografía»), publicado por primera vez en 1935.

No obstante, el carácter polémico del *Arte nuevo* resulta perceptible desde su misma publicación, pues se inscribe dentro de las controversias que generan los

«debates sobre el teatro» estudiados por García Santo-Tomás en el quinto epígrafe de su introducción: «a partir de un complejo circuito de elogios, sanciones, burlas, agudezas y chismes que alcanza la difamación personal y se distancia, en muchas ocasiones, de la necesaria apreciación literaria» (p. 62). Entre estas «acaloradas controversias», insiste especialmente en las alusiones críticas que se detectan en la obra de Cervantes: «como un gesto irónico de libertad, de reticencia a pasar por los cánones de un género –la *comedia nueva*– codificada por el *Fénix*» (p. 66). Analiza el desarrollo posterior de la polémica sobre el teatro lo-pesco, en obras coetáneas del *Arte nuevo* como las *Tablas poéticas* (1617) de Cascales y *El Pasajero* (1617) de Suárez de Figueroa. A partir de 1621, cuando comienza el reinado de Felipe IV: «Lope continúa involucrado en rivalidades literarias contra gongorinos, aristotélicos e incluso contra Ruiz de Alarcón» (p. 76). Después de la entrada en escena de Tirso de Molina, el quinto apartado finaliza con la muerte de Lope de Vega (1635), cuando acaba de comenzar la «hegemonía de Calderón» en el teatro de la época.

El sexto y último epígrafe de la introducción está dedicado al estudio de la «posteridad» o influencia del *Arte nuevo*, muerto ya el *Fénix*. Todas estas páginas giran en torno a la «recepción crítica» del teatro de Lope de Vega, no sólo durante el siglo XVII, pues se refiere también a la poco favorecedora acogida que le dispensan los autores dieciochescos, como Luzán, Iriarte o Jovellanos; y al redescubrimiento que hacen los autores románticos de Lope: «como uno de los grandes dramaturgos de todos los tiempos» (p. 102). Las consideraciones que, en los dos últimos epígrafes de su introducción, formula Enrique García Santo-Tomás sobre la construcción del canon lo-pesco enlazan directamente con el plan-

teamiento de otra monografía suya anterior, que lleva por título: *La creación del «Fénix». Recepción crítica y formación canónica del teatro de Lope de Vega* (Madrid, Gredos, 2000), en la que el lector interesado podrá encontrar un desarrollo metodológico más amplio de los conceptos principales que utiliza para definir su «estética de la recepción teatral» que, en el marco de una edición como la que comentamos, deben aparecer necesariamente muy resumidos.

Después de la introducción, el editor explica los criterios que ha adoptado a la hora de reproducir el texto del *Arte nuevo de hacer comedias*. Para ello, se basa en las *Rimas* de 1613, por considerarla como «la mejor de las ediciones antiguas, posiblemente supervisada por el mismo Lope» (p. 123). Moderniza la ortografía del original, así como la puntuación, el uso de mayúsculas y los acentos. Todo ello puede servir para facilitar la lectura del opúsculo de Lope, así como las notas añadidas a pie de página en las que, sobre todo, se aclaran determinados aspectos léxicos; pero también se especifican las variantes textuales más significativas, las fuentes literarias (de Robortello en especial) y se proporciona información sobre los numerosos escritores y comediógrafos que cita Lope, en un alarde erudito muy característico de los hábitos de su época.

La complejidad de las interpretaciones que se han escrito sobre el *Arte nuevo* y el interés creciente que ha despertado esta «paradoja académica» (por utilizar la expresión de Montesinos) contrasta con su corta extensión, ya que el texto propiamente dicho ocupa poco más de 380 endecasílabos. A pesar de su brevedad, o precisamente por ella, Lope de Vega acierta a condensar en sus versos, a veces de manera sentenciosa, los principios fundamentales que han orientado la composición de sus comedias. Quien hubiera leído el tratadito con anterioridad puede

aprovecharse ahora de las interpretaciones que nos ofrece sobre el mismo su más reciente editor, ya que como afirma con toda razón y lo atestigua en el esclarecedor estudio introductorio: «Pocos textos tan breves, a fin de cuentas, han sabido generar un aparato tan amplio de comentarios» (p. 61).

En cambio, quien se aproxime por primera vez a su lectura dispone, gracias a la presente edición, de una herramienta muy útil para adentrarse en el complejo significado del *Arte nuevo*. Leer la justificación que redacta el propio Lope en torno a las novedades que introduce en su teatro con respecto a la tradición aristotélica constituye la mejor manera posible de reflexionar sobre las convenciones que sustentan la «comedia nueva», en tanto que fórmula teatral. Se trata de una invitación para comprender nuestro teatro del Siglo de Oro, a través de quien fuera su máximo creador y cabeza visible del género, dentro del contexto histórico que representa el «campo de fuerzas» (Bourdieu) y su «horizonte de expectativas» (Jauss), si apelamos a las nociones teóricas empleadas por el autor de *La creación del «Fénix»*.

La estética de la recepción está relacionada también con el debate moderno, de origen norteamericano, sobre el sentido de la Teoría del «canon» o de los sucesivos cánones que condicionan la articulación de las tradiciones literaria y teatral, en las que se inscribe la escritura de Lope de Vega. Al margen de las implicaciones teóricas sobre la canonicidad, cada una de las sucesivas generaciones de lectores tiene el derecho pero también la obligación de reinterpretar el sentido de obras como el *Arte nuevo de hacer comedias*, convertidas en «estándar de un nuevo canon», según demuestra Enrique García Santo-Tomás con su edición.

JESÚS GÓMEZ

MORETO, Agustín, *Loas, entremeses y bailes*, estudio y edición de María Luisa Lobato, Kassel, Reichenberger, 2003 (Teatro del Siglo de Oro. Ediciones críticas, 136 y 137). 2 vols.

La edición del teatro breve de Moreto era una de esas tareas necesarias que por fin ha visto la luz gracias a los desvelos de María Luisa Lobato. De sobra conocida en el panorama de los estudios de Siglo de Oro, editora avezada también en lo que se refiere al mundo del entremés, pues no en vano se le debe la edición nada menos que del teatro breve de Calderón, la profesora Lobato llevaba trabajando varios años en el teatro breve de este otro gran nombre de la escena que junto a Quiñones, Cáncer y Calderón (y por supuesto, sin contar en esta enumeración a Cervantes ni a Quevedo) forma parte del plantel más importante de autores de este tipo de obras.

María Luisa Lobato se encuentra ahora embarcada en la edición de las comedias del dramaturgo madrileño, al frente de un grupo de investigadores que ha iniciado ya la transcripción de su primera parte. Con la edición de su teatro breve de que ahora nos ocupamos y la de sus comedias pensamos que la obra de Moreto quedará por fin en el lugar que le corresponde y se podrán leer sus textos con garantía científica.

Los dos tomos de que consta este libro se dividen en introducción y edición. El primero aporta novedades biográficas que provienen de la propia investigación de la autora, que ha buceado en diferentes archivos y aporta nuevos documentos para reconstruir la biografía del poeta, especialmente sacados de los archivos diocesano y de protocolos de Toledo. Otra de las más interesantes aportaciones tiene que ver con el estudio del entremés de burlas según las mismas funciones que se aplicaron al cuento tradicional, siguiendo los estudios de Propp. Consigue

Lobato precisar en cuántas funciones se estructuran estas piezas y qué tipo de «actantes» intervienen en ellas.

El siempre difícil problema de fijar la cronología de estas obritas lo resuelve con soltura la estudiosa, que es capaz de precisar el período de mayor producción de Moreto en lo que se refiere al teatro breve (que, curiosamente, es posterior a su ordenación sacerdotal). Aporta también una relación de los autores que intervinieron en sus obras, muy útil, según método que Hannah Bergman, ilustre antecesora de estos estudios, aplicó con muy buenos resultados en su estudio pionero sobre Quiñones (*Luis Quiñones de Benavente y sus entremeses*. Madrid, Castalia, 1965). Ya hemos señalado en otras ocasiones que es errónea la noticia que se da en la p. 161 de que Juan Rana actuó antes de 1627 en el entremés *El casamentero* de Castillo Solórzano. Ya lo había anticipado la autora en su trabajo «Fiestas teatrales al infante Felipe Próspero (1657-1661) y edición del baile *Los Juan Ranas* (XI-1658)», en *Scriptura*, 17, 2002, pp. 227-261, pero Juan Rana actúa en un entremés así titulado (ms. BNM 14851) que no coincide con este que se debe a Solórzano, luego –según nuestra opinión– no se puede anticipar con esta dato la fecha de 1631 como la de arranque de actuación entremesil de Cosme Pérez.

Especialmente interesante y muy digno de valoración es el deslinde de atribuciones que también contiene este tomo, asunto espinoso donde los haya particularmente en el teatro breve, donde era muy frecuente adjudicar piezas a autores de renombre en los diferentes medios, manuscritos o impresos. Basta notar que hasta 1994 se ha venido atribuyendo el entremés *Los sacristanes burlados* a Moreto por haberse editado a su nombre en *Parnaso nuevo* (1670), cuando se conservaba un manuscrito del XVII que bien claro especificaba que se debía a la plu-

ma de Quiñones y que se representó en Madrid en 1633, cuando Moreto no había empezado a escribir para el teatro. María Luisa Lobato clarifica ésta y otras atribuciones en un capítulo arriesgado, pero muy de agradecer.

Después viene el segundo volumen, que incluye la edición de los textos y las notas. El número de estas es abundante y desde luego basta para entender las obras en su complejidad lingüística y literaria, pero, como es normal en obra de esta envergadura, se podrían haber puesto otras (porque esto depende del criterio de cada editor), las más importantes de las cuales enumero a continuación.

Por ejemplo, se podrían haber anotado también palabras concretas, como «Tejón», «cruz», «campana» y «cascabelicos» (*Alcalde de Alcorcón*, p. 469) que no se anotan como amuletos contra el mal de ojo, sólo se dice de tejón que es «pedazo de oro en pasta», cuando en mano de tejón lo que se usa para proteger a los niños, como ocurre en este caso, porque se está hablando de un bello infante y su crianza. La mano de tejón es frecuente encontrarla también en obras del Siglo de Oro, como se lee en el *Arte de ballesterías*, de Martínez de Espinar: «Dicen que es contra los que tienen malos ojos, siendo preservativo de su daño, y por eso a las criaturas les ponen manos de tejón, y a los animales, correas de su pellejo, el cual es el que más defiende del agua, y así, muchos hombres del campo se calzan de ellos (Madrid: Blass, 1946, p. 329). También se podría haber aclarado el juego entre «campanada» y «campanilla» (*Campanilla*, pp. 584-5), porque es relativamente frecuente encontrarlo en textos del Siglo de Oro, como esta *Sátira en defensa de las comedias*, del valenciano Pedro Jacinto Morlá (c1649):

Es ya cosa muy usada
que las campanas se toquen,

mas porque nieve se traiga
os valéis de campanilla.
¡Vive Dios que es campanada!

Como se ve, *campanada* es también «el ruido que causa en algún pueblo o provincia la acción extraña, escandalosa o ridícula de alguno o la admiración que causa alguna cosa peregrina» (Aut., que señala que se suela usar con el verbo *dar*).

Creo que se debería anotar el término «ongarina», que aparece en el verso: «Un sastre poniéndole la ropilla u ongarina» (*Campanilla*, p. 586). Se anota «ropilla», pero no la segunda palabra, mucho más interesante según nuestra opinión. En efecto, *anguarina* es una «Casaca o gabán generalmente de paño, de amplios pliegues y largo por debajo de la rodilla, que se pone sobre las demás prendas para proteger del frío o de la lluvia» (DHLE). Hay muchas variantes, de la palabra, pero *hugarina* es la más cercana a su origen. Véase el diccionario citado, que aporta como primera documentación cierta una de 1654. Aparece también en *La fianza satisfecha*, de Lope: «Partamos, y esta anguarina, / junto con este sombrero / llevaré» (según cita el DHLE, que demuestra que esta redacción no puede ser del xvii, sino de una suelta de la obra del xviii).

Igualmente falta la nota que explique alguna que otra frase hecha, como «No desecha ripio» (*Doña Esquina*, p. 699), que explica la Academia: «No perder ripio. Frase que vale no perder ocasión, lance o coyuntura» (Aut.). Pero tal vez la autora ha considerado que no necesita aclaración.

En ocasiones se podría añadir algún lugar paralelo, como cuando leemos a propósito de las brujas: «Es gente que un hora /se ponen desde Flandes en Zamora» (*Brujas*, p. 711) recuerda a Quiñones de Benavente en una pieza suya titulada *El talego niño* en el que justamente se

dice, refiriéndose a las brujas de forma eufemística: «Otras hay en el corrincho, / que sin ir de viga en viga, / en Madrid y en Talavera están en un hora misma» (*Jácara Olmedo*, vv. 69-72).

Faltan notas aclaratorias a algunos pasajes, como por ejemplo al verso: «unas vacas tocad» (*Reloj*, p. 742), que alude a un famoso tono, como recoge Covarrubias, que aporta una jugosa explicación: «Las vacas es una cierta sonada entre músicos, y sobre ella han hecho grandes diferencias de contrapunto y pasos forçados; y dýxose assý por empear el villano con estas palabras: «Guardame las vacas, carillejo, por tu fe», etcétera» (*Tesoro de la lengua castellana o española*, ed. Martín de Riquer. Barcelona: Alta Fulla, 1998 s/v vaca).

O a este otro, un poco más complejo:

«Y un español,
viendo el burro tan felice...
—¿Qué le dice?
—Supuesto que al uso andáis
y tan dichoso os miráis,
¡oh, quién fuera como vos!
—Y dicen que le oye Dios.»
(*Reloj*, p. 745)

Este chistecillo aparece ya en los *Diálogos de apacible entretenimiento* (1605), de Gaspar Lucas de Hidalgo, donde se registra también la referencia a un vejamen de grado con las siguientes palabras: «Yo me acuerdo que estando en un grado de maestro en Theología en la Universidad de Salamanca, uno de aquellos maestros (como es costumbre) iva galleando a cierto personaje, algo tosco en su talle y aun en sus razones, y hablando con los circunstantes dixo desta suerte: «Sepan vs. ms. que el señor Fulano tenía, siendo moço, una imagen de quando Christo entrava en Jerusalem sobre el jumento, y cada día, de rodillas delante desta imagen, dezía esta oración:

¡O, asno que a Dios lleváis,
oxalá yo fuera vos!
Suplícóos, Señor, me hagáis
como esse asno en que vais.
y dicen que le oyó Dios»¹

Responde un personaje que está oyendo esta copla: «Malicioso es el quinto verso de la coplilla». Pero lo que nos interesa más es que esta referencia textual se corresponde justamente con el *Actus gallicus* a un grado de maestro en Teología en Salamanca en 1593. Así, las palabras de Hidalgo dan cuenta del eco que este había dejado en la mente de los contemporáneos. En efecto, en el gallo salmantino se lee:

«Qual asno de vosotros [...] se requerebraba con él y le decía: «¡O asno mío, o asno de mi alma y mi corazón! ¡O asno!, ¿quién fuera tú? ¡No seré yo tan dichoso! *Quod quidam illustrium poetarum quos tractus ille carpentanus educit verba ex ejus ore suripiens, sic canebat:*

«O asno que a Dios lleváis,
Oxalá fuera yo vos,
Suplícóos, Señor, me hagáis
Como ese asno en que vais».
Y dicen que lo oyó Dios.²

Nada que decir en cuanto a los testimonios recensionados de las piezas que se editan, sin embargo sí podemos aportar algo que falta: en el caso del *Entremés de Alcolea*, falta cotejar con el manuscrito de la Biblioteca Rodríguez Moñino (no inventariado entre los testimonios de esta pieza) que copia en el siglo XIX el ms. 14089 de la Nacional, que sí se colaciona aquí (Cfr. el «Catálogo de entremeses de la Biblioteca de la Real Academia Española», en *BRAE*,

LXXV, 1995, n.º 92). Lo mismo ocurre en el *Entremés del hijo del vecino*, del que se menciona el ms. 14089 de la BNM y (según las noticias que se dan) parece que es del año 1721, pero en realidad se trata de una copia del XIX; el que sí es de ese año es el de la Biblioteca de la Fundación Lázaro Galdiano, que le sirve de fuente (Íd., «Suplemento al catálogo de entremeses...», *ibíd.*, LXXVIII, 1998, p. 132). Claro que en ninguno de los dos casos sirven de texto base y por ello no es tan importante esta carencia.

La cancioncilla «De la calle de Atocha / sol, fa, mi, re / yo me llamo Bartolo / y ella Catania» (*Loa Pupilo*, p. 507) se usa antes en un entremés de Quiñones titulado *La dueña*: «En la calle de Atocha litón, litoque, vitoque, / vive mi dama / yo me llamo Bartolo litón, litoque, vitoque, / y ella Catalna», aunque es cancioncilla popular, y como tal la recoge Margit Frenk en su *Corpus de la antigua lírica popular hispánica* (México: UNAM, El Colegio de México, Fondo de Cultura Económica, 2003, n.º 2565).

Pocas erratas se encuentran en esta cuidadísima edición, si acaso algunos despistes de teclado: «dejme» (*Retrato vivo*, p. 417), y otros de acentuación sin mayor importancia: (*Reliquia*, p. 441; *Aguador*, p. 538; *Esquina*, p. 702), «Sitíe la plaza» (*Cerco hembras*, p. 595) tiene que ser «sitie» porque si no hace al verso hipermétrico.

Sólo encuentro un caso de mala medida (o disposición) de versos:

—¿Dos doblones, que es la hacienda
de un hombre, pides?
—¿No basta? ¡Reniego
de él, estar hecha
una esclava por su amor!
(*Campanilla*, p. 587, vv. 72-75)
que debería ser:
—¿Dos doblones, que es la hacienda

¹ *Diálogos de apacible entretenimiento que contienen unas carnestolendas de Castilla*. Barcelona; Sebastián de Cormellas, 1605, ff. 8-8vº.

² A. MADROÑAL, *De grado y de gracias*. Madrid, CSIC, 2005. p. 166.

de un hombre, pides?
 –¿No basta?
 ¡Reniego de él, estar hecha
 una esclava por su amor!
 (*Campanilla*, p. 587, vv. 72-75)

Hay también un fragmento en prosa (una carta) que se cuenta como si fuera verso (vv. 15-19 del *Ayo*, p. 602).

Como se ve, insignificante la cosecha de estos reparos en comparación con la importancia que la obra tiene y con lo que supone: la recuperación de la obra dramática breve completa de Agustín Moreto, por lo cual no debemos sino felicitar a la autora, por brindarnos la oportunidad de gozar de estas piecillas con su texto fijado y con los lugares difíciles debidamente aclarados.

ABRAHAM MADROÑAL

GARCÍA SANTO-TOMÁS, Enrique, *Espacio urbano y creación literaria en el Madrid de Felipe IV*, Madrid, Universidad de Navarra-Iberoamericana-Vervuert, 2004, 364 pp.

El profesor Enrique García Santo-Tomás es –a pesar de su juventud– un viejo conocido de los que nos dedicamos al estudio de la literatura española de los Siglos de Oro, pues no en vano se le deben libros recientes como *La creación del Fénix* (Gredos, 2000) o ediciones como la que acaba de aparecer de *Las bizarrías de Belisa* (Cátedra, 2004) o el *Arte nuevo* (Cátedra, 2006). A la misma época se debe el libro que reseñamos, dedicado al espacio urbano madrileño.

Pocos libros tan sugerentes como el que nos ocupa en esta ocasión; su planteamiento general responde a una curiosa pregunta que podría formularse en términos parecidos a los siguientes: una investigación por el Madrid barroco par-

tiendo de los sentidos. Efectivamente, cinco capítulos, cada uno dedicado a uno de los sentidos, precedidos de una introducción general que denomina a Madrid, la «ciudad de los sentidos».

Lógicamente, el profesor García Santo-Tomás, buen conocedor de nuestra literatura áurea, asocia a cada uno de esos cinco sentidos con una serie de elementos que tienen su reflejo en la literatura del momento. He señalado en otro lugar que su investigación se beneficia del conocimiento de la crítica literaria de ambos lados del océano, lo cual le permite sumar a la buena tradición filológica hispana las últimas corrientes de la crítica anglosajona, por desarrollar en ese ámbito su profesión de docente universitario.

De hecho, ha coordinado recientemente el libro *El teatro del Siglo de Oro ante los espacios de la crítica. Encuentros y revisiones*. (Madrid: Iberoamericana-Vervuert, 2002), que en buena medida anticipa el que reseñamos ahora, por cuanto ya se introducen en él algunas nociones que se desarrollan en el presente libro. Trata en aquel el profesor García Santo-Tomás del concepto de «tercer espacio», que surge de la yuxtaposición entre espacio físico y espacio intelectual, muy diversamente retratado en la literatura, desde diversas actitudes (realista, alegórica, mítica).

El prefacio de la obra ejerce como introducción a la misma y sirve para centrar su investigación: la importancia que el espacio está cobrando en la investigación literaria y en especial el espacio urbano en los últimos treinta años le ha llevado a colocar a Madrid en el punto de mira, para que siga el modelo de otras ciudades bien estudiadas. Especialmente le interesa, considerar la forma «en la que la literatura capta el entorno madrileño y en la forma en que este mismo entorno influye en la creación estética» (p. 13).

El capítulo primero establece los fun-

damentos críticos de su análisis y presenta al Madrid de Felipe IV como lugar contradictorio y apasionante, abierto a todo tipo de sensaciones, gustos y disgustos, que permiten al autor. El siguiente, «Escrito al oído» concede mucha importancia a los coches y a la pasión de los madrileños de entonces por deambular en ese tipo de vehículos, utilizados para mucho más que para el transporte, también como distintivo de clase social y poder económico o como encubridores de actividades ilícitas relacionadas con el sexo. Se centra también en las crónicas contemporáneas para mostrar que Madrid era una ciudad insoportablemente bulliosa, que contrastaba con el silencio nocturno de la melancolía, como se aprecia en determinadas obras de Salas Barbadillo. El capítulo siguiente, «Vistas dramáticas», se centra más en el teatro de Lope, Tirso y Calderón como propulsores de una moda de comportamiento, y no solo como reflejo de costumbres de su época. Me ha llamado en él la atención la cita de la comedia *El acero de Madrid*, de Lope, que Morley-Bruerton fechan entre 1606 y 1612 (probablemente 1608-12), porque en ella aparecen los seudónimos preferidos de los amigos de Lope que, junto a él, crearon el Romancero nuevo: Riselo-Liñán de Riaza, Lisardo-Luis de Vargas, etc., lo cual evidencia que puede estar recreando un momento histórico (anterior a 1591, fecha de muerte del último) y unos sucesos más o menos reales de sus vidas, que por otra parte aparecían también deformados en los mimos romances que componían.

El siguiente capítulo, «Gustos festivos», se dedica a todo lo que tiene que ver con la comida, y en particular con los placeres de esta (chocolate, aloja...) amparándose en los escritores costumbristas como Zabaleta para centrar la atención en los vicios de una incipiente sociedad de consumo. Lógicamente, el capítulo que sigue está muy relacionado; se

dedica al olfato y lleva por título «Geografías de lo sacro y lo profano». El autor se centra en el análisis de productos como el tabaco, porque de alguna forma el olor marca también las diferencias entre estamentos sociales. Por último, el capítulo dedicado al tacto, «Poética del tacto literario» estudia la moda y en especial lo que ella conlleva en cuanto a diferenciación social y gusto por el lujo.

La obra se cierra con una completa bibliografía, muy al día en cuestión de estudios sobre la ciudad y el espacio geográfico en general. En este punto conviene subrayar el enorme esfuerzo de documentación realizado por el autor, por cuanto cita de primera mano (y eso supone muchas horas de paciencia en bibliotecas y archivos) las fuentes que utiliza, algunas nada fáciles, como las diferentes premáticas o las raras ediciones de libros dedicados al tabaco, la moda, etc. que nunca han visto la luz modernamente. No se queda con las obras más conocidas y accesibles de un autor como Salas Barbadillo, sino que también utiliza libros como las *Fiestas de la boda de la incasable malcasada* (1622) que duermen el sueño de los justos en su primera edición solo conservada en una biblioteca.

El libro está impecablemente escrito, no obstante, la composición del mismo se duele a veces de la mala separación de palabras al final de renglón (de-splazan, p. 90; con-struye, p. 106), que sin duda se debe a algún duende informático con segmentación anglosajona de palabras. Algunas erratas, fácilmente corregibles y sin ninguna importancia, como la cita de la *Primera parte de la historia de D. Felipe III*, de Céspedes y Meneses, 1631 (p. 80), cuando lo que debe decir es *Felipe III*. Es erróneo atribuir a Gabriel de Barrionuevo el *Entremés del triunfo de los coches*: su autor se llamaba en realidad Gaspar de Barrionuevo, aunque La Barrera y otros estudiosos confundie-

ran el nombre (véase el trabajo dedicado a su persona y su obra en *Voz y Letra*, IV/2, 1993, pp. 105-127), y ya que hablamos de entremeses, hay que decir también que «*Los coches de Quiñones de Benavente*» y «*Los coches de Benavente*», de Tirso» (p. 89) son en realidad la misma pieza, solo que se publicó también en la *Segunda parte de comedias del Mercedario* y de ahí el error de atribución.

Pero como digo, estos «lunares», insignificantes por su número y entidad, no hacen más que engrandecer la belleza de esta obra, sensual donde las haya, que sitúa a Madrid como nueva «ciudad de los prodigios» en el centro de atención y paradigma de la España barroca, un lugar y un momento de profundos cambios entre una sociedad anquilosada y los inicios de la España moderna.

ABRAHAM MADROÑAL

CARVAJAL Y SAAVEDRA, Mariana de, *Navidades de Madrid y noches entretenidas*, edición, introducción y notas de Dámaso Chicharro, Jaén, Instituto de Estudios Giennenses, 2005, 383 pp.

Mucho ha cambiado en los últimos años la valoración sobre la novelista Mariana de Carvajal y Saavedra (1610/1615-1664), durante tanto tiempo casi olvidada o, cuando menos, relegada a un papel de comparsa en el panorama narrativo del Barroco español, siempre a la sombra de otra representante femenina contemporánea, María de Zayas y Sotomayor. Basta, para ello, constatar cómo, desde hace unas fechas, han aparecido varias ediciones (tanto de forma completa como parcial en alguna antología) de su única obra publicada, así como unos cuantos estudios monográficos por parte de la crítica especializada y hasta tres

tesis doctorales, hecho ya de por sí suficientemente ilustrativo a este respecto.

Ahora bien, para llegar hasta aquí, nuestra novelista ha tenido que soportar un silencio que, desde la perspectiva actual, nos parece largo en exceso, a la vez que sorprendente, sobre todo teniendo presente que se trata de una autora que pertenece al siglo áureo de nuestras letras. Cabría pensar en el hecho de su condición femenina como posible explicación (que no justificación) del ostracismo sufrido. Pero tal supuesto lo desmiente la atención otorgada a la mencionada María de Zayas. Bien es verdad que ésta contó, ya en su tiempo, con la amistad y consideración de notables escritores de la época, que no dudaron en otorgarle los elogios de rigor. Mariana de Carvajal, por el contrario, no gozó de esta situación privilegiada y, sin duda, ello contribuyó a postergarla en un puesto secundario. Las circunstancias familiares tampoco la ayudaron mucho, porque, si bien es verdad que pertenecía a una clase social relativamente acomodada, sufrió no pocas penalidades económicas, sobre todo al final de su vida. Sabemos, entre otras cosas, que al enviudar en 1656, tenía nada menos que nueve hijos (tres varones y seis mujeres). Y esta posición tan precaria explica que se viera obligada a solicitar del rey una ayuda económica que le permitiera afrontar con una mediana dignidad el tramo final de su vida.

Ha llegado, pues, aunque con notorio retraso, la hora de reivindicar el papel que ocupa en nuestra literatura del Siglo de Oro Mariana de Carvajal y Saavedra, nacida en la ciudad de Jaén y cuya trayectoria vital quedó repartida entre las ciudades de Granada y Madrid. Para empezar, hoy día se disponen ya de datos que permiten perfilar con más propiedad su biografía, tomando como punto de partida las precisas y oportunas noticias que ofreció en su día Manuel Serrano y Sanz (*Apuntes para una biblioteca de*

escritoras españolas, BAE, 268, pp. 236-244). Y, además, el hecho de que la crítica se haya decidido a estudiar con un cierto detenimiento su obra ha propiciado desterrar ideas estereotipadas sucesivamente repetidas y concederle el lugar que se merece en el contexto literario de su época.

En consecuencia, parece lógico que desde las tierras del antiguo Reino de Jaén se haya querido contribuir a esta tarea de reivindicar la figura de doña Mariana de Carvajal y Saavedra, que, al igual que tantos ilustres autores provincianos de su tiempo, tuvo que buscarse nuevos horizontes fuera del lugar que la vio nacer. Y para tan encomiable empeño han aunado sus fuerzas el Instituto de Estudios Giennenses, de larga y fructífera trayectoria cultural, y un especialista en la materia con amplia y contrastada experiencia en estas lides, como es el caso de Dámaso Chicharro Chamorro, miembro de la citada institución y profesor de Literatura en la Universidad de Jaén.

