

BOBES, Carmen, *La metáfora*, Madrid, Gredos, 2004, 227 pp.

Carmen Bobes, Catedrática Emérita de la Universidad de Oviedo, tiene en su haber, además de gran cantidad de artículos, una amplia serie de libros sobre aspectos diversos de la lengua y la literatura en sus diferentes géneros. A ella se añade ahora un nuevo libro dedicado a la metáfora, tropo no exclusivo de la literatura, pero vinculado a ella desde la más antigua tradición. Este nuevo estudio es el fruto de detenida investigación desarrollada por la autora a lo largo de los muchos años de su trayectoria académica y docente. La utilidad del trabajo para la docencia se hace evidente desde las primeras páginas pues contiene sabios consejos, derivados de la propia experiencia docente de la autora, para diferenciar distintos tipos de metáfora o para distinguir este tropo de otras figuras próximas, por ejemplo. Por ello, es más que probable su éxito entre los profesores dedicados a la enseñanza secundaria o a la universitaria para los que, sin duda, será de gran utilidad.

El libro se abre con una larga introducción en la que la autora, tras presentar globalmente su plan de trabajo, hace una serie de precisiones, no por conocidas menos interesantes, para deslindar los usos de este tropo en la lengua cotidiana o en los lenguajes especiales, como el de la religión o el de la filosofía, del uso literario. En el uso literario la metáfora adquiere un rasgo específico y diferenciador que se concreta en su carácter creativo, derivado de la originalidad del estilo personal de cada autor, y en la ge-

neración de ambigüedad y polivalencia semánticas dentro del texto literario. Esta creatividad suele causar un efecto de sorpresa sobre el lector por la ruptura de las convenciones del sistema lingüístico al establecer relaciones no habituales entre los elementos del texto a la par que le ofrece opciones interpretativas diversas que le permiten realizar distintas lecturas pero siempre adecuadas y coherentes con sentido global de cada una.

Una vez delimitado el objeto de estudio —la metáfora en su uso literario—, C. Bobes procede a comprobar la incidencia ejercida por los cambios epistemológicos fundamentales de las teorías sobre el lenguaje y la literatura en el concepto de metáfora, al ser plenamente consciente de la influencia que en este concepto o —en cualquier otro relacionado con la literatura— tiene el modo de entender el proceso creador en cada momento histórico, estrechamente vinculado a la filosofía de cada época. Así, observa que la mayoría de las teorías actuales sobre la metáfora tienen su origen en los años finales del siglo XVIII, cuando hace su aparición la filosofía idealista que da paso a la teoría del conocimiento subjetivo con influencia decisiva en el nacimiento del Romanticismo y de las teorías expresivas del arte y de la literatura. Con ellas la obra literaria se libera de toda responsabilidad con respecto al mundo empírico al ser concebida fundamentalmente como expresión del mundo interior del poeta que crea bajo la influencia de la imaginación y el sentimiento en un proceso creador capaz de dar forma a mundos nuevos, tan personales e insólitos como la subjetividad del

Rlit, LXVII, 133 (2005), 213-319

artista sea capaz de configurarlos imaginariamente.

Señala la autora que, dentro de esta concepción del proceso creador, el concepto de metáfora adquiere pleno desarrollo en su naturaleza y plena justificación en su uso. En las teorías miméticas, vigentes desde el mundo griego hasta bien entrado el siglo XVIII, sólo encajaba la metáfora objetiva, basada en una relación nueva entre dos términos, verificable en el mundo empírico. En las teorías expresivas adquiere carta de naturaleza la metáfora subjetiva nacida de la visión íntima y personal, incluso inconsciente, del sujeto creador y de todas sus asociaciones, con total independencia de su verificabilidad en el mundo ordinario. Por las mismas razones, la metáfora deja de considerarse como adorno del discurso literario para pasar a valorarse como uno de los mejores medios de dar forma al mundo creado por el yo del autor.

Con estas largas y esclarecedoras reflexiones se cierra la introducción que da paso a un segundo apartado en el que C. Bobes traza una historia de las teorías de la metáfora. En un primer epígrafe revisa y comenta las propuestas teóricas acerca del tropo realizadas por los principales teóricos de la época clásica, desde el mundo grecolatino al neoclasicismo. A continuación, dentro del mismo epígrafe, nos ofrece una selección de textos de los teóricos anteriormente revisados. Puede parecer insuficiente esta revisión diacrónica que la autora detiene en la época neoclásica cuando ella misma insiste en subrayar la importancia que la teoría romántica tiene para el nacimiento de la actual concepción de la metáfora y de su explicación interactiva. Sin embargo, a mi entender, resulta justificada su selección: la autora ha elegido a los autores más antiguos cuyas obras pueden resultar de difícil acceso para el lector.

El apartado II se completa con un

análisis de los principales enfoques desde los que ha sido explicada la metáfora: enfoque sustitutivo, comparativo e interactivo. El enfoque interactivo, para el que los románticos abren el camino, fue iniciado por teóricos como I. A. Richards y formulado por Max Black en 1966. Es, por tanto, la perspectiva sobre el tropo metafórico más reciente e integradora. Por eso, C. Bobes, en sintonía con otros teóricos actuales, se decanta por este enfoque al considerarlo el más adecuado para explicar la ambigüedad y plurisignificación de la metáfora literaria.

La segunda mitad del libro, que consta de otros dos apartados, está dedicada al análisis de la metáfora literaria y a su clasificación. En el apartado III, la autora, que, como queda dicho, se ha decantado por el enfoque interactivo, explica su funcionamiento. Entre los dos términos implicados en el proceso metafórico se tejen complejas relaciones entre los semas, o rasgos mínimos de significación, en las que no sólo se pone en juego la referencia de dichos términos, sino también su sentido y la imagen asociada o tópico social. Estos últimos aspectos dan entrada a los elementos culturales en la interpretación metafórica y explican que la interacción semántica se presente en la metáfora literaria como proceso abierto que cada lector concreta en la práctica lectora desde su competencia lingüística y cultural de acuerdo con su sensibilidad para captar compatibilidades e incompatibilidades ente los términos implicados. La presencia de elementos culturales en la interpretación metafórica justifica la opción de C. Bobes por el método semiológico a la hora de analizar las metáforas literarias, ya que dicho método le permite estudiar a la vez las relaciones sintácticas de los signos metafóricos entre sí, los valores semánticos implicados, así como la consideración de los aspectos pragmáticos que tienen que

ver con los usuarios, creador y lector, y con los elementos extratextuales de carácter cultural que entraña la relación metafórica.

C. Bobes señala la necesidad de que el análisis semiótico de la metáfora se enmarque en el texto, no sólo porque el tropo puede prolongarse textualmente a lo largo de una obra literaria o intertextualmente en las distintas obras de un mismo autor, sino porque es en el texto donde mejor se puede concretar la interacción metafórica. Aunque la relación semántica inicialmente se establece entre dos términos —los dos expresados o uno latente— y el mecanismo metafórico puede explicarse a través de una semántica componencial que atiende a la interacción entre los semas de esos dos términos, necesita a la vez de una semántica textual, pues es el texto el que, a través de su tópico, del marco y de la isotopía, pone límites a esa interacción y facilita la interpretación.

En el V y último apartado la autora propone una clasificación más racional y operativa de las metáforas. En un primer epígrafe intenta de nuevo la diferenciación de este tropo con respecto a otros tan próximos como la sinécdoque o la metonimia, o su delimitación con respecto a otras figuras, como el símil o comparación. La propia autora nos advierte de la abundancia de estudios que inciden en el mismo empeño diferenciador, pero al comentar dichos estudios, señala con lúcidos razonamientos las aportaciones más acertadas, propone ejemplos clarificadores con vistas a una distinción inequívoca de la metáfora. Creo que logra plenamente este propósito y lo hace fácilmente asimilable para los demás.

La taxonomía que formula en los epígrafes siguientes, además del interés que tiene por sí misma, constituye la mejor ocasión para que la autora dé muestras una vez más de su sutileza lectora y para que continúe haciendo observaciones per-

tinientes en torno al mecanismo metafórico. Una vez establecida la clasificación de las metáforas según los diferentes criterios adoptados, C. Bobes dedica el último epígrafe a las metáforas complejas, aquellas que se prolongan a lo largo de un texto e incluso intertextualmente a lo largo de distintas obras de un mismo autor —metáforas recíprocas, metáforas continuadas o metáforas obsesivas—. Como apunta la autora, son estas las metáforas más propias de la literatura pues presuponen el trabajo llevado a cabo por el autor en la composición del texto literario. En los análisis dedicados a esta variedad de metáforas, la autora demuestra la experiencia acumulada a lo largo de su magisterio al explicar de un modo sencillo la complejidad que alcanza el proceso metafórico textualmente prolongado en algunos textos literarios —un poema de Miguel Hernández, un poema de Jorge Guillén, las acotaciones de *Cara de Plata*, la *comedia bárbara* de Valle-Inclán—. Las metáforas complejas se revelan como un poderoso recurso de integración y dinamización del texto literario.

GLORIA BAAMONDE

MONCADA, Luis Mario (comp.), *Versus Aristóteles. Ensayos sobre dramaturgia contemporánea*, México, Anónimo Drama Ediciones, 2004, 124 pp.

Cualquier balance del desarrollo teatral del siglo XX arroja como dato fundamental, quizás como punto decisivo, la consabida dialéctica entre texto y escena. En el ámbito de la *praxis* teatral, la puja inicial entre los dramaturgos y los creadores de la escena por poner al teatro su respectivo sello de propiedad devino en una separación de labores cuyo resultado fue, muchas veces, ya el teatro

sin texto ya el texto que no veía la escena. En el ámbito académico, el combate abrió también una línea divisoria. Los «encargados» del teatro destinaban a los textos un lugar marginal en los congresos o revistas especializadas en el tema. Entre los estudiosos de la literatura, por su parte, había quienes seguían ocupándose de los textos con herramientas exclusivamente literarias y —más abundantes probablemente— quienes resignaban el espacio del drama dentro de la literatura en nombre de su naturaleza esencialmente espectacular.

Corren tiempos de síntesis, sin embargo, y proliferan los escritores que ponen en escena sus textos, los actores que colaboran en la escritura, los directores que deciden asumirse dramaturgos al publicar su texto luego de la representación. Como fecundo producto de esta tendencia a la superación de viejas rivalidades, el dramaturgo mexicano Luis Mario Moncada convoca, en *Versus Aristóteles*, a reconocidas personalidades de los distintos sectores que hacen al fenómeno teatral. De la actividad dramática provienen el argentino Mauricio Kartun y los mexicanos Jaime Chabaud y Luis Enrique Gutiérrez O.M. De la dirección escénica, Rodolfo Obregón. José Luis García Barrientos, Jorge Dubatti, Laurietz Seda y Armando Partida, por último, son investigadores dedicados a la teoría o a la crítica teatral.

El título de la compilación evidencia de manera ingeniosa el primordial hilo conductor que vincula los distintos ensayos: «A ocho dramaturgos y/o estudiosos del teatro les hemos propuesto», explica Moncada en la introducción, «un análisis comparativo entre aquello que Aristóteles denomina los *elementos constitutivos de la tragedia* y su aplicación, derivación o abierta negación en las experiencias teatrales contemporáneas» (p. 5). El propósito fundamental del volumen consiste, pues, en evaluar la vali-

dez explicativa de las categorías aristotélicas, ya sea por vía de la correspondencia o del contraste, a la hora de describir los rasgos característicos de la dramaturgia contemporánea. De acuerdo con este objetivo, el volumen se organiza en cinco partes, centradas, cada una de ellas, en uno de los elementos constitutivos de la tragedia: la acción, el personaje, el tema, la palabra y el espectáculo. El canto o melopeya se omite, con justeza, pues puede subsumirse en el espectáculo.

La primera parte, dedicada a la acción, incluye «El cuentito» de Mauricio Kartun y un trabajo de Armando Partida que toma como base los desarrollos de los formalistas rusos sobre la fábula. Este último constituye, a mi entender, una excepción dentro del libro por cuanto una prosa tal vez involuntariamente «barroca» hace inapresable su contenido y lo pone en contraste con la claridad del resto de los trabajos y los momentos de elegancia estilística que alcanzan, por ejemplo, el ensayo de Kartun y los trabajos de García Barrientos, Luis Enrique Gutiérrez o Jorge Dubatti, que combinan lo afable del ensayo con la rigurosidad del artículo científico.

En la segunda sección, Luis Enrique Gutiérrez invierte la jerarquización aristotélica de la relación entre la acción y el personaje: las acciones no se presentarían ya como lo que hacen unos personajes previamente establecidos, sino que la construcción del personaje sería el fin a que apuntan las acciones. Gutiérrez presenta un modelo de análisis del personaje que intenta superar las tradicionales categorías de tipo y carácter y se sustenta en una prometedora analogía lingüística: así como en el proceso de formación de la lengua la mayoría de los sustantivos se constituyen aglutinando adjetivos —pues lo que percibimos de la realidad son sus características—, al principio del drama los personajes son sustantivos vacíos que el transcurso del texto

va llenando con secuencias adjetivas. El movimiento de las acciones consiste en la transformaci3n de los adjetivos que van configurando al personaje.

La tercera parte contiene dos trabajos que giran en torno del elemento del tema o de la idea, entendidos como el sustrato ideol3gico —en sentido laxo— que subyace al entramado de acciones. Tanto el ensayo de Jorge Dubatti —«Dramaturgia(s) y canon de la multiplicidad en el Buenos Aires de la postdictadura (1983-2003)»— como el de Laurietz Seda —«El teatro latinoamericano ante un mundo globalizado: algunos ejemplos concretos»— estudian la proyecci3n temática y estilística de los nuevos contextos de la Posmodernidad y la globalizaci3n en *corpus* particulares de dramaturgos hispanoamericanos.

«La nueva palabra dramática» de Jaime Chabaud, que se ubica en la cuarta parte del volumen, trata, más que de una descripci3n de la dramaturgia contemporánea, de la poética del diálogo teatral que un reconocido formador de dramaturgos desea para la nueva escritura dramática mexicana. Chabaud promueve poner en crisis la palabra teatral decimonónica, ligada sin tachaduras al referente, reacia a aceptar las desprolijidades de la comunicaci3n humana real y sometida, en cambio, «a un *constructo* del logos controlador del dramaturgo» (p. 91).

En la última secci3n de la compilaci3n, Rodolfo Obreg3n contribuye con un trabajo cuyo título —«El sexto elemento»— ironiza acerca del último lugar de importancia que Arist3teles confería al espectáculo. Adem1s de una sntesis de los hitos fundamentales del combate entre texto y escena, el lector encontrar1 en este ensayo una toma de posici3n que perfila la conciliaci3n de que habl1bamos al comienzo de esta reseña. Obreg3n no sólo defiende la autonomía que obtuvieron los directores de escena respecto del texto escrito, sino que también festeja la

autonomizaci3n del texto dramático y la legitimidad de su lectura. Destaca, en este sentido, algunas experiencias recientes de escritura teatral, como las de Müller y Koltés, que delegan la responsabilidad de la puesta en escena al director y se liberan, así, de toda indicaci3n escénica para dedicarse a explorar las posibilidades poéticas del texto escrito.

Esta reconsideraci3n de la dramaturgia después de la hegemonía del espectáculo, esta vuelta a indagar en el texto dramático desde las perspectivas que aportó la tendencia espectacularista del fenómeno teatral, se convierte en otro de los ejes conductores del libro. Una novedosa aproximaci3n al concepto de dramaturgia se hace notorio, aunque con variaciones respecto de la posici3n de Obreg3n, en dos trabajos que, a modo de apertura y de cierre, se suman a los ensayos que constituyen las cinco partes del libro. En «‘Modos’ aristotélicos y dramaturgia contemporánea», José Luis García Barrientos examina la validez y la operatividad de la categoría aristotélica de modo de representaci3n. Tras una sólida argumentaci3n, el autor demuestra que los modos actualmente disponibles para representar ficciones siguen siendo los dos que definió Arist3teles. El narrativo —caracterizado por la presencia «determinante» y «constitutiva» de una instancia que media entre el mundo ficticio y el receptor— incluye tanto a la narraci3n literaria —mediaci3n de la voz narradora— como al cine —mediaci3n del ojo de la cámara—. El modo dramático, en cambio, se define por la «inmediatez» entre el espectador y un mundo ficcional que se desenvuelve frente a sus ojos. Puesto que la inmediatez afecta tanto al espectáculo como al texto dramático, esta profundizaci3n en la categoría aristotélica de modo permite definir la dramaturgia como «la práctica del modo de representaci3n teatral» (p. 22). Se cons-

truye, de esta manera, una noción de dramaturgia que asume las particularidades del modo de enunciación teatral y que se hace cargo de su vocación espectacular.

Jorge Dubatti, por su parte, en «Dramaturgia(s) y nueva tipología del texto dramático», amplía el concepto de dramaturgia de acuerdo con las nuevas relaciones que la práctica teatral establece entre texto y escena. Resulta una apertura de la categoría de dramaturgia que permite otorgar el estatuto de texto dramático no sólo a los producidos por un autor independientemente de las labores de dirección o actuación sino también a las diversas formas de escritura en colaboración y a la escritura que asumen directores y/o actores en vistas a montar una puesta en escena. «Dramaturgia de autor», «dramaturgia de director», «dramaturgia de actor» y «dramaturgia grupal» surgen, pues, como categorías que constituyen una tipología del texto dramático y que «en buena parte de los casos históricos [...] se integran fecundamente» (p. 102).

En cuanto a los propósitos de la compilación de evaluar la pertinencia de las categorías aristotélicas como instrumentos de caracterización de la dramaturgia contemporánea, cabe destacar las intervenciones de García Barrientos y de Kartun. Para García Barrientos, la categoría de modo de representación posibilita definir los rasgos de algunas tendencias notables de la dramaturgia contemporánea. La tendencia al monólogo narrativizado, que el autor ejemplifica con un análisis de *Camino de Wolokolamsk I: Apertura rusa* de Heiner Müller, se caracteriza por la «colonización del teatro por el modo narrativo». Mauricio Kartun, en cambio, señala como rasgo propio de la dramaturgia contemporánea la asunción de su «destino poético», el llamado de la imagen plástica, en detrimento de su tradicional función narrativa. Esta misión

narrativa habría sido absorbida en nuestro horizonte cultural por otras prácticas discursivas, como la televisión y el cine. Pero la tesis de Kartun se opone a la de García Barrientos solo en apariencia. García Barrientos habla de una intromisión de lo narrativo en cuanto a aspectos relativos al modo, los cuales trabajan a nivel de la enunciación o puesta en superficie. Con la tesis del abandono del «cuentito», Mauricio Kartun se mueve, en cambio, en torno del concepto aristotélico de acción, es decir, en un nivel más profundo del contenido, que hoy podríamos llamar «fábula». Ambas posturas, por lo tanto, si bien dispares, podrían complementarse para describir diversas variantes de la dramaturgia contemporánea.

La irrupción del modo narrativo en importantes senderos de la actual creación dramática (García Barrientos); el abandono de la acción, elemento fundamental para Aristóteles, por parte de buena parte de los dramaturgos contemporáneos (Kartun); la inversión de la jerarquía que establece Aristóteles entre personaje y acción (Gutiérrez); la rejerarquización del espectáculo, último elemento en importancia según la axiología aristotélica (Obregón), son consideraciones que parecen apuntar a una «abierta negación» de las categorías de Aristóteles por parte de la dramaturgia contemporánea. Sin embargo, otra conclusión que se desprende de la lectura de los artículos, subyacente, solapada, a modo de productiva sugerencia más que de cierre definitivo, como suele suceder en este tipo de compilaciones, es que, a pesar de las redimensionalizaciones y las inversiones jerárquicas, son los propios conceptos aristotélicos de modo, de acción, de personaje y de espectáculo los que facilitan el abordaje de la dramaturgia contemporánea.

LUIS EMILIO ABRAHAM

OBREGÓN, Rodolfo, *Utopías aplazadas*, México, CONACULTA/CENART, 2003, 201 pp.

Me complace poder llamar la atención sobre este excelente libro en español, difícil de encontrar en España, pero indispensable para cuantos nos dedicamos al estudio del teatro. Su autor, Rodolfo Obregón, director del Centro de Investigación Teatral Rodolfo Usigli (CITRU) en la actualidad, es, además de un notable investigador, un prestigioso director de teatro, crítico, ensayista, traductor y maestro (una palabra que conserva allá el aroma que por desgracia nos dejamos disipar aquí), que estuvo al frente de la Compañía de Repertorio de la Universidad Autónoma de Querétaro y de la revista *Repertorio* en su tercera época; pero que sobre todo es un hombre inteligente, culto, cosmopolita, dotado con un fino sentido del humor. Y digo sobre todo porque es lo que explica, en mi opinión, las dos cualidades que hacen de *Utopías aplazadas* un libro sobresaliente: la elegancia y la inteligencia. No concibo dos virtudes más altas a la hora de valorar un libro (y quizás, con matices, también a una persona).

Acierta el autor, a mi juicio, al considerar el teatro como un arte conservador en cuanto arte del presente y de la presencia y en cuanto arte colectivo, sobre todo por lo que se refiere a su recepción. Y es ese carácter retardatario, en relación a las artes plásticas o a las puramente literarias (poesía, narrativa), el que hace de las vanguardias teatrales las utopías aplazadas que dan título al libro. Pero no es a las «vanguardias históricas», sintagma ciertamente paradójico hasta el oxímoron, a las que atiende el libro, sino a las que cabría denominar «neovanguardias», a esa especie de segunda ola que, desde finales de los años sesenta, atraviesa las tres últimas décadas del siglo XX. ¿Y no es en este periodo, en par-

ticular en los años setenta, cuando en cierto modo asistimos al triunfo aplazado de las «vanguardias clásicas» —por ahondar el oxímoron— de principios de siglo, que en gran medida se disuelven impregnando al teatro en su conjunto?