No es éste el primer acercamiento a la novelista por parte de Dámaso Chicharro. Con anterioridad había dado a conocer el trabajo «Nuevos datos sobre doña Mariana de Carvajal, novelista giennense del siglo XVII» (en *Homenaje a Luis Coronas*, Jaén, Universidad, 2001, pp. 589-601), luego recogido en su libro recopilatorio *Perfiles literarios giennenses* (Jaén, Universidad, 2004, pp. 153-171). Allí recapitulaba todo lo conocido hasta entonces sobre la biografía de la escritora y agregaba algunos datos más sobre los últimos años de su vida. Fue, sin duda, esta incursión la que le hizo comprender la necesidad de afrontar una edición, con todas las garantías, de la obra narrativa de Mariana de Carvajal. Pero no sólo ofreciendo únicamente el texto, sino también trazando un panorama general sobre el contexto socio-cultural de la época y sobre el género narrativo en que se enmar-

ca, para, de esta forma, facilitar al lector una mejor comprensión y, consiguientemente, un más certero juicio de valor.

El centenar largo de páginas que conforma el estudio introductorio es todo un ejemplo de cómo debe acometerse la presentación de una obra de nuestra literatura clásica. Estamos, no ante un preámbulo genérico para salvar el trámite de costumbre, sino de un auténtico estudio, exhaustivo y crítico, sobre el estado de la cuestión, lo que le permite enjuiciar en sus justos términos la obra que se edita. Permítasenos hacer un rápido repaso de cada uno de los apartados de la «Introducción».

Parece a todas luces oportuno el primero, titulado «La narrativa de Mariana de Carvajal en el contexto del Barroco». Es realmente notable la capacidad de síntesis que revela el editor a la hora de centrar el tema, mostrando los puntos claves de trabajos ya clásicos en la materia, como los de José Antonio Maravall, Emilio Orozco o Bartolomé Bennassar, hasta el más reciente de Fernando Rodríguez de la Flor; sin olvidar el estudio específico de Caroline B. Bourland «Aspectos de la vida del hogar en el siglo XVII según las novelas de doña Mariana de Carabajal y Saavedra» (*Homenaje ofrecido a Menéndez Pidal*, Madrid, 1925, T. II, pp. 331-368), pionero en la bibliografía de nuestra autora, o la tesis doctoral de Ruth Cubillo Paniagua *Usos amorosos y conductas modélicas femeninas en el siglo XVII: una lectura de las «Navidades de Madrid y noches entretenidas» de Mariana de Carvajal* (Universidad Autónoma de Barcelona, 2003, inédita). De esta forma se puede entender mejor la influencia del *Decamerón* de Boccaccio en el relato corto español, así como el papel que jugó en este proceso la figura, mucho más cercana a nuestra autora, de Cervantes, particularmente a través de sus *Novelas ejemplares* (1613).

A esta primera visión global sigue un

apartado más concreto, centrado en «La novela corta de tema amoroso en el España del XVII». Al igual que en el anterior, el editor nos presenta las líneas maestras de la modalidad literaria en que se inscribe la colección narrativa de la novelista giennense. Para ello hace un completo y atinado análisis de las principales aportaciones de la crítica sobre el particular, desde las ya clásicas de Agustín González de Amezá, Caroline B. Bourland o Ludwig Pfandl, pasando por las de Joaquín del Val, Julio A. Jiménez, Pilar Palomo, Jenaro Talens Carmona, Isabel Colón, José Miguel Oltra, María José Seoane, Jean Michel Laspèras, Evangelina Rodríguez Cuadros, María Grazia Profeti, Lourdes Noemí Jiménez o Rosa Navarro Durán, hasta las muy recientes de Ruth Cubillo o Moisés Martín Gómez. Con tan abundantes materiales el lector de los relatos de Mariana de Carvajal está en condiciones de comprender mejor este peculiar género de la novela corta, que tuvo su éxito no sólo en España, sino también en otros países de su entorno. Y, como complemento, nos ofrece a continuación un exhaustivo listado, por orden alfabético de autores, de las «Colecciones de novelas cortas, relatos sueltos y otros textos de novela corta (siglo XVII)», de enorme utilidad para el investigador interesado en la materia.

Los apartados siguientes se concentran ya en la novelista Mariana de Carvajal, encuadrando su colección de ocho novelas cortas en el contexto literario de la época. Para ello toma como punto de partida, una vez más, los estudios existentes, que se han ido acrecentando en las últimas fechas. Dedicar un capítulo específico al «humor», rasgo novedoso y característico de la narrativa de la autora giennense, que hasta fecha muy reciente no había sabido apreciar la crítica. Por supuesto, tampoco podía faltar una referencia al «feminismo», entendido por nuestra novelista de forma dife-

rente a como aparece en su colega María de Zayas. A este respecto el profesor Chicharro hace suyas las palabras de Moisés Martín Gómez cuando afirma que en Zayas «el interés reside principalmente en sus postulados teóricos y en su encendida defensa de la mujer, aspectos que siguen suscitando el interés de la crítica». Mariana de Carvajal, por el contrario, abogará por un feminismo de carácter más práctico, con planteamientos narrativos en los que la mujer sabe actuar como tal, de acuerdo con cada situación, pero sabiendo vencer las dificultades. «Si las novelas de María de Zayas –apunta Dámaso Chicharro– son más interesantes como relatos que defienden a ultranza a la mujer, como auténticas novelas ‘de tesis’, comprometidas en favor de lo femenino, las de Mariana de Carvajal son auténtico documento de época, visión moderna, y así son valoradas en la actualidad» (p. 97). Y esta afirmación da pie a la última sección del estudio introductorio, centrada en el contexto social que se ve reflejado en las novelas de Carvajal, aspecto que si bien es básico en el conjunto de la novela corta barroca, resulta fundamental en la producción narrativa de la giennense.

Con todo este bagaje se hace mucho más provechosa y fructífera la lectura de la presente edición, que cuenta, además, con numerosísimas notas a pie de página, que aclaran el significado de palabras y expresiones, o explican determinados pasajes o alusiones.

Hasta ahora sólo disponíamos, en la práctica, de una edición moderna completa de la obra de Mariana de Carvajal, la de Catherine Soriano (Madrid, Comunidad de Madrid, 1993). Porque no cuentan para este propósito las que forman parte de las tesis doctorales de Julio A. Jiménez (1974) y Ruth Cubillo Paniagua (2003), ambas todavía inéditas; como tampoco, por sus especiales características, la de Antonella Prato, con introduc-

ción, en italiano, de Maria Grazia Profeti (Verona, Franco Angeli, 1988). Tenemos, eso sí, las ediciones parciales de Evangelina Rodríguez Cuadros en sus *Novelas amorosas de diversos ingenios del siglo xvii*, que incluye *La industria vence desdenes* (Madrid, Castalia, 1987, pp. 233-279), y en la recopilación *Entre la rueca y la pluma. Novela de mujeres en el Barroco*, esta vez en colaboración con Marta Haro Cortés, que seleccionan *Quién bien obra, siempre acierta, El esclavo de su esclavo y La industria vence desdenes* (Madrid, Editorial Biblioteca Nueva, 1999, pp. 395-506). Ahora bien, a pesar de que estas dos antologías son verdaderamente encomiables, resultaban incompletas para nuestro caso.

En tales circunstancias, pues, la edición que ahora nos ofrece el profesor Dámaso Chicharro supone un avance más que considerable. Y, en concreto, si se compara con su similar, la de Catherine Soriano, la diferencia salta a la vista. Ésta, aunque digna en su empeño, parece más bien una salida de compromiso para una colección dirigida al gran público; en concreto, la de «Clásicos madrileños». Muy diferente es el caso de la que ahora comentamos, realizada con mucho más rigor, porque distintas son también las pretensiones.

Es evidente que cuando se emprende una tarea de editar una obra del pasado, se pueden seguir métodos muy diferentes, según las peculiaridades de cada caso particular, y, por consiguiente, con resultados igualmente distintos. Centrándonos en la edición que nos concierne, quizá alguien pueda echar en falta una biografía, aunque hubiera sido mínima, de la novelista. El editor no lo considera procedente (hemos apuntado que ya había publicado un trabajo sobre el tema) y sólo se detiene en algunas cuestiones muy concretas y más novedosas, según explica oportunamente (p. 55). Es un criterio respetable. No obstante, entende-

mos que no habría sobrado, máxime teniendo en cuenta que no todos los lectores disponen de la bibliografía necesaria para subsanar la situación.

En otro orden de cosas, hay algún detalle menor que se podía haber subsanado. Por ejemplo, en la sección de «Bibliografía», agregar a la ficha de la primera edición de la obra de Mariana de Carvajal el apunte «R/4.972» (p. 107), sin especificar más, no supone ningún problema para quien está familiarizado con la sección de «Raros» de la Biblioteca Nacional de Madrid (de inmediato entiende que se trata de uno de los ejemplares allí custodiados), pero puede ser una nota desconcertante para el que no se encuentra en tal situación. Y por lo que se refiere a la segunda edición, la de 1728, que figura a continuación, si bien es verdad que en un momento de la introducción se detalla la circunstancia de que agrega dos novelas más, procedentes de otra colección, a las ocho originales de nuestra autora, hubiera resultado oportuno reflejarlo de nuevo, para evitar el posible despiste de un consultante que, llegado a este punto, no recuerde en todos sus extremos las aclaraciones que se han hecho en páginas anteriores y entienda, con toda lógica, que la recopilación de 1728 es una edición con el mismo contenido que la de 1663.

En cualquier caso, estas menudencias (que no dejan de ser opiniones personales y, en consecuencia, no tienen que ser obligatoriamente compartidas) en modo alguno rebajan todo lo que de positivo —que es mucho— ofrece el presente trabajo del profesor Chicharro. No pocas veces, cuando se maneja la edición de un clásico de nuestra literatura, queda la duda sobre lo que realmente aporta al estado de la cuestión. No éste el caso que ahora nos ocupa, que cumple con creces dicho cometido.

AURELIO VALLADARES REGUERO

TORRES VILLARROEL, Diego de, *Vida, ascendencia, nacimiento, crianza y aventuras*, edición de María Angulo Egea, Madrid, Ollero y Ramos/ Random House Mondadori, 2005, 390 pp.

La tendencia editorial general, dirigida al lector medio y al universitario, insiste en publicar una y otra vez los mismos títulos, aquellos que se consideran «académicos» o que están en los planes de estudios. De este modo, en las librerías se encuentran diferentes ediciones de la misma obra, lo que, al margen cuestiones económicas, contribuye a dar una imagen anquilosada, limitada y repetida de las diferentes épocas de la literatura española. Por otro lado, esta reiteración habla de cómo se consolidaron un corpus y un canon en un momento determinado de nuestra historia, asumidos por los planes de estudio, y de cómo éstos, a pesar de haber cambiado, apenas han variado en lo que se refiere a la representación de la historia literaria española, si no es para el siglo xx. Esta política editorial es también indicio de cómo no calan en la sociedad, o lo hacen con gran lentitud, las aportaciones nuevas, los cambios que surgen de la investigación científica.

Esta actitud, esta reiteración, de las editoriales no tiene nada que ver con la calidad de los trabajos que ofrecen. La edición de María Angulo Egea, dirigida al mundo universitario y al de la enseñanza media, es un ejemplo de calidad y renovación al trabajar sobre una obra ya otras veces publicada. Antes de esta suya existían otras, como las de Russell P. Sebold, de Guy Mercadier, de Dámaso Chicharro, Pérez López, Suárez-Galbán, sin duda todas ellas importantes trabajos. La diferencia entre éstos y el suyo está en que, además de dar las informaciones pertinentes sobre el autor y su obra, dedica espacio a actividades que van a servir a los alumnos para entender

la época, la figura y la obra. Estos instrumentos, de gran utilidad para el profesor de literatura, son también necesarios para el estudiante, que suele tener los referentes históricos y culturales desdibujados, cuando no perdidos.

A veces se tiene la tentación de no valorar las ediciones escolares o de darles poca importancia, como si la labor de divulgar el conocimiento e implantarlo en la sociedad fuera algo baladí. Hay que recordar que esos libros son los que van a dar una imagen, a menudo la primera, de una época literaria y de un autor a los estudiantes. Esa primera imagen es muchas veces determinante de cómo el alumno va a aceptar o negar una época, un género literario, etc.; de que se interese o no por lo que se le ofrece, y de que entienda o no el pasado como un valor cultural, como parte de su propia historia, o simplemente como algo obsoleto y aburrido. Un libro bien hecho como este le servirá al estudiante, no sólo para introducirse del mejor modo en la obra en concreto, sino que le va a proporcionar unos instrumentos y conocimientos adecuados y correctos para entender la época, sus peculiaridades literarias y culturales, etc.

Pero la aportación mayor de este trabajo no está en el aparato de actividades docentes que contiene ni en la solvencia con que se presentan las informaciones y los análisis, sino en que aplique a la *Vida* de Torres Villarroel las nuevas investigaciones respecto de la escritura autobiográfica. Todos los que se ocuparon antes de esta obra y de su autor repararon y señalaron su condición de obra pionera en cuanto a la escritura del yo, pero en esta edición, haciéndose eco de esas nuevas investigaciones, se desarrolla este aspecto de manera inteligente, y se incorpora como novedad ese ámbito de investigación a un estrato de lectores no especializados. Esto contribuye a corregir errores y lugares comunes que se

repiten en los libros de texto. La consecuencia es que Torres Villarroel adquiere un semblante nuevo, más cercano seguramente al original. En este sentido, ya que hablo de las relaciones de parecido entre los originales y las imágenes artísticas, me parece un acierto que en la portada del libro vaya el grabado del autor que lo presenta, según las convenciones de la época, con sus laureles de la fama y los atributos que caracterizan su actividad: por un lado, algunos instrumentos que aluden a su condición de catedrático de Matemáticas; por otro, el orgullo de su condición de escritor, representado mediante algunas de sus obras, cuyos títulos se leen en los lomos: *Pronósticos, Sueños, Astrología*.

Así pues, otra *Vida* de Torres Villarroel, pero una gran edición, en la que cualquier interesado encontrará cronología, bibliografía al día, anotación clara y justa y materia expuesta con concisión y de modo sugerente.

JOAQUÍN ÁLVAREZ BARRIENTOS

MARCOLINI, Juan, *La dicha en la desgracia y vida campestre. Zarzuela nueva*, edición, prólogo y notas de Daniela Pierucci, estudio musicológico de Albert Recasens, transcripción de partituras de Riccardo Lenzi, Pamplona, Ediciones Universidad de Navarra, 2004, 134 pp. + 114 s. n. (Anejos de RILCE, n.º 46).

Daniela Pierucci, joven investigadora en la Universidad de Pisa (Italia), centra su atención en un género del teatro español de la segunda mitad del siglo XVIII a menudo infravalorado por la crítica, al ofrecer, en edición moderna, anotada y prologada, la «zarzuela nueva» *La dicha en la desgracia y vida campestre* de Juan Marcolini, autor de origen italiano, más

conocido como apreciado tonadillero y violinista de la Capilla Real de Madrid, donde obró de 1771 a 1788. Las investigaciones en la Biblioteca Nacional y en la Histórica Municipal de Madrid han permitido recuperar cuatro manuscritos –ninguno, en opinión de la editora, autógrafo– de los que informa en el apartado *Cuestiones textuales* (pp. 21-24). Después de un atento análisis de los textos, justifica la elección de editar el testimonio que se halla en la Biblioteca Histórica Municipal (Tea 1.188-13 A.), registrando puntualmente (pp. 25-35), las variantes que ofrecen los diferentes ejemplares de la zarzuela, que son muy interesantes sobre todo por lo que afecta a las respectivas representaciones. Otro motivo de interés reside en la presencia de la partitura musical que Ricardo Lenzi se encarga de transcribir y que Albert Recasens comenta. Gracias a él, que pone de relieve el feliz connubio entre tradición y renovación y subraya las aportaciones de la *opera buffa* italiana, y al ensayo introductorio de la editora, es posible valorar *in toto* la importancia y el significado de la obra de Marcolini.

Como escribe Pierucci, el autor de la zarzuela, que se representó en 1771 en el Teatro del Príncipe, muestra haber aceptado las sugerencias de Ramón de la Cruz, puesto que abandona «las ambientaciones fabulosas y los ambientes solemnes de gusto palatino, en favor de las contemporáneas costumbres populares madrileñas» (p. 11). El detenido examen de la zarzuela, en palabras de la estudiosa «una especie de sainete costumbrista alargado con intenciones jocoso satíricas», permite excluir que pueda tratarse de una comedia burlesca, puesto que en ella la risa pasa a ser, dentro de una perspectiva clasicista, instrumento de crítica y de educación.

La zarzuela, en dos actos, y que consta de 1930 versos –romance en el texto declamado y varios metros cortos y es-

trofas en el texto cantado— y que sigue fielmente las normas pseudoaristotélicas, retoma el contraste entre el mundo de los payos y el de la petimetría ya utilizado por Ramón de la Cruz y Gómez del Castillo. La obra se ambienta en una finca en los alrededores de Madrid, donde el abate don Pedro se ha retirado con su hermana Clara para impedir su relación con don Vicente. La inesperada llegada del enamorado, herido tras una caída de caballo, reúne a los dos amantes, que finalmente consiguen casarse, tras varias peripecias en las que participan los payos Alejo y Geromo y la paya Ramona.

Pese a la sencillez del enredo, son muchos los temas que Marcolini ofrece al público para que reflexione y que representan las varias facetas de la sociedad de la época. En primer lugar los payos, representantes del mundo rural y sinónimo de ignorancia y de egoísmo. Esta imagen, según la editora, dista significativamente de la ensalzada por Olavide, Campomanes y Jovellanos (p. 14), prueba evidente que para Marcolini el trabajo en el campo estaba aun lejos de ser realmente «digno» y «útil» como aspiraban los reformadores ilustrados. La grosería de los payos, en la que se funda buena parte de la *vis cómica* de la obra, se evidencia particularmente en el lenguaje lleno de vulgarismos y comparaciones livianas. Blanco de la «vena crítica y moralizadora» (p. 14) del autor es también el mundillo superficial y falso de la petimetría, representado por don Pedro, ridiculizado a través de su indumentaria, del lenguaje pedante, basado en un léxico extravagante, en hipérbatos y comparaciones e imágenes inusitadas. A través de este personaje, el autor critica la superficialidad y el culto a las apariencias de las clases adineradas, tema que se hizo frecuente en la comedia burguesa de la primera mitad del siglo XIX. Pierucci destaca que, aunque la presencia de un abate no es nueva en el teatro

cómico del Setecientos, Marcolini revela cierta osadía al llevar a la escena los prohibidos amores del clérigo que además ha perdido el respeto de los criados y de su misma hermana.

Otro tema que la obra pone de relieve, en opinión de Pierucci, es el del matrimonio combinado, institución que en la época suscitaba el interés del políticos y dramaturgos (piensen en Moratín hijo), visto a través del personaje de doña Clara, quien expresa el deseo de libertad e independencia en la elección de su propio esposo, deseo compartido por las payas Benita y Manuela al rechazar a sus amantes, mientras que, significativamente, Marcolini pone en la boca de Ramona, la criada boba, el elogio del vínculo nupcial.

En fin, la esmerada labor de Daniela Pierucci, no sólo enriquece el catálogo de zarzuelas del XVIII, sino que demuestra, más allá de las polémicas casticistas que afectaron en su momento a este género, el empeño de Marcolini en renovarlo recuperando inteligentemente la tradición, adecuándola a la estética neoclásica y a las nuevas exigencias éticas y sociales de la época ilustrada, según la pauta marcada por esclarecidos autores, Tomás de Iriarte entre ellos.

PATRIZIA GARELLI

LÓPEZ-CORDÓN CORTEZO, María Victoria, *Condición femenina y razón ilustrada: Josefa Amar y Borbón*, Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza, Sagardiana, Estudios feministas, 2005, 355 pp.

Hará unos veinticinco años andaba yo investigado la intensa, pero corta, colaboración del poeta-magistrado Meléndez Valdés con la Sociedad Económica Aragonesa (septiembre de 1789-abril de

1791), sin tener ni idea de quién era Josefa Amar y Borbón. El primer trabajo encomendado por la Aragonesa a Meléndez estuvo relacionado con la cátedra de Economía, cuyo titular era Lorenzo Normante y Carcavilla, personaje ilustrado muy conocido como escritor de temas económicos de inspiración enciclopedista. Según el acta de la Junta General de la Económica Aragonesa del 9 de octubre de 1789, se le encargó a Meléndez «un Discurso breve sobre la educación física que se debe dar a los niños en los primeros diez años».

Como nunca jamás se supo de este encargo, a pesar del entusiasmo de Meléndez, intentamos buscar una explicación. Y creímos hallarla en las mismas actas un año más tarde, concretamente en la del 10 de septiembre de 1790, cuando Josefa Amar y Borbón dirigió a la Sociedad un ejemplar del libro que acaba de publicar, intitulado: *Discurso sobre la educación física y moral de las mugeres*, uno de los hitos de la literatura «feminista» española, tomando el concepto de literatura en su acepción más amplia, que es como debe entenderse la literatura en ese siglo. En nuestra opinión, doña Josefa le «pisó» el tema a Meléndez, redactando su magnífico *Discurso*, su obra capital, con una perspectiva mucho más amplia y documentada que la que podría suponer el solicitado libro de circunstancias de un poeta, ciertamente admirador de la mujer en centenares de poemas, si bien sin ninguna experiencia paternal, pues, es sabido que Meléndez no tuvo hijos. ¿Para qué iba *Batilo* a redactar un borrador sobre el tema de la educación física infantil, cuando la también socio Amar y Borbón estaba escribiendo un libro sobre tema parecido?

Como es lógico, este humilde reseñador desde entonces ha procurado estar atento a las posibles relaciones de la ilustre feminista con nuestro mejor poeta del siglo XVIII, que pudieran irse descubrien-

do. Es casi seguro que se conocieron en Zaragoza en el periodo 1789-1791, dentro de la Económica Aragonesa (el matrimonio Fuertes-Amar y Meléndez eran socios) o fuera, en la Audiencia (Fuertes y Meléndez eran magistrados del mismo tribunal).

Por eso, nos alegró el hecho de que, a mediados de la década 1900-2000, entrase en el estudio de la ilustrada aragonesa una persona tan competente como María Victoria López-Cordón Cortezo, catedrática de Historia Moderna en la Universidad Complutense de Madrid y directora de la prestigiosa revista *Cuadernos de Historia Moderna* de dicha Universidad. Dentro de su producción merecen un lugar destacado sus trabajos sobre historia de las mujeres. No sólo ha analizado su situación jurídico-legal, su inserción en el contexto familiar y los modelos y representaciones que están en vigor en la Edad Moderna, sino también la escritura femenina y la crítica textual, continuando la vieja tradición, que nunca debió atemperarse, de hermanar los estudios históricos y literarios.

En 1994 publicó la edición crítica del aludido *Discurso sobre la educación física y moral de las mujeres* (Ediciones Cátedra/Instituto de la mujer, Colección Feminismos), y desde entonces ha venido ocupándose en diversos trabajos de la erudita aragonesa. En un contexto similar (una «Colección de Estudios feministas», parcialmente financiada por el Instituto Aragonés de la Mujer y laboriosamente dirigida por la profesora María Dolores Sánchez González), López-Cordón profundiza y amplía lo escrito en 1994 y posteriormente por ella misma, en el libro que comentamos, sin duda, lo mejor y más completo aparecido hasta el momento sobre la ilustrada aragonesa.

Es un tomo bien editado (aunque el diseñador de la portada podría haber sido menos original y más práctico) por Prentas Universitarias de Zaragoza, cuya es-

merada actividad ha subido desde que las dirige Antonio Pérez Lasheras, que consta de dos partes claras, una de estudio y análisis (pp. 7-212), y otra de textos («Apéndices», pp. 213-355). La primera parte (no rotulada) comprende una introducción y nueve capítulos (1. «El personaje y sus circunstancias»; 2. «Una biografía interrumpida»; 3. «La actividad pública»; 4. «Traductora y escritora»; 5. «Los tópicos ilustrados»; 6. «Las grandes cuestiones»; 7. «Las ideas sobre educación»; 8. «Conciencia de mujer»; 9. «Entre la vindicación y la cautela») y un completo y ajustado capítulo de fuentes y bibliografía.

La segunda parte de libro («Apéndices») viene a ser la obra completa original, poco extensa en comparación con los frutos de la tarea traductora, de Josefa Amar y Borbón, con excepción del *Discurso sobre la educación física y moral de las mujeres*, su escrito más amplio, rico y personal, ya editado en 1994, como hemos señalado. Son 15 apéndices de relativo y desigual interés histórico-literario, muchos de ellos inéditos y procedentes del Archivo de la Real Sociedad Económica Aragonesa de Amigos del País o publicados en el madrileño *Memorial literario*. Los más importantes desde el punto de vista lingüístico-literario son los siguientes: Apéndice 5. «Rectificaciones a la traducción del *Discurso* de Grisellini y dictamen sobre el mérito del original remitido a don Diego de Torres, secretario de la Sociedad Económica Aragonesa», leído en la junta del día 13 de diciembre de 1782; Apéndice 9. «Dedicatoria y advertencia de Josefa Amar a la *Respuesta del señor abate Lampillas a los cargos recopilados por el Sr. abate N. N. sobre el Ensayo histórico-apologético de la Literatura Española, traducido del italiano por Josefa Amar y Borbón*», Zaragoza, Blas de Miedes, 1786, pp. 3-8; Apéndice 13. «Prólogo de Josefa Amar y Borbón a la segunda edi-

ción del *Ensayo histórico-apologético de la Literatura española* del abate Lampillas», Madrid, Impresor Pedro Marín, 1789; Apéndice 14. «Apéndice de Literatura Española del siglo XVI. Las mujeres ilustres españolas no cedieron a las italianas en el cultivo de las letras, así sólidas como bellas», insertado en *Ensayo histórico-apologético de la literatura española* del abate Lampillas, edición de Madrid, Impresor Pedro Marín, 1789, tomo 4.º, pp. 390-407. Evidentemente, es un corpus literario corto, y sólo en parte original, pero interesante en el contenido y literariamente correcto, que merece ser analizado, no sólo por los historiadores.

De la lectura de estos contenidos no es difícil deducir que el libro que reseñamos tiene por objeto el pensamiento, la vida y los escritos de doña Josefa Amar y Borbón, caracterizado acertadamente en los dos rasgos del título (*Condición femenina y razón ilustrada*). López-Cordón consigue darnos un retrato de la escritora bastante nítido, lo cual no es tarea sencilla, porque los rastros documentales del personaje son fragmentarios y debe recurrir a sus propias palabras (entiéndase en un porcentaje muy elevado el *Discurso sobre educación física y moral de las mujeres*; y es de agradecer que López-Cordón no haya cargado las tintas en la obra más reivindicativa, el *Discurso en defensa del talento de las mujeres* [Apéndice 10], ni en la correspondiente polémica de los sexos) para llenar vacíos y descubrir su relación, unas veces de complicidad y otras de conflicto, con el mundo que la rodea.

Como traductora y ensayista, Josefa Amar se distingue por tener una prosa fluida y un lenguaje preciso («he procurado ceñirme al concepto, y casi a las palabras del original, pero no con tanta exactitud que le haya copiado al pie de la letra», dice al enjuiciar su traducción de Lampillas), a pesar de la profusión de autoridades y comentarios que estructu-

ran sus obras, siempre cuidadosamente citados. En sus escritos, aunque de temas muy distintos, hay poco espacio para la imaginación y los sentimientos, quedando al margen de sus intereses cualquier tipo de literatura de ficción. Sus trabajos son de una redacción muy trabajada, que revela una reflexión previa y la disciplina de seguir un esquema muy elaborado, consiguiendo un estilo propio que, por otra parte, se corresponde perfectamente con el de las pocas cartas suyas que se conservan.

Aunque el libro reseñado de López-Cordón no está exento de un tono reivindicativo, no se trata de llevar a cabo ejercicios de desagravio personal, ni mucho menos de convertir a la discreta ilustrada aragonesa en una abanderada, otorgándole una dimensión intelectual o social que nunca tuvo (sin duda fue un talento literario malogrado debido a las cortapisas sociales, jurídicas y educativas a que se veían sujetas las mujeres, a pesar de la ayuda de su marido, el magistrado Joaquín Fuertes, y su influyente círculo de amistades), atrincherada en su lugar provinciano, sino de algo mucho más acorde con nuestra manera de concebir la historia literaria hoy (ya recomendada por don Antonio Rodríguez-Moñino), como es tratar de entender a través de un sujeto, en este caso femenino de segunda fila, la dinámica social e intelectual que caracterizó su tiempo, poniendo de relieve la multiplicidad de sus efectos. En este sentido, algunos capítulos son preciosas reflexiones sobre la recepción de la Ilustración europea en España (por ejemplo, los capítulos 1. «El personaje y sus circunstancias»; 5. «Los tópicos ilustrados») o sobre su copiosa formación lingüística y erudición literaria (4. «Traductora y escritora»).