Considero valioso por clarificador el panorama general que el autor dibuja del periodo considerado (pp. 13-36). La década de los setenta es de ruptura, marcadamente neovanguardista, con notas características como la desconfianza en las palabras y el rechazo del texto, la quiebra de la arquitectura teatral y las consecuentes alteraciones de la relación entre actores y espectadores, la vuelta al cuerpo y a la espontaneidad frente a lo profesional, etc. Los años ochenta, en sintonía quizás con el giro conservador que se vive en la política, la sociedad y la cultura, resultan ser un periodo de síntesis entre tradición y ruptura, aquél en que se lleva a término la integración, la «normalización» en cierto sentido, de las innovaciones de los setenta. La década de los noventa, demasiado próxima para ver sus perfiles con nitidez, marcada por la caída del muro de Berlín en lo histórico y por la canonización de la fragmentación cultural, presenta entre sus rasgos distintivos el triunfo de la «dramaturgia autónoma», correspondiente, si no me equivoco, a lo que llaman otros, con dudoso acierto a mi entender, teatro «pos-dramático» (ausencia de acción, giro narrativo o poético: Heiner Müller, para entendernos); escepticismo sobre el sentido, tanto de la obra como del mundo; prácticas posmodernas e inventario de vituperios contra ellas: reciclado, cita, pastiche, etc., frente a creatividad. En el fin de siglo advierte Obregón con Peter Brook signos de vitalidad, que a mí —sin descartar la falta de visión— me resultan más difíciles de vislumbrar desde aquí; lo que no significa cerrar la puerta a la esperanza a la que invitan las palabras de Octavio Paz: «Lo único que

sé es que la historia del arte es la historia de sus resurrecciones» (p. 36).

Constituyen luego el cuerpo del estudio ocho capítulos dedicados a sendos hitos de la «vanguardia» teatral del último tercio del siglo pasado: Tadeusz Kantor, Bob Wilson, Eugenio Barba, Pina Bausch, Ariane Mnouchkine, Peter Brook, Peter Stein y Giorgio Strehler, respectivamente. Parece indudable que la selección es pertinente (son todos los que están) y siempre será discutible dónde fijar el necesario límite (¿están todos los que son?). Importa sobre todo notar la ausencia de representante alguno del teatro en español como acicate para la reflexión (y quizás también, ojalá, para la emulación práctica): ¿no hay ninguna figura en nuestro ámbito comparable con aquéllas? Por lo que se refiere al autor, hay que decir que asume también su parte de responsabilidad, pues, según mis noticias, tiene en el telar un libro gemelo de éste pero aplicado al teatro mexicano. Cada capítulo se ilustra, al final, con fotografías de algunos de los espectáculos correspondientes y el volumen se cierra con una ajustada bibliografía.

La idea que Obregón nos ofrece de estos ocho creadores indiscutibles es precisa, sugerente, informativa, cabal en fin; pero lo que me parece destacable por insólito es que cada uno de los ocho capítulos constituye, más allá del «retrato artístico» de cada uno de sus titulares, un verdadero y muy penetrante «ensayo de interpretación» de sus trayectorias respectivas. Con dos consecuencias: la primera, que no se trata de retratos fijos, estáticos, sino en movimiento, que privilegian el devenir, la evolución artística de personalidades y proyectos; y la segunda, que no falta nunca la valoración responsable; eso sí, siempre en segundo plano, expresada con una discreción impecable, a veces a través de la cita (Banu, Dort, Kott, de Ita, etc.); lo que permite obtener, a partir del enfoque de los ocho retratos evidentes, el

más secreto del autor del libro, creador teatral él mismo.

Partiendo de la admiración, obvia, indiscutible desde la selección misma, no extrañará por cuanto llevo dicho que los perfiles críticos estén aquí más presentes de lo que es habitual en libros como éste. Pienso, por ejemplo, en el capítulo dedicado a Ariane Mnouchkine y el Théâtre du Soleil (V), con una interpretación muy matizada de su trayectoria y una valoración muy distinta de la primera época, que se pone bajo el rótulo de «Modelo de un teatro democrático» (p. 113), y de la segunda titulada «Una dictadura estética» (p. 119). De la *Tetralogía de los atridas* leemos: «La reproducción del lenguaje propio del Kathakali, sin la destreza de sus intérpretes, levanta inevitablemente un aroma de exotismo; la música, como señala Georges Banu, se convierte en una ‘presencia continua y abusiva que desespera’; la calidad actoral tropieza con las múltiples procedencias del elenco y, en el caso de *Las Euménides*, el discurso político sobre la fundación de la polis adquiere tintes abiertamente panfletarios» (p. 123). Reconozco que me agrada esta disposición a manifestar el elogio y la discrepancia con la misma desenvoltura. La valoración final es tan dura como, a mi juicio, certera: «la estética de Ariane Mnouchkine y el Théâtre du Soleil se debate peligrosamente en el filo del simulacro y la complacencia resultante de la falta de una posición autocrítica» (p. 125).

Valorando muy positivamente su aportación, a Obregón no le tiembla la mano al titular el capítulo correspondiente (III) «Eugenio Barba: los caminos agotados». Tras reconocer que «el Odin Teatret y Eugenio Barba han recorrido un largo trecho para un grupo teatral y han mantenido viva la utopía de una acción artística ligada a formas de vida comunitaria y un activismo cultural que, en efecto, trasciende los alcances de una

estética», concluye que aún es pronto para saber «si el trabajo del Odin, donde ya es notable la falta de renovación del grupo y la insistencia acrítica en un camino agotado, podrá convertirse en pie de una nueva tradición (el concepto de un 'teatro euroasiano' resulta demasiado amplio y ambiguo) o de qué manera será absorbido por las viejas corrientes del teatro» (p. 91). Además de otro botón de muestra de la vertiente crítica, puede advertirse aquí el escepticismo comedido, nada ostentoso, fruto, tal vez indeseado, de la lucidez y no del prejuicio, que es a mi entender otro de los timbres de calidad del libro.

Tadeusz Kantor es considerado «el último heredero de las vanguardias históricas» (p. 37) o «el último de los dadaístas» (p. 53) y hasta tal punto su arte y su personalidad resultan imbricados que el estreno póstumo de su último espectáculo, *Aujourd'hui, c'est mon anniversaire!*, «hizo evidente que al fallecer el artista la existencia de su universo carecía de justificación» (p. 37). Bob Wilson, más allá de haber concretado «la utopía aplazada de Brecht» (como se titula el capítulo) sobre la independencia polifónica de las «artes hermanas» que intervienen en la representación o el V-Effekt, «se afirma como una de las últimas teatralidades ejemplares del siglo XX y un desafío a las nociones aún newtonianas de acción, personaje, trama, actuación, puesta en escena, al cual tendrá que responder la escritura escénica del último teatro por venir» (p. 73).

Como piedra de toque para los aspectos ideológicos que atraviesan y condicionan casi todas las trayectorias estudiadas es particularmente recomendable el capítulo VII que lleva el título feliz de «El dolor de la lucidez: Peter Stein y la Schaubühne de Berlín», buen ejemplo también del estudio de un proceso estético-ideológico, el de este «teatro de la inteligencia», en el que se hace una vez

más patente la perspicacia de Obregón: «Habitantes del gran escaparate occidental enclavado literalmente en la cortina de hierro, los miembros del grupo encabezado por Peter Stein poseen la suficiente lucidez para saber que su teatro pertenece necesariamente al circuito de consumo capitalista y obtener las mejores condiciones para cumplir con su función social, destinada en la mayor parte de los casos a un público burgués» (p. 157). «Lo crucial para nosotros es el teatro como paradoja», nos recuerda el autor que sostenía Stein (ojo a la adjetivación) «con luminoso entusiasmo» (p. 167).

La implicación de Obregón en el «argumento» de su libro, tan intensa como por lo general velada, se hace en ocasiones más patente, como cuando en el apartado «Crónica de Palermo» del capítulo IV, «El teatro-danza y la emperatriz de Wuppertal: Pina Bausch», da cuenta de la experiencia vivida por él mismo en mayo de 1989 al poder observar y compartir algunos momentos del trabajo del Wuppertal Tanztheater durante la preparación en la ciudad siciliana del espectáculo *Palermo-Palermo*. Sobre el teatro-danza me quedo con esta idea: «En el intenso diálogo establecido al finalizar el siglo XX entre las artes de la representación y el cuerpo, mientras el teatro se ha puesto a bailar, la danza ha recurrido a él para realizar la gran revolución de su lenguaje» (p. 108). Otro síntoma, más latente, de la implicación aludida puede verse quizás en el frecuente recurso, en el capítulo (VI) que trata de Peter Brook, a testimonios de Yoshi Oida, «mi colaborador máspreciado», en palabras del director, y cercano a Obregón, que ha traducido recientemente su libro *Un actor a la deriva* (2003).

Y más en el fondo, asumiendo el riesgo de cualquier genuina interpretación, el de equivocarme, diré que tengo la impresión de que son Peter Brook y Giorgio Strehler los dos artistas más comprendi-

dos por el autor del libro, con los que más se identifica; no necesariamente los más elogiados o los que considere más importantes; sí los más «ejemplares». De la trayectoria del primero, que resume en «síntesis entre la tradición y la vanguardia» (p. 129), destaca la movilidad (apertura y capacidad de transformación), el dinamismo, la vitalidad, su poderoso instinto teatral, el rechazo a las verdades absolutas, el gusto por la ambigüedad, la sensualidad material, la sencillez, la espontaneidad y «su más cara herramienta artística: la improvisación» (p. 147), la «furiosa inserción en el presente» a causa de su «obsesión por lo vivo» (p. 139), y sobre todo, quizás, la aspiración a la transparencia, «a la creación de un teatro legible para todas las personas, independientemente de sus condicionamientos culturales» (p. 149). Muchos de estos rasgos se repiten en Strehler, del que se subraya sobre todo su compromiso radical y contra corriente con el teatro, tal como se desprende de estas palabras suyas que, pues la opinión sobre el libro va con toda claridad por delante, pueden servir de cierre a esta reseña lo mismo que a su objeto: «No existe nada sino el teatro para reemplazar al teatro. No existe nada más allá del teatro para ser teatro. [...] El teatro es irremplazable, maravilloso. El hombre no ha inventado nada más elevado, más profundo y más simple, para devolver al hombre hacia sí mismo» (p. 189).

JOSÉ LUIS GARCÍA BARRIENTOS

Dictionary of Literary Biography Castilian Writers, 1400-1500, vol. 286, edited by Frank A. Domínguez and George D. Greenia, The Gale Group, 2004, xxii + 470 pp.

Nos encontramos ante uno de los volúmenes que forma una amplísima colec-

ción de libros referidos al estudio de diferentes literaturas y géneros de muy diversos países. Una colección que ha dedicado ya dos números (el 108 y el 134) a la literatura hispánica pero que, por primera vez, se adentra en el estudio de la Edad Media española de la mano de especialistas de reconocido prestigio como Joseph T. Snow, Carmen Parrilla o Regula Rohland de Langbenh.

Se trata de un volumen un tanto desigual así en la forma como en el contenido, quizá por ocuparse de una temática heterogénea y, en ocasiones, difícil de acotar de manera precisa. Me refiero a que, si bien se ha establecido un plan de trabajo que todos los colaboradores respetan (sustentado en la organización de la materia en las siguientes partes: 1. relación de obras de un autor, 2. desarrollo de una biografía en la que se especifica la composición y significación de los diferentes escritos de creación, y 3. bibliografía complementaria), no todos los investigadores se muestran igual de prolijos a la hora de exponer cada una de estas secciones. Así, si lo habitual es enumerar en el primer apartado los manuscritos, impresos, ediciones antiguas y modernas de cada texto, nos encontramos con capítulos como el dedicado a Gómez Manrique donde, por ejemplo, se detalla cuáles de sus composiciones poéticas aparecen en el *Cancionero general*, pero nada se dice de las ediciones de que ha sido objeto la *Representación del nacimiento de Nuestro Señor*, aun cuando se indica la primacía de esta obra sobre las demás del autor en el interés de estudiosos e investigadores.

Es evidente que al señalar estas diferencias estoy manifestando, bien que indirectamente, el mayor acierto de la obra: la exhaustividad con la se pretende tratar la materia. Para cualquier investigador resulta muy cómodo poder encontrar en un solo volumen la relación y localización de los textos de un buen número

de autores del siglo xv. En este sentido considero paradigmáticos los capítulos dedicados a Enrique de Villena y Diego de San Pedro, ambos realizados por Sol Miguel-Prendes, o el referido a Fernando de Rojas. En este último se contiene tanto un interesante aporte biográfico como información sobre la significación de *La Celestina*, problemas relacionados con la atribución de partes de la obra, con ediciones y fuentes, y se alude a las continuaciones, traducciones a otras lenguas, adaptaciones, etc. Es evidente que Snow, autor del capítulo y uno de los mejores conocedores de la enorme bibliografía que se publica en torno a la obra de Rojas, ha seleccionado los títulos más significativos para el completo aparato de *References* con que se concluye el estudio, pero es probable que por la cercanía de fechas no haya podido incluir las páginas que sobre *La Celestina* Nicasio Salvador compuso para la *Historia del teatro español* coordinada por Javier Huerta Calvo y que se publicó en Madrid, Gredos, 2003.

Sin embargo, la primera crítica que podría realizarse sobre el libro radica, como no podía ser de otra forma, en la nómina de autores elegida (en concreto asciende a 21 el número de prosistas, dramaturgos y poetas que se contienen en el volumen), pues del mismo modo que se puede cuestionar la pertinencia de incluir en una selección a escritores como Florencia Pinar, no se entiende que el nombre de Rodríguez del Padrón, por poner solo un ejemplo, no se individualice en forma de capítulo. Y aunque los apéndices que se incluyen al final del libro bajo el epígrafe de *Literary Genres in Fifteenth-Century Spain* (*Aljamiado Literature, Cancioneros, Late-Medieval Castilian Theater, Protest Poetry in Castile, Spanish Travel Writers of the Late Middle Ages, Vernacular Translations in the Crowns of Castile and Aragon*) sirvan para rellenar importantes lagunas que

no tienen el debido espacio en las páginas anteriores, se sigue echando en falta la referencia a géneros de cierto relieve en el xv como serían los ejemplarios, la cuentística o, de manera más específica, la historiografía.

El caso de Florencia Pinar me parece especialmente relevante por cuanto, tal y como se señala en el libro, su producción se reduce a la «Canción de una dama que se dice Florencia Pinar», «Otra canción de la misma señora a unas perdices que le enbieron bivas», la «Glosa de Florencia» y la «Canción de Florencia Pinar». Se trata de cuatro poemas publicados en el *Cancionero General de Hernando del Castillo* a los que se podría haber aludido sin mayor problema en el correspondiente apéndice de los *Cancioneros* que ocupa las páginas 288-323. Y más cuando se observa que autores de mayor relevancia como Garci Sánchez de Badajoz o Rodrigo de Cota, cuyas obras también se publicaron en el mismo *Cancionero* del 1511, no gozan de esta distinción. De hecho, a Cota ni siquiera se le menciona en el apéndice titulado *Late-Medieval Castilian Theater*.

Son diferencias de tratamiento para las que solo me cabe una explicación: Florencia Pinar debe ser más conocida para el público anglosajón desde el momento en que ya en la bibliografía con que se cierra su capítulo se citan varias ediciones en inglés de sus poemas. Quizá el interés por los *genre studies* determine algunos —a mi juicio— inexplicables criterios de selección.

Igualmente, en la línea de las carencias debe señalarse la limitada representación de estudiosos españoles que se observa no solo en el índice de colaboradores de los diferentes capítulos (faltarían nombres indispensables para el conocimiento del siglo xv como Nicasio Salvador Miguel, Pedro Cátedra, Ángel Gómez Moreno, Miguel Ángel Pérez Priego o Fernando Gómez Redondo),

sino también, y es algo que me parece mucho más significativo, en algunos apartados bibliográficos que, como tendré ocasión de señalar más adelante, no consignan importantes trabajos de investigadores españoles.

Otro de los aspectos cuestionables del plan general de la obra se advierte ya en la introducción, pues si los contenidos se destinan a un lector especialista en la literatura española, como es el caso, no se entiende la constante traducción al inglés de la terminología (se aclaran voces como «cancionero»: *songbook or anthology*), de los versos o párrafos en prosa que se incluyen a modo de ejemplo, o que se explique, como así ocurre, la métrica de la copla de arte mayor. Aun cuando se hubiera pensado en un público anglosajón, considero que, en este sentido, la obra se queda a medio camino entre el manual de divulgación y el manual de consulta para investigadores.

Pero también en este libro, como en cualquier otro trabajo, es sin duda la bibliografía el caballo de batalla, pues existen ausencias notables que merecen ser puestas de manifiesto. Así por ejemplo, en el capítulo dedicado a Alfonso de Cartagena, sorprende que no se cite una obra fundamental para entender el espinoso asunto de las traducciones que concitó el interés de algunos de los humanistas más importantes del momento, entre los que se encontraba Cartagena, como es el libro de González Rolán, Moreno Hernández y Saquero Suárez-Somonte, *Humanismo y teoría de la traducción en España e Italia en la primera mitad del siglo XV. Edición y estudio de la «Controversia Alphonsiana»*, Madrid, Ediciones Clásicas, 2000. Y es curioso que las más que estimables aportaciones de este grupo de filólogos clásicos al estudio del siglo XV español vuelvan a olvidarse en las páginas en las que se trata de Jorge Manrique, pues tampoco aquí se menciona el libro de Rolán y

Saquero, *Las coplas de Jorge Manrique: entre la Antigüedad y el Renacimiento. Edición y estudio del texto castellano y de la traducción latina contenidos en el códice d.IV.5 de la Biblioteca de El Escorial*, Madrid, Ediciones Clásicas, 1994.

Más allá de las lagunas bibliográficas, quizá merecerían señalarse algunos otros aspectos que serían susceptibles de reflexión. Pienso, por poner un caso, cuando en el capítulo dedicado a Juan de Flores se señala que su obra, *Grisel y Mirabella*, influyó en un buen número de textos posteriores entre los que se contaría la «*Celestina* (circa 1499-1501), attributed to Fernando de Rojas» (p. 23). La autora del capítulo, Lillian von der Walde Moheno, no aclara la razón por la cual la autoría de Rojas sobre la *Celestina* se queda en una mera atribución, independientemente del debate suscitado a propósito de las sucesivas ampliaciones de que fue objeto el texto primigenio.

Quizá tenga más interés poner de relieve la diversidad de datos que se advierte en las páginas dedicadas a uno de los autores del siglo XV que parece estar en constante revisión y que debe continuar siendo objeto de estudio habida cuenta de la necesidad de ediciones que demanda su obra: me refiero a Alfonso Fernández de Madrigal, el *Tostado*. Cuando, por ejemplo, se informa sobre la fecha de nacimiento del autor abulense, Carmen Parrilla, autora del capítulo, sostiene que el *Tostado* nació «probably around 1405», mientras que Fernando Gómez Redondo estima, en su *Historia de la prosa medieval castellana*, que debió nacer «en torno a 1410» (Madrid, Cátedra, 2002, tomo III, p. 2643). Es esta una opinión que también comparte Nuria Belloso Martín en las monografías que ha dedicado al autor, así como en las ediciones del *Brevyloquio de amor e amicitia* (Pamplona, Univ. de Navarra, 2000) o del *De optima politia* (Pamplona, Eunsa, 2003). Es cierto que aún no ha podi-

do determinarse con exactitud la fecha de nacimiento del prolífico humanista, y que incluso últimamente se baraja el año de 1400; se trata, en cualquier caso de una disparidad de opiniones que, quizá, podría haberse reflejado en las páginas del libro. Del mismo modo, mientras en el *Dictionary* se fecha el *Confesional* entre 1450-1455, Beloso Martín y Fernández Vallina consideran que la obra se redactó en torno a 1437 y se supone publicada en Mondoñedo en 1495. Curiosamente, Parrilla incluye en la bibliografía el artículo «Introducción al Tostado: De su vida y de su obra», publicado por Fernández Vallina en los *Cuadernos Salmantinos de Filosofía*, que es donde se contienen estos datos y, además, la misma investigadora afirma en las páginas sobre el *Tostado* que escribió para el *Diccionario filológico de literatura medieval española. Textos y transmisión* (Madrid, Castalia, 2002) que el *Confesional*: «es posible que haya que datarlo en el decenio de los años treinta» (p. 162). También sorprende que entre las ediciones de esta obra no aparezca el facsímil publicado en Santiago de Compostela el 1995 con estudio preliminar de Ignacio Cabano Vázquez y Xosé M^a Díaz Fernández que Parrilla sí menciona en el *Diccionario filológico* (*op. cit.*, p. 167).