Dejando claro que recomendamos la lectura de este libro, por su profundidad de ideas, por ser lo más completo sobre Josefa Amar hasta la fecha, y por la au-

toridad científica de López-Cordón, sin embargo, después de su lectura, nos queda la sensación de una vida y una obra fragmentadas, que, quizás, nunca sea posible completar (de sus más de ochenta años de vida [1753-1833], sólo la década 1780-1790 está relativamente bien documentada). La figura de la prudente, moderada y utilitarista ilustrada aragonesa debe ser esbozada más de lo que sería deseable con una lectura entre líneas de sus propios escritos, por lo que cualquier dato que se pueda descubrir en el futuro, por pequeño que sea, será bien venido para ir despejando alguna de las muchas hipótesis interpretativas hoy planteadas, tanto en su trayectoria vital como en su doble faceta de traductora y ensayista.

ANTONIO ASTORGANO ABAJO

ÉTIENVRE, Françoise, *Rhétorique et patrie dans l'Espagne des Lumières. L'œuvre linguistique d'Antonio de Capmany (1742-1813)*, Paris, Champion, 2001, 510 pp.

Hace ya años que la hispanista francesa Françoise Étienvre, catedrática de la Universidad de París III-Sorbonne Nouvelle, había publicado una edición de *Centinelas contra franceses*, de Antonio Capmany, y se había dado cuenta de la necesidad que existía de tener disponible una ilustración suficiente de la vida y obra de este autor que había suscitado un notable interés en las últimas décadas. El libro que ahora reseñamos supone el cabal cumplimiento de aquel objetivo, como puede comprobarse con sólo repasar el índice correspondiente: I. De Cataluña a Andalucía (pp. 17-32), II. A la sombra de Olavide (1773-1775) (pp. 33-53), III. Conocer la lengua francesa (pp. 55-74), IV. El Arte de traducir (1976) (pp. 75-105), V. Situación de la Retórica en España en

el Siglo XVIII (pp. 167-174), VI. La *Filosofía de la Elocuencia* (1777) (pp. 125-165), VII. Obras de historia económica y trabajos de compilación (1778-1785) (pp. 167-180), VIII. *El teatro histórico crítico de la elocuencia española*. Los textos preliminares (1786) (pp. 181-211), IX. *Teatro Histórico-Crítico de la Elocuencia Española*. La Antología (1786-1794), X. Últimos trabajos, últimos combates (pp. 253-298).

El completo recorrido sistemático va acompañado de una «Conclusión» (pp. 299-303), de un extenso apéndice documental (pp. 309-465), de una importante bibliografía y de un índice de nombres. El apéndice documental presenta anotados textos originales, tanto manuscritos inéditos como documentos de difícil consulta concernientes a la biografía de Capmany o a la recepción de su obra.

La autora demuestra sobradamente que «filólogo» y «patriota» son los dos adjetivos que mejor convienen a Capmany, quien es presentado a lo largo de las diversas etapas de su vida en sus continuidades y en sus contradicciones.

En un primer período, correspondiente al *Arte de traducir* y a la primera edición de la *Filosofía de la Elocuencia*, se muestra como defensor de los intercambios culturales que permiten nivelar las desigualdades de los distintos ámbitos de la República de las Letras. Buen conocedor del francés, no duda en adaptar nociones de *L'Encyclopédie*, en cuanto referencia fundamental de la cultura del Siglo de las Luces y fuente para la renovación del mundo literario. Capmany quiere vincular su *Filosofía* con la obra de D'Alembert, para manifestar que las ideas nuevas se han abierto camino en la nación que algunos veían como bastión de la escolástica medieval.

Más tarde, sin embargo, razones tanto particulares (la indiferencia de D'Alembert hacia su *Filosofía*) como generales (las opiniones de Masson sobre la cien-

cia española) le llevan a un cambio de actitud en la época del *Teatro*. Como otros compatriotas del momento, se manifiesta de vuelta de su fascinación por la cultura extranjera en general y la francesa en particular, actitud que contribuyeron a exacerbar los acontecimientos de la Revolución y de la Guerra de la Independencia.

Nuestro autor se hace un activo militante de la causa del casticismo del español y persigue implacablemente los galicismos y las malas traducciones. Al mismo tiempo, exhorta a la inventiva creativa y organiza en su *Teatro* una selección de prosistas de los Siglos de Oro que testimonien la riqueza de la literatura española.

Capmany se adhiere también a la tesis de raíz leibniziana que señala cómo cada hablante piensa en las categorías de su propia lengua, descubriendo las relaciones existentes entre pensamiento, lengua e historia, lo que desembocará en la concepción del *Volksgeist* romántico, la lengua como crisol del espíritu del pueblo o la «forma interior» del lenguaje, en la expresión de la Lingüística idealista. Es este enfoque el que explica que le atribuya a la lengua la categoría de *lugar* de la identidad nacional y que su empeño en defenderla tenga una explicación más política que filológica.

Resulta llamativo encontrar a un catalán, además de familia arruinada por los Borbones, que proclame la unidad nacional de manera tan absoluta. Sus iniciativas para inspirar reformas en los modelos de las corporaciones catalanas o en el sistema de las antiguas Cortes de Aragón están movidas solamente por el deseo de basarse en antecedentes nacionales a la hora de emprender las necesarias reformas de España. Capmany concibe una España una y diversa, «unas pequeñas naciones» que constituyen «la masa de la gran nación», según su propia expresión en *Centinela*.

El conocimiento del personaje no se agota, desde luego en su labor como filólogo. Lo que ha hecho Françoise Étienne es descubrir los perfiles del personaje al hilo de sus compromisos como lingüista *avant la lettre* y como historiador de la literatura. Ambicioso, trabajador, áspero, no exento de amor propio, susceptible e incluso rencoroso, falto de amistades según nos lo hacen ver los documentos estudiados, Capmany, académico de la Real Academia de la Historia (1775) y más tarde Secretario de la Corporación (1790), dotado sin duda de notable inteligencia innovadora, aparece aquí como una figura singular de la España de su tiempo.

Es innegable, desde múltiples perspectivas, la oportunidad de este estudio. La investigación sobre las posiciones de un espíritu ilustrado tan significativo y tan buen conocedor de la lengua francesa aclara en gran medida, el itinerario ideológico de muchos intelectuales de la época y las claves de las ambiguas relaciones que mantuvieron con la nación vecina de allende el Pirineo y el «nuevo mundo» que supuso *L'Encyclopédie*. En la medida en que se pueda dar por concluida una línea de investigación, podemos decir que la indagación pendiente sobre Capmany culmina aquí, de la mano cuidadosa, segura e inteligente de la profesora Françoise Étienne.

MIGUEL ÁNGEL GARRIDO GALLARDO

DURÁN LÓPEZ, Fernando, *Vidas de sabios. El nacimiento de la autobiografía moderna en España (1733-1848)*, Madrid, CSIC, 2005, 513 pp.

Cuando Fernando Durán publicó en 1997 el excelente *Catálogo comentado de la autobiografía española (Siglos XVIII y XIX)* ya anunciaba que debía servir de

base a futuros trabajos. Siete años más tarde, los esfuerzos investigadores del profesor Durán por desvelar la existencia de una trayectoria autobiográfica española y de situar el género dentro del panorama literario peninsular dan sus frutos en su obra más reciente: *Vidas de sabios. El nacimiento de la autobiografía moderna en España (1733-1848)*.

Este libro se ocupa del género autobiográfico, en el período que abarca los albores de la burguesía y de la modernidad. Por este motivo, el investigador habla de autobiografía moderna, entendiendo por tal la que surge a mediados del siglo XVIII, superado ya el Antiguo Régimen. Fernando Durán no está de acuerdo con aquellos que sólo contemplan la autobiografía como producto del hombre moderno y que consideran las *Confesiones* de Rousseau el inicio y paradigma del género; por el contrario, defiende la existencia de textos autobiográficos previos al surgimiento de la modernidad, sin que con ello niegue la relevancia y productividad de la *literatura del yo* en este período moderno, debido al marco individualista que propicia la mentalidad burguesa, esencial para el desarrollo del discurso intimista y personal autobiográfico. Por ello, no entiende que sea un pleonismo el adjetivo «moderno» aplicado lo autobiográfico, ya que la «autobiografía moderna» es la propia de la modernidad, pero no la única y, como demuestran Durán y otros como Sánchez Parody, tampoco la primera.

Durán localiza tres tipos de autobiografía en el panorama literario español del XVIII al XIX, los cuales responden a tres nociones de identidad que coexistían en este período. La identidad, como afirma el investigador, es también un código cultural que, en definitiva, está sometido a un proceso histórico. Cómo se ha construido esta identidad y cuáles son los perfiles en los que se enmarca son los aspectos que se abordan en este trabajo.

Dos de las identidades señaladas son fruto de la evolución de líneas autobiográficas previas que, sin embargo, se desarrollan y perpetúan en esta etapa. Se trata de la autobiografía religiosa y de la autobiografía novelesca. La primera deriva del relato hagiográfico, mientras que la segunda proviene de la picaresca y textos afines.

Es el tercer tipo, la «autobiografía intelectualista de eruditos y hombres de letras», la que más interesa al autor. Nace lógicamente con este tipo de intelectuales a mediados del XVIII y se construye ya en torno a una noción individualista y burguesa.

Vidas de sabios se ocupa de esta última vertiente autobiográfica. De tal manera que resulta lógico que el primer capítulo del libro se ocupe precisamente de definir este nuevo modelo de identidad, de identificar a estos «sabios modernos», intelectuales y hombres de cultura que representaron los anhelos e ideales de la nueva burguesía.

En este estudio se prioriza la visión de conjunto del género autobiográfico, las características comunes de cada uno de los textos, las semejanzas que permiten hablar de un tipo concreto de autobiografía, por encima de la excepcionalidad de determinadas figuras. Se atiende a los factores colectivos y culturales del acto autobiográfico más que a los meramente individuales. De hecho, la amplitud del *corpus* que se ha manejado responde a este deseo de dar una visión de género, no sólo de mostrar la singularidad de éste o aquel autor.

Por ello, el investigador dedica los capítulos segundo y tercero a revisar la obra de una veintena de escritores, ahondando en las circunstancias concretas de cada uno de ellos y su aportación al desarrollo del género autobiográfico. Este análisis de los textos permite al estudioso dividirlos en dos grandes bloques: vidas literarias y autobiografías modernas

plenas. Entre las primeras se encuentran los textos de Gregorio Mayans, Fray Martín Sarmiento, Tomás de Iriarte, José de Viera y Clavijo, José Vargas Ponce..., y entre las autobiografías plenas cabe destacar los intentos de Leandro Fernández de Moratín y de Gaspar de Jovellanos, así como los logros de Francisco de Saavedra, Antonio Porlier, Juan Antonio Posse y José Mor de Fuentes.

El resto del volumen se ocupa de sistematizar las características apreciadas en estos textos para consolidar una idea del género autobiográfico de este período. En primer lugar, hay un espacio preferencial reservado al viaje, motivo recurrente en muchas de estas autobiografías, ya que viajar formó parte de la identidad literaria ilustrada y, por lo tanto, es un lugar común en la autobiografías de estos «sabios modernos». La mirada del viajero escudriña la realidad y el viaje deja testimonio de costumbres y sociedades, tanto de lo que se observa como del observador, de ahí lo interesante de estos pasajes y textos. Cada autor vive su viaje de un modo particular y transmite una imagen concreta, diferente y personal, como demuestra Durán al analizar los peregrinajes de Sarmiento, de Viera, de Saavedra o de Llorente, entre otros.

La ordenación posterior del trabajo presenta una estructuración del *corpus* autobiográfico en función de los asuntos que suelen aparecer en todos los textos: el relato genealógico y familiar, el relato de la infancia y de la formación, el relato de la vida privada, íntima y cotidiana y el relato de la vida pública, política y literaria. Estos aspectos son significativos en todas las autobiografías modernas estudiadas, tanto por su presencia como, cuando es el caso, por una significativa ausencia. Por ejemplo, no todos escriben sobre su familia, pero el hecho de no hacerlo también tiene sus consecuencias genéricas. Y, en cambio, prácticamente todos estos literatos res-

ponden a un compromiso político, de distinta índole, pero se encuentran directamente vinculados con la política, en ocasiones, por medio de la literatura.

En conclusión, *Vidas de sabios* enriquece sobremedida el casi desértico panorama de estudios dedicados al género autobiográfico, si bien es cierto que trabajos como los de Ángel G. Loureiro, José María Pozuelo Vivancos o Darío Villanueva, entre algunos otros, han aportado nuevas luces. Analiza autores y textos singulares en sí mismos y consigue establecer conexiones que den cuenta de las particularidades del género en este período incipiente de la autobiografía moderna. Durán demuestra la calidad y peculiaridad de la autobiografía española, al tiempo que elabora un detenido análisis de los ilustrados e intelectuales que nutrieron la República de las Letras.

MARÍA ANGULO EGEA

TORRECILLA, Jesús, *España Exótica: la formación de la imagen española moderna*, Boulder Society of Spanish and Spanish-American Studies, 2004, 205 pp.

Tras estudios de semejante índole como fueron en su momento los de Ángeles Prado sobre la literatura casticista en España, aparece esta novedosa obra de Jesús Torrecilla; no sólo por cuanto al título del estudio se refiere, sino por el contenido que este interesante libro alberga en referencia a la imagen que ha proyectado el fracasado imperio español desde los albores del siglo XVIII hasta el final del siglo XIX. Ambos siglos fueron el escenario de grandes disensiones entre los partidarios de la Ilustración que se gestaba en Europa y aquéllos que pretendían defender los valores nacionales españoles aún en detrimento de la evolución peninsular.

El estudio de Torrecilla atiende a la imagen de España, disgregándola en diferentes estratos de la sociedad peninsular. Los capítulos se dividen a su vez en extensos sub apartados en los que el autor analiza dichos estratos con detalle. Los temas abordan desde las bases sobre las que construye sus teorías hasta unas conclusiones que vienen a resumir todo lo desarrollado con extrema claridad, a lo largo de capítulos en los que analiza la búsqueda de la autenticidad española en lo marginal, como puedan ser los gitanos, el aplebeyamiento de la nobleza o la simple concepción de la marginalidad como autenticidad, estandarte de los nacionalistas españoles del momento.

Torrecilla parte de una base concreta en su primera parte de la obra: defiende la tesis de que la identidad de un país se forma por oposición a otros países con los que mantiene relaciones que generalmente no son demasiado afortunadas. En otras ocasiones se da el caso de la formación de una entidad gracias a un proceso de asimilación adquirida de otros países a los que la nación en cuestión considera superiores; Torrecilla nos muestra como ejemplo el de Inglaterra que optó por asimilar las costumbres americanas en un determinado momento, para ser asociado a la idea de progreso, y no las culturas mediterráneas que, aunque eran más antiguas, estaban todavía muy ligadas a la idea de retraso económico. En este caso, España se siente cercana en inquietudes culturales y sociales a otros países por lo que, como es sabido, la imagen peninsular (como la de todos los países) no resulta en ningún caso estática ni previsible, ni siquiera se forma intrínsecamente, sino que se modifica en proporción al paso del tiempo y las experiencias vividas, siempre en relación con aquéllos que nos han rodeado históricamente. La imagen de la España del siglo XVIII se forja, pues, en relación claramente opuesta a todo aquello que

representa la vecina Francia, la cual había invadido el reino ibérico en muchos aspectos culturales y sociales. Esto provoca que a lo largo del siglo XVIII los españoles sientan la necesidad de diferenciarse de aquéllos que les han impuesto progresivamente unas normas de conducta, indumentaria e incluso de léxico, como estandarte del buen gusto, por una razón muy sencilla: tras los largos años en que España había sido una potencia mundial llega un momento en que, aún siendo dueña todavía de colonias en América, su función en el gobierno de Europa es puramente representativa. Es este momento el que los franceses aprovechan para negociar con los monarcas españoles su trayecto por la península que finalmente terminaron invadiendo, para dejar huellas irrefutables de su paso. La reacción no se hizo esperar y fue traducida en dos bandos claramente diferenciados: los ilustrados, que fueron tachados de franceses y hubieron de justificar cuidadosamente su inclinación por el desarrollo de España y su sentimiento como españoles sin llegar a ser aceptados por el segundo grupo más numeroso y visceral, y los casticistas, majos, nacionalistas..., que consideraban un deber situarse en las antípodas de todo lo que provenía del país galo. Gustaban, pues, de la provocación en nombre de la claridad y honestidad. Este hecho no hizo más que dar a los españoles en el extranjero una imagen de falta de educación muy lejana a la que habían mantenido durante siglos. Si bien se solía tachar al peninsular de altivo y ciertamente serio, no se hacía especial referencia al mismo por su mala educación. Como atestiguaron numerosos viajeros extranjeros que recorrieron el país a lo largo de los siglos XVI y XVII, los españoles eran, en esta época, fríos, reservados y, en cierto modo, aburridos. Así, como podemos observar, la imagen del reino español va modificándose hasta llegar a los prototi-

pos sociales mucho más aplebeyados que nos muestra Torrecilla en su obra.

El capítulo segundo nos da una clarísima imagen de lo que los españoles del momento pretendieron hacer para elevar lo genuinamente español al grado de autenticidad. Torrecilla comienza esta parte aportando documentación sobre un estrato social español que siempre ha resultado problemático y, de hecho, sigue tomándose en diferentes países como el prototipo de personaje propio de la península: el gitano. Lo hace con una justificación concreta de la que el lector tiene noticia más tarde: en la sociedad española va a haber un momento en que la nobleza va, no sólo a relacionarse con esta clase baja, sino incluso a intentar identificarse con ella lo máximo posible, para dar cuenta así de su carácter verdaderamente español, tal como ellos publican. A partir de la segunda mitad del siglo XVIII comienza a aparecer documentado como problema este fenómeno, lo que indica que se ha ido extendiendo. Está asociado al señoritismo ocioso y maleducado, fascinado con toros, toreros, bailes, criminales... que generalmente son delictivos. En España se pasó de un sistema en el que todo el pueblo pretendía darse aires de nobleza al ya citado. Con anterioridad, la identificación con los cristianos viejos indicaba la limpieza de sangre, muchas veces ligada a la idea de cristiano viejo. El aplebeyamiento de las capas sociales altas y el andalucismo se extenderá a toda España. El majismo se puso de moda en contra de la invasión francesa y, aunque supuso un aplebeyamiento de la nobleza, ésta no perdió sus privilegios de clase. Se pasó de que la plebe imitase a la nobleza al caso contrario, que la nobleza fuera la que imitase a las clases sociales más bajas.

Ahora bien, tanto el igualitarismo de los siglos XVI y XVII (en el que la plebe se equipara a la nobleza), como el aplebeyamiento del siglo XVIII, se explican en

la historia de España, pero ¿proceden de una misma actitud? La respuesta que nos ofrece Torrecilla es NO; son situaciones históricas diferentes, casi opuestas. El igualitarismo corresponde a un momento histórico en el que España es una potencia mundial y el aplebeyamiento coincide con el caso contrario completamente. Lo que sí son los dos es reflejo de la historia de España en un determinado momento. A partir de la invasión napoleónica la cultura de la corte se identifica con Francia, por lo que no es extraño que incluso algunos nobles la rechacen. Así se explica la identificación con toreros y gitanos. La oposición a lo francés lleva incluso a emular la vestimenta gitana. El fin de los nacionalistas era huir de lo francés, o lo que es lo mismo, unirse al otro extremo: los gitanos; erigirlos como representantes de España y sus tradiciones más arraigadas. Las invasiones napoleónicas hicieron, pues, que el afrancesamiento se alargara hasta el siglo XIX. La identidad española se basó, en aquellos momentos, en todo lo que estuviera en contra de las costumbres galas. Afrancesamiento y aplebeyamiento vienen a ser dos corrientes opuestas aunque necesarias entre sí para su existencia. Finaliza Torrecilla este capítulo con una disertación en la que explica cómo el nacionalismo derivó, en la zona sur de la península, hacia una concepción de lo auténtico directamente relacionada con el andalucismo. Éste fue ensalzado hasta bien entrado el siglo XX por autores como Federico García Lorca y Manuel de Falla, que quisieron marcar las diferencias entre el norte y sur peninsular. Dicho andalucismo, para ambos, tiene un carácter exotista puesto que afirman que el cante jondo, por ejemplo, procede de razas y culturas orientales. Torrecilla nos dice, como es bien sabido, que la España exótica derivada de todas estas consecuencias fue bien vendida, e incluso hasta el siglo XX se ha promocionado el

turismo por la península con una imagen casi exclusivamente andaluza.

El capítulo siguiente se centra en cómo se gesta la búsqueda, por parte del pueblo español, de su autenticidad en lo primitivo, es decir, en todo lo anterior a la invasión cultural francesa. Llegado el siglo XVIII la nobleza se encuentra aplebeyada y sus relaciones comenzarán a estar marcadas no sólo por el descuido de los modales, sino incluso por una chabacanería acusada. Afirma Torrecilla que aparece un estereotipo social relativamente nuevo: el noble de carácter rudo. Hasta entonces el fenómeno que se había dado en este país era el opuesto: durante siglos lo que caracterizaba a la plebe española era su pretensión de parecerse a la nobleza, por lo que en el siglo XVIII nos vamos a encontrar con los dos extremos: un pueblo llano que pretende parecer noble y una clase alta que les ofrece esta posibilidad en bandeja, haciéndose pasar por el estrato social bajo. Esto ocurre porque la grosería se asocia al carácter nacional, mientras que el refinamiento es equiparado al gusto francés. En dichas circunstancias pasamos a encontrar dos tipos sociales dentro de la península: de un lado, los Petimetres o afrancesados, cuyo calificativo tiene un carácter marcadamente peyorativo, que gustan del refinamiento, y de otro, los Majos o nacionalistas siempre situados frente a la invasión francesa. En una situación de estas características lo castizo evolucionó de tal manera que llegaría a ser tan caricaturesco como el mismo afrancesamiento. Además, la Guerra de la Independencia no hizo más que acentuar la idea de lo nacional y castizo, por lo que la población inculta y ruda llegó a tener el calificativo de héroe de la independencia.

En estas circunstancias numerosos escritores se harán eco de uno u otro bando: Larra dedicará su obra a demostrar que es posible acabar con el antagonismo entre el buen gusto, asociado a lo

francés, y la nacionalidad española y trabajar en la creación de una península con buen gusto, sin dejar a un lado obligatoriamente las costumbres nacionales. Pedro Antonio de Alarcón también hace críticas, pero de manera completamente opuesta a Larra; para él, los males del país se fundamentan en la llegada al trono de los Borbones (recordemos: de procedencia francesa) y en la manía de los españoles de imitar a los demás. Defiende el salvajismo y la ignorancia frente a lo ilustrado. Ángel Ganivet sigue en la línea de Pedro Antonio de Alarcón y afirma que nunca se tiene en cuenta la opinión de los ignorantes, tendiendo siempre a seguir la de los eruditos. La ignorancia se convierte en motivo de orgullo. Según él, si España no se hubiera opuesto a la invasión francesa, tendría, probablemente, mejores infraestructuras y hubiera dejado de ser España. Incluso Juan Ramón Jiménez se retracta de lo que él viene a llamar un error de juventud en sus *Páginas Escojidas* y defiende el metro español y la poesía puramente nacional. El tema de la rudeza peninsular se encuentra directamente relacionado con un hecho curioso, del que tenemos noticias a partir del siglo XIX en el que los viajeros franceses comienzan a afirmar que África comienza en los Pirineos. Cuando llaman África a España lo que hacen es poner de relieve su primitivismo y falta de desarrollo científico de una manera pretendidamente peyorativa, así como su desvinculación de la Ilustración, motivada por su repulsión a todo lo francés. Para los extranjeros el problema de España es de unas circunstancias históricas: ha pasado de ser una potencia a ser un país de escasa importancia política. Los escritores europeos identifican la península con países tercermundistas y subdesarrollados que necesitan la ayuda continua de las nuevas potencias emergentes; llegan incluso a identificar España con una colonia, por cuanto tie-

ne de subdesarrollado o de dependiente de las naciones más avanzadas del momento. Los románticos se servirán de esta imagen en su literatura para asociar a los peninsulares la imagen de la sangre musulmana e incluso de la geografía africana. La identificación con el continente africano va a ser en dos aspectos: el económico y el histórico. Muchos de los escritores, sin embargo, se centrarán tan sólo en los personajes que encuentren en la geografía española y que se ajusten a sus ideas preconcebidas para escribir sus obras. A partir del siglo XVIII los españoles sienten que deben defenderse de esta caracterización. Sin embargo, no todas las caracterizaciones son malas; existe un cierto número de escritores extranjeros que hizo halagos a los descubrimientos aportados por los musulmanes a la península. Hay quienes incluso afirmarían que la decadencia española comienza con la reconquista. Torrecilla realiza en este capítulo también un repaso a los escritores españoles que atendieron dicho problema tales como Zorrilla, Galdós, Cadalso, Alarcón o Unamuno. Dentro del mismo se aborda otro apartado como el del cambio que experimenta la imagen de España gracias a sus diferencias sociales entre independentistas y afrancesados, que pasa a dar una visión de los españoles como símbolos de viveza frente a la frialdad con la que eran caracterizados siglos atrás. La imagen del peninsular grave y reservado de los siglos XVI y XVII recibe en el siglo XVIII dos importantes adiciones: por un lado, la de los afrancesados superficiales y por otro, la de los nobles imitadores del pueblo bajo. La gravedad y la reserva seguirán apareciendo en la caracterización de los españoles en los siglos siguientes, debido a la inercia mental, pero poco a poco comienza a cambiarse esta imagen por la de seres apasionados y de alegría desenfadada.

Finalmente, Torrecilla realiza un es-

tudio del fenómeno explicado a través de dos obras de diferentes autores. En *In-solación*, de Emilia Pardo Bazán, hace una contraposición entre el carácter de la nobleza afrancesada del norte español y el nacionalismo que ella localiza en el sur peninsular, concreta y nuevamente en Andalucía. Asimismo, nos muestra también la opinión del escritor Miguel de Unamuno a través de su artículo «Sobre la europeización», en el que el autor se decanta por afirmar que no hay nada peor que la escritura en lengua castellana con tintes afrancesados y propone una vuelta a la escritura tradicional, al conceptismo y gongorismo como máximos exponentes de la literatura pura nacional.

El capítulo IV de esta obra trata un tema candente de la tradición española: los toros, vistos desde los países extranjeros como una fiesta cruel y sangrienta pero también muy típica en los viajes de muchos foráneos por la península a lo largo de los siglos. Como ya sabemos, existen testimonios ya desde la Edad Media, que nos cuentan los enfrentamientos de algunos nobles con fieras de distinta índole (osos, jabalís, toros...etc). Ya en el siglo XVII el deporte se encuentra bien delimitado e incluso en el siglo siguiente encuentra Torrecilla ya marcadas las reglas del toreo: las bestias son toros exclusivamente, se torea a caballo, es decir, se rejonean, y son los nobles los que suelen desarrollar estas gestas. Con el tiempo la situación irá cambiando y la fiesta taurina adquiere un carácter más popular: los toreros no son tan sólo nobles sino incluso clases bajas. Ya en el reinado de Felipe V aparece la figura del torero profesional, que recibe un salario por su trabajo y además no torea ya desde lo alto de un caballo sino a pie. Torrecilla nos muestra la imagen que poseen otros países respecto a esta peculiar fiesta española: si bien numerosos viajeros coinciden en afirmar que dicho evento está dotado de un marcado carácter

sangriento, lo realmente curioso es que la mayoría de ellos no dejaban España sin haber asistido a un espectáculo de estas características. Huelga decir que dichos toreros profesionales estaban directamente relacionados con el majismo contrario al afrancesamiento y eran fuertemente atacados por los ilustrados del momento. En este sentido los toros dejan de ser espectáculo para ser símbolo de identidad nacional, en peligro por las invasiones culturales venidas del país vecino. Las opiniones de los escritores españoles se mostrarían divididas ante dicha tradición. Algunos de ellos, como Galdós, publicaron obras en las que hacían una defensa de los toros siempre asociándolos al carácter nacional y a la pérdida de la esencia española. Sin embargo, los miembros de la *Generación del 98*, salvo Valle-Inclán, aborrecerían esta fiesta nacional por considerar que ofrece una visión deformada del folklore español y así lo manifestaron. Finalizaré este capítulo con una reflexión sobre la importancia que tuvo dicha fiesta para los españoles. Éstos la utilizaron para ofrecer una imagen persistente a lo largo de los siglos y hasta el momento, no sólo de autoafirmación nacional, sino de una España exótica, esto es, situada voluntariamente siempre en las antípodas de la ilustración francesa.