Por lo que tiene que ver con el capítulo dedicado a Gómez Manrique, sorprende que entre sus páginas no se mencione el término «teatro de cenobio», que me parece bastante clarificador para entender las especiales condiciones de creación y representación de determinadas piezas. Del mismo modo, y en referencia al estudio del teatro medieval, observamos que se cita el clásico libro de Lázaro Carreter del año 1958, pero no las valiosas aportaciones realizadas en este campo por Gómez Moreno (*El teatro medieval castellano en su marco románico*, Madrid, Taurus, 1991) o Pérez Priego (*Teatro medieval, II: Castilla*,

Barcelona, Crítica, 1997). Y de nuevo debe ser la cercanía de fechas la que explique que no aparezca en la bibliografía la edición del *Cancionero* de Gómez Manrique realizada por Francisco Vidal González y publicada en Madrid, Cátedra, 2003.

En cuanto a la dedicación a otro de los grandes autores del xv, Juan de Mena, cabe decir que entre los aciertos del estudio se cuenta la atención prestada a la prosa del autor cordobés, no siempre suficientemente atendida en comparación con su obra poética. Sin embargo, quizá falte un poco de profundidad en el análisis de estos textos: por ejemplo, no se menciona la vinculación del *Tratado de amor* con la clásica *reprobatio amoris* ni, más ampliamente, con la ficción sentimental de los siglos xv y xvi. Cuando se trata de la atribución de esta obra se acude a la autoridad de Charles V. Aubrun o Lida de Malkiel, pero no se mencionan las dudas expresadas por Pedro Cátedra en su clásico libro *Amor y pedagogía: Estudios de doctrina amorosa y práctica literaria* (Salamanca, Universidad de Salamanca, 1989).

Igualmente, considero que debería actualizarse la bibliografía no solo con la inclusión de las *Obras completas* del autor realizada por Gómez Moreno y Jiménez Calvente en Madrid, Turner, 1994, también, y por seguir con el ejemplo del *Tratado de amor*, con la edición de esta obra a cargo de Juan Miguel Valero en el volumen coordinado por Cátedra, *Tratados de amor en el entorno de Celestina*, (Madrid, Sociedad Estatal España Nuevo Milenio, 2001, pp. 31-49).

En las páginas destinadas al estudio de Garci Rodríguez de Montalvo encontramos que, como en el caso de Florencia Pinar o Fernando de Rojas, se citan en la bibliografía ediciones en inglés del *Amadís de Gaula*, precisión que no se lleva a cabo con otros autores y obras de

los que componen el volumen. Pero, de nuevo, faltaría una actualización bibliográfica que permitiera la cita de la edición de *Las Sergas de Esplandián* realizada por Carlos Sainz de la Maza en Madrid, Castalia, 2003.

Por lo que toca a la bibliografía sobre Diego de Valera se aprecia que falta por consignar uno de los manuscritos en los que se contiene el *Tratado en defensa de virtuosas mugeres*, pues si bien se citan tres de la Biblioteca Nacional de Madrid y uno de la Biblioteca de San Lorenzo de El Escorial, nada se dice del ms. B. 2705 de la Hispanic Society of America en el que se conservan junto al *Tratado* tres textos de Rodríguez del Padrón (el *Triunfo de las donas*, la *Cadira de onor* y una carta) además de la traducción anónima del *Libro del axedrez*, de Jacopo de Cessolis.

Y llegamos así a los apéndices, donde se manifiestan también algunas de las carencias ya señaladas para los capítulos anteriores: de nuevo vuelve a ser cuestionable la reducida nómina de obras elegidas para el desarrollo de la materia acotada bajo el epígrafe de *Late-Medieval Castilian theater* (*Auto de la huida a Egipto*, *Auto de la Pasión* de Alonso del Campo, *Égloga* de Francisco de Madrid, obras de Juan del Encina, Lucas Fernández y Gil Vicente), donde nada se dice, por ejemplo de los momos; y, de nuevo, vuelven a faltar referencias bibliográficas como la edición de la *Carajicomedia* realizada por Álvaro Alonso (Málaga, Aljibe, 1995) que no se cita en el apéndice *Protest Poetry in Castile* o el estudio de José Manuel Herrero Massari sobre los *Libros de viajes españoles y portugueses de los siglos XIV y XV* (Madrid, FUE, 1997), de cita indispensable para el estudio del apartado *Spanish Travel Writers of the Late Middle Ages*.

En definitiva, parece claro que este *Dictionary of Literary Biography Castilian Writers*, como cualquier obra conce-

bida con tal amplitud de miras, evidencia algunos vacíos, sobre todo ciertas lagunas bibliográficas que quizá deberían haberse cuidado con más escrúpulo. Bien es cierto que algunas de ellas se explican por el propio dinamismo de las investigaciones filológicas, pues el período acotado en esta obra es posiblemente uno de los más atractivos y de los más atendidos en los últimos años con multitud de estudios y ediciones. Así pues, en ningún caso estas ausencias —casi diría que inevitables— empañan la labor de los especialistas que se dan cita a lo largo de las 470 páginas que componen el volumen. De hecho, el mayor mérito del *Dictionary*, su mayor valor, radica justamente en que ofrece de una forma muy completa el listado de textos (*works*) que se deben a la pluma de un autor, individualizando *manuscripts*, *first publication*, *early imprints*, *estándar editions*, *modern editions* y, además, en determinados casos, *editions and collections*, *excerpts*, *electronic edition* o *editions in English*. No cabe duda de que este punto de partida manifiesta bien a las claras que nos encontramos ante la realización de un ambicioso proyecto y que, finalmente, el libro constituye un útil instrumento de trabajo y consulta que debe tenerse en cuenta a la hora de realizar cualquier investigación sobre los autores seleccionados, pues posibilita un rápido acceso a una gran cantidad de información que, de otra forma, costaría bastante tiempo reunir.

NIEVES ALGABA PACIOS

VIVANCO, Laura, *Death in Fifteenth-Century Castile: Ideologies of the Elites*, Londres, Tamesis, 2004, 211 pp. (Monografías, 205).

El tema de la muerte en la Edad Media no ha dejado de intrigar a historiadores del arte, la literatura y la cultura

en las últimas décadas. Partiendo del interés por la cotidianidad del pasado que trajo la Escuela de los Anales francesa, esta corriente de estudio ha hilado con el capítulo fundamental que allá por los años de entreguerras dedicó J. Huizinga al fenómeno de lo macabro en su famosa monografía *El otoño de la Edad Media*. Pero fue fundamentalmente Philippe Ariès quien primero abrió el camino del análisis de nuestro tema con su famosa obra *L'homme devant la mort* (1977), donde llamaba al Medioevo *Le temps des gisants*, y abogaba por el descubrimiento entonces de la *mort de soi*. Para Ariès, el hombre de finales del Medioevo amaba la vida de una manera intensa y la desesperación ante su pérdida le llevaba a la expresión de lo macabro.

Laura Vivanco también se ocupará de los hombres del Bajomedievo, en concreto de los castellanos que pertenecen a las clases sociales del clero y la nobleza. En el siglo xv una ideología muy determinada por la religión y las circunstancias políticas delimitará las posturas que a ambos grupos se les pide (o impone) adoptar en el momento del tránsito último. Vivanco cuenta para realizar este trabajo sobre importantes modelos de estudio sobre testamentos, ritos, artes de morir, buenas y malas muertes, etc., tales como el bien labrado libro de Susana Royer de Cardinal *Morir en España: (Castilla Baja Edad Media)* (Madrid, Universidad Católica Argentina, [1992]) o, en países vecinos, el estudio de Ralph Houlbrooke, *Death, Religion, and the Family in England, 1480-1750* (Oxford, Oxford UP, 1998) y el innovador *Death in the Middle Ages* (eds. Herman Braet y Wener Verbeke, Leuven, Leuven University Press, 1983). La diferencia que el estudio de Vivanco establece con estas obras es que la autora se centra principalmente en textos literarios para definir el paradigma de muerte que impera en el siglo xv.

Esto no obsta para que Vivanco, muy en la línea de lo que están proponiendo las últimas Humanidades, adopte en numerosas ocasiones una perspectiva interdisciplinar sobre el asunto tratado, y en este sentido es especialmente interesante el capítulo dedicado a los ritos de duelo y enterramiento, donde la clase social y el sexo al que pretenezcan los individuos marcan las diferencias. La autora, además de usar poemas, tratados, crónicas y géneros como la novela sentimental, también emplea los códigos de *Las Partidas* (aunque compuestas en el siglo XIII, seguían con gran vigencia dos centurias después), catecismos y textos homiléticos (últimamente tan bien estudiados por Pedro Cátedra y su escuela, tras las bases sentadas por Alan Deyermond).

Me parece importante el discurso que desarrolla la autora sobre la ideología de los *defensores* ante la muerte. Éstos debían conjugar su interés creciente por la historia militar del pasado grecorromano (que se leía a los nobles para arengarlos en su papel de soldados; p. 134) y toda su exaltación del honor y la gloria, con las prédicas de desprecio hacia la vida terrenal que desbrozaban los clérigos. El estamento clerical no tendrá, sin embargo, completo éxito en su intento de arrancar cualquier vestigio de paganismo de los rituales de la muerte y del duelo del difunto, por mucho que se esforzaran en mitigar los excesos gestuales y las desesperaciones sensibles de mujeres y hombres a la hora de expresar su dolor. Sí obtendrá fruto, no obstante, de famosos textos como el *Arte de bien morir*, donde se enfatiza la necesidad de que el individuo haga visibles y audibles los signos de arrepentimiento para que se le pueda suministrar la absolución (p. 180) —nos encontramos, hay que recordarlo, en la sociedad de los gestos—.

Vivanco muestra que, pese a las cambiantes circunstancias políticas —la Reconquista dejó de ser el centro de la vida

política y social—, el siglo xv no trajo grandes novedades en su confrontación con la muerte y conflictos y actitudes de la nobleza y el clero en torno a la forma de concebir el final de la vida se repetirán durante el Renacimiento (como nos confirma la continuada fama de los *Ars Moriendi*). Pero no se acaban ahí los logros del libro, como parece humildemente sugerir la autora en su conclusión, sino que se debe hacer notar el cuadro vivo que ofrece de una sociedad convulsa e individualista como es la del Bajo-medievo.

Quizás sólo se podría echar de menos una más extensa alusión a la abundante literatura que produjo el fenómeno de la muerte del príncipe don Juan (principalmente consolatoria, pero también elegíaca), pequeña laguna que se puede fácilmente explicar por la aparición en 1999 de la monografía de Ángel Alcalá y Jacobo Sanz dedicada al tema. También hubiéramos preferido el uso de la versión larga del libro de Huizinga (aunque desde luego es la traducción al inglés reducida, de 1924, la que usan todavía cientos de estudiosos), recuperada por Rodney J. Payton y Ulrich Mammitzsch (Chicago: The University of Chicago Press, 1996). Por otro lado, para los lectores españoles, familiarizados con la doctrina y la oración católica, notas como la 31, para explicar el origen de «in hac lacrymarum valle», pueden resultar innecesarias (p. 123). En otro ámbito de cosas, no acaba de convencer el razonamiento expuesto por Vivanco en torno a la problemática ideología de los defensores debida a la presencia de actitudes y comportamientos no cristianos en sus luchas y conflictos (p. 183), pues podríamos decir lo mismo de la clase de los oradores, que también se dedicó en muchos casos a la intriga política, por mucho que su doctrina, la cristiana, tuviese un armazón coherente y prohibiera esos excesos. Finalmente, en cuanto al capí-

tulo de erratas, se agradece su ausencia en la cuidada edición de Tamesis (sólo en la bibliografía se desliza un par: la repetición del artículo en la entrada de Español Beltrán, y la colocación de la fecha sin corchetes en el libro de Royer de Cardinal).

Pero por supuesto éstas son cosas menores. En general, este trabajo destaca por la investigación minuciosa y llena de rigor llevada a cabo y por la intuición de la autora a la hora de definir las causas y las consecuencias de los comportamientos en la élite cuatrocentista. Recomendamos, pues, desde aquí este estudio necesario sobre las actitudes que a las llamadas ahora clases «altas» se les proponía adoptar ante el fenómeno, siempre antropológicamente difícil, de la muerte. Si para Edgar Morin (1999: 17) el hombre no se ha dado cuenta de que «el primer misterio era, no la muerte, sino su actitud ante la muerte (...)». Ha considerado esta actitud evidente, en vez de buscar sus secretos», Laura Vivanco ha tenido el acierto pleno en este libro de profundizar en la propuesta del filósofo.

REBECA SANMARTÍN BASTIDA

ARELLANO, Ignacio, y Fermín DEL PINO, (eds.), *Lecturas y ediciones de crónicas de Indias, Actas del Quinto Congreso Internacional de edición y anotación de textos, Universidad de Navarra y Consejo Superior de Investigaciones Científicas (Madrid, 2-4 de diciembre de 2002)*, Madrid-Pamplona, Iberoamericana-Vervuert- Universidad de Navarra, 2004, 500 pp.

Estamos ante un libro muy particular y valioso, conformado por trabajos de variada índole, congregados por el interés común en la bibliografía colonial india.

Son en total cinco sus partes: se inicia con la «Mesa redonda sobre ediciones electrónicas de las crónicas de Indias, y el nuevo servicio de las bibliotecas digitales», donde se exponen trabajos relacionados con el aprovechamiento de recursos electrónicos y de soporte digital: por ejemplo, la página electrónica dedicada a la *Nueva Crónica y buen gobierno* (1615-1616) de Felipe Guaman Poma de Ayala, editada por Rolena Adorno, proyecto americanista de la Biblioteca Real de Copenhague; el proyecto de informatización del archivo de Marcos Jiménez de la Espada, por Leoncio López-Oncón, etc. Francesca Marí, de la Biblioteca Virtual Cervantes, ofrece un informe sobre este portal, que cuenta con enlaces a Bibliotecas hispanoamericanas; Daniel Restrepo, de la Fundación *Mapfre Tavera*, da resumida cuenta de su colección *Clásicos*, publicada en formato de CD-rom. Todo este material resulta de enorme utilidad para la investigación histórica y filológica. Destaca la excelente página dedicada a Guaman Poma, no sólo en la calidad de las reproducciones de los manuscritos, sino que en la organización clara, y en la riqueza y precisión de la información ofrecida.

Sigue a esta primera parte otra dividida en cuatro secciones temáticas, cuyos artículos, reflejo de la variedad y riqueza de los enfoques presentes, referimos en forma sintética a continuación, intentando dar cuenta de ellos agrupadamente cuando la relación de los temas lo permite:

A) Sección dedicada a «Los estudios posibles de códices americanos», iniciada por Rolena Adorno con «La censura de la *Historia general de Perú* (1611-1613), de fray Martín de Murúa», e Ivan Boserup (Bibliotèque Royale, Copenhague), «Quelques observations sur l'évolution matérielle et textuelle du manuscrit de Salamanque de l'*Historia general del Perú*, de fray Martín de Murúa», en los que se abordan aspectos textológicos e

históricos complementarios de la *Historia* de Murúa, con especial interés en las implicaciones culturales y políticas de la censura histórica que sufrió esta obra.

«La crónica de un testigo de vista: Bernal Díaz del Castillo», de Guillermo Serés (Universidad Autónoma de Barcelona); y «Escritura y oralidad en Bernal Díaz», de Ángel Delgado, son trabajos, de estos reconocidos especialistas, que caracterizan e identifican los recursos discursivos y estilísticos utilizados por Bernal Díaz en su *Crónica*, y otros aspectos como las fases de redacción de la obra o el contenido y la estructura de la misma.

B) Esta segunda sección está dedicada a «Las crónicas de Indias y el referente real americano», con los siguientes artículos, que destacan el valor de las fuentes histórico-literarias americanas en la interpretación histórica: «Lo americano y lo africano en las crónicas de Indias: algunos ejemplos», de Miguel Ángel de Bunes (CSIC); «El cuerpo del delito. Las versiones sobre la muerte de Motecuhzoma», de Karl Kohut; «Influencias internas y externas en los cambios de valoración de las crónicas: mi experiencia con Bernal Díaz del Castillo y Alonso de Zorita», de José Luis Rojas (Universidad Complutense de Madrid).

Por su parte, los trabajos «Cuestiones filológicas sobre la *Historia eclesiástica indiana* de Fray Jerónimo de Mendieta», de Esther Hernández (Instituto de la Lengua Española, CSIC) y «Tratamiento ecdótico de los elementos no castellanos en la *Historia indiana* del Padre Acosta», de Fermín del Pino (CSIC), plantean problemas ecdóticos de textos que contienen elementos de cultura indígena y latina, como es el caso de la representación gráfica de las voces de este origen.

«Lectura de textos indios y punto de vista de la escritura: el tratamiento del indio», de Ignacio Arellano (Universidad de Navarra), también en la línea de la

valoración de estos textos como fuente histórica, ofrece la irrefutable evidencia de las distintas y contradictorias lecturas de que son susceptibles idénticos hechos, dependiendo de la fuente que se utilice, tras la cual está el interés particular de cada cronista.

C) La sección «Panoramas y debates ecdóticos puntuales» incluye los siguientes artículos: «Naufraios y náufragos, imprevistos recurrentes», de Trinidad Barrera (Universidad de Sevilla), sobre historias de desastres marítimos, especialmente las distintas versiones y ediciones de los *Naufraios* de Alvar Núñez Cabeza de Vaca. Sigue a continuación una serie de artículos que exponen y discuten diversos criterios de edición y de anotación en relación con obras específicas: «Problemas de edición e interpretación en la *Relación de los primeros descubrimientos* de Francisco Pizarro y Diego de Almagro», de Raúl Marrero-Fente (Universidad de Columbia); «Comentarios a las tres ediciones de la *Suma y narración de los incas*», de María del Carmen Martín (Universidad Mayor de San Marcos, Lima); «Consideraciones para una edición crítica de la segunda parte de la *Historia general, llamada índica*, de Pedro Sarmiento de Gamboa», de Christian Fernández (Louisiana State University, Baton Rouge); «Jiménez de la Espada, editor de Cieza de León», de Leoncio López-Oncón; «Corregidas y aumentadas: edición y lectura en las *Historias* de Juan de Cárdenas, Pedro de Cieza de León y Alonso de Ovalle», de Luis Millones (Colby College, Waterville, Maine).

«Los criterios editoriales en España, de las crónicas tempranas del área andina, desde el siglo XIX hasta la colección *Historia 16*», de Concepción Bravo (Universidad Complutense de Madrid), da cuenta, someramente, de algunos criterios que varias de las más importantes colecciones americanistas han aplicado a lo

largo del tiempo. Respecto de la imputación que esta autora hace de omisiones en la *Historia y crítica de la Literatura hispanoamericana*, de Cedomil Goic, cabe recordar que esta *Historia* no pretendió jamás exhaustividad en el registro de las fuentes, sino dar cuenta críticamente de la producción y temas más destacables, en el amplio período involucrado, lo que la convierte, hasta hoy, en la más valiosa de las obras relativas a esa materia.

Finaliza la sección de debate sobre criterios ecdóticos «La colección *Corpus hispanorum de pace*», de Jesús María García y Carlos Baciero (CSIC).

D) La última sección, «Lecturas diversas de las crónicas: en el género disciplinar, el espacio y el tiempo», está conformada por una serie de trabajos que muestran las variadas disciplinas y áreas del conocimiento que pueden verse involucradas y beneficiadas con la fuente cronística, como las Ciencias Naturales, la Antropología, la Geografía, la Religión, las Leyes: «El licenciado Polo y su informe al licenciado Briviesca de Muñatones» (1561), de Renzo Honores (Florida International University); «Un imperativo estudio de la comedia de Ocaña», de Tatiana Alvarado (Universidad Mayor de San Andrés); «Notas para una lectura de la *Historia del célebre santuario de Nuestra Señora de Copacabana y sus milagros e invención de la cruz de Carabuco* de Alfonso Ramos Gavilán», de Andrés Eichmann; «Entre Historia natural y relación geográfica: el discurso sobre la tierra en el reino de Guatemala (siglo XVIII)», de Catherine Pouponey (Université de Montréal); «Los Jardines de París y las *Anotaciones al Inca Garcilaso: La Histoire des incas* (1744), entre crónica y exposición museológica», de Neil Safier (University of Michigan, Ann Arbor); «Las perspectivas desde la Historia y la Antropología en la edición de un texto: las *Noticias de Nutka* de José

Mariano Mociño», de Fernando Monge (CSIC); «A modo de epílogo: la Crítica textual, las disciplinas humanísticas y el contexto histórico», por Fermín del Pino.

La mayor parte de las crónicas objeto de estudio de los artículos que conforman este libro, corresponden a las obras más conocidas de la literatura historiográfica colonial hispanoamericana, y fueron producidas en las áreas que en aquel entonces eran políticamente centrales, como México y Perú; sería importante considerar el interés que representan producciones de zonas americanas más periféricas, como Argentina, Venezuela o Chile, que pueden permitir el enriquecimiento de las perspectivas y fuentes de estudio. Además, la tipología india concreta existente desborda ampliamente los límites de la crónica: en un testamento, en una epístola, en un poema épico, por ejemplo, encontramos discursos que interesan y aportan tanto a la Literatura como a la Historia de la mentalidades, a la Antropología o a la Lingüística; esos textos, en su variedad, constituyen los fundamentos bibliográficos del patrimonio cultural hispanoamericano.