Otro tema interesante que podemos encontrar en esta obra de Torrecilla es el de la imagen de los españoles como seres perezosos. A priori podría provocar la sonrisa del lector, aunque cuando nos adentramos en el tema observamos una lógica diacrónica sorprendente. Y es que la disposición del español hacia el trabajo ha tenido una evolución curiosa a lo largo de los siglos. Aproximadamente hasta el siglo XVIII el trabajo había venido siendo considerado indigno por los habitantes de la península por encontrarse íntimamente ligado a la idea de casta o nobleza. Tanto es así que algunos escri-

tores afirman encontrar los motivos de dicha pereza en el orgullo español, que considera indigno desarrollar determinados trabajos no relacionados con las artes militares o diplomáticas. Este fenómeno viene relacionándose con lo que explica Torrecilla en su segundo capítulo sobre el igualitarismo de la sociedad española, cuyas clases bajas deseaban parecerse a la nobleza y por lo tanto no desarrollaban trabajos relacionados con la artesanía. El rechazo de los españoles al trabajo fue tal que tras la expulsión de los moriscos debieron venir franceses a la península para desarrollar las actividades que éstos detestaban. La asociación pereza y orgullo se prolonga durante los siglos siguientes, pero desde el momento en que España pierde su posición hegemónica en Europa el rechazo de sus habitantes hacia el trabajo se muestra como un gesto poco inteligente. Los españoles se convierten en vagos que disfrutan sentados, charlando y dejando pasar el tiempo. Si bien a partir del siglo XVIII parece que los españoles hacen por trabajar en aspectos como la mejora de sus cultivos, todavía el siglo siguiente hay escritores que caracterizan a España como un país de vagos, y lo asocian en numerosas ocasiones al clima peninsular y la influencia árabe. En la época en que el afrancesamiento se hace dueño del país, Andalucía va a sustituir a Castilla como símbolo de lo castizo y nacional ofreciendo la imagen de una sociedad que o bien se encuentra de fiesta, o tumbada permanentemente, y aún hoy día se encuentra vigente.

Analiza también cómo la continua búsqueda por parte de los españoles de algo auténticamente nuestro les lleva a identificarse con sus antepasados y su historia antigua, que incluye la invasión árabe. La fobia a lo francés lleva a estos nacionalistas a afirmar que, ya que *África comienza en los Pirineos*, como plantean los ilustrados, los españoles,

según Cadalso en sus *Cartas Marruecas*, deben sentirse orgullosos de sus raíces africanas: «¡Mejor moros o persas que franceses!».

Como vemos, Jesús de Torrecilla hace un estudio presentándonos los diferentes tópicos que han acompañado a los españoles a lo largo de estos siglos y hasta el mismo XIX a través de diferentes imágenes expuestas y desarrolladas para llegar a exponer un panorama, aunque variopinto, de plena lógica, si atendemos a los acontecimientos, como decía más arriba, que acompañaron a España en esta época y el interés por oponerse a todo lo que Francia significase. Esto es, el transcurso de la historia y la relación por oposición a lo conocido. Esperamos, por lo tanto, con impaciencia encontrar en breve otro interesante estudio de este autor que nos acerque al interesante mundo de la imagen española en épocas cercanas a la actualidad.

LAURA BURGOS LEJONAGOITIA

GONZÁLEZ SUBÍAS, José Luis, *Catálogo de estudios sobre el teatro romántico español y sus autores. Fuentes bibliográficas*, Madrid, FUE, 2005, 351 pp.

La confección de un repertorio bibliográfico siempre requiere dedicación e inagotable paciencia, como anota José Luis González Subías en el prólogo a su *Catálogo* y puede resultar un trabajo frustrante, tratándose de «una obra abierta, que nunca será una obra definitiva y completa» (p. 9). Sin embargo, los estudiosos e investigadores estamos muy lejos de infravalorar este tipo de labor, y bien se aprecia la oportunidad de poder contar con repertorios bibliográficos detallados, exhaustivos, claros y de fácil consulta. El repertorio de González Subías no sólo cumple con los requisitos

señalados, sino que va más allá, puesto que permite reconstruir la historia de la crítica teatral, y aun literaria, de la época romántica. Al referirse al teatro, el autor precisa que lo ha hecho «desde una perspectiva amplia y generosa, entendiendo como tal toda producción dramática presentada en los escenarios españoles a lo largo de un amplio periodo cronológico que ocupa buena parte del siglo XIX y que incluye los reinados de Fernando VII e Isabel II» (p. 9), es decir, entre 1810 y 1870, en los que el espíritu romántico asoma y pervive.

Un aspecto particularmente interesante del catálogo es la recuperación de numerosas revistas especializadas en asuntos teatrales editadas en la época considerada por el autor, y de otras que concedieron especial importancia a la literatura dramática, a partir de «El Entreacto» (1839-1840), para llegar a la «Revista de Madrid» (1881-1883). De todas ellas, algunas ya conocidas, otras rescatadas del olvido, el autor consigue sacar datos hasta ahora inéditos.

El catálogo se compone de tres secciones y presenta un útil índice alfabético de autores, referencias y estudios. En el primer apartado van incluidas las aportaciones de la crítica acerca del teatro romántico español, ordenadas cronológicamente. Como explica el autor, este método tiene la ventaja de permitir acceder a la historia de la crítica dramática en su progresión en el tiempo a través de las variadas posiciones de los investigadores hasta nuestros días. Muy acertada es la referencia a los artículos teatrales escritos por los propios dramaturgos.

El segundo apartado recoge una amplia bibliografía (siglos XIX-XX), que comprende casi 200 autores teatrales, también dando noticia de cuántos escribieron esporádicamente alguna pieza. Entre ellos, por ejemplo, Ros de Olano, Amalia Fenollosa y José Somoza. Al consultar este apartado no deja de sorprender cuántos

autores quedan todavía por descubrir e investigar. Ante la ausencia de estudios de conjunto sobre su producción dramática, González Subías ha recogido cuantos estudios hayan salido sobre la obra de sendos autores. Destaca también la información a propósito del género chico y de algunos temas, como, por ejemplo, el de don Juan, tan apreciado por los románticos, que forma parte del apartado bibliográfico dedicado a Zorrilla.

El catálogo se propone como obra útil y lograda, imprescindible para los especialistas y para cuantos necesiten informaciones claras y amplias sobre el teatro romántico, y además sugiere nuevas pistas y temas hasta ahora inéditos o poco estudiados.

PATRIZIA GARELLI

LLANAS, Manuel, *L'edició a Catalunya: el segle XIX*, Barcelona, Gremi d'Editors de Catalunya, 2004, 381 pp.

Cuando a la larga tradición francesa de historiadores del libro, con figuras tan destacadas como L. Febvre y Louis Marin, se suman las nuevas concepciones teóricas, englobadas bajo el algo difuso rótulo de historia cultural, surge con fuerza en Francia un nuevo campo de estudio: la historia de la edición. En su libro *Entre poder y placer: cultura escrita y literatura en la Edad Moderna*, del año 2000, Roger Chartier caracterizaba metodológicamente este nuevo ámbito como un «espacio de trabajo que anuda la crítica textual, la historia del libro y la sociología cultural para comprender cómo la libertad del lector es contenida por las coacciones de la escritura del texto que lee, de las formas del objeto escrito que maneja o de las capacidades y normas de lectura propias de su comunidad». Bajo este método, entre 1982 y

1986 aparecieron los cuatro volúmenes de la *Histoire de l'édition française*, con la dirección de H. J. Martin y el propio Chartier. Y en 1986 aparecía también, editada en Burdeos, una sucinta *Histoire du livre et de l'édition dans les pays ibériques*.

En España, esta nueva línea de investigación tardaría aún bastante tiempo en estar en condiciones de presentar estudios globales, y en realidad no resulta exagerado afirmar que la historia de la edición y de la lectura está todavía dando sus primeros pasos en nuestro país. Quizá un primer precedente lo encontramos en la obra *Historia ilustrada del libro español*, dirigida por Hipólito Escolar, cuyo tercer volumen, aparecido en 1996, se dedicaba explícitamente a *La edición moderna (siglos XIX y XX)*. Los esfuerzos más destacados y continuados, sin embargo, han tenido lugar tan sólo a lo largo de los últimos cinco años. Así en 2001 aparecía la *Historia de la edición en España (1836-1936)*, dirigida por Jesús A. Martínez Martín, responsable actualmente de un proyecto de investigación sobre la edición contemporánea del que cabe esperar interesantes resultados. Un complemento de este libro son las aportaciones posteriores de Xavier Moret y Sergio Vila-San Juan, con dos trabajos centrados en la edición española desde la guerra civil hasta 1975 y desde la transición hasta la actualidad, respectivamente. No obstante, la obra más cercana a los presupuestos y modelos franceses antes mencionados es la *Historia de la edición y de la lectura en España (1472-1914)*, editada en 2003 por la Fundación Germán Sánchez Ruipérez, donde colaboró un nutrido grupo de destacados especialistas bajo la dirección de Víctor Infantes, François López y Jean-François Botrel.

Es por tanto en esta incipiente tradición donde se inserta el presente trabajo de Manuel Llanas, profesor de la Universidad de Vic, embarcado desde el año

2002 en la elaboración de una historia de la edición en Cataluña, de la que éste es el tercer volumen, tras haber abordado en el primero los siglos XV a XVII, y el siglo XVIII en el segundo. La iniciativa reviste obviamente gran importancia, considerando el papel fundamental que Cataluña ha venido representando hasta nuestros días en el mundo editorial español, tradicionalmente polarizado entre Madrid y Barcelona. Será precisamente a lo largo del siglo XIX cuando comience el despegue editorial barcelonés, del que se encontrarán interesantes claves a lo largo del libro.

Cabe resaltar, en primer lugar, que trazar una panorámica de la edición en el siglo XIX no resulta desde luego una empresa fácil. Al desconocimiento de las cifras de la producción editorial se une además la falta de un censo de profesionales del libro. Por otro lado, las monografías sobre la materia son todavía muy escasas. Manuel Llanas ha afrontado estas dificultades recurriendo a tres fuentes principales: diversos repertorios biográficos y bibliográficos, como el de Ràfols i Artigas-Sanz; los artículos y estudios actualmente disponibles sobre la edición y los editores; y el importantísimo legado perteneciente al erudito y editor barcelonés Bergnes de las Casas, actualmente depositado en la Biblioteca de Cataluña, y que constituye un referente obligado para la historia del libro y de las artes gráficas. Con estos elementos Llanas ha construido una obra divulgativa amena en la que se compendian múltiples y muy variados aspectos de la industria editorial catalana en el siglo XIX. Ciertamente no se abordan de forma exhaustiva cada uno de los puntos tratados —tarea que resultaría imposible además en un volumen de estas características, dedicado a glosar todo un siglo de edición—, pero se presenta una muy valiosa síntesis general que, si bien tal vez no aportará demasiadas novedades a los es-

pecialistas en la materia, resultará sin duda muy instructiva para el lector no académico interesado en estos temas, y será siempre sugerente para quien desee profundizar en el análisis de algunas de las cuestiones aquí presentadas, pues como el propio Llanas reconoce, nos movemos en un campo que dista mucho de estar plenamente estudiado.

El libro se estructura en seis grandes capítulos, divididos a su vez en un gran número de pequeños apartados. En primer lugar se presenta una «Perspectiva general» en la que se afrontan de manera sucinta los grandes temas que afectan al mundo editorial en el siglo XIX, desde el marco legislativo hasta las novedades técnicas en la producción del libro, pasando por las asociaciones gremiales y los aspectos económicos y comerciales de la edición, con una reseña especial para los nuevos sistemas de comercialización del libro: la suscripción, las novelas por entregas y los folletines de los diarios. A destacar en este primer apartado son los apuntes sobre la actuación censora de la iglesia católica, que muestra cómo altos dignatarios de la iglesia iban con frecuencia más allá del propio poder civil en la persecución de los libros e impresos que consideraban perniciosos para la moral pública, y entre los que podían contarse por ejemplo *El Contrato Social*, *El judío errante* o *Cartas de Abelardo y Eloísa*. También resulta muy interesante, dada la escasez de estos documentos, la presentación de dos contratos de edición entre Jaime Balmes y el editor José Tauló, fechados en los años 1840 y 1841, y que nos ofrecen una muestra de las relaciones autor-editor del momento. El capítulo se cierra con un análisis de la edición en catalán en el siglo XIX, en el que se muestra cómo ésta trata de penetrar en el mercado y ganar lectores a la edición en español, hegemónica desde hacía dos siglos y ampliamente mayoritaria aún en el periodo aquí tratado.

Dos de los capítulos siguientes, titulados «L'edició romántica» y «Els darrers trenta anys. L'edició industrial» nos dibujan, en conjunto, un panorama cronológico de todo el siglo XIX. Para ello, lejos de los postulados teóricos de Chartier antes mencionados, Manuel Llanas recurre en cambio a un inventario de editores, a través de breves secciones que nos dan noticia de la actividad de las figuras más destacadas en cada periodo, configurando en total más de treinta referencias, con nombres tan significativos como el antes mencionado Bergnes de las Casas, los Verdaguer, Espasa, Henrich y Cía, Montaner y Simón, etc. No se analizan aquí en cambio las trayectorias profesionales de aquellos editores que, aunque oriundos de Cataluña, desarrollaron su labor editorial principalmente en Madrid, como es el caso, por ejemplo, de los Hermanos Manini o de Manuel Rivadeneyra, entre otros.

Se dedican también dos capítulos a «L'edició religiosa» y «El llibre escolar» respectivamente. El libro escolar sufrió un desarrollo muy importante a lo largo del siglo XIX, favorecido por los intentos de alfabetización de amplias capas sociales, que se concretaron en disposiciones legales como la denominada Ley Moyano de instrucción pública, de 1857. En este campo adquirieron justa fama las publicaciones de la saga Paluzie, padre e hijo. En el terreno de la edición religiosa, muy empeñada en hacer frente por los mismos medios a la avalancha de publicaciones de corte liberal, socialista o comunista que jalonan el siglo XIX, destacaron la editorial de los hermanos Subirana; la «Tipografía católica», donde se publicaron libros de Sardà i Salvany como el titulado *El liberalismo es pecado*; o bien «La Hormiga de Oro», editorial ésta última que tiene su origen en una publicación periódica del mismo nombre, algo que era muy habitual en la época, y que junto a obras religiosas

publicó también, entre 1895 y 1897, una «Biblioteca Popular Carlista». Aunque la preponderancia de las casas editoras de Barcelona es notable, el autor dedica un capítulo final a «La imprenta y l'edició no barcelonina. Una aproximació». Se integran aquí interesantes datos, en general muy poco conocidos, sobre diversos editores de Lleida, Gerona, Tarragona, Reus, Vic, Mataró, etc.

El volumen se cierra con un índice onomástico y un compendio bibliográfico. Cabe mencionar, por último, que la obra ha sido editada por el Gremio de Editores de Cataluña, en una ilustrada y atractiva edición de carácter no venal, lo que posiblemente no facilitará que llegue al número de lectores que merecería. Muy recientemente ha aparecido también el cuarto volumen de este ambicioso trabajo, que abarca hasta el año 1939 del siglo XX, y donde se recogen también algunas experiencias editoriales que, como en el caso de Salvat, Maucci y Sopena, aunque arrancan a finales del siglo XIX, viven sus etapas más significativas en el XX. Esperemos que Manuel Llanas no pierda el admirable tesón que ha demostrado hasta ahora y culmine con éxito su estupendo viaje por la edición catalana, para bien de los amantes del libro y de su historia.

FELIPE MÉNGUEZ

ACTAS DEL CONGRESO *Leopoldo Alas: Un clásico contemporáneo (1901- 2001)*, Oviedo, Universidad de Oviedo, 2002, 989 pp., 2 Vols.

La parcelación temática que presentan estas Actas –*El autor y su entorno, Nuevas lecturas, Clarín en el panorama europeo, Clarín desde dentro*–, y que se corresponde con el enunciado de cada una de las cuatro jornadas que compu-

sieron el Congreso celebrado en Oviedo en 2001, sigue un criterio estrictamente organizativo ya que, como señala Leonardo Romero, «hombre, obra y circunstancia son elementos que, en Clarín, se interrelacionan dialécticamente» (p. 21). Afirmación corroborada por la mayor parte de las aportaciones, lo cual no impide que al mismo tiempo se haga posible identificar y deslindar zonas de estudio que, efectivamente, desbordan a menudo la circunscripción temática inicial. Ocurre que los mismos artículos tienden a vincularse entre sí, unas veces para complementarse, otras para ponerse objeciones; los hay que parecen crear un campo que atrae a otros; a menudo la afinidad no es más que electiva. Para realizar esta reseña hemos optado por aislar grupos de artículos a partir de estos distintos puntos de contacto que hemos creído observar.

Dijo Adolfo Posadas que quienes pretendan «llegar al alma del predicador de Oviedo, del místico de la cátedra de derecho natural, habrán de leerle despacio, con espíritu analítico, preparados o educados para la emoción estética, con fino olfato filosófico». Jean-François Botrel, de quien tomamos estas palabras, las coloca junto a otras del propio Clarín, para quien «saber el porqué de todo es quedarse con la geometría de las cosas y sin la sustancia de nada» (p. 727). Ambas citas trazan una posible división más, ésta subyacente y desligada del motivo elegido, entre los artículos que parecen llegar a la esencia del escritor o que, por el contrario, se quedan a sus puertas. Pues Clarín, como materia de estudio, cobra sustantividad propia, cual si de una faceta más de su personalidad se tratase, y en ella se revela igualmente sediento de claridad, profundidad y humanismo. Esta última división queda al arbitrio de cada lector.

El ambicioso reto totalizador que se propuso este Congreso clariniano, a pro-

pósito del primer centenario de la muerte del escritor, dio lugar a un mosaico muy amplio sobre su figura. Parte imprescindible de este programa lo constituían los estudios dirigidos a fijar sus coordenadas existenciales; en ese sentido, la referencia a la educación krausista de Clarín se hacía ineludible. Elías Díaz traza la génesis, desarrollo y balance del krausismo español, destacando su gran aportación como fragua de intelectuales -de los que Clarín fue buen modelo-, dedicados a una personal y libre investigación de la verdad. Una verdad que, para nuestro novelista, debía ser inevitablemente religiosa y de raíz cristiana, aunque no católica, como se ocupa de aclarar Jorge Uría en su estudio en torno al Oviedo clerical en el que vivió Clarín y la campaña captatoria de su figura emprendida por la Iglesia tras su muerte. En la esfera de la impronta del krausismo sobre Alas cabe situar también los artículos de Ramos Gascón y de Simone de Saillard, ambos dedicados a indagar sobre lo que el primer crítico denomina la verdadera cuestión palpitante de la época: la cuestión social. Según Ramos, el reformismo de esencia institucionalista de Clarín chocará con las políticas radicales propuestas por los modernistas, y éste será el motivo principal de la incompreensión e inquina mostrada por Alas hacia ellos. Saillard alude al *katherdersozialismus* alemán como posible influencia sobre el punto de vista de Clarín sobre la materia. Cierra este bloque Gonzalo Sobejano, para quien el krausismo explica el atributo cardinal de toda la escritura de Clarín: el transcendentismo, del cual destaca tres aspectos: interioridad, grandeza y poeticidad; juntos conforman una visión romántica del mundo: entendiendo por romanticismo el anhelo de infinitud.

Manifestación elocuente de la formación krausista de Clarín fue también su amor y dedicación a la pedagogía; Jean-

Louis Guereña, quien se ocupa del universitario y más tarde docente que fue Alas, abre así un nuevo capítulo de aportaciones que giran en torno a las distintas facetas de un novelista que, en realidad, lo fue sólo ocasionalmente. Para sus coetáneos Clarín era ante todo un crítico literario, como nos recuerda Martínez Cachero, quien reconstruye la fama en vida del autor a través del testimonio de varios intelectuales de la época. Su artículo se relaciona estrechamente con el de González Herrán, quien trata de asignar un lugar a Clarín en esa sociedad literaria que, como enuncia el artículo del anterior estudioso, le respetaba y temía ante todo por su labor crítica, mientras que ignoraba (cuando no rechazaba) su obra creativa. Laureano Bonet, aunque desde otro ángulo, incide en esta faceta al tratar de delinear los rasgos sobresalientes de la teoría y práctica del Clarín reseñador; así, destaca el sello literario que imprimía a sus artículos, fruto de un maridaje entre lo lírico, autobiográfico, especulativo y didáctico, que hace muy difícil distinguir su quehacer crítico del ensayístico.

Cecilio Alonso retrata el medio periodístico de la Restauración donde desarrolla Clarín su sacerdocio, y la participación de éste en los debates sobre el rumbo que tomaba la prensa. Jesús Rubio se ocupa del Clarín dramaturgo desde una visión que incluye su labor como teórico y crítico teatral, tría que apunta hacia una misma dirección: la renovación de la anquilosada y frívola escena española. John Rutherford aporta la faceta más exótica de nuestro escritor al analizarlo a la luz de sus incursiones en el campo de la traducción; desde sus intentos juveniles por verter al español el teatro completo de Racine, hasta su magistral, a juicio del estudioso, traducción de *Travail* de Zola. Al igual que como profesor, dramaturgo, periodista o crítico, el Clarín traductor acompañó la práctica de

la reflexión, y gran parte de cuanto ponderó en estas múltiples disciplinas sigue gozando de insólita vigencia, como se ocupan de resaltar los distintos artículos.

Por otro lado, el mismo Rutherford participó junto a J.F. Botrel e Y. Lissorgues en un debate desarrollado en el seno del Congreso en torno a las dificultades presentadas por las traducciones inglesa y francesa, respectivamente, de *La Regenta*, y en el que también se abordaron las cuestiones generales que plantea la traducción, actividad que continúa padeciendo la desatención y desprestigio de la que se lamentaba Clarín. La transcripción de aquellas conversaciones forma parte del esfuerzo de los coordinadores del Congreso –que se observa también en la inclusión de fotos, noticias sobre la preparación del evento etc.– por ofrecer unas Actas que permitan al lector recrear las jornadas que tuvieron lugar aquellos días en Oviedo. A ello se suma la esmeradísima y elegante edición realizada por la Universidad de aquella ciudad y cuyo resultado final son dos volúmenes que, probablemente, superan al común de las Actas de Congresos análogos.

Siguiendo con las asociaciones de estudios, puede observarse una muy compacta en la que establecen Bobes Naves, Méndez Leite y Neira Piñeiro. La primera desgrana una serie de intertextualidades, préstamos y transducciones contenidos o surgidos a partir de *La Regenta*; la transducción es diferenciada de lo que comúnmente se denomina como adaptación, puede ser escultórica, gráfica, dramática etc., se entiende así como una nueva lectura de una obra que, al valerse de códigos y signos distintos, inevitablemente altera al original. Leite, guionista y director de la versión televisiva de *La Regenta* para TVE, relata su experiencia como transductor de la novela; en tanto que Neira, a partir de la obra de aquél, y tomando como punto de partida la mirada de los dos narradores, el

literario y el cinematográfico, analiza los trasvases de sentido que se derivan de los medios expresivos de que disponen uno y otro. Así, lo establecido por Bobes aparece como sólida base teórica que explica las vicisitudes de Leite y complementa las conclusiones de Neira, formando una esclarecedora unidad de sentido.

Un autor como Clarín se presta y es objeto de todo tipo de perspectivas; de esta manera, algunos artículos se construyen recorriendo meandros del pensamiento clariniano para, desde éstos, tratar de ofrecer otros brillos valiosos. En este terreno pueden situarse los de Ruiz Pérez y Josette Blanquat, ambos hermanos por relacionar a nuestro autor con la cultura clásica. El primero desde el punto de vista de la teoría literaria grecolatina, y el segundo al evocar a un Clarín «que descansa de la sátira con el ensueño del retorno a las fuentes de la sabiduría griega y romana» (p. 917). Romeu Guallart se interesa por la relación de Clarín con el género de la novela histórica, alertado por el contraste entre su importancia y la escasa atención conferida a éste por el asturiano de Zamora. Víctor Fuentes cierra este grupo con un artículo que pone en relación a Clarín y a Buñuel a partir de las afinidades electivas que observa en ambos, concluyendo que *La Regenta* fue para el aragonés un oscuro, por frustrado, objeto de deseo cinematográfico.

Llegamos así a uno de los dos grandes espacios de estudio donde convergen una buena parte de los trabajos, que tienen en común su preferencia por situar a Clarín en los contextos que forman otros autores, obras o parcelas de la tradición occidental. El artículo de Yvan Lissorgues actúa como pórtico al sentar desde el inicio que, si bien Clarín tomó partido en los grandes debates intelectuales que se dirimían en Europa, fue en todo caso un «diálogo de sordos», pues en vida de nuestro escritor su voz jamás

pasó los Pirineos; el entusiasmo y fruición intelectuales, junto a una pizca de vanidad, actuaron como el motor psicológico que le mantuvo siempre en vanguardia, y que hizo de él «alguien superior a su tiempo». Joan Oleza transita todos los caminos de las correspondencias literarias; escribe sobre el Clarín que, desde la modernidad, revisa y ridiculiza mitos como el de don Juan o la perfecta casada; cruza su literatura con la de otros novelistas, deteniéndose en Theodor Fontaine; y, por último, rastrea la huella clariniana en la generación modernista. Christophe Charle halla paralelismos entre Alas y otros intelectuales de la Europa meridional y sitúa a Clarín en el grupo de los que viven alejados de los núcleos decisorios de sus respectivos países, lo que no les impide actuar en ellos como mediadores de las cuestiones capitales. Coletes Blanco, analiza la recepción lingüística y cultural alemana, francesa, inglesa e italiana que se observa en *La Regenta*, y que nos muestra la oscilación entre lo local y lo universal, o el casticismo y la modernidad de la España de nuestro autor. Adolfo Sotelo y Vilanova Andreu inciden en el cotejo clásico de Clarín con la cultura francesa decimonónica; el primero a partir del quehacer crítico, teorizador y literario de Bourget; el segundo respecto a *Madame Bovary* de Flaubert. Ambos artículos destacan la originalidad del español y lo resarcen de las acusaciones de imitación que durante tanto tiempo pesaron sobre su escritura. Yves Chevrel relaciona a Ana Ozores con otros personajes femeninos literarios de la época, identificando un nuevo contexto que tiende a liberar a la heroína de trillados esquemas narrativos para dotarla de una mayor complejidad. Terreno parecido aborda Ezama Gil quien, a partir de la escritora frustrada que es Ana Ozores, se ocupa de la recepción de la figura de Santa Teresa en la mujer decimonónica. Asunto

que aparece en *Middlemarch* de George Eliot, novela que es objeto de análisis comparado junto a *La Regenta* en el artículo de Nicholas Round.

Dentro de este panorama europeo en el que inscribir a Clarín, se agrupan una serie de aportaciones dirigidas a una nueva lectura interpretativa de su obra. Jo Labanyi, a partir de una precisa base socio-histórica y filosófica, articula los discursos contradictorios que circulan en la época en torno al papel que debe desempeñar la mujer; en *La Regenta*, Mesía, el Magistral y Benítez, representan al liberalismo, la Iglesia y la medicina respectivamente; cada uno de ellos no solo se disputará el cuerpo de Ana sino también su control: la consecuencia será la fragmentación interior de la heroína. Harriet Turner contrasta la perfección formal de la obra maestra de Clarín con la corrupción de su referente, el universo de Vetusta, de lo que debe extraerse una amarga crítica del conocimiento. Tony Dorca, a propósito de *Su único hijo*, observa una combinación distinta entre los mismos elementos señalados por Turner: la ética queda supeditada a una nueva estética que rebasa tanto la visión idílica del costumbrismo como la desesperanza del realismo, constituyendo un peculiar acercamiento de Clarín al regeneracionismo finisecular. Cerrando este subgrupo, Germán Gullón propone una lectura de *La Regenta* a la luz del uso de la perspectiva que hace el narrador, que trascienda su consideración como mero objeto estético para llegar al valor superior que encierran sus páginas como testimonio de quien se atrevió a asomarse al abismo de la existencia humana.