El trabajo complementario entre Filología, Historia y otras disciplinas conexas, dependiendo del contenido del texto, es evidentemente necesario; pero, para que estas disciplinas cumplan funciones que impliquen siempre un verdadero aporte positivo y mutuo, es imprescindible terminar con la abusiva práctica, plenamente vigente en Hispanoamérica, de edición de textos por parte de estudiosos sin formación filológica: esta práctica ha implicado la transmisión sistemáticamente adulterada de las obras, por la falta de aplicación de criterios ecdóticos coherentes, y, en definitiva, la subvaloración cultural de sus mensajes. El origen de este problema radica en el hecho de que los centros de estudio textualógico, peninsulares e hispanoamericanos, no consideran en sus programas edu-

cativos, hasta hoy, esta producción textual. El desarrollo de congresos señeros de Filología americanista en la Universidad de Navarra, esta vez acompañada por el Consejo Superior de Investigaciones Científicas, y la creación del Centro de Estudios Indianos de la misma Universidad de Navarra (integrado en el equipo GRISO, Grupo de Investigación Siglo de Oro que dirige el Prof. Arellano), están incentivando, como nunca hasta ahora se ha hecho, la superación de esta omisión injustificable.

RAÏSSA KORDIC

HERRERO SALGADO, Félix. *La oratoria sagrada en los siglos XVI y XVII. IV: Predicadores agustinos y carmelitas*. Madrid, Fundación Universitaria Española, 2004, 614 pp.

Francis Cerdan, Profesor de la Universidad de Toulouse-Le Mirail, escribía en un número extraordinario de *Critición* dedicado íntegramente a *La oratoria sagrada en el Siglo de Oro* (núms. 84-85, 2002, p. 16) al reseñar los trabajos sobre la materia publicados en las últimas décadas: «Pero en lo tocante a obras generales de síntesis, lo que ha marcado el mayor avance en estos últimos años es, indiscutiblemente, la publicación de una obra de gran envergadura que ha sacado la oratoria sagrada del Siglo de Oro del estado de necesidad en que se hallaba. Con su estudio de *La oratoria sagrada en los siglos XVI y XVII*, Félix Herrero Salgado ha proporcionado, no sólo a los especialistas, sino al dilatado público de los curiosos de la literatura española, una indispensable herramienta de trabajo que, de ahora en adelante y por muchos años, será una imprescindible obra de referencia. Después de un tomo de alcance general [1996], Herrero

centra su esfuerzo en sectores delimitados —primero los predicadores dominicos y franciscanos [1998], luego la predicación en la Compañía de Jesús [2001]— y anuncia el tomo 4 dedicado a los predicadores de las otras órdenes y a los del clero secular».

Pues este Tomo IV a que ya alude el tal vez más prestigioso crítico de la oratoria sagrada, ha visto ya la luz, aunque no dedicado «a los predicadores de las otras órdenes y a los del clero secular», sino solamente a predicadores agustinos y carmelitas; los demás quedan a la espera de un quinto tomo. Creo que esta decisión del autor habrá sido bien acogida por quienes se interesan por una materia tan poco conocida.

La obra comprende tres capítulos, a los que precede una Nota previa y sigue un Índice analítico. En la «Nota previa», Herrero insiste en exponer, como lo ha hecho en los tomos anteriores, dos ideas: la primera, de carácter más bien literario, que es la conclusión al comentario de un largo y retoricado texto del fraile basilio Fr. Diego Niseno: «la oratoria sagrada no fue para aquellos oradores sagrados del Siglo de Oro un arte de practicones, sino un arte meditado, reflexivo, producto de su gran ingenio, de su mucho estudio y elocuencia». Y la segunda razón, que apunta al carácter universalista de la predicación y que cierra el comentario de una cita de Saavedra Fajardo —«los predicadores son clarines de la verdad y intérpretes entre Dios y los hombres [...]; arcaduces por donde entran al pueblo los manantiales de la doctrina saludable o venenosa»—: «la oratoria abre un abanico de posibilidades a los investigadores de la literatura, de la cultura, de la política». Una invitación, pues, no sólo a estudiosos de la literatura sino también a historiadores y a escritores de la cosa pública a sumergirse en el estudio de la oratoria sagrada.

De los tres capítulos del libro, el pri-

mero y el segundo están dedicados a estudiar la predicación en las Órdenes de San Agustín y del Carmelo, respectivamente; en ellos pretende el autor, según sus palabras, «además de bosquejar la personalidad y de analizar la obra concionatoria de cada uno de los seis predicadores» —tres agustinos y tres carmelitas—, servirse de las peculiaridades de cada uno para poner énfasis en temas y aspectos de la oratoria sagrada que le parecen importantes. Digo algo de estos temas y aspectos.

En el Capítulo I, «La predicación en la Orden de San Agustín», Herrero aprovecha la oportunidad que le brindan los preceptistas agustinos para ofrecer un repaso de los caminos que recorrió la predicación —en la teoría y en la práctica— desde los Santos Padres: homilía agustiniana, sermón temático medieval, predicación del siglo XVI y del siglo XVII. *Fray Tomás de Villanueva*, el predicador y el santo, le ofrece campo abonado para describir el deprimente panorama de la predicación en las primeras décadas del siglo XVI y los síntomas de su renovación. El renacentista *fray Basilio Ponce de León* le brinda la ocasión de tratar algunos aspectos de un tema tan candente en la oratoria sagrada como las *citas* de textos sagrados y profanos en los sermones: la cita como sistema de relaciones, importancia de las citas en la oratoria sagrada y su práctica, sus funciones y presentación, las citas de autores gentiles. Y, finalmente, ningún orador sagrado, según su criterio, como *fray Pedro de Valderrama* para definir al predicador que une, en lengua y estilo, las formas del clasicismo renacentista y los atisbos de las innovaciones barrocas.

Cinco son los apartados que comprenden el Capítulo II: una breve introducción sobre los orígenes de la Orden del Carmen y la importancia dada a la predicación en sus Constituciones, vida y obra de tres predicadores —fray Agustín Nú-

ñez Delgadillo, fray Cristóbal Avendaño, fray Luis Pueyo y Abadía—, y «La Madre Teresa de Jesús en la predicación».

Herrero esboza algunos rasgos de la vida de los tres carmelitas y analiza su obra concionatoria, y como en los predicadores agustinos, busca también en ellos algunas notas características que le sirvan para poner de relieve temas que juzga interesantes en la oratoria sagrada. Y así, en los sermones de *Núñez Delgadillo* dedica sesenta y seis páginas a estudiar la materia política —«buen príncipe, buen consejero, buen predicador»— y la materia social —del matrimonio y función religiosa y social de la limosna—. En *Avendaño* aprovecha el «Sermón del cuarto Domingo de Cuaresma» —sermón de la multiplicación de los panes y los peces— para exponer un «caso de reescritura»: curioso ejercicio que el autor realiza siguiendo paso a paso la exposición de la letra del evangelio en el orador carmelita y en otros tres preclaros predicadores del XVII; el minucioso análisis le permite deducir conclusiones sobre materia, fuentes, citas, lengua y estilo, curiosas y sorprendentes, al comprobar cómo declarando, «reescribiendo», los oradores las mismas cláusulas del evangelio del día, cada uno lo hace con tratamientos diferentes, se apoya en lugares de Escritura diferentes y saca doctrina y aplicaciones muy diversas. Finalmente, *Pueyo y Abadía*, da pretexto a Herrero para presentar una forma singular, conceptista, de armar el sermón por analogías, que mucho tiene que ver con los *Conceptos espirituales* de Alonso de Ledesma.

El apartado quinto y último de este segundo capítulo —«La Madre Teresa de Jesús en la predicación»— tiene como objetivo el estudio de sermones que se predicaron en los días siguientes a su beatificación (1614). La circunstancia de que fueran recogidos estos sermones en sermonarios colectivos ofrece al autor múltiples posibilidades; entre otras, la

más importante: poder contemplar la figura humana y espiritual de la Santa desde distintas perspectivas, desde la palabra predicada y escrita de varios eminentes oradores sagrados que conocieron o estuvieron muy próximos a la vida azarosa de la Madre Teresa; y, además, y ya dentro del campo retórico, poder analizar los «estilos de los distintos oradores que desde la Villa y Corte y desde distintas regiones de España confluyen en un mismo sermonario».

Como en los tomos anteriores la teoría y el análisis de los sermones de los diferentes predicadores van acompañados de abundantes textos, que constituyen una hermosa antología de la oratoria sagrada, cuya lectura se ve facilitada por haber tenido el autor el acierto de llevar las frecuentes citas latinas a las notas a pie de página y dar su traducción en el texto.

En el Capítulo III —«Predicadores y sermones»—, Herrero continúa ofreciendo a los estudiosos materia para su investigación. Si en el Tomo II dio una nómina de 447 predicadores dominicos y franciscanos con 874 sermones o sermonarios, y en el III, 162 predicadores jesuitas con 422 sermones o sermonarios, en este IV son 238 los oradores agustinos y carmelitas y 484 sus sermones o sermonarios. En total, hasta ahora, 1.780 sermones o sermonarios con la respectiva signatura o signaturas de su localización. Digo hasta ahora, porque, según Herrero manifiesta, tiene recogidos otros 1.391 sermones o sermonarios de 675 predicadores de las demás Órdenes y del Clero secular, que irán en el Tomo V, y unos 4.000 sermones o sermonarios de más de mil predicadores que se recogerán en el tomo dedicado al siglo XVIII.

Con este Tomo IV Herrero Salgado nos da un libro más de una obra seria y metódica, fruto de cuarenta años de dedicación. Esperemos que a partir de ahora, la Oratoria sagrada española deje de

ser la cenicienta de nuestra literatura y que sean muchos los investigadores, no sólo estudiosos del arte literario y de materias religiosas, sino también de las ciencias sociales, que se animen a adentrarse en esta mina, hasta ahora poco trabajada, pero poseedora de ricos e inagotables filones.

JOSÉ DEL CANTO PALLARES

GARCÍA SANTO-TOMÁS, Enrique, (ed.), *El teatro del Siglo de Oro ante los espacios de la crítica. Encuentros y revisiones*, Madrid, Iberoamericana-Veruert, 2002, 482 pp.

A los que conocemos la abundante producción bibliográfica del joven profesor Enrique García Santo-Tomás no nos sorprende en absoluto que haya sido capaz de coordinar un volumen tan impresionante como el presente, que recoge —en buena parte— las ponencias de un curso de verano de El Escorial celebrado en el año 2001 y que llevó por título «Canon estético y recepción crítica del teatro áureo». Además añade algunos estudios encargados a propósito para completar un libro en que se intenta dar una visión diacrónica de los paradigmas creativos del teatro clásico y de la recepción del mismo a lo largo de los siglos. La obra es doblemente impresionante por los nombres que agrupa y por la importancia de los asuntos de que trata.

La soltura con que maneja la bibliografía el coordinador del volumen bien a las claras muestra que se ha querido aplicar en el libro unos métodos de trabajo, dentro de las coordenadas tan fructíferas actualmente del estudio del canon y de la estética de la recepción. En este punto conviene recordar que el profesor García Santo-Tomás es autor del reciente libro *La creación del Fénix* (Gredos, 2000), dedicado a la recepción de Lope.