El segundo gran espacio de estudios que hallamos en las Actas se articula en torno a los trasvases que pueden establecerse entre vida y obra de un autor: ¿hasta qué punto se explican entre sí?, ¿cómo distinguir la proyección biográfica de aquella debida a la imaginación o inten-

ción del escritor?, ¿cuáles son los límites de la interpretación, y de lo que no es lícito y relevante conocer? Para García Carrión lo que se conoce de la vida de Clarín está más bien en contradicción con sus textos, mientras que Laura del Río opina que éste se descubre en su obras más que otros autores; «he aquí un aserto difícil de sostener», escribe John Kronik en un artículo que, en las Actas, abanderada a quienes acatan las penumbras biográficas queridas por Clarín. Aun reconociendo que lo que a veces no parece más que chismorreos sobre la vida privada de un autor «sirve para ensanchar y profundizar nuestro entendimiento de la obra, de su proceso de creación y de la circunstancia que la produjo», Kronik recuerda el riesgo que comporta hacerlo a través de sus textos, pues se corre el peligro de ignorar la capacidad que posee el artista de convertirse en otro y, sobre todo, se puede confundir al escritor con el narrador, y éste «no tiene alma ni cerebro; es un truco, un instrumento, una herramienta: es pura textualidad» (p. 873). Botrel, explorando la dialógica intertextualidad que se encuentra como soterrada en sus obras, trata de llegar a «las venas secretas por donde fluye la sangre y las células vitales donde yace el misterio del origen de esta vida artística», pero sin atravesarse a reconstruir e interpretar una personalidad que, aunque proyectada inevitablemente sobre sus escritos, en todo caso pertenece a «un hombre con toda su frágil y dolorida –insostenible– condición humana» (p. 747). Romero Tobar invita a Clarín a tomar parte en este debate registrando lo que fue su parecer. A menudo, sin embargo, es el mismo Clarín quien sin invitación, a través de la voz que las comunicaciones «posadianas» le van otorgando, se hace perceptible como si fuese el co-locutor omnipresente que va desautorizando o asintiendo cuanto se dice sobre su persona. Nuestro escritor reaccionó contra el exhibicionismo romántico y,

apoyándose en Baudelaire, sostuvo la tesis de la autonomía del texto artístico respecto a la personalidad del autor; no obstante, creía que a través de la literatura era posible penetrar las ideas, el carácter espiritual y «hasta el temperamento del autor con relación a los más graves asuntos». Se refirió en este caso precisamente a Flaubert, adalid del impersonalismo escritural. Romero, además, trata de acercarse al alma de Alas a través del análisis de citas, imágenes, símbolos y *topoi* recurrentes tanto en su obra como en la tradición occidental. A su vez, Montetes Mairal observa que el amor, el divino y el humano, aparece como eje axial en la obra de Clarín, y de ellos destaca el inspirado por la paternidad.

Dentro del mismo debate pueden identificarse una serie de artículos, más o menos situados en la órbita del psicoanálisis literario, que buscan encontrar al autor que se disfraza en su obra. Pérez Gutiérrez es en este sentido quien parece más confiado en la capacidad interpretativa de su instrumental; así, su texto se dirige a demostrar que Clarín «fue una persona íntimamente frustrada, y que proyectó esta frustración sobre una buena parte de su obra narrativa, y en particular sobre el mundo descrito y analizado en *La Regenta*» (p. 816). Para Stephanie Sieburth, los personajes de esta novela son víctimas «de un narrador que impone la estructura circular del abandono y del castigo como destino ineludible» (p. 811). Sylvie Turc se ocupa de los imagos parentales de Emma Valcárcel, de los que colige, entre otras cosas, que la mujer de Bonis es discutiblemente lesbiana, aunque con casi toda seguridad bisexual. Ontañón de Lope encuentra amargos paralelismos entre la luna de miel de Ana Ozores y la del propio Alas, que es evocada a partir de los cuentos que éste escribió durante la misma; el yo social y el creativo del escritor aparecen escindidos y de su fricción nace el mundo

literario. Cerrando el capítulo resulta oportuno citar el artículo de Carolyn Richmond, como expresión fronteriza de la tirantez entre acatamiento y asalto de la intimidad de Alas; la autora destaca *El dúo de la tos* como el enunciado claríniano más elocuente sobre la incomunicación y soledad humanas. Concluye que de la vida de Clarín tan sólo se puede hallar «un eco, un espejo o un reflejo», pues eso mismo es para Richmond la crítica literaria respecto de la verdadera creación.

Para terminar, resta citar el excéntrico artículo de Pozuelo Yvancos, donde se rememora la marginación crítica padecida por el Clarín novelista en virtud de un anterior canon estético sustituido ya por otro, el actual, que es el que hace posible la existencia de estas Actas; nos recuerda de este modo que carecemos de valores estéticos universales donde apoyarnos y que la esencia de toda mirada es inevitablemente historicista. Así, este libro debe presentarse como el testimonio histórico de diversas maneras de entender a Clarín que, desde el momento de su aparición, quedan expuestas al ennoblecimiento o a la erosión que ineludiblemente irá operando sobre ellas el paso del tiempo; pues, también es cierto que parece ser tendencia de los vientos de la historia el soplar a favor de los textos escritos desde y para la comprensión de las perennes y acuciantes imponderables humanas, como bien demuestra el caso de Leopoldo Alas «Clarín».

PABLO RAMOS GLEZ. DEL RIVERO

CANEL, Eva, *La mulata y El indiano*, edición de Pedro Ojeda Escudero, Madrid, ADE, 2005, 256 pp.

La serie «Literatura dramática» de la ADE publica en su volumen 68 las dos

primeras obras teatrales de Eva Canel, con la cooperación del Instituto de la Mujer y del Ministerio de Trabajo y Asuntos Sociales; bajo la edición de Pedro Ojeda Escudero, quien considera que el olvido de esta autora y su obra por parte de la Historia de la Literatura está injustificado. Así el presente volumen pasa a formar parte de la tendencia, que se viene observando desde hace unos años, a apoyar el teatro femenino, hecho justificado por el interés que suscita y por el olvido sistemático que ha sufrido a lo largo del tiempo. En este sentido, es destacable la labor llevada a cabo por la ADE, tanto por la publicación de obras de dramaturgas de la calidad de *La mulata* y *El indiano*, como por la de estudios diacrónicos centrados en la producción teatral femenina. Este volumen nace, pues, con la intención de prestar a la obra de Eva Canel la atención que requiere y concederle el puesto que merece dentro de la Historia de la literatura.

La presente edición, fechada en septiembre de 2005, incluye un estudio preliminar para el que se han tenido en cuenta las referencias bibliográficas más modernas sobre el tema, que, a pesar de no ser copiosas si las comparamos con las que pueda haber en caso de otros autores, ofrecen, a juicio de Pedro Ojeda, «datos imprescindibles».

Dicho estudio preliminar aparece bajo el título de Introducción y brinda al lector la posibilidad de ubicarse frente al texto que va a leer, al tiempo que le facilita información para enmarcar las obras dentro del panorama literario de finales del XIX y principios del XX. A través de esta introducción realizada por Pedro Ojeda, el lector tiene acceso a datos concisos sobre la biografía de la autora, que nos sirven para entender cómo y por qué comenzó su andadura literaria y qué hechos están detrás de ciertas posturas ideológicas.

La Introducción incluye además un

sucinto y claro estudio sobre la prolífica y polifacética carrera literaria de Eva Canel que, si bien no se detiene en el análisis de todas y cada una de sus obras, ofrece una perspectiva general y completa sobre la trayectoria profesional de la autora. Este recorrido por la producción de Eva Canel se centra de forma más pausada, y por tanto analítica, en la faceta dramática de la autora para, finalmente, profundizar en el estudio de las dos obras que a continuación se editan: *La mulata* y *El indiano*.

De la introducción destacaría el apartado destinado a comentar la ideología de la autora ya que ésta se filtrará en toda su producción y, por ende, en los dos textos dramáticos que seguidamente se presentan. Y es que, teniendo como tienen ambas obras diferente trama argumental, y, derivadas de ellas diferencias patentes, *La mulata* y *El indiano* son expresión y repetición explícita de unas mismas ideas: las de la autora, quien en la dedicatoria que hace en *La mulata* identifica la tarea del escritor dramático con la de «desentrañar problemas psicológicos». Son, como aclara Pedro Ojeda, obras de tesis, característica propia del teatro de la época. En el caso de *La mulata* todo el texto se configuraría para apolojar la idea de que «la virtud triunfa por encima de toda desgracia», según Pedro Ojeda, quien considera también que en el caso de *El indiano* el texto estaría al servicio de la siguiente tesis: «el dinero ganado honradamente y el amor nacido de lo más puro del corazón, bien empleados, sirven para elevar al ser humano y dignificar la vida». Ambas tesis se sustentan en un entramado ideológico más complicado en el que aparecen asociados ciertos conceptos.

De un lado estaría la cuestión pecuniaria. El dinero, tema constante en las dos piezas teatrales, genera diferencias sociales: pobres frente a ricos. Dentro de este segundo grupo la autora distingue

claramente los nuevos ricos de los ricos que lo vienen siendo por herencia más o menos remota de sus antepasados, emparentados e identificados en tales casos con títulos nobiliarios o apellidos que denotan la alta alcurnia.

El grupo de los nuevos ricos, en ambas comedias, aparece configurado por personajes que lo son o llegarán a serlo por diversas vías: los hay quienes consiguen dinero a través de su trabajo constante y los hay, en fin, quienes lo consiguen por medios nada laudatorios como el hurto. Entre una y otra vía se sitúa una tercera opción intermedia: el matrimonio entre cónyuges pertenecientes a diferentes clases sociales. Las tres bifurcaciones están orientadas a conseguir un único objetivo: aumentar las posesiones y, por ello, al mismo tiempo, ascender en la escala social.

Quienes optan por el trabajo son juzgados como personajes positivos, honrados, orgullosos de sus esfuerzos y sus merecidos frutos, pero no soberbios. Este camino siempre conduce al éxito, reconocimiento y alabanza por parte de los demás personajes. Éste sería el caso del indiano, quien «insiste en la importancia del trabajo honesto basado en el oficio que se aprende desde abajo» y es también el caso de Luis, padre de la mulata.

Quienes roban, el capitán de la goleta, Montagut, y su empleado Daniel en *La mulata*, lo hacen movidos por la idea de que el dinero les proporcionará la felicidad y el amor, pero la autora deja claro que estos valores no se compran con dinero, así Montagut le reprocha a su esposa: «cuando te hacía presentes que halagaban tu vanidad, suponía, ¡necio de mí!, que debías alzarme un templo en tu corazón». Eva Canel destaca el hecho del robo al convertirlo en punto de arranque de *La mulata*, a partir del cual se desencadena el resto de la acción. Los personajes que lo llevan a cabo son caracterizados con rasgos negativos: fríos, traicio-

neros, crueles, egoístas... y son duramente castigados en el desarrollo de los acontecimientos: Montagut envejecerá, ofreciendo años después una figura decrepita y deplorable, su mujer le será infiel con Daniel y ni ella ni su hija le mostrarán ningún tipo de afecto, simplemente indiferencia o repulsa. A Daniel el escarnio le vendrá al abandonarle su hijo Luis y su cariño se verá sustituido por los escarceos, cada vez más intensos y explícitos, de la mujer de Montagut, quien no le profesa amor sincero sino interesado, ya que su objetivo último es ascender socialmente llegando a convertirse en marquesa.

El himeneo también puede traer como consecuencia un enriquecimiento material y/o un ascenso social. Aquellos personajes que procediendo de una clase social media-baja eligen el casamiento como medio de ascenso en la escala social terminan siendo víctimas de sus aspiraciones. Son personajes que buscan medrar rápido y de forma segura, e instalados en su nuevo estatus se vuelven déspotas, maleducados e imprudentes, pese a conocer los códigos sociales de su nueva clase.

El lenguaje será uno de los medios, junto con gestos como las reverencias, o hábitos sociales ya obsoletos, a través de los cuales estos personajes se quieren ver reconocidos constantemente; así hay una reiterada insistencia en la forma en la que los demás deben dirigirse a ellos: en *La mulata* la señorita Pura amonesta a Quimet, el portero y jardinero: P.: «¡Si no hay cosa más fácil! En lugar de decirme: 'Si quisiera usted...', debes decir: 'Si quisiera la señorita...'». A las personas de nuestra clase no se da el *usted*», y en *El indiano*, hablando la marquesa del contraste de caracteres entre su tío y su joven esposa procedente de una clase inferior, comenta: «pues ya lo ve usted: mi tío tan sencillo, tan bueno, y ella haciéndose dar el tratamiento de usía».

Tales personajes renuncian a sus orí-

genes sociales avergonzándose de ellos, ocultándolos, y, hasta pareciera que olvidándolos, ya que en repetidas ocasiones toman como argumento recurrente la procedencia humilde o simplemente no nobiliaria de algunos personajes para justificar el desagrado que éstos les causan, y cuando alguien les responde con la misma moneda se irritan sobremanera. Son personajes dominados por un fuerte clasismo, que intentan resaltar constantemente, y cuya máxima preocupación estriba en la apariencia social, por eso se convierten en esclavos del *qué dirán*.

En cambio, quienes se casan por amor y tal casamiento conlleva de forma secundaria un enriquecimiento material, nunca renuncian a sus orígenes, antes bien, se vanaglorian de ellos como es el caso del indiano.

Lo cierto es que, pese al clasismo existente en la época, Eva Canel defiende la idea de que el dinero no es la vara con la que debemos medir a las personas. Las personas honradas pueden ser nobles, nuevos ricos que a base de trabajar mejoran su situación en la sociedad e incluso pobres. Jaumet al volver de América le dice a su padrino Quimet: «...vengo pobre, pero tan honrado que soy digno de usted y de su familia» a lo que Quimet responde: «La pobreza no es deshonra y teniendo salud para trabajar...». Pedro Ojeda llega incluso a afirmar que la autora suele retratar de forma más positiva a las clases marginales que a las acomodadas.

Otro punto que merece ser resaltado junto con el de las riquezas y el del clasismo es el del racismo. Eva Canel, nacida en Asturias, fue una mujer que viajó incesantemente a lo largo de toda su vida. Fue esta vida itinerante la que la condujo a varios países americanos en los que vivió y donde es de suponer que llegó a conocer una mayor mezcla racial que la que había en España por aquella época.

El tema del racismo aparece en *La mulata*. Las ideas de la autora al respecto constituyen todo un ejemplo a seguir por su oposición a las discriminaciones raciales. En *La mulata*, la autora desmonta los prejuicios racistas de la sociedad de entonces, así, pone en boca de los personajes peor valorados de toda la obra comentarios como: «Una mulata no puede tener los mismos derechos que tendría una blanca», «Esa mulata debe de estar loca o ha mentido. Las mujeres de su raza son embaucadoras y tienen la imaginación fantástica», etc. Me parece acertado que la autora exprese de forma explícita estos comentarios sin utilizar rodeos o tabúes, y que lo haga a través de los personajes más negativos. Acertado, ya que, por un lado es una forma de asociar ideas con formas de ser y, por otro, considero que sólo manifestando claramente comentarios así es como se puede luchar contra ellos. La autora especifica exactamente qué tipo de comentarios son los que hay que desterrar de las mentes y para muestra nos da ejemplos como los citados anteriormente.

Pero no queda ahí toda su labor, el personaje que es receptor de tales afrentas, la mulata Patria, se muestra orgullosa de su raza y la defiende allá donde va. Conocedora de los prejuicios de algunos blancos, se adelanta en sus argumentos no dejándose menospreciar y evidenciando que la bondad y la honradez no radican en el color de la piel sino del alma. El que fuera su esposo, Daniel, convertido tras el robo en Marqués gracias al poder del dinero, le dice: «...te juro que te quería lo bastante para no haberte abandonado, si hubiéramos sido iguales» a lo que ella contesta: «¿Yo igual a ti?; Gracias doy al cielo por no serlo!» M.: «Quiero decir...» P.: «¡Te comprendo! Quieres decir que mi color resultaría mancha repulsiva en las límpidas lunas que adornan tus salones. ¿No es esto? ¿Y me querrás decir en qué es-

pejo contemplas el alma de esa mujer que ocupa mi lugar, para no verla más negra que mi rostro?».

Por otro lado, a nadie le habrá pasado desapercibido el hecho de que Eva Canel no sólo construye el personaje de la mulata sobre un cúmulo de virtudes: es firme, tenaz, valiente, fuerte, trabajadora, culta, inteligente, luchadora, conmovedora, segura, perspicaz..., sino que además es ella quien da título a la obra, con lo que el personaje adquiere mayor realce.

Importantes también me parecen, y más viniendo de mano de una dramaturga, las ideas referidas al papel de la mujer en la sociedad y el tipo de mujer que sale triunfante en sus obras. En el caso de *La mulata* la protagonista es toda una dama de cuyo comportamiento se deducen los rasgos antes mencionados. Es una mujer que se llena de coraje y se enfrenta al pasado con la intención de estar al lado de su hijo, de luchar y recuperar al hijo que le fue arrebatado. Este fortísimo instinto maternal será el que se esconda detrás de todos sus actos. Una vez recuperado su hijo se declara rica. Patria además parece que es capaz de perdonar a Daniel quien se casó con ella para robar al padre de ésta y, no contento con eso huyó con el hijo de ambos. Perdona hasta el punto de no querer denunciarlo ante la justicia y de impedir que su hijo le ataque, pero no es tan ingenua como para intentar volver con Daniel, ya que conoce el tipo de hombre que es. Se diría por tanto que más que un perdón se trata de un reconocimiento, por encima de las circunstancias, de la figura paterna. Junto a ella están Susana y Pura, madre e hija, féminas caprichosas, insolentes, movidas por el interés e infieles. La infidelidad aparece también en *El indiano*, si no explícitamente sí pícaramente sugerida. Es precisamente en esta obra donde la autora, a través de sus personajes, expresa algunas ideas un tanto ma-

chistas que, lejos de servir, como en el caso del racismo, para condenarlas, se utilizan para justificar ciertas actitudes llevadas a cabo por el sector varonil.

En ambas obras aparecen también ciertos aspectos heredados de la tendencia realista y de las ideas de la época, vg. el determinismo o el regionalismo, tema éste último que Eva Canel no entiende como contrario a la idea de España sino como enriquecedor de ésta. En las obras, además del cuidado por reflejarlo en la toponimia y onomástica, en la vestimenta, en los espacios en que acontecen los hechos... también se manifiesta en el lenguaje empleado por los personajes, por eso en *La mulata*, que se desarrolla con personajes de Cataluña y en Barcelona la mayoría de la obra, se incluyen expresiones en catalán que dan verosimilitud al texto. Otro tanto sucede en *El indiano* pero en este caso con ciertas palabras asturianas.

Todos estos temas los encarnan unos personajes que, a juicio de Pedro Ojeda Escudero, «resultan demasiado simples desde una perspectiva actual» puesto que la demostración de la tesis inicial «ahoga, en parte, la evolución de los personajes», lo que no quiere decir que no la haya, aunque sea mínima en algunos de ellos no estamos ante personajes planos.

En una valoración final el mismo editor considera la obra de «*El indiano* menos novelesca y efectista que *La mulata*», con lo que a su parecer «gana en verosimilitud y frescura». *La mulata*: novelesca pero apasionante, *El indiano* llena de frescura a pesar de cierto machismo. Ambas obras merecen ser rescatadas del olvido y ser llevadas a la escena actual por la vigencia de algunos de los temas tratados y por seguir manteniendo ese continuo diálogo con el pasado a través de los textos literarios para seguir aprendiendo de nosotros hoy.

ANA MARÍA AGUILAR

PÖRTL, Klaus, *Panorámica del teatro español y latinoamericano del siglo XX*, Frankfurt am Main, Peter Lang, 2004, 259 pp.

El presente libro es un intento de presentar de forma panorámica la historia del teatro de España y América Latina del siglo pasado. Se centra en el análisis de los dramaturgos más famosos y sus obras más innovadoras. Su autor Klaus Pörtl –desde 1990 hasta su jubilación en 2003 catedrático del Departamento de Lenguas y Culturas Española y Portuguesa de la Universidad de Mainz en Gernersheim– es bien conocido entre los profesionales de su especialidad. Se dedica a la problemática del teatro español y en su haber tiene ya cuatro decenios dando conferencias, publicando artículos en revistas y libros y enseñando en clases y seminarios. Con el tiempo amplió su investigación en el campo del teatro latinoamericano.

La obra se divide en tres partes. La primera, dedicada a la panorámica del teatro español del siglo XX y del teatro latinoamericano de la segunda mitad del siglo XX, es la más importante. Funciona como eje a lo largo del libro, conformando así el núcleo temático. La rica vida teatral de España del siglo pasado se observa desde el punto de vista de cambio estructural y de innovación. El análisis del teatro de América Latina se basa en el estudio de varios campos temáticos asociados a la vida de la sociedad, sus problemas, etc. La segunda parte del libro contiene textos paradigmáticos del teatro español y latinoamericano, y la tercera, una bibliografía de los títulos más representativos. El libro fue impreso con el apoyo del programa de Cooperación Cultural del Ministerio de Cultura en España.

En la primera parte se examina detalladamente y a un alto nivel teórico la aportación de doce dramaturgos españo-

les desde varias perspectivas. En sus observaciones Pörtl comienza con el teatro español de finales del siglo XIX, cuando se introdujo una nueva estructuración teatral por José Echegaray y Enrique Gaspar, precursores importantes de la obra de Jacinto Benavente, el padre del teatro español del siglo XX y auténtico fundador del teatro moderno. Pörtl analiza desde el punto de vista crítico la obra neorrealista del dramaturgo ganador del premio Nobel José Echegaray. La obra de este dramático (más de un centenar de piezas) es una antítesis de «lo moderno» de los comienzos del siglo XX y una síntesis de las tendencias del siglo XIX de temas atrevidos. Pörtl se centra en la producción dramática de Echegaray de los años 1877-1900 y hace un análisis detallado de su última y más famosa obra *El loco Dios*. El autor continúa después con Gaspar, pionero de la técnica moderna del diálogo, y clasifica sus obras de realismo pesimista y satírico.

A continuación se presenta a Benito Pérez Galdós en su faceta de dramaturgo tardío. Pörtl menciona sus mejores obras y cómo la aportación galdosiana contribuye al panorama del teatro español. El estilo de Galdós es moderno y realista. Los temas son una novedad, y de sus propias novelas dialogadas hace adaptaciones dramáticas. Galdós se muestra como precursor del teatro didáctico y épico, y es representante del realismo «exagerado».

Un papel decisivo en el proceso evolutivo del teatro español en el siglo pasado lo desempeña Jacinto Benavente. De acuerdo con la opinión del autor del libro reseñado, Benavente es el dramaturgo representante de la generación del 98 que en poco tiempo se convirtió en el primer dramaturgo nacional (Premio Nobel en 1922). Ayudó al teatro español a alcanzar nivel europeo. Pörtl resalta diferentes características de la obra benaventina como, por ejemplo, la libera-

ción del patetismo melodramático y declamatorio del siglo XIX, la renovación de las técnicas escénicas y del diálogo, la modernización escénica, etcétera, y analiza sus producciones centrándose en la obra cumbre de este dramaturgo, *Los intereses creados*, la sátira más lograda de Benavente.

El siguiente autor estudiado es Carlos Arniches. En su obra se perfilan dos etapas: la del género chico, representada ante todo por sainetes de costumbres, y la de la tragedia. Pörtl considera a este dramaturgo como el gran sainetero dentro del género chico y analiza su tragi-comedia *La señorita de Trevélez*.

En el capítulo siguiente se presenta la obra de los hermanos Serafín y Joaquín Álvarez Quintero (género chico). Además se habla de sus entremeses, sainetes, zarzuelas y comedias de varios actos ambientados en Andalucía. El análisis de sus obras muestra rasgos típicos que las sitúan en el realismo «naturalista simple».

Prosiguiendo el análisis con Pedro Muñoz Seca, Pörtl subraya que este dramaturgo es uno de los autores cómicos más representados durante los años 20 del siglo XX. También define y describe el mecanismo con el que se crean las astracanadas (los astracanes) cuyo mayor representante fue Muñoz Seca. Menciona la colaboración con otros dramaturgos españoles y analiza su primera obra *Los extremeños se tocan*.

Mención de honor merece Miguel Mihura, descendiente de una familia teatral, que inicia su carrera en las vanguardias y en la ruptura con el realismo. Se considera el dramaturgo más importante de teatro de humor español contemporáneo. Humorista del teatro comercial y de boulevard, es autor de una obra realmente única e innovadora: *Tres sombreros de copa*.

El capítulo que sigue se centra en el dramaturgo «extravagante» y «revolucionario» Ramón del Valle-Inclán. De las

obras citadas destaca sin duda alguna *Luces de Bohemia*, que se analiza detalladamente. Se resalta cómo gracias a sus piezas del ciclo de los «esperpentos» Valle-Inclán dio el paso más importante hacia un teatro de vanguardia moderno de España.

Atención especial merece, según Pörtl, el dramaturgo granadino Federico García Lorca. Menciona la existencia del teatro ambulante lorquiano y describe minuciosamente la originalidad y el valor de sus tres tragedias más logradas: *Bodas de sangre*, *Yerma* y *La casa de Bernarda Alba*.

Enriquece el panorama del teatro español una breve información sobre la recepción de las obras de los dramaturgos españoles en Alemania y las opiniones críticas en lo que toca al dramaturgo Antonio Buero Vallejo. Según Pörtl, de 1939 a 1949 el mejor teatro español se estrena y publica fuera de España. A. Buero Vallejo pertenece a los dramaturgos más conocidos de la actualidad española en el extranjero. Se le puede considerar –conforme a sus cuatro etapas– el fundador de un teatro poderosamente crítico (*Historia de una escalera*). Pörtl analiza la obra *La doble historia del doctor Valmy* y observando detalladamente el resto de sus obras llega a conclusiones interesantes, como la preferencia de Buero Vallejo por personajes con problemas físicos y la ceguera como símbolo muy frecuente.

Continuando con la Generación realista y el Nuevo Teatro Español, Pörtl acompaña su estudio con numerosos ejemplos. Parte de la Generación realista (llamada también «perdida») y explica las tendencias dominantes de autores como A. Gala (quien introdujo la desmitificación de la historia), L. Olmo (quien desarrolla el tema del éxodo de los españoles en busca de trabajo) y de otros que critican abiertamente la situación social que les rodea. El Nuevo Teatro

Español tiene su origen en 1965 y su tema principal es la crítica política y social de la dictadura de Franco. Se menciona a A. Martínez Ballesteros y su teatro de protesta con reminiscencias kafkianas, o a E. Quiles y sus minipiezas. Pörtl aprecia ante todo la aportación del Teatro Universitario de Murcia, que estrenó la obra *El Fernando*, que según él es un paradigma en el temario ideológico y dramático del Nuevo Teatro Español.

El último capítulo del panorama teatral español del siglo xx se completa con el retrato del dramaturgo catalán Sergi Belbel, un representante de la nueva generación en España. Pörtl enumera las características del nuevo realismo y de la obra de Belbel. El teatro de Belbel es un teatro triste y estremecedor, innovador e impresionante. Sus temas preferidos son la muerte, la deshumanización de la sociedad actual, etc.

Evaluando particularmente esta parte tan extensa del libro podemos constatar que es muy coherente y sistemática, situada bien en el contexto. Reúne una serie de trabajos valiosos para cualquier interesado en el teatro español del siglo pasado.

En la panorámica del teatro latinoamericano de la segunda mitad del siglo xx el autor cambia de método, y divide esta parte en tres capítulos. Sigue la línea cronológica, pero centra su atención en los temas dominantes influidos por problemas de la actualidad: identidad (su búsqueda o recuperación); arbitrariedad, abusos del poder, minorías; dependencia y desarrollo; ayuda a los países en vías de desarrollo; revolución o liberación; y miedo como síntoma de la inmovilidad burguesa. Reivindica la importancia del teatro latinoamericano, poco conocido en el mundo incluso entre los especialistas. Pörtl menciona algunas dificultades con las que se enfrenta el teatro latinoamericano como la falta de instituciones, de tradición teatral, subvenciones o la in-

fluencia de los medios de comunicación. Interpreta la obra del venezolano J. Ignacio Cabrujas, el salvadoreño Béneke, el peruano S. Bondy, el puertorriqueño R. Marqués, el argentino J. Díaz, el colombiano E. Buenaventura, el brasileño A. Boal y el dramaturgo chileno de origen alemán E. Wolff.

El siguiente capítulo se centra en el teatro argentino y venezolano y se analizan las obras de Agustín Cuzzani y Luis Chesney Lawrence. El argentino Cuzzani crea el género de la «farsátira» (una situación absurda se contrapone a una situación real), usa el lenguaje del cabaret y utiliza temas históricos recalando el abuso del poder, y el tema de las relaciones amorosas. A veces prefiere el género de ciencia-ficción bufonesca. Del dramaturgo venezolano Chesney, que también escribió teatro infantil, destaca la pieza *Niu-York, Niu-York* (1989), la más conocida y que abre nuevas perspectivas en la dramaturgia venezolana. Pörtl entró en contacto directo con Chesney (véase notas sobre la correspondencia del año 1995).

Pörtl cierra esta parte teórica con fragmentos sobre la identidad en el teatro contemporáneo colombiano y ecuatoriano ofreciéndonos un panorama amplio de dramaturgos y de obras de los dos países: E. Buenaventura, C. J. Reyes, M. Torres, J. M. Freidel, V. Viviescas, J. M. Morán González, A. Vargas, F. Tobar García y P. Andino. Actualmente la aportación de la obra de estos dramaturgos sigue siendo un tema de interés para los investigadores. Pörtl expone en unas páginas un análisis cuidado de algunas de sus obras que plantean una búsqueda de identidad, a veces perdida. Interpretar el teatro latinoamericano de las últimas décadas es tarea difícil. Según nuestra opinión podría parecer que el autor dedica una atención relativamente pequeña a otros dramaturgos excelentes de los países de cierta tradición teatral, por ejem-

plo de México o de Cuba, es decir, hay vacíos en el panorama general de la problemática planteada. El lector puede preguntarse por qué el autor omite el resto de los países latinoamericanos y sus tendencias teatrales importantes. Ésta es la parte que más invita a discusión. Es una lástima que no se desarrolle un poco más, pero a nuestro juicio, el autor optó por la mejor manera posible porque llega a conclusiones críticas considerables analizando las obras más representativas y revalorizando así la producción teatral desde su punto de vista, donde repasa las principales cuestiones actuales. Además, nos encontramos con un campo todavía por explorar. Hay que destacar las reflexiones del autor y sus interesantes ideas. Además, finaliza cada capítulo con una selecta y muy completa bibliografía, formada de fuentes primarias (textos) y de referencia (estudios).

No queremos dejar sin mencionar la segunda parte del libro formada por textos paradigmáticos del teatro español y del teatro latinoamericano. El autor ha elegido fragmentos muy apropiados para conformar una imagen profunda de la problemática en cuestión. También esta parte es interesante para los especialistas.

El libro cierra con una bibliografía en orden alfabético, muy extensa, que documenta una investigación profunda. Se aprovecharon al máximo todas las fuentes disponibles. El extenso y completo aparato de notas y bibliografía vertebró este estudio. Pörtl presenta un análisis sólido, minucioso y científico, de gran erudición e investigación sistemática. Cumple su objetivo, que él mismo se impone en la introducción del libro. Los capítulos tienen una relación continua e inmediata, es decir, la obra está escrita de manera coherente y unitaria. Hemos llegado a la conclusión de que se trata de una valiosa fuente que nos muestra un panorama amplio, y también abre diversas vías de investigación dentro del cam-

po del teatro español y latinoamericano. Podemos afirmar que es un gran trabajo, un manual necesario de valor sintetizador que sirve para el estudio y la reflexión. Es de desear que el autor incluya entre sus proyectos otro manual de esta índole.

HELENA ZBUDILOVÁ

ÁLVAREZ CASTRO, Luis, *La palabra y el ser en la teoría literaria de Unamuno*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 2005, 272 pp.

Mientras que la ideología política o la filosofía –*sensu lato*– de Miguel de Unamuno han sido objeto de estudios monográficos tendentes a ofrecer una visión de conjunto de la materia en cuestión (piénsese en los trabajos de Urrutia o Cerezo Galán, por ejemplo), la vertiente más propiamente literaria del pensamiento del vasco carecía de un enfoque integral como el que nos brinda Álvarez Castro en este libro, que hace el número trigésimo de la «Biblioteca Unamuno» editada por la Universidad de Salamanca.

Según se apunta en la «Introducción», el objeto de esta obra es examinar la labor de Unamuno como teórico de la literatura, para lo cual Álvarez Castro ha tenido que reconstruir dicha teoría a partir de las copiosas referencias que don Miguel dejó dispersas en su producción. En este sentido, y aquí radica uno de los innegables méritos de este libro, la abundancia y variedad de fuentes primarias citadas en el texto permite constatar la enorme importancia que concedió Unamuno a la reflexión sobre la literatura, pues, si bien lo más parecido a una poética que escribió es la serie de artículos *Alrededor del estilo*, su teoría literaria aparece repartida entre su epistolario, sus artículos para la prensa, sus ensayos y

por supuesto sus obras de ficción. Todo cuanto Unamuno escribió ha sido consultado por Álvarez Castro para entresacar sus teorías sobre la literatura y así organizar en último término su Teoría, y hay tres aspectos de este empeño que quisiera subrayar. En primer lugar, y debido a la dispersión y fragmentarismo de dichas teorías, la empresa de «sistematizar» tal Teoría (en mayúscula) equivale o al menos se acerca mucho a «crearla». El autor, no obstante, declara con una excesiva humildad «que en rigor este libro lo ha escrito Miguel de Unamuno; la poética que aquí describo es la que él mismo compuso a lo largo de medio siglo de intensa actividad literaria» (22). En segundo lugar, las constantes referencias cruzadas, el celo con que se persiguen y registran las distintas manifestaciones de cada idea a través del tiempo y los géneros, impide que esa Teoría «creada» se imponga al lector como un sistema cerrado e incontestable, lo cual convierte a este libro en un utilísimo manual que lejos de agotarse en sí mismo servirá como herramienta interpretativa a cuantos se interesen por la literatura (y también la filosofía) de Unamuno. Por último, y aquí se encuentra otro de los principales aciertos del libro, la teoría literaria del vasco se presenta como una clave para comprender todo su pensamiento, puesto que Álvarez Castro concibe su poética como una sutil amalgama de filosofía y filología; de ahí el título del libro: *La palabra y el ser en la teoría literaria de Unamuno*.

Los principios esenciales de esa teoría son seis, analizados en sendos capítulos: el concepto de «literatismo», poesía, imaginación, estilo, lengua y géneros literarios. Estos capítulos vienen precedidos de un interesante apartado de índole metodológica y también epistemológica, titulado «Unamuno, sujeto y objeto consciente de reflexión literaria», en el que el autor advierte de los riesgos de for-

mular una Poética a partir de las declaraciones explícitas de un escritor que es a la vez crítico literario y profesor de literatura. A fin de conjurar tales peligros, el autor ha separado en lo posible las opiniones de Unamuno sobre la literatura en general de aquellas dirigidas a comentar sus propias obras, pues el objeto de este libro es analizar las propuestas del vasco como teórico de la literatura y no desvelar la poética implícita en su literatura de ficción (algo que, por cierto, será mucho más fácil ahora gracias a este libro).

Volvamos a los seis principios mencionados antes. Con respecto al «literatismo», el autor identifica los criterios estéticos, morales e ideológicos (principalmente marxistas) que llevan a Unamuno a condenar cierta literatura por exceso de artificio y falta de humanidad, una perspectiva que aclara mucho acerca de las críticas de don Miguel a las producciones modernistas y vanguardistas. A este término de «literatismo» (que muchas veces es sinónimo de «literatura») Unamuno opone el de «poesía»: «poesía entendida en su sentido etimológico de 'creación' y que responde fundamentalmente a la necesidad de resolver una triple precariedad existencial: ontológica [...], gnoseológica [...] y metafísica» (241). Las diversas implicaciones filosóficas que presenta lo poético para Unamuno se resumen en cuatro apartados: creación, confesión, catarsis y perpetuación. En clave filosófica se estudia también el concepto unamuniano de imaginación, a partir del cual Álvarez Castro explica nociones muy representativas del estilo y el pensamiento de don Miguel tales como la paradoja. Filosofía y filología aparecen estrechamente ligadas a lo largo de todo el libro, pero es en este punto donde puede apreciarse una mayor correspondencia entre ambas, pues «Unamuno encuentra en la palabra el límite natural del poder imaginativo, y su poé-

tica deviene entonces en una teoría del discurso; una indagación de las posibilidades expresivas del lenguaje» (242). De esta forma, su teoría del estilo se plantea como una filosofía del lenguaje que anticipa el llamado «giro lingüístico» de la filosofía contemporánea e incluso ciertas posturas de la teoría post-estructuralista, al concebir la palabra como elemento formativo de la personalidad y a la vez como agente alienador del individuo. El capítulo dedicado a la lengua, y que por tanto más se acercaría a lo filológico, tiene además mucho de psicológico, pues Álvarez Castro demuestra que la finalidad de las diversas propuestas de renovación lingüística es «dotar al poeta de cuantos procedimientos elocutivos sea posible para convertir su lengua en un cauce de expresión espiritual» (203). Un último obstáculo se interpone entre el poeta y ese deseo: «el discurso poético, además de ser lenguaje, es también literatura; es decir, lenguaje escrito, y como tal está sujeto a un buen número de convenciones que amenazan de nuevo la singularidad de cada mensaje» (205). Los géneros literarios, pues, al igual que la lengua, el estilo, la imaginación, el literatismo y en cierto modo la propia poesía, no son tanto recursos estéticos cuanto desafíos de orden espiritual.

Los seis conceptos que configuran la poética de Unamuno apelan a lo filosófico y lo filológico por igual, pero podría decirse que el movimiento del libro –su lógica estructural– va de lo más ontológico (el *ser*) a lo más discursivo (la *palabra*). Esta traslación se representa en varias ocasiones a través del conflicto verbo (espíritu) / letra (materia), que Álvarez Castro sintetiza en estos términos: «sólo el verbo es espíritu, pero sólo la letra perdura. ¿Cómo conciliar, pues, ambos extremos?» (74). La teoría literaria de Unamuno supone el esfuerzo por alcanzar la solución a este difícil interrogante por parte de un escritor que se

niega a morir, y por ello el capítulo final dedicado a las «Conclusiones» define tal teoría como una «poética de la expresión agónica»: «El pensamiento de Unamuno puede revestir esa doble formulación agónica y contemplativa que tantos comentaristas de su obra han indicado y que Unamuno mismo admitió en alguna ocasión, pero su manifestación discursiva y por lo tanto su explícita teoría del lenguaje literario son siempre el resultado consciente de una lucha con la palabra; esto es, de una expresión agónica» (244). La agonía, esa palabra que tanto se asocia con el pensamiento y la propia biografía de Miguel de Unamuno, sirve a Álvarez Castro para condensar la originalidad de su teoría literaria: «tras haber pasado revista a su poética, cabe decir que nuestro autor contempla la literatura como el doloroso fruto de una *expresión agónica*: la lucha del individuo escritor por conservar su integridad ontológica y metafísica durante el proceso de despersonalización que representa la escritura» (243). En suma, el análisis pormenorizado de las ideas de Unamuno sobre lo literario revela hasta qué punto la reflexión poética de don Miguel es una indagación existencial en la que filosofía y filología se hermanan, anticipando los discursos teóricos dominantes en la segunda mitad del siglo xx.

MARÍA LUISA PÉREZ-BERNARDO

GARCÍA JURADO, Francisco, *El arte de leer. Antología de la literatura latina en los autores del siglo xx*, Madrid, Liceus, 2005, 266 pp.

Esta obra nos invita a hacer un recorrido especial, sobre todo por la prosa (novela, relato breve, memorias, etc.) escrita en español, catalán, francés, alemán, italiano, portugués y griego moder-

no desde el siglo xix hasta la actualidad, es decir, los productos de diferentes corrientes literarias y de pensamiento, y a elaborar una historia de la literatura latina, muy alejada de los manuales de literatura que hemos estudiado, a partir de unos autores que han leído por puro placer obras latinas muy variadas y que luego las han incorporado de alguna manera a sus propias obras.

El arte de leer se divide en tres partes: una introducción, una selección de textos, y una breve conclusión. En la introducción García Jurado habla del impacto que tiene en algunos escritores (Joyce, Alberti o García Hortelano) el aprendizaje del latín, presenta a ciertos autores modernos como ávidos lectores de determinadas obras latinas que, aun cuando no coinciden necesariamente con el canon literario, les interesan especialmente. De acuerdo con Genette, explica los cinco tipos de relaciones entre dos textos: el hipertexto o texto subyacente, el intertexto o la presencia conjunta de textos, el paratexto o la nota, el metatexto o comentario crítico y el architexto o género literario. Pero va más allá, planteando que las referencias a la literatura latina concretamente pueden, según sea el enfoque del autor moderno, consistir en la recreación literaria de los autores latinos o pasajes concretos, la ficción en torno a un libro en tanto que objeto físico, la cita explícita de un texto o ensayos literarios sobre una obra antigua de carácter no académico. De manera que se hace evidente que no sólo los textos antiguos se actualizan, cobran nuevos sentidos y pueden modificar el presente, sino que el presente también puede repercutir en el pasado.

El cuerpo central de la obra, la antología de textos, se presenta ordenada por capítulos de acuerdo con la cronología de los autores latinos a los que se refieren los textos de los autores contemporáneos. El primer autor latino es Terencio, sobre

el que se presentan textos de Cavafis y Thornton Wilder; Marcel Schwob y Aliocha Coll escogen a Lucrecio; sobre Cicerón tratan los textos de Leopardi, Pere Gimferrer y Ángel María Pascual; Catulo merece unos párrafos de Schwob, José Agustín Goytisolo y Luis Antonio de Villena; en torno a Virgilio ha elegido García Jurado, entre innumerables autores, a Thomas Mann, Herman Broch, Antonio Colinas, Huysmans, Eça de Queiroz, Héctor Yánover y Trapiello; la vida y la obra de Horacio ocupan a Anatole France, Cavafis, Menéndez Pelayo y Juan José Arreola; de Tito Livio nos habla Robert Graves; Ovidio es el autor elegido por Italo Calvino y Tabucchi; con Fedro dialoga Monterroso; Séneca sedujo a Antonio Gala; Marcial está en el punto de mira de Carlos Luis Álvarez «Cándido», el cual habla de paso de la presencia del bilbilitano en Manuel Machado; Juvenal hace su aparición en Rafael Sánchez Mazas; Petronio en Schwob; Apuleyo en Tabucchi; Petronio, Apuleyo, Tácito y Plinio el Joven atrajeron a Francisco Ayala; Suetonio a Marguerite Yourcenar, Lezama Lima, Cortázar y Julio Ramón Ribeyro; Aulo Gelio interesó a Bioy Casares y Cortázar; Arreola invita en su obra a Vegecio, Frontino y a Vitruvio; Plinio el Viejo encuentra su espacio en la obra de Italo Calvino, Borges y Arthur Machen; Jacobo de Vorágine en la obra de Anatole France; los autores tardíos en Huysmans; Egeria llamó la atención de Perucho y San Isidoro la de F.G. Orejas. Éstas son sólo las relaciones citadas con más detenimiento y sistematicidad, si bien el libro está plagado de referencias a otros muchos vínculos entre autores latinos y autores contemporáneos.

El título de cada capítulo es una muestra clara del trasfondo teórico y metodológico que subyace a este trabajo:

Terencio y el teatro. De la nostalgia de lo helénico al anticesarismo.

Lucrecio. La ciencia poética y el juego de palabras epicúreo.

Cicerón. El texto y el hombre.

Catulo. El poeta moderno.

Virgilio. La Eneida y el fin de Occidente.

Virgilio. Razones actuales para leer las Bucólicas y las Geórgicas.

Horacio. El poeta y la vida.

Tito Livio. La historia para ser leída.

Ovidio. El clásico cotidiano.

Fedro. La fábula, la brevitad y el contrato social.

Séneca. La fuerza de la cita.

Marcial y Juvenal. Memoria y sátira.

La novela latina. Petronio y Apuleyo.

Tácito y Plinio el Joven. Ejemplos de pensamiento clásico para la actualidad.

Suetonio y la pasión moderna por la historiografía latina.

Las misceláneas: Aulo Gelio y la novela experimental.

La erudición antigua: Plinio el Viejo y Borges.

La recuperación de los autores tardíos. De la decadencia a la fabulación.

Como se indica en la introducción, los textos modernos aparecen siempre en castellano (traducidos cuando no están escritos en esta lengua), y acompañados por el texto latino al que hacen referencia (con traducción a pie de página). Además, al comienzo de cada capítulo hay un pequeño esquema con los diferentes apartados que lo componen, lo que facilita una búsqueda rápida de los autores y los temas tratados y una lectura en orden distinto al propuesto por el propio libro.

Como colofón de este trabajo, García Jurado insiste en la propuesta que nos hace desde el principio: reconsiderar las relaciones entre una serie de textos de la literatura latina y las literaturas contemporáneas, teniendo en cuenta toda la riqueza y la complejidad que pueden llegar a presentar, debido a las diferentes contextualizaciones de la literatura latina,

las motivaciones que llevan a un autor moderno a acercarse a uno clásico, el modo en que se producen los encuentros, etc. Y nos invita a descubrir una historia de la literatura latina alternativa a la académica, que surge precisamente de una aproximación a la literatura como deleite, y los autores modernos la van configurando a través de sus propios gustos y preferencias, independientemente de un interés científico.

En definitiva, nos encontramos ante un estudio sobre las relaciones entre literatura latina y las literaturas contemporáneas, novedoso en su planteamiento y con variados y sugerentes textos para ilustrar las ideas teóricas que se exponen, que puede cambiar nuestra forma de entender la literatura latina y la literatura moderna.

CRISTINA MARTÍN PUENTE

MAX AUB, *Obras completas*, vol. II («El laberinto mágico»: *Campo cerrado*, *Campo abierto*), edición crítica, estudio introductorio y notas de Ignacio Soldevila y José A. Pérez Bowie, Valencia, Biblioteca Valenciana / Generalitat Valenciana, 2001, 652 pp.

Como indica en las «Palabras preliminares» el director de la edición de las *Obras completas*, Joan Oleza, las seis novelas que forman «El laberinto mágico» aubiano han sido distribuidas en tres volúmenes. Éste que comentamos incluye dos de esas novelas, *Campo cerrado* y *Campo abierto*. El responsable de la edición de la primera (autor de la edición crítica y fijación del texto, del estudio introductorio, de las notas y variantes textuales) es Ignacio Soldevila, el de la segunda José A. Pérez Bowie. El ambicioso proyecto de las *Obras completas* debe abarcar toda la creación literaria del es-

critor en once volúmenes, de características similares a las del segundo. Los ricos y abundantes fondos del Archivo-Biblioteca y de la Fundación Max Aub han prestado buenos servicios a este proyecto y a sus promotores, como los han prestado ya a tantos investigadores mauxaubianos y, en general, de la literatura española del exilio. La esmerada edición y presentación del volumen incluye la fijación del texto, compulsando (en el «Aparato crítico» que sigue a cada obra) las diversas variantes y modificaciones textuales, una considerable cantidad de notas explicativas a pie de página (más de quinientas en cada novela) sobre aspectos léxicos y lingüísticos, históricos, biográficos, geográficos, culturales, literarios e intertextuales, un «Glosario de voces escogidas», muy recomendable, habida cuenta de la conocida afición del autor al empleo de términos inusuales (arcaísmos, neologismos, extranjerismos, regionalismos...) y una selección de bibliografía crítica relativa a las obras contenidas en el volumen. Todo ello está hecho con gran escrupulosidad por dos reconocidos expertos del gran novelista del exilio.

En su excelente estudio introductorio (pp. 15-45), se ocupa Ignacio Soldevila, con su habitual maestría y solvencia, de «Las circunstancias de producción de *Campo cerrado* y la génesis de ‘El laberinto mágico’», «Temas y desarrollo narrativo de *Campo cerrado*», «*Campo cerrado* ¿novela histórica?», «La cuestión de la objetividad», «El papel social del escritor. Intelectuales, lectores y obreros», «La técnica novelesca en *Campo cerrado*» y «El lenguaje en *Campo cerrado*». Esta primera novela del gran ciclo narrativo, centrado en la epopeya de la Guerra Civil 1936-1939, la escribió Aub en las difíciles circunstancias de su exilio parisino, en la buhardilla de la calle del Capitán Ferber: «El texto [...] empezado en mayo, estaba terminado en agosto de

1939. Inmediatamente después empezaría el largo calvario de cárceles y campos de concentración que terminaría en 1942, cuando el 10 de septiembre embarca en Casablanca hacia México» (p. 17). Finalmente, en 1943, recuperado en ese país el manuscrito que había entregado a J. I. Mantecón en el campo de concentración de Le Vernet d'Ariège, consigue publicarlo a sus expensas en la editorial Tezontle, con un breve prólogo en el que anuncia su proyectada pentalogía novelística (después hexalogía) sobre la Guerra Civil española y las circunstancias históricas y políticas que la precedieron y condicionaron (tema tratado ya en su primigenia narración breve *El Cojo* en 1938) y el subsiguiente exilio republicano. Concebida por su autor como crónica de esos acontecimientos («siempre procuré atenerme [...] a la verdad de los hechos», escribió en una carta a Soldevila, p. 29), «de que sea legítimo considerar *Campo cerrado* como novela histórica no nos cabe la menor duda», escribe el introductor (p. 31). Lo que no quiere decir, por otra parte, que todo lo que se relata en ella, todos los personajes y lugares, sean fiel trasunto de la realidad. Pero en ningún caso se le puede atribuir a Aub una intención de falsear premeditadamente esa realidad, como le han imputado algunos de sus críticos: en su favor hay que reconocer «la imposibilidad de la objetividad científica» (p. 33), limitación válida incluso para los historiadores.

En la vida y en la obra de Aub, y por supuesto también en esta novela histórica, tienen un destacado relieve los temas sobre la responsabilidad social del escritor, del intelectual, sobre la obligación moral de asumir el compromiso y sobre la función del arte en la sociedad. Por eso, en virtud de esas ideas que él defiende, ataca a los personajes que, de forma egoísta, se encastillan en su actitud esteticista y viven «exclusivamente

para su obra [...] inhibiéndose de cualquier tipo de acción» (p. 53), como bien escribe José A. Pérez Bowie, que señala, como representativos, los casos de Lledó (*Campo cerrado*), de Ferrís (*Campo de los almendros*), de Roberto Braña (*Campo abierto*) o de Servando Aguilar, Nicasio Gómez de Urganda y otros más. En cuanto a la técnica novelesca, Soldevila estima que *Campo cerrado* (como *Campo del moro* y otra novela no perteneciente al ciclo pero referente también al mismo gran tema, *Las buenas intenciones*) se distingue por su «composición más tradicional, siguiendo las peripecias de un personaje central» (Rafael López Serrador) (p. 36), mientras que en las restantes de «El laberinto mágico», Aub «recurre a la utilización de [...] multiplicidad de los personajes, la disolución del protagonista individual» (p. 37), sustituido por un «vasto número de coagonistas que acercan la novela [...] a la epopeya colectiva» (pp. 37-38).

En lo relativo al lenguaje, Soldevila constata «el dominio del diálogo sobre la narración en la obra de Aub» (p. 40), hasta el punto de que los diálogos se convierten en el elemento fundamental de la construcción y «la novela rompe [...] con la forma narrativa y se transforma en una combinación de diálogos escénicos» (p. 39). Mientras en los fragmentos narrativos se percibe su «creatividad marcadamente neo-conceptista y el uso de un rico vocabulario» (p. 40), en las secuencias dialogadas renuncia a los eufemismos y a otras limitaciones de expresiones groseras u obscenas, acercándose a la imitación de la lengua hablada popular con todas sus consecuencias. Con todo, su preocupación por la originalidad y por la búsqueda de un estilo propio es manifiesta, a ello contribuirían sus conocimientos idiomáticos originarios (francés y alemán) y los adquiridos en España (el castellano sobre todo, pero también en cierta medida el valenciano).

José A. Pérez Bowie, en su lúcida e informativa introducción a *Campo abierto* (pp. 46-74) se ocupa de «*Campo abierto* en *El laberinto mágico*», «El nivel temático», «El nivel formal», «El nivel verbal» o lingüístico y «Tipología y recepción». Aunque redactado entre 1948 y 1950, *Campo abierto* se publicó sólo en 1951, también en la editorial Tezontle, aunque posteriormente a *Campo de sangre* (1945), a pesar de que los hechos narrados en *Campo abierto* son cronológicamente anteriores. Determinados modelos, según Pérez Bowie, pudieron influir en Aub en su «intento de trazar un enorme fresco [...] sobre la guerra civil española» (p. 48): los franceses Jules Romains, Roger Martin du Gard y el norteamericano John Dos Passos. A esos nombres añadirá después, con buen juicio, el de Pérez Galdós, por cuya obra profesaba Max una gran admiración, y escribe: «el edificio narrativo de los *Campos* es deudor del proyecto de los *Episodios nacionales* galdosianos, cuya intención de someter a un tratamiento novelesco la historia reciente comparte» (p. 463, n. 304). Pérez Bowie pone también de relieve el papel de cronista que Aub adopta para tratar de desarrollar el gran tema central de *Campo abierto*, la Guerra Civil, como ya sabemos. También resalta el tema de la solidaridad que culmina en la heroica resistencia del pueblo madrileño en el mes de noviembre de 1936: los personajes de la novela son parte de «un episodio de trascendencia colectiva [...] de una acción social» (p. 51). Otros de los temas recurrentes en la obra son la traición, la cobardía de ciertos individuos, el enfrentamiento entre las ideas políticas y los imperativos humanitarios y, como ya citamos antes, el papel de ciertos intelectuales de izquierda que rehúsan el compromiso activo en la contienda. Y, en relación con este último, la función que el arte puede ejercer en la transformación de la sociedad. Aunque, en el fondo, con-

cluye Pérez Bowie, «el tema nuclear [...] de *Campo abierto* y de todas las novelas del ciclo, no es otro que el de la problemática complejidad del ser humano [...] el hombre enfrentado a un universo caótico [...] entendido como laberinto [...]. A esa idea central del mundo como laberinto responden el título de la serie y la estructura desde la que están planteados [...] los relatos que la integran» (pp. 54-55).

En el apartado que dedica al análisis de las características del lenguaje aubiano, Pérez Bowie cita una expresiva frase de J. L. Alborg: «En Max Aub alternan, se combinan, se complementan u oponen la sencillez más magra y el mayor rebuscamiento» (p. 66, n. 19) y estima que en *Campo abierto* se ha mitigado «el deslumbramiento que aquejaba al autor por las rarezas léxicas en *Campo cerrado* y *Campo de sangre*, el furor cultista y neologista [...] convierte en tarea imposible la lectura de ambas novelas sin el apoyo de un completo diccionario» (pp. 67-68). Subraya también, junto a la complejidad sintáctica y a la dificultad del léxico del narrador, la fluidez del discurso oral y la acertada captación de las peculiaridades del habla coloquial en los diálogos de los personajes, así como la presencia de imágenes y metáforas, en las que se notan sus antecedentes vanguardistas, y la utilización frecuente de recursos fónicos (aliteraciones, paronomasias, similitudines) con función caricaturizadora de sus personajes.

Pérez Bowie está de acuerdo con Soldevila en que *Campo abierto*, como las demás novelas de la serie, es fundamentalmente una novela histórica y exponente, a pesar de contar con no pocos elementos de ficción, de un claro compromiso testimonial del escritor. Esta actitud ha tenido curiosas y sorprendentes consecuencias, como, por ejemplo, la recepción de *Campo abierto* en los círculos de exiliados españoles en México al publi-

carse, que mostraron su rechazo a la novela y llegaron a considerarla incluso como una traición a la causa republicana: «el afán de objetivismo del autor había llegado demasiado lejos al renunciar a la imagen enaltecedora del propio campo y mostrar que las indignidades de la guerra no fueron algo exclusivo de la zona nacionalista» (p. 72). El compromiso de Aub, subraya Pérez Bowie, no es el del cronista entusiasta de una ideología asumida sin resquicios sino que va unido a un escepticismo radical y a una actitud solidaria con una humanidad, cuyas angustias y dudas comparte. Ése es, al parecer de Pérez Bowie, el mensaje primordial de *Campo abierto* y de las demás novelas del ciclo.

Algunas pocas erratas se han deslizado inevitablemente en esta cuidada edición de dos obras capitales de «uno de los escritores más relevantes del siglo XX», como escribe con razón Joan Oleza (p. 10). Por ejemplo: p. 334 debería decir Elíseo Reclús (1830-1905), p. 355, última línea de la n.119, debería decir 1936, p. 380: la iglesia lleva el título oficial de Real Parroquia de los Santos Juanes, p. 385, n.174, debería decir, como en el texto, Tros Alt, p. 471: el nombre correcto es Doumergue, p. 552 *Huasipungo*, p. 581 debería decir electrolíticos. Hay algunas más de menor cuantía. Tipográficamente, los marcadores numéricos de las notas y las letras del alfabeto que remiten al «Aparato crítico» son casi invisibles y se desearía un tipo algo mayor. Este volumen, no obstante estas menudencias, con los estupendos estudios introductorios de dos de los más conspicuos especialistas de la obra de Aub, en los que aflora un conocimiento exhaustivo de la creación literaria del escritor, ayuda a conocer y a valorar mejor sus particularidades, circunstancias, temas y motivos, así como las relaciones intertextuales de sus obras. Se trata de una edición de las novelas de Aub que merece

plenamente el calificativo de crítica; sin duda, una de las mejores, más fiables y recomendables publicadas hasta la fecha y un merecido homenaje a su memoria en el centenario de su nacimiento.

JOSÉ RODRÍGUEZ RICHART

ANDERSON, Andrew A., *El Veintisiete en tela de juicio. Examen de la historiografía generacional y replanteamiento de la Vanguardia histórica española*, Madrid, Gredos, Biblioteca Románica Hispánica, 2005, 412 pp.

El concepto de «Generación de 1927» aparece en la historiografía literaria española del siglo XX como una noción ya tradicional, casi inamovible, a la que se han acostumbrado no tanto los estudiosos, que en muchas ocasiones la han rechazado, en otras la han modificado y en algunas otras la han aceptado no sin recelos, sino el público en general, que identifica, sobre todo por la influencia de los medios de comunicación social, a cualquiera de los poetas componentes del grupo con el consabido nombre de su generación. Es frecuente, tras citar el nombre de Salinas, Guillén, Diego, Alberti, Cernuda, etc., encontrar la frase por aposición «uno de los más representativos poetas de la Generación del 27». Aproximarse, desde una perspectiva serena, y cuidadosamente documentada, a la revisión historiográfica del concepto no es una novedad. Son muchos los casos en que los estudiosos se han planteado la oportunidad o inoportunidad del término, y el propio Andrew A. Anderson, prestigioso hispanista y catedrático de Literatura Española de la Universidad de Virginia, documenta esta realidad en el volumen que comentamos, *El Veintisiete en tela de juicio*, con largueza y generosidad. Pero es cierto que el asunto

to no se había planteado con objetividad y rigor, sin prejuicios ideológicos o de estirpe. Porque muchas veces el concepto de «Generación del 27» se ha rechazado como una noción elitista y contaminada de clasismo, viendo en su origen la actitud de minoría, que crea un grupo intelectual, en el que sólo tienen permiso unos pocos para entrar, mientras se rechaza al resto de los mortales.

Se propone *El Veintisiete en tela de juicio* cubrir la laguna causada por esa falta de atención sistemática y, para ello, se organiza el libro de una forma cronológica. Así, los cuatro primeros capítulos, con el título común de «La construcción de la Generación del 27», pretenden mostrar, con una documentación muy bien traída, el proceso de consolidación del canon del término. Siguiendo la cronología de su implantación, se analizan, en cada uno de los cuatro capítulos, cuatro épocas sucesivas: los años veinte, los años treinta, los decenios de posguerra, entre 1940 y 1959, y, por último, desde el año 1960 hasta «nuestros días».

Dedica Anderson los dos capítulos siguientes a los discrepantes y a los divergentes, es decir, a aquellos que han buscado otras soluciones y que han rechazado, de una forma u otra, el consabido término o etiqueta. Si prescindimos del término de «Generación del 27» habrá entonces que ofrecer u otorgar un protagonismo determinado al concepto de Vanguardia (histórica). Por ello, Anderson dedica el siguiente capítulo a «la Vanguardia histórica: delineación y reivindicación», en el que se plantea seriamente nominar la etapa posterior al Modernismo, cuando en España ya han aparecido los movimientos de Vanguardia, pero también valorar la incidencia de ésta en la historiografía literaria española del siglo XX, su utilidad y resultados. Se cierra el trabajo con unas interesantes consideraciones sobre la importancia que tienen la antolo-

gía y la historia literaria a la hora de formar el canon en el caso concreto de esta generación o grupo poético. Sobre todo las antologías, que se han sucedido por decenas, tal como ha estudiado Jacques Issorel en 1984 y 1993, y yo mismo en más de una ocasión. En este punto hay que recordar la irónica opinión del poeta José Ángel Valente, nada partidario del 27 ni de sus hallazgos, cuando señalaba en una «tercera» de *ABC* de 2 de julio de 1997, titulada «A propósito de la Poética», que el Veintisiete tuvo una naturaleza más *antológica* que *ontológica*.

El libro se cierra con una serie de interesantes apéndices, muy innovadores, y reveladores de nuevas perspectivas de análisis: libros poéticos transicionales entre el modernismo tardío y la primera vanguardia, libros poéticos ultraístas y de la primera vanguardia, libros poéticos de autores no canónicos de la segunda fase de la vanguardia, libros poéticos de los años treinta por autores canarios vanguardistas (grupo de la *Gaceta de arte*) y relación incompleta de poetas en lengua castellana coetáneos de los diez canónicos de la «Generación de 1927» (fecha de nacimiento entre 1891 y 1905).

Hemos de valorar la seriedad y el rigor de Andrew A. Anderson a la hora de realizar su trabajo, sobre todo por lo pormenorizado y detallista en el uso de la bibliografía que se ha realizado previamente. Son de agradecer las numerosas citas de trabajos míos, cosa poco habitual en estos tiempos, y más hay que ponderar, encarecer, aplaudir y celebrar la sinceridad de sus opiniones sobre tantos trabajos previos, por modestos que parezcan en sus planteamientos.

Una pregunta que me venía haciendo desde hace muchos años es la siguiente: ¿Quién inventó el término completo «La Generación del 27»? Creía yo que había sido Valbuena Prat, y así lo publiqué en mi segunda versión de un viejo artículo

citado en el libro, que en su segunda redacción se publicó en *Monteagudo* («Valbuena Prat y los poetas de su generación», *Monteagudo*, 5, 2000, pp. 83-95), en el que señalaba que Valbuena en su *Historia de la literatura española*, edición de 1957, incluye dos capítulos dedicados a «La generación de 1927», por primera vez en su famosa historia. Y, además, explica por qué utiliza ese término. José Carlos Mainer en 1998 («Sobre el canon de la literatura española del siglo XX»), como señala Anderson, reconoce que «nadie sabe a ciencia cierta cuándo se juntaron por primera vez la fecha mágica y el concepto», y, en un artículo publicado en la revista de Yecla *Montearabí*, en 2000 (número 30), José María Martínez Cachero señala que no sabría precisar cuándo la designación entró en los manuales de literatura. Pues bien, podría responderse que, por lo menos, en 1957 y en el manual de Valbuena Prat, ya está ese término completo consagrado.

Pero veo en el libro de Anderson, con satisfacción, que la fecha se adelanta a 1953, al artículo que el mismo Valbuena Prat publica, aunque ya no en un «manual» de historia literaria, sino en *Correo Literario*, 1 de noviembre de 1953, con el título de «La Generación del 1927 vista al cabo de veinticinco años», que yo desconocía, aunque sigue siendo el responsable don Ángel Valbuena, al que yo conocí cuando era catedrático en mi Facultad, por los años sesenta.

Andrew A. Anderson en su libro refiere con detalle quién fue el inventor real del término: exactamente Juan Chabás, quien ya utilizó el término completo «Generación del 1927» en 1944 (tal como se señala en la página 121), en la *Nueva historia manual de la literatura española*, aparecida en Cuba (La Habana, Cultural, 1944) aquel año. Luego Ángel del Río, en 1948, recoge la propuesta, sin identificar su fuente, que tie-

ne que ser Chabás (página 132), cuando escribe lo siguiente, en su *Historia de la literatura española*, publicada en Nueva York, en The Dryden Press: «En cuanto a la fecha en que esta generación se incorpora plenamente a la literatura, Salinas la sitúa entre 1925 y 1928. Alguien ha propuesto, y nosotros aceptamos, un año intermedio, el de 1927», justificándolo por ser los años de *La Gaceta Literaria*, del centenario de Góngora y el intermedio entre 1926 y 1929, cuando se publican los libros poéticos más significativos del grupo.

Pero en España el sintagma completo quien lo difundió fue Valbuena Prat, a través de su *Historia de la Literatura Española* en 1957. En efecto, Ángel Valbuena Prat, que en su *Historia de la Literatura Española* (que ya había visto dos ediciones en dos volúmenes, la de 1937 y la de 1946, y otras dos en tres volúmenes, en 1950 y 1953), al realizar una serie de reformas y ampliaciones, en la edición de 1957, introduce partes nuevas y amplía otras. Las ediciones desde 1937 hasta 1953 ya había ofrecido, en dos capítulos, un panorama de la literatura última o literatura joven, en los que había incluido amplios apartados dedicados a los poetas de su generación, partiendo de uno titulado «La poesía pura: Diego, Lorca, Alberti, Guillén, Salinas», con epígrafes dedicados a «La nueva poesía. El momento revolucionario. El 'ultraísmo'», siguiendo con «Gerardo Diego, creacionista y humano», «El soneto en Diego y sus 'Ángeles de Compostela'», «La poesía popular de Federico García Lorca. Su esencia granadina», y continuando con Alberti y Guillén y terminando con Salinas. En un segundo capítulo, titulado «Humanismo, poesía, teatro y prosa» estudia a Dámaso Alonso para seguir con Cernuda, Prados, Alexandre, Altolaguirre y otros.

Pues bien, en la edición de 1957, los poetas de esta época están distribuidos de

la misma forma y los epígrafes ya establecidos no se cambian, pero sí la titulación de ambos capítulos, que pasan a denominarse: «La generación de 1927: la poesía pura: Diego, Lorca, Alberti, Guillén, Salinas» y «La generación de 1927: Humanismo, poesía, teatro y prosa». Y añade al frente del primer capítulo el siguiente párrafo, que figura a partir de la edición de 1957 añadido dentro del epígrafe «La nueva poesía. El momento revolucionario. El 'ultraísmo'»: «Hemos escogido el nombre de «generación de 1927», por creerlo el más significativo, para las importantes figuras que nacen en torno a 1900. El centenario de Góngora, la revalorización del poeta barroco, y la participación de todos los poetas e importantes prosistas en esa fecha, llevan un «supuesto» de grupo y de actitud.» Para, a continuación, reproducir ya sin variaciones su capítulo de las ediciones anteriores.

No hay duda por tanto de la importante influencia de Valbuena Prat, que responde a las cuestiones planteadas por Mainer y Martínez Cachero, antes aludidas, aunque hay que añadir que el concepto de «generación poética» ya lo acuña Dámaso Alonso en 1948, en su conocido artículo publicado en la revista *Finisterre* (I, 3, marzo de 1948), «Una generación poética 1900-1936», que luego recogería en *Poetas españoles contemporáneos* (Madrid, Gredos), donde ha alcanzado una extraordinaria difusión (ediciones en 1952, 1958, 1965, 1969, 1978 y 1988). También en 1953, ya fuera de España, en Caracas, Manuel de Val publica el artículo titulado «Vanguardismo y clasicismo: los poetas españoles del 27», aparecido en la revista *Cultura Universitaria* (número, 37, mayo-junio, 1953), tal como señala Anderson en las páginas 142-143. Y Rafael Ferreres añade a la conocida etiqueta el concepto de «generación poética» (tomado de Dámaso Alonso) en 1958, en su artículo de

Papeles de Son Armadans (numero 32-33, noviembre-diciembre de 1958), «Sobre la generación poética de 1927», recogido luego en su libro *Los límites del modernismo*, de 1981 (Taurus, Madrid).

Pero hay que recordar, de acuerdo con los datos aportados por Anderson, que Giménez Caballero ya había utilizado los términos, aunque con un sentido distinto, en 1931 cuando escribía (p. 80 del libro): «Pero la generación intelectual joven que surgíamos en 1927 –pongamos tres nombres por el momento: Juan Esterlrich, Antonio María Sbert y yo– comprendíamos que todo eso eran paños calientes y ornamentación al problema».

Sirva esta cuestión tan compleja de ejemplo sobre los muchos problemas que se plantean en el libro, a los que Anderson va dando solución apoyándose en un exhaustivo uso de la documentación y la bibliografía de las que ha dispuesto, gobernados todos los datos con su larga experiencia de estudioso de la literatura de la época, sobre todo Federico García Lorca, pero también Dalí, Giménez Caballero, Gómez de la Serna y otros intelectuales contemporáneos como Sebastián Gasch o Luis Buñuel. Gran conocedor de la literatura de la España de ese tiempo, completa sus observaciones con una sólida formación teórica y un envidiable dominio de conceptos historiográficos, que le han permitido poner al «Veintisiete en tela de juicio».

FCO. JAVIER DÍEZ DE REVENGA

CHECA BELTRÁN, José, *Romancero oral de la comarca de Martos*, Jaén, Instituto de Estudios Giennenses, 2005, 232 pp. (Colección «Investigación»).

El hecho de que este libro se refiera a las manifestaciones romancísticas de Martos y su comarca se debe –intuyo– a

la notoriedad de la ciudad como cabeza de partido, pues las muestras más numerosas proceden del pueblo de Jamilena, por contraste con las de Torredonjimeno, Villadompardo y el propio Martos. En este sentido, creo yo que debe entenderse el título.

Para una objetiva recensión del presente trabajo, me parece que hay que comenzar por describir las diferentes fases por las que han discurrido su concepción y elaboración. Confiesa su autor que, con vistas a la preparación de su tesis de licenciatura, puso en práctica una serie de encuestas de campo entre sus comarcianos con el objeto de recoger muestras de su tradición oral. Estas primeras tomas de contacto ocurrían entre los años 1979 y 1981. Para él, fue un descubrimiento milagroso la perduración hasta ese tiempo de un bagaje literario de nuestro folklore, condenado fatalmente a perderse, en la memoria de esas gentes sencillas (del pueblo, en su sentido más puro), que, de modo inconsciente, iban a enriquecer todavía el patrimonio romancístico general. Solamente faltaba el notario que diera fe de ello. Pero, entre sus hallazgos, había romances tradicionales, además de los considerados vulgares y aun de ciego, y el director del trabajo optó por tratar solo aquellos.

Veinticinco años después, J. Checa Beltrán emprendió un nuevo trabajo de campo en la misma zona con resultados no menos valiosos y alentadores. Con el fruto acumulado decidió que debía hacer partícipe de él a la comunidad científica: de esa manera, pues, se gestó el volumen que ahora reseño.

Una vez recogido el material y antes de proceder a su tratamiento, Checa Beltrán dedica unas veinte páginas, a modo de propedéutica y en síntesis muy apretada, a un estudio monográfico del romance en todos sus aspectos. Ante la pregunta de qué es un romance, realiza un cumplido análisis de la polisemia de

la palabra y de los consiguientes cambios semánticos experimentados hasta su fijación como estrofa en la poesía hispánica, adoptando el método moderno de presentar sus versos de dieciséis sílabas divididos, mediante cesura, en dos hemistiquios. Resalta la dificultad que entraña la clasificación de la estrofa por su génesis o por su tema. Ni siquiera la establecida por Menéndez Pidal, la más admitida, puede postularse como la mejor. No obstante, distingue entre los «viejos» y los «artísticos» del romancero nuevo, los «eruditos» y, finalmente, el «romancero vulgar», en los que tienen cabida los romances de ciego y los de cordel (con vistas a los recogidos por él en su muestreo), caracterizados por tratar «asuntos melodramáticos, truculentos y lacrimógenos», en opinión de Paloma Díaz-Mas, quien pone prólogo a la obra.

Se detiene asimismo en recordar las teorías emitidas en dos direcciones acerca de la autoría del romance: la romántica que señala al pueblo como creador y la positivista, defendida por Milá y Fontanals y los dos Menéndez, Pelayo y Pidal, que optan por el autor individual, la mayoría de las veces anónimo. Otra de las cuestiones dignas de tenerse en cuenta es la inestabilidad del texto como consecuencia de los accidentes propios de su ejecución oral y de su marcha irreversible, lo que implica «malentendidos, omisiones, olvidos, contaminaciones con otros textos también memorizados». Es el caso de *El Conde Niño* (o *Conde Olinos*) en las dos versiones que se ofrecen, una de Jamilena y la segunda de Martos, argumentalmente semejantes pero con notables diferencias formales, anacronismos incluidos («tres tiritos que le dan» / «y le den tres puñalás»). Sin embargo ambas se mantienen fieles al tópico literario «amor más poderoso que la muerte». Eso, sin contar con alguna palabra extraña (un latinismo, por ejemplo) en el curso de la incipiente lengua romance, incomprensible para el

vulgo ignaro, con la consiguiente deformación popular, que se dio en «Mira Nero de Tarpeya Roma como se ardía > ‘Marinero’ de Tarpeya...»

A propósito del capítulo que se ocupa de la función de los romances y sus circunstancias, creo que no debo omitir, por la curiosidad de la anécdota, la declaración de uno de los informantes al encuestador sobre el aprendizaje de algunos, como *La bastarda y el segador* o *La loba parda*, a base de estrofas cantadas entre un grupo de segadores en plena operación agrícola mientras el otro descansaba, y viceversa. Otras veces, la alternancia se producía entre un segador y el resto de la cuadrilla, que repetía el estribillo a la manera de las canciones de siega, de labor o de romería de nuestra lírica primitiva.

En el libro se ha insertado muy oportunamente el capítulo titulado *Observaciones para la lectura de romances orales jiennenses*, cuyo autor es Jorge López Núñez, en torno a las características del andaluz oriental (y, en concreto, del habla de Jaén) en cuanto modalidad o variedad hablada del español cuyos «textos responden a un sistema fonológico ligeramente diferente al del español estándar».

El prolegómeno se cierra con la exposición de los criterios de transcripción adoptados, como versificación, puntuación, ortografía y datos externos de las versiones.

Con el repertorio recolectado, siguiendo la catalogación propuesta por Virtudes Atero en su *Manual de Encuesta del Romancero Andaluz* (que coincide en general con el *Catálogo General del Romancero* del Seminario Menéndez Pidal), nuestro autor ha compuesto un *corpus* de sesenta romances, que se distribuyen en dos grupos de veintiséis «tradicionales» y treinta y cuatro «de ciego», y que marcan igualmente las dos partes en que queda dividido este romancero oral.

Resulta muy ilustrativo el estudio genealógico de cada romance tradicional en relación con el romancero general y sus conexiones con los hallados en la comarca así como el nutrido aparato de notas, de gran eficacia exegética. Valga como ejemplo el romance de Gerineldo «posiblemente el más difundido entre la tradición oral moderna», afirma el Dr. Checa. Tal vez por ello haya encontrado cuatro versiones (dos en Jamilena y una, respectivamente, en Villadomardo y en Torredonjimeno), y porque tiene, a mi parecer, todas las particularidades, tanto literarias como lingüísticas, que puede reunir una pieza romancística; hasta enlaza en tres de ellas con el romance de *La condesita*. Por otra parte, *La Serrana de la vera*, en su única versión recogida (en Jamilena), presenta la originalidad de proceder de otras versiones más antiguas que las que figuran en *Flor nueva de romances viejos*, de M. Pidal, según hace notar J. Checa. Otros muchos títulos se podrían citar: entre los más comunes, *La doncella guerrera*, el tema bíblico de *Tamar*, *Don Bueso*, *Las tres cautivas* y *Blancaflor y Filomena*, en su recreación del mito griego de Tereo, Procne y Filomela.

Los romances de ciego, que, como se ha dicho, ocupan la segunda parte, se inspiran en hechos históricos recientes (*Conflictos de conciencia en la guerrilla cubana*, *Soldado en Ceuta / Melilla*, *Soldados en Sidi Ifni*, *Milagro en la Virgen de la Cabeza*), aunque también los hay de asunto novelesco con personajes, que deben de ser de la zona en algunos casos. Es verdad que tanto su calidad literaria como su técnica versificadora es inferior a la de los otros, si bien dan la impresión de ser más auténticos y espontáneos por mor de sus castizos localismos: no en balde son autóctonos. Item más, «...en estos versos a veces balbucientes, en estas rimas ripiosas, se contiene mucho de la vida española», indica sabiamente la prologuista.

Hay que pensar que ese bello río de cultura popular estaba condenado a diluirse en el estéril mar del olvido si no se le hubiera detenido antes de su desembocadura en este venturoso remanso editorial... Claro que, en la plenitud de su apogeo, hubo quien, como el Marqués de Santillana, mostrara desdén acerca de los romances de los que «las gentes de baja y servil condición se alegran». No obstante, Menéndez Pidal pudo enseñarnos que «cuando la clase noble se hastiaba ya del antiguo género literario, el público más general siguió escuchando con fiel interés a los juglares...». Sea lo que fuere, «los últimos eslabones de la cadena oral están a punto de desaparecer», como comenta nuestro compilador con razón, y es saludable reconocer la pulcra tarea de recogida salvadora que presenta este libro, que ha sido justamente galardonado con el premio «Cronista Cazabán» del Instituto de Estudios Gienenses, una institución modélica que –en forma de proyectos de investigación, actividades culturales, edición de revistas y libros– viene desarrollando una muy encomiable labor de recuperación de nuestro patrimonio cultural.

JUAN JIMÉNEZ FERNÁNDEZ

TRAPERO, Maximiano, *Romancero General de Lanzarote*, Madrid, Fundación César Manrique, 2003, 376 pp.

La última obra publicada por Maximiano Trapero sobre la vertiente temática del romancero canario ha sido este voluminoso –de cara a una isla tan pequeña– e interesante tesoro tradicional canario que es el *Romancero General de Lanzarote*, editado por la Fundación César Manrique en su compromiso de conservar todo el acervo cultural que la isla posee, que la era de la globalización y

el turismo terminarán pronto por destruir. Trapero, fiel a su «ambicioso proyecto iniciado en 1980» (p. 22) de completar las carencias recolectoras que *La flor de la marañuela* (1969) presentaba, obra pionera en su género en el Archipiélago, ha estado realizando una encomiable tarea de búsqueda, grabación, transcripción, sistematización y edición de todo el material romancístico que las Canarias ocultaban a través de su patrimonio tradicional. Isla por isla, pueblo por pueblo, informante tras informante, este gran investigador y recopilador de la literatura tradicional de Canarias ha ido completando todo el mapa romancístico de las Islas (con la salvedad de la isla de Tenerife, de la que aún no ha editado nada), labor ésta que le ha proporcionado el reconocimiento, tanto dentro como fuera del Archipiélago.

Como en la propia Introducción se dice, la obra pretende ser un «romancero general» con todo lo que ello conlleva, es decir, que frente a las recopilaciones anteriores donde sólo se contenía lo que el recolector había recopilado, olvidando lo que otras ediciones habían aportado al romancero de la isla, Trapero se compromete a presentar todo el corpus de romances lanzaroteños que han visto la luz editorial hasta el momento. Esta labor de aglutinación de todo lo existente en el corpus romancístico isleño de Lanzarote era una empresa necesaria, que quedaba pendiente de concretar en una isla en la que tantas manos habían aportado tan valiosos presentes, sobre todo teniendo en cuenta que Canarias es una de las zonas más ricas en cuanto a romancero se refiere, junto con el legado que nos ha dejado el mundo judío-sefardí, de ahí la importancia de estudios sistemáticos y exhaustivos de la tradición isleña como el de este caso.

Otros datos que se especifican en la Introducción son los propios de una geografía muy particular, caracterizada por

su intenso vulcanismo –que curiosamente no afecta al romancero isleño– y por su clima semidesértico, que obligan al campesino isleño a ingeniárselas de maneras milagrosas para obtener el fruto que una ígnea tierra se niega a ofrecerles; también por su biología, su división administrativa, su vida social... Dentro de este último apartado interesa resaltar el fenómeno de los «cantares» de Víctor Fernández el Salinero, quien además de dedicarse a la producción de sal en las famosas Salinas de Janubio, se dedicó a componer coplas que han quedado arraigadas en la mente colectiva de los lanzaroteños. Y no sólo hay que hablar de él como poeta popular, sino también como «armista», como buen improvisador de versos.

Más interesante es el epígrafe titulado «Noticia de la historia de la recolección de romances en Lanzarote», donde se habla desde los comienzos de la recogida de romances en Lanzarote, tanto de obras editadas como son las *Calas en el romancero de Lanzarote* (1966) de Sebastián Sosa Barroso o las propias versiones lanzaroteñas de *La flor de la marañuela* (1969), hasta no editadas, como es el caso de los textos recogidos por Angelina Hernández Millares. La lista de recolectores se nos antoja por momentos inmensa, por eso hablaremos de las obras publicadas.

De *La flor de la marañuela* ya hiciémos constar las carencias que esta magna obra ofrecía en algunas islas como Lanzarote o Fuerteventura, frente a otras como Tenerife y La Palma que estaban mejor representadas.

Sobre los distintos romanceros de Jesús María Godoy, publicados entre los años 1986 y 1987 como suplemento del periódico local *La voz de Lanzarote*, pero recopilados entre los años 1966 y 1972, se lamenta Trapero obviamente por la falta de sistematicidad y clasificación de temas y géneros de estas obras: en *Cu-*

randería y Cancionero de Lanzarote incluye un romance y en el *Romancero de Lanzarote* aparecen décimas; además, no sigue la clasificación temática ni los títulos de Menéndez Pidal ni de *La flor de la marañuela*, problema capital para identificar los textos que se manejan; aunque, eso sí, le reconozca el amor, la fidelidad a los textos, su impecable transcripción y la dedicación que el autor tiene a su obra recopilatoria.

Peor retratado sale Sebastián Sosa Barroso con sus *Calas en el romancero de Lanzarote* (1966), quien además de incluir cuatro textos que no son romances tradicionales –ya se percataba de ello Diego Catalán en la Introducción a *La flor de la marañuela*– luego repite sus mismos errores en la segunda edición de la obra, bajo título distinto, *Romancero de Lanzarote* (2000). Pero la crítica más dura que le dirige Trapero a este autor es su falta de rigor científico, además de otros defectos (verso octosilábico, falta de información de la procedencia de los romances y sus informantes, la inclusión otra vez de los cuatro textos erróneos de la primera edición, transcripción deficitaria, falsedad en algunos de los textos,...), sobre todo le molesta que el título remita a todo el romancero de Lanzarote, cuando no es verdad que su obra represente todo el contexto real del romancero en la isla, ya que olvida u omite muchos de los textos ya editados.

A pesar de todo, estos dos autores han intentado reconstruir una tradición en vías de desaparición de la mejor manera posible, sin los recursos y conocimientos con los que sí cuenta el catedrático Maximiano Trapero, quien, con la exigente labor científica que le es propia desde la década de los ochenta, nos ha permitido acceder y recuperar todo el caudal romancístico canario de tan impecable factura como este *Romancero General de Lanzarote* (2003).

Curiosa es la «pequeña colección in-

édita de Angelina Hernández» (p. 45), madre del músico canario y acompañante fiel de Trapero en el estudio del romancero en la parte de transcripción musicológica don Lothar Siemens Hernández, recogidas entre los años 1962 y 1963 de dos criadas que sirvieron en su casa de Las Palmas. Se trata de diecisiete versiones de quince temas romancísticos, tradicionales, vulgares y locales en su mayor parte, de un gran valor etnográfico y literario, que remite a las conocidísimas «libretas» o «cartapacios» —*cartapazos* dicen los informantes— de recolectores anónimos (aficionados y amantes de la tradición oral, que permiten de este modo perpetuarla), de gran abundancia en las islas y tan difíciles de encontrar para el investigador.

Pero lo más resaltable de la Introducción son las noticias sobre los «Ranchos de Pascua» de Lanzarote, que Maximiano Trapero los define como «una de las manifestaciones folclóricas más interesantes del archipiélago canario» (p. 46). Estos «Ranchos de Pascua» son descendientes directos de los «Ranchos de Ánimas» que aún se cantan en Gran Canaria y Fuerteventura, con la restricción de su asunto al núcleo temático de la Navidad, pero con mismo canto, música y finalidad pecuniaria de ayuda para el pago de los gastos de enterramiento de los familiares de fallecidos en las localidades donde el «rancho» cantaba. Muchos son los pueblos lanzaroteños donde aún sigue vigente la tradición popular y religiosa del «Rancho de Pascua»: Tegui, Tías, Tinajo, Haría y San Bartolomé. Entre los ya desaparecidos estaban los «ranchos» de Tao, Muñique y Femés. Nos interesa en extremo el «Rancho de San Bartolomé» porque incluye romances religiosos entre sus numerosos cantos (coplas, corridos, pascuas, endechas o desechas, santodomingo, el salto, la pandereta, el besapié, etc.) (p. 47). En nuestra opinión, es éste un fenómeno tan peculiar y de tal

magnitud e importancia que debiera ser mejor conocido en el mundo panhispánico como hecho único de funcionalidad vigente de tales características litúrgico-populares.

Siguiendo acertadamente y con criterio la clasificación tradicional en tradicionales, religiosos, vulgares modernos popularizados, de pliego y locales; Trapero nos incluye otra subclase dentro de la posible clasificación del romancero. No lo hace en vano, sino muy atinadamente, puesto que se trata de los «pliegos no oralizados», o sea, de aquellos romances de pliegos que aún no han pasado a la tradición oral de la isla de Lanzarote pero cuya vida latente puede depararnos en el futuro la sorpresa de que lo sean, si somos tan optimistas como para considerar que la «eterna agonía del romancero» seguirá siendo eso... eterna.

En el cuadro estadístico de temas y versiones apreciamos el gran número de tradicionales (entre ellos, temas de gran estimación y rareza como son *Lanzarote y el ciervo del pie blanco*, *El caballero burlado*, *Gerineldo*, *La serrana*, *Delgadina*, *Blancaflor* y *Filomena*, *La Martina*, etc.), lo que nos lleva a confirmar el tópico tan extendido del arcaísmo de la tradición romancesca canaria. Pero también sobresalen los romances de pliegos, tanto los tradicionalizados como los que aún no lo han sido, y en menor medida, los romances locales. Dentro de los tradicionales hay que hablar, por supuesto, de los romances religiosos, cuyo auge actual con nada más y nada menos que treinta y cuatro temas romancísticos para noventa y nueve versiones viene determinado por la vitalidad que el rito folklórico-religioso de los «Ranchos de Pascua» ejerce actualmente y ha ejercido durante siglos, posiblemente, en la isla de Lanzarote.

La mención a los «Ranchos de Pascua» nos lleva también a otro aspecto crucial del romancero lanzaroteño, el del

estudio de los textos romancísticos desde la perspectiva de la musicología. Maximiano Trapero ha sido uno de los máximos defensores de la tradicionalidad del romancero como texto literario y como fenómeno etnográfico completo, donde además de estudiar la «letra» del romance, no se olvida para nada de su música y de la función que cumple dicho canto dentro del marco que la sociedad le ha otorgado. Desvincular uno de otro, el texto de todo lo que le acompaña, sería como separar la cara de la cruz en una moneda o el haz y el envés en la hoja de una planta. En Lanzarote pocos textos fueron cantados, la música se ha ido desfuncionalizando, pero aún se mantiene en los romances religiosos gracias a la pervivencia de los «Ranchos de Pascua», en el romancero infantil por su vida especial como canto infantil y en el romancero vulgar como canción narrativa, únicamente en dos romances: *Amelia* y *Adelaida*. Según el propio Trapero, en Lanzarote los romances se cantan, los pocos que lo hacen, «con las mismas características que los de Gran Canaria: como canto individual y cada uno de ellos con su propia melodía, siendo éstas, además, las mismas que se usan en Gran Canaria para esos mismos romances» (p. 59).

Sería de suma importancia establecer la razón, que el autor de esta recopilación de romances lanzaroteños no ha podido explicar, del por qué no se cantan los otros subgéneros romancísticos, cuestión ésta que tanto diferencia al romancero de Lanzarote del resto de las islas. Se podría entender como una consecuencia acelerada de la desfuncionalización y pérdida del mundo tradicional, y el romancero con ello, a favor de los «vientos de modernidad» que asolan la isla; más fundamento tiene el hecho de que no exista, y no haya existido en más de un siglo para atrás, una actividad colectiva o individual determinada para el canto del romancero como

ocurrió con las «peonadas» de Fuerteventura y ocurre con el «baile del tambor» en La Gomera. Esto habrá precipitado la desaparición de la música en los romances, como paso previo a la desaparición de los romances mismos. Trapero no se decanta por ninguna de estas dos explicaciones, porque vislumbrar las costumbres ancestrales que el pueblo lanzaroteño, de cuyo testimonio poco nos ha quedado, se nos antoja tarea ésta más que adivinatoria, profética.

Finalmente, dejando en último lugar un aspecto que aún está pendiente de desarrollar con mayor exhaustividad, debemos hablar de un tema que se repite en muchos de los romances de Lanzarote: el tema del naufragio y del mar. Esto es así porque el hombre de Lanzarote es marinero por antonomasia, se nutre en su mayor parte del mar, el lugar donde les acontecen las mayores desgracias, se pasan horas y horas en débiles barcas que se balancean como peonzas sobre su superficie, y, además, es el único medio de comunicación con el exterior. El mar lo es todo para el lanzaroteño, de ahí que sea un tema reiterativo en su romancero, como se aprecia al estudiar los romances tradicionales (la presencia real de «la orilla del mar» y de las sirenas en *El conde Niño*, también en *La vuelta del navegante* y en los romances de cautivos donde el mar tiene una importancia trascendental como elemento aislador: *La hermana cautiva* y *Las tres cautivas*); más patente aún en los romances religiosos (el naufragio en *Marinero al agua* y *La romería del pescador*); desaparece en los romances infantiles, religiosos y vulgares, donde no se menciona el tema marinero; pero muy presente en los romances de pliego dieciochesco y moderno (el cautiverio por mar de *Doña Francisca la Cautiva*, secundariamente en *La peregrina doctora*, en *Gertrudis, la niña perdida* y en *El secreto de María*, y más presente aún en *El incestuoso pescador*

Pedro Marcial y en *Padre incestuoso vengado por su hijo*). Ejemplos preclaros de naufragios son también los romances de *Hundimiento de un barco* y el archiconocido *Hundimiento del Titanic*, que también son de pliego; y los no oralizados: *Relación exacta y detallada de la segunda explosión del vapor «Cabo Machichaco»*, *Incendio en el «Costa del Caribe»*, *Hundimiento del «Costa de Marfil»*, *Pérdida del «Guadarrama»*, *Suceso de «La Astelena»*.

Mayor incidencia del tema del naufragio si cabe, sobre todo por el intenso dramatismo y la extrema cercanía de los hechos que se cuentan, son los relatados en los romances locales. Es emblemático como paradigma del naufragio en Canarias, poetizado tanto en romance como en décimas, el del *Hundimiento del Valbanera*, tragedia verídica que le ocurrió a uno de los tantos buques que hacían la ruta del Mediterráneo hasta Cuba, pasando por las Islas Canarias, donde fallecieron muchos canarios que se embarcaron como emigrantes camino de La Habana. Pero también trata el romancero lanzaroteño de naufragios locales, tanto con fin trágico como con el salvamento *in extremis* de sus tripulantes, en romances como *Naufragio y salvamento de un pesquero en La Alegranza*, *Salvamento del marinero Gregorio Álvarez Martín*, *Hundimiento de un barco pesquero* y *Muerte de un pescador en El Golfo*.

Y como vigía de fondo y salvadora máxima de los fervientes marineros lanzaroteños, se erige la magnánima figura de la Virgen del Carmen, patrona de los marineros, invocación reiterativa ineludible del romancero de Lanzarote tanto en romances tradicionales (*Marinero al agua*, *La romería del pescador* y *El idólatra de María*) como en los de pliego oralizados o no oralizados (*Madre que mata a sus hijos para casarse con un hombre joven*, *El incestuoso pescador Pedro Marcial*, *La niña enterrada viva*,

Incendio en el «Costa del Caribe», *Hundimiento del «Costa de Marfil»*, etc.) y locales (*Hundimiento del Valbanera* (modelo B), *Naufragio y salvamento de un pesquero en La Alegranza*, *Salvamento del marinero Gregorio Álvarez Martín*, *Hundimiento de un barco pesquero*, *Muerte de un pescador en El Golfo*). Porque, según Trapero, «el desenlace [...] en que el marinero es salvado por la Virgen del Carmen [...] puede ser solución particular insular» (p. 133), pero también una forma supersticiosa de invocación a la protección divina ante los males y peligros que acechan en la mar y un extraordinario leit-motiv que da unidad estructural, de inigualable sabor marinero, de intenso sabor a sal, a este magnífico *Romancero de Lanzarote*.

ANDRÉS MONROY CABALLERO

PIÑERO, Marga, *La creación teatral en José Luis Alonso de Santos*, Madrid, Fundamentos, col. monografías RESAD, 2005, 446 pp.

En el prólogo a su edición de *La estanquera de Vallecas* destacaba Andrés Amorós a José Luis Alonso de Santos entre los dramaturgos procedentes de los grupos de teatro independientes que mayor impronta ha dejado en la escena española de los últimos decenios. Diez años después, el mismo profesor Amorós insiste, al abrir la monografía que nos ocupa, en la importancia capital de la obra que pieza a pieza viene entregando el dramaturgo vallisoletano. Lo que acaso le distinga a éste de otras figuras coetáneas, salvados los juicios de calidad, sea la comunicación directa y sincera de su pasión por el arte de la representación en su conjunto, como obliga a declarar a su trasunto dramático, Saturnino Morales, en el cuadro decimo-

segundo –sigo aquí al autor– de *La sombra del Tenorio*.

Esta pasión por el teatro es la que consigue salvaguardar y transmitir en su estudio Marga Piñero. Yo la señalaría como su principal virtud, nada fácil de preservar cuando se parte de un formato tan exigente como una tesis doctoral. Inestimable ayuda le ha prestado, a buen seguro, su condición de profesora en la Real Escuela Superior de Arte Dramático de Madrid. Precisamente de esta Escuela han partido los estudios más determinantes sobre la obra de Alonso de Santos. Habría que recordar aquí el trabajo de Medina Vicario, del ya lejano año 93, que deslinda los géneros dramáticos de su producción. La investigación de Piñero se acerca a la obra de Alonso de Santos desde unos procedimientos metodológicos no muy frecuentados en el campo de nuestra filología, pero felices en los rendimientos que procura. Me estoy refiriendo al recurso de la entrevista en vivo, por el cual la autora nos hace llegar las reflexiones propias de Alonso de Santos, en primer término; así como las otros dramaturgos, como Fermín Cabal, de directores como Ángel Barreda, o actores como Álvaro Cienfuegos, Manuel Galiana, Beatriz Bergamín o Verónica Forqué, que han protagonizado todos ellos alguno de los estrenos de las obras aquí estudiadas. La participación intelectual de los profesionales de la representación en este tipo de estudios no ha sido apenas contemplada en nuestra tradición académica –no así en otros países–, cuando puede reportar, como en este caso se demuestra, una fuente de inestimable experiencia y conocimiento. Piñero aprovecha con acuidad y comedimiento estas voces para construir su propia interpretación.

Si vivos son los testimonios que del mundo del teatro saltan a las páginas de este estudio, no menos vivos son los documentos que la autora ha reunido en

torno a su investigación. No sólo fotografías y programas de mano, que constituyen algunos de ellos auténticas rarezas de coleccionista; sino, sobre todo, textos que han roto el cerco de privacidad en que los mantenía Alonso de Santos en su archivo personal. Especialmente valioso es el manuscrito que antecede a la composición de *El Álbum Familiar*, donde se fija la idea desarrollada de la obra, y que representa, por tanto, un documento excepcional para estudiar el proceso creativo en Alonso de Santos. Cartas, conferencias inéditas, cuadernos y notas de trabajo, así como algún cuaderno de dirección –el de *El Inmortal*, obra de Alfonso Jiménez Romero, autor sevillano hoy en día interesadamente relegado del que se prepara una tesis doctoral en la Universidad de Sevilla–, completan el conjunto de documentación original que esta monografía brinda para el general conocimiento. Pero donde busca su seguridad metodológica no es en todo este importantísimo acervo documental, que completa con una exhaustiva recopilación hemerográfica –críticas, entrevistas y ensayos periodísticos–, y bibliográfica –revistas especializadas, monografías, tesis, ediciones críticas, etc.–, que acredita el buen hacer filológico; no es en todo este aparato crítico donde se sustenta la indagación de Piñero, sino en el manual de *La escritura dramática*, que Alonso de Santos entregó el año de 1998, como suma de sus experiencias en todos los campos de la profesión teatral, incluida la de la docencia. Concebido como un soporte para los alumnos de arte dramático, se torna aquí arteria que suministra caudal de ideas y corroboraciones a la investigación.

El trabajo de Piñero se despliega, pues, desde una perspectiva que estudia el proceso de creación en la trayectoria teatral de Alonso de Santos, desde el inicial campo de la interpretación actuarial, pasando luego por el de la dirección,

para concluir en la pura autoría literaria. Aunque la autora lo haya estructurado en diez capítulos agrupados en cuatro partes: *etapa de formación, investigación y práctica profesional, el inicio de su producción dramática, y el acceso a la plena profesionalidad*; en realidad podríamos distinguir dos, correspondiendo la primera a su etapa inicial como actor, promotor de grupos de teatro y director; y la segunda que se adentra en el mundo dramático del escritor. Sesgo, pues, más biográfico el que adquiere el estudio en su primera parte, mientras que la segunda se ensaya plenamente en la crítica literaria. La autora pone especial cuidado en demostrar la necesidad de estructurar así su trabajo, pues la escritura se nos presenta aquí como la resolución natural de las experiencias teatrales antecedentes. Nace del mismo escenario, como vemos en la fotografía de portada sobresalir a Alonso de Santos entre telones. Es éste un camino recorrido por otros autores compañeros del vallisoletano en las mismas o parecidas aventuras, que parten de los grupos independientes de los años sesenta y setenta del pasado siglo. Coherentemente con esta visión, la filología acepta aquí su valor ancilar, supeditada a la dramática.

La primera parte nos descubre, por primera vez, a un joven e indeciso Alonso de Santos tocando a las puertas del Teatro Estudio de Madrid, para sumergirse en el magisterio de William Layton. De éste recibe los conceptos que según Piñero regirán luego la construcción de sus dramas: centralidad del conflicto, elaboración de la trama, interioridad orgánica de los personajes. Cuando esta parte deja al dramaturgo a las puertas de la creación literaria, lleva surcada ya una década (1964-1974) de hondas experiencias en los campos de la interpretación, la dirección y la adaptación, adquiridas junto a compañeros de dirección como José Carlos Plaza o Juan Margallo, en

grupos independientes como Tábano y el Teatro Libre de Madrid, adaptando autores como Calderón o Aristófanes, probando fórmulas, en fin, como la creación colectiva, el psicodrama, el teatro popular. Pese a que no es propósito de Piñero establecer la biografía teatral de Alonso de Santos, esta primera parte informa sobre una etapa muy poco conocida y menos documentada hasta la fecha. Aquí el archivo privado del autor adquiere un constante protagonismo, del que Piñero extrae numerosos datos historiográficos, complementarios de los que García Lorenzo, Vilches de Frutos y más recientemente Cornago Bernal han venido rescatando. El valor historiográfico quizá sea en esta parte el más llamativo, si bien el hilo estructural de la investigación se tensa sobre el proceso de la creatividad dramática.

En Alonso de Santos este proceso desemboca naturalmente en la escritura, según demuestra Piñero. A dilucidarla dedica la segunda parte de su estudio, que reparte en dos estadios evolutivos. El primero, *inicio de su producción dramática*, arroja como fruto dos obras iniciales: ¡*Viva el Duque, nuestro dueño!*!, inserta en la línea de teatro histórico que, partiendo de Bertold Brecht, comienzan a ensayar los dramaturgos realistas ya en los años cincuenta (1958: *Un soñador para un pueblo*, de Buero Vallejo), y alcanza inmediatamente a Alonso de Santos desde la dirección del drama *La familia de Carlos IV*, de Pérez Casaux; la segunda, *Del laberinto al 30*, la inscribe Piñero como teatro experimental, vinculándola a la tendencia del absurdo. A esta etapa sigue *el acceso a la plena profesionalidad*, donde nos encontramos tres obras mayores: *El Álbum Familiar*, de carácter simbolista; *La Estanquera de Vallecas*, construida sobre la palabra como elemento dramático primordial; y *Bajarse al Moro*, que cierra magistralmente diez años de creación literaria.

Aquí se detiene el estudio, para despedirse con unas conclusiones generales a modo de recapitulación.

Una misma red heurística tiende Piñero para dialogar con cada una de estas obras: el grueso de su malla lo constituyen las preguntas sobre argumentos y temas; sobre los conflictos que determinan la construcción de personajes, sobre la inserción genérica de cada pieza con la particularidad de su estilo, sobre el armazón estructural y su teatralidad. De esta forma, el estudio parte de la experiencia propia de la escritura que Alonso de Santos sistematiza en su monografía citada anteriormente, procurando una perspectiva esencial y a la par objetiva al entendimiento crítico. Abren y cierran este diálogo otras cuestiones de valor complementario, como la noticia sobre la génesis de cada obra, las reacciones a su representación y una valoración final. En estos apartados la contribución documental es también muy notable, pues recoge un volumen cuantioso de críticas a estrenos, datos sobre la permanencia en cartel de los distintos títulos, estadios de elaboración de los textos, y variantes según ediciones.

¡Viva el Duque, nuestro dueño!, la escribe Alonso de Santos para dotar de repertorio a su grupo teatral, con el propósito asimismo de incorporar la tradición clásica al presente. De esta tradición aprende el sentido del humor que transforma la amargura. El sentido del humor constituye desde esta primera obra un distintivo en la producción dramática de Alonso de Santos, que ha servido para polemizar sobre el encuadramiento genérico de las diferentes piezas. Piñero pondera aquí las teorías procedentes de Lázaro Carreter, que hacen de ¡Viva el Duque, nuestro Dueño! un moderno entremés, con las de Medina Vicario para acabar concluyendo que el encuadramiento que más conviene tanto a esta obra como al conjunto de la producción de

nuestro autor es el de la tragicomedia. El humor podría considerarse como el hilo que conecta esta primera obra con la segunda, *Del laberinto al 30*, de carácter experimental. Si antes podía ser modelo la burla del desengaño barroca, tan próxima al expresionismo, ahora encuentra Piñero como referencia el más próximo teatro inverosímil de Jardiel Poncela o Mihura. Y si en ¡Viva el Duque, nuestro dueño! el magisterio al que se acogía Alonso de Santos era el de Bertold Brecht, para la construcción de las tramas; ahora recupera de sus años de aprendizaje las enseñanzas de Stanislavski para crear desde dentro a los personajes. El estudio se adentra en el análisis de la siguiente obra, *El Álbum familiar*, cuya concepción dramática coincide con la minuciosa lectura de Proust, donde agudamente señala Piñero cómo el arranque autobiográfico queda superado por la propia necesidad del personaje protagonista, «Yo», de construir sobre el escenario su mundo y dirigirlo hacia un orden simbólico de voces y apariciones. La afinidades que ahora descubre son las del dramaturgo norteamericano Thornton Wilder, *Nuestra Ciudad*, y el polaco Tadeusz Kantor, a quien el mismo Alonso de Santos había entrevistado para *Primer Acto* con motivo de la presentación en España de su espectáculo *Wielopole, Wielopole*. Más atrevida y original resulta la propuesta de Piñero al emparentar las siguientes obras que trata, *La Estanquera de Vallecas* y *Bajarse al moro*, con la poética de la experiencia, aunque no carezca de razones para ello. Paralelo al desarrollo dramático de ambas obras, que tienen por objeto de investigación la inadaptación producida en los procesos de cambio social, fluye la evocación al mundo del sainete por medio del humor y la conducción de la acción a través del diálogo. También propone Piñero como referencias la comedia neoyorkina de Woody Allen o el drama tan dialogado de

Chejov. La palabra dirigida no al pensamiento sino a la experiencia cotidiana de la realidad es la que dotaría a estas obras, soberbiamente dialogadas, de su áura poética. Contrariamente a la visión interiorizada del personaje que nos ofrecía *El Álbum familiar*, el teatro de José Luis Alonso de Santos propone la comprensión de unos personajes vistos y determinados desde su exterioridad, en los que la necesidad imperiosa de actuar priva sobre la reflexión. Con estos elementos este teatro pretende alcanzar al público de su momento, objetivo que sabemos ha conseguido plenamente y este estudio se encarga de constatar, aportando una abrumadora colección de documentos y citas bien medidas.

MIGUEL NIETO NUÑO

CORNAGO, Óscar, *Resistir en la era de los medios. Estrategias performativas en literatura, teatro, cine y televisión*, Madrid, Iberoamericana/Vervuert, La Casa de la Riqueza, Estudios de Cultura de España, 8, 2005, 300 pp.

En 1980, cuando la ciudad de Frankfurt concedió a Jürgen Habermas el premio Theodor W. Adorno, el autor de *Teoría de la acción comunicativa*, externaba sus dudas en relación con la posibilidad de hablar del final del proyecto moderno. En vez de subrayar esta terminación, dice el filósofo alemán, deberíamos aprender de los errores de aquellos programas extravagantes que han intentado negar la modernidad. Además, afirma, el fracaso de los programas de negación de la cultura, lejos de trazar un camino novedoso, una posibilidad, ha servido como pretexto a las posturas conservadoras para radicalizar sus enfoques.

En este mismo ensayo, Habermas procede a realizar una tipología mínima,

simplificada, de los grupos que a su juicio conforman el mosaico del pensamiento de la década de los ochenta en este sentido. Uno de los sectores, al que desde luego él no pertenece, estaba integrado por los *jóvenes conservadores*; ahí ubica la línea que va de Bataille a Derrida, vía Foucault. Según Habermas, los *jóvenes conservadores* recapitulan la experiencia de la modernidad estética. Reclaman como propias las revelaciones de una subjetividad descentrada, emancipada de los imperativos del trabajo y la utilidad. Estos jóvenes, dice Habermas, sobre la base de las formas modernas, justifican una actitud antimoderna irreconciliable. En *Resistir en la era de los medios. Estrategias performativas en literatura, teatro, cine y televisión*, Óscar Cornago parece adherirse resueltamente a este grupo para reflexionar de manera profusa sobre los modos de resistencia de las expresiones artísticas en la era de los medios. Al autor de este ensayo no le preocupa, aparentemente, la discusión iniciada por Habermas. Lo suyo no son estas taxonomías: visiones de los neoconservadores –primer Wittgenstein, Carl Schmitt– ni de los neoaristotélicos –Leo Strauss, Hans Jonas. Decididamente, con un enfoque inspirado en autores fundamentales como Baudrillard, Foucault, Deleuze, Derrida, Lyotard, y tomando como guía las obras de Juan Goystisolo, Miguel Romero Esteo, Carlos Saura y Peter Greenaway, Cornago intenta ir más allá de las etiquetas –Modernidad, Vanguardia, Posmodernidad– y realizar una reflexión que le permita encontrar distinciones tendientes a pensar en el arte como resistencia frente al embate de las expresiones de la tecnología de los medios de comunicación de masas.

El autor de *Resistir en la era de los medios* explora de manera detallada el diálogo intermediático que han establecido las distintas prácticas artísticas. Para ello, parte de dos supuestos: primero, las

distintas representaciones artísticas pueden entenderse como respuestas complejas a un horizonte estético definido por una misma sociedad de los medios de comunicación de masas y la cultura del espectáculo. Segundo, en el horizonte epistemológico de la modernidad surge una serie de estrategias de raíz estética en torno de la idea central de performatividad. Esta última hipótesis será la apuesta principal de esta reflexión. El autor mostrará de manera acuciosa el carácter performativo de diferentes expresiones artísticas: literarias, teatrales, cinematográficas y en producciones realizadas en video.

En el primer capítulo del libro, Acto I, Cornago prueba sus hipótesis utilizando como guía las obras de Juan Goystisolo y de Miguel Romero Esteo. En cuanto al primer autor, analiza las estrategias de expresión y resistencia ligadas a la concepción física, procesual y preformativa características de la modernidad literaria y cultural. Una de las estrategias de la expresión más importantes, en este sentido, es el funcionamiento erótico de la escritura. La escritura, según el autor, al igual que los mecanismos de pulsión erótica, se presenta como una práctica disolutiva, que evidencia la imposibilidad de reconstrucción de una identidad que está en continua fragmentación. En sus obras iniciales Goystisolo apunta ya la fuerza disolutiva de la identidad de algunos protagonistas y el deseo incipiente de romper las formas. En estas obras están presentes los rasgos de la estrategia general resuelta en la triada representación teatral, ritual y juego, que seguirá el escritor a partir de *Señas de identidad*. En cuanto al primero punto, el aspecto preformativo se pone en evidencia por el empleo obsesivo de verbos de acción. En el nivel de la enunciación esta tendencia a la performatividad se evidencia en verbos que focalizan la acción de narrar, como recitar, contar, repetir. Con

esta estrategia se resalta la teatralidad contenida en la enunciación como proceso vivo. Ahora bien, en la obra de Goystisolo este impulso teatralizante se potencia por medio de formas ritualizadas, teniendo la empresa destructora con un aura sacralizadora que subraya la carga erótica, agrega Cornago. En otro momento, relaciona la estructura preformativa de Goystisolo con la propuesta del rizoma de Deleuze y Guattari. La obra literaria no significa, sino que funciona; es un artefacto, un sistema de vasos comunicantes articulado a través de una red rizomática construida con hilos temáticos que se retoman de manera recurrente. Finalmente, acude al ezquisoanálisis, propuesto por Deleuze y Guattari, para explicar de qué manera funcionan las distintas obras del escritor español.

En este mismo primer capítulo del libro, Cornago estudia la obra de Miguel Romero Esteo, a partir de un supuesto y un esquema analítico análogos a los que trabajó en la obra de Goystisolo. La diferencia fundamental estriba en el género: Romero Esteo escribe teatro y no narrativa o poesía; la semejanza entre una obra y otra consiste en que ambas se apoyan en el carácter lúdico o ritual.

Como en Goystisolo, en la obra de Romero Esteo, el procedimiento autorreferencial, escénico y preformativo hace posible una reelaboración extrema del plano material, dice Cornago, que proyecta la obra más allá del mundo ficcional. Este primer nivel preformativo es el principio de resistencia de esta obra y su base radica en lo que Deleuze denominó las potencias de lo falso. En un mundo en donde lo que prevalece es la creación de realidad y simulacro, la fuerza de lo falso se convierte en un ejercicio de denuncia. La propuesta de Romero Esteo se desliza en dos ejes: uno, en el plano de las representaciones y otro, en el del vaciamiento. Este último eje se desplaza a la manera de cinta de Moebius y en él

se distingue la propuesta del no-sentido, la escena libidinal y el rizoma al que aluden Deleuze y Guattari.

En el segundo capítulo del libro, Acto II, Cornago reflexiona sobre la escritura a partir de las ideas desarrolladas por Derrida y sobre el teatro de la crueldad, de Artaud, con la intención de retomar los elementos que le permitan seguir elaborando su hipótesis de la performatividad. Echando mano de la hipótesis gramatológica, elabora sobre la literatura del siglo xx. Según el autor, esta literatura ha puesto de manifiesto la materialidad liberada del sentido; esta clausura de la semántica, a su vez, ha provocado que se evidencien la diferencia y el vacío que habita detrás del suplemento. La exaltación de la maquinaria –de los mecanismos narrativos– provoca que destaque la puesta en escena; ahora se observan los trazos, los movimientos, la falta de origen, se avanza hacia la performatividad.

El teatro de la crueldad, por otra parte, aspira a una puesta en escena del movimiento de desposesión y, mediante esta estrategia, a denunciar el logocentrismo. Artaud arremete contra el mito de la obra escrita y la poesía como garantía de valores permanentes, afirmando la imposibilidad de repetir una sola palabra. La palabra cifra su vida en el instante único de la pronunciación. El ritmo y la sonoridad, constitutivos fundamentales de la poesía del siglo xx, apoyan esta propuesta. Ya no ideas o palabras; puesta en escena de la palabra al pronunciarla. Es esta reflexión la que permite a Cornago argumentar a favor de la hipótesis de la performatividad de la palabra.

En el último capítulo, Acto III, Cornago explora las expresiones cinematográficas de dos directores fundamentales: Carlos Saura y Peter Greenaway. Una vez más, a decir del autor, las potencias de lo falso, el recurso explícito del artificio de lo teatral, se revela como estra-

tegia de resistencia ante códigos visuales y culturales dominantes. En ambas propuestas se tiende a poner en evidencia el artificio mismo del arte cinematográfico. En el cine de Saura se evidencia el ojo de la cámara, así como la realidad artística falsa; se trata de mostrar, lejos de encubrirlo, de hacer ostentación de la condición artificiosa del cine; revelar, mediante la teatralidad, la puesta en escena del baile flamenco o del tango. La resistencia consiste en alejarse de la intención mediática de convertir los estereotipos y mitos culturales en construcciones naturales y hacerlas ver como puestas en escena, lo propio del hecho artístico.

La poética del cine de Greenaway se caracteriza por la pasión –excesiva como toda pasión, dice Cornago– por el artificio. Greenaway plantea una estrategia aparentemente opuesta: la puesta en escena, que implica orden, y el exceso, asociado con el desorden. Esta tensión revela una aporía: la puesta en escena del exceso. El orden y el desorden, la circularidad, el eterno retorno y la repetición son rasgos fundamentales de esta poética. Esta tensión constante orden/desorden se resuelve a través de la paradoja, la cual se constituye en condición *sine qua non* de una verdad, en sí misma paradójica, por lo relativo de sus límites. En este sentido, la paradoja, modo excesivo en relación con los sistemas lógicos, es también una forma de resistencia a los excesos del racionalismo.

Otra estrategia del cineasta, presente también en Saura, es echar mano de los recursos del cine documental. Retoma este género para cuestionar el carácter de lo real y evidenciar el artificio. Greenaway, según Cornago, subraya el artificio excediéndose en la presentación del plano formal.

En el último apartado, Fin de fiesta, el autor de *Resistir en la era de los medios*, explora el modo de ser de la tele-

visión. Siguiendo algunas reflexiones de Baudrillard, describe las formas de presentación y representación de la televisión, su carácter de inmediatez, transparencia, configuración de la ilusión de lo real. Por otro lado, se pregunta si se puede hablar de y cómo sucede la performatividad en este medio. Cornago afirma que detrás de la espontaneidad lo único que existe es una compleja maquinaria de escenificación, que sólo permite que ocurra lo que estaba previsto. Los argumentos que sostienen esta afirmación se basan en el carácter de acontecimiento, más que de narración, de la televisión. Lo que se quiere es mirar, ver obsesivamente.

A través de este estudio, Cornago logra probar con sólidos argumentos la hipótesis de la performatividad en las expresiones artísticas de la era de los medios de comunicación de masas. Asimismo, descubre constantes en estas expresiones, destacadas principalmente en los desarrollos de Bataille, Foucault,

Deleuze y Derrida; la más relevante, me parece, es la del impulso libidinal que organiza la configuración de las poéticas estudiadas.

Resistir en la era de los medios es un interesante estudio, que combina la descripción y el análisis, de las formas de presentación del arte a través y/o en torno de los medios masivos de comunicación. Con esta reflexión, Óscar Cornago proporciona, por una parte, un amplio panorama de las ideas de los intelectuales aludidos y, por otra, importantes hallazgos específicos, relacionados con la hipótesis de la performatividad y las obras elegidas para apoyar y ejemplificar sus argumentos. Sin duda es un libro actual que ofrece reflexiones importantes al debate en proceso sobre la eficacia de los distintos paradigmas que intentan explicar las complejas sociedades mediáticas y las expresiones artísticas de la época.

ANGÉLICA TORNERO