A nombres como los de los ya clásicos Bloom, Jauss, Lefebvre o Foucault se unen aquí los de los más recientes de Edward Soja, David Harvey o el del propio Paulson, que cierra el volumen. El esfuerzo del coordinador por aglutinar a algunos de los nombres más importantes de la crítica, españoles y extranjeros, en estas disciplinas es más que notable.

Es sabido que pocos géneros como el teatro despertaron mayor aluvión de «controversias» desde el momento mismo de la aparición de las nuevas fórmulas de Lope y otros; pero además interesa al coordinador del libro, y así lo expresa en su Introducción, la recepción estética de ese teatro en sus dos vertientes: la erudita y al escénica, porque la segunda supone también una forma de reaccionar ante el teatro clásico y crea su propio canon. Los cánones del gusto han sido tan cambiantes que han generado buen número de reacciones críticas y, como ellos, las diferentes apuestas escénicas han supuesto distintas lecturas y apreciaciones de unas mismas obras.

Todo ello aparece estructurado en cinco apartados diferentes: 1) La coordinadas de estudio: teatros, audiencias, campos culturales, que reúne dos trabajos; 2) Clásicos testigos de los clásicos, que reúne cuatro; 3) Canon docencia e historia: el teatro áureo como identidad cultural y nacional, que reúne cinco; 4) Fortuna reciente de los clásicos: recuperaciones y decadencias, que reúne otros cuatro y 5) Canon literario ante el nuevo siglo: nuevos espacios de debate, que cuenta con uno solo. Una bibliografía final, muy útil y actualizada, cierra el volumen.

Entrando ya en lo que se refiere a los apartados concretos, el primero de ellos se dedica a estudiar la importancia del espacio en lo que tiene que ver con la recepción y el fenómeno estético, por cuanto los cambios que Olivares llevó a cabo a raíz de su llegada al poder crearon un nuevo ambiente en lo cultural

(con sustitución de los autores cortesanos por otros). Centrándose en Salas Barbadillo (también uno de los protagonistas fundamentales de su libro reciente *Espacio urbano y creación literaria en el Madrid de Felipe IV*, 2004) y otros autores, García Santo-Tomás estudia el espacio mítico y simbólico de la ciudad del Barroco y extiende su importancia a la idea del fluir del tiempo, clave en la manera de entender el teatro de la época. Incidiendo en ese aspecto de la recepción del teatro, el trabajo de Juan Luis Suárez, estudia el tratamiento del tiempo en la comedia nueva y más en particular en el caso de Lope, que juega con este concepto libremente en sus obras, de ahí la importancia de los sueños en este tipo de teatro.

En el segundo apartado, «Clásicos testigos de los clásicos» se agrupan varios estudios que se suceden cronológicamente: Elizabeth R. Wright se ocupa de *El premio de la hermosura*, de Lope, que se representa en 1614, pero se imprime ocho años después con un final completamente distinto debido a un suceso histórico —la muerte de la reina— y amparándose en todo tipo de consideraciones socioculturales llama la atención sobre ese tipo de factores «históricos» que pueden condicionar, y condicionan de hecho, las obras literarias. Edward F. Friedman trata del espacio trágico en Lope y Calderón, seleccionando para ello una serie de títulos representativos, y estudia como funciona el «intertexto» de la tragedia clásica en estas obras, teniendo en cuenta que los nuevos conceptos de honra y fe se superponen a otros propios de las obras trágicas de la antigüedad. José María Díez Borque considera la pluralidad espacial del teatro barroco (desde la calle a Palacio) y subraya que la diferente puesta en escena y otros asuntos condicionan de alguna forma la recepción de las obras. Por último, Jesús Rubio Jiménez analiza *Los intereses crea-*

dos de Benavente como nuevo «retablo de las maravillas» y la huella de Cervantes como intermedio entre la farsa de su entremés así titulado y la nueva farsa creada por Benavente.

El tercer apartado «Canon, docencia e historia: el teatro áureo como identidad cultural y nacional» cuenta con seis estudios que se inician con el que Antonio Carreño dedica a las alegorías del poder en las comedias históricas de Lope, en las que se concede una importancia a todo lo que tiene el marchamo histórico o legendario, en aras de conseguir un tono glorificador y, a veces, mesiánico del autor en estas obras. M.^a José Rodríguez Sánchez de León estudia la canonización del teatro barroco en los tratadistas y polemistas de los siglos XVIII y XIX, que no es independiente de la idea de nación y de cultura nacional, que se quiere exportar también a otros países. Jesús Pérez Magallón se centra en uno de esos autores, Calderón, como constructor de la identidad nacional, especialmente en los autores del siglo XVIII, de forma que el autor histórico se eleva a la categoría de símbolo, pero prescinde de toda su dimensión, cuando la finalidad última de este simbolismo generado por los ilustrados es muchas veces política. Marc Vitse, por su parte, da un paso más en la concreción del asunto, por cuanto se centra en la calderoniana *El médico de su honra*, en la que considera los procesos de demonización y victimización de Gutierre, para concluir que hay que estudiar a este y otros personajes desligados de códigos como el del honor. Por último, José María Pozuelo Yvancos se centra en la consideración del canon y el tratamiento del teatro en la *Historia de la literatura* de Amador de los Ríos y demuestra la relación entre el teatro del Siglo de Oro y la conciencia de historia literaria española, centrada en los contenidos de tipo histórico.

El cuarto apartado, «Fortuna reciente

de los clásicos: recuperaciones y decaencias» estudia la suerte de determinados subgéneros en la época actual. Ignacio Arellano se ocupa de la comedia cómica y señala la dificultad que ha tenido para integrarse en el canon de las obras de «calibre intelectual» y propone no juzgarla dentro del mismo grupo que las obras trágicas o de mayor empeño. Felipe Pedraza se centra en las comedias de comendadores y apunta el escaso interés editorial y escénico por este tipo de obras, con algunas excepciones notables como *Fuenteovejuna*. Luciano García Lorenzo considera los autos, para señalar su alejamiento del público actual, muchas veces porque los condicionamientos de tipo sociopolítico los marginan por una interpretación equivocada quizá del mensaje que transmiten. Por último, María Grazia Profeti se ocupa de la fortuna y recepción del teatro barroco en Italia para concluir que es necesaria una nueva valoración del género.

El libro termina con el trabajo del ya citado William Paulson, «El futuro de los pasados» que integra como única muestra el apartado quinto «Canon literario ante el nuevo siglo: nuevos espacios de debate», donde propone el necesario entronque con la tradición literaria y cultural, porque no es sino un enriquecimiento del tiempo presente y de alguna manera ayuda a entender el mundo en que vivimos y a repensar lo actual desde la mirada crítica a la historia de la cultura.

ABRAHAM MADROÑAL

PRIETO BERNABÉ, José Manuel, *Lectura y lectores. La cultura del impreso en el Madrid del Siglo de Oro (1550-1650)*, Mérida, Editora Regional de Extremadura, 2004, 2 vols., 414 y 615 pp.

En 1590 el taller del impresor madrileño Pedro Madrigal dio a luz la *Traduc-*

ción del Indio de los tres Diálogos de Amor de León Hebreo. Se trataba de la primera de las varias obras con que el escritor peruano Garcilaso de la Vega habría de hacerse famoso en las letras universales. La elección de Madrid como lugar de publicación no fue una decisión librada al azar. A fines del siglo XVI, la capital era un importante centro editorial, un activo mercado de libros y la sede de la corte, es decir un polo de atracción para clérigos, funcionarios, aventureros, artistas, nobles, soldados y literatos, todos deseosos de reconocimiento y promoción social. De modo que si un escritor novel deseaba hacerse con un lugar en la república de las letras, Madrid era el lugar indicado. Así lo entendió Garcilaso, como también otros muchos escritores nacidos en el imperio español.

Sin embargo, a pesar de la importancia que tomó la ciudad como foco cultural y literario durante los siglos altomedievales, se carecía de un estudio acerca de la cultura del impreso en su contexto social y urbano. La producción de su industria editorial era conocida gracias a los trabajos ya clásicos de Cristóbal Pérez Pastor y José Simón Díaz, pero poco o nada se sabía acerca de las aficiones literarias de sus pobladores. En tal sentido, Madrid se hallaba a la zaga con respecto a otras ciudades peninsulares que sí contaban con valiosos trabajos dedicados al tema, como por ejemplo, Sevilla, Valencia, Gerona, León, Barcelona, Málaga, Baeza, Valladolid y Salamanca, por mencionar tan sólo algunos de los más significados. Este nuevo libro de Prieto Bernabé completa una pieza más en el mosaico de la historiografía española dedicada a la cultura del impreso en el Siglo de Oro.

El libro en cuestión se divide en dos partes bien diferenciadas. La primera lleva por título: «Capacidad de lectura y conocimiento del libro en Madrid (1550-1650)» y consta de tres capítulos en los

cuales se expone sucesivamente aspectos novedosos acerca de la denominada: «invención del lector moderno» y sus prácticas de recepción. Seguidamente, se analizan cuestiones sobre la ubicación de los libros y la fisonomía que fueron adquiriendo las bibliotecas madrileñas, el aspecto exterior de los libros, y la distribución temática surgida de las diferentes bibliotecas, así como sus respectivos índices de recepción. En el último capítulo se abordan otras materias relacionadas con lo que el autor ha llamado «Camino de libro», es decir, su circulación, precio y censura. La segunda parte de la obra lleva por título: «Reparto social de la lectura madrileña», y se compone de otros siete capítulos dedicados en líneas generales a analizar el número de lectores, las características de las bibliotecas y las aficiones literarias de la nobleza, el clero, el funcionariado, profesionales liberales, mercaderes, artesanos y mujeres. La obra se complementa con una extensa bibliografía especializada y los correspondientes apéndices documentales.

Como el propio autor ha señalado el objetivo de su investigación ha sido valorar la presencia del libro en la sociedad madrileña de los siglos XVI y XVII, y cuantificar el grado de aceptación que tuvo entre los diferentes grupos sociales. Busca, asimismo, determinar cuántos y quiénes leían y, al mismo tiempo, conocer en detalle las características de sus gustos literarios.

Por sus dimensiones y respaldo documental este trabajo bien puede ser calificado de excepcional. La obra necesitó de un demorado trabajo en archivos, en especial de naturaleza notarial, revisándose 2.977 protocolos notariales e informatizándose 4.126 escrituras públicas. De estas últimas, 1.037 corresponden a documentos en donde aparecen referencias a libros, y de ellos 667 pertenecen a bibliotecas o colecciones en las que se describen los libros con detalle de autor

y título, mientras que los 640 restantes lo especifican de forma fragmentaria o imprecisa.

Dentro del conjunto de la sociedad madrileña fueron cuatro los grupos con mayor familiaridad al texto impreso: funcionariado, clero, nobleza y profesiones liberales. Es decir, aquellos que por su oficio requerían leer y escribir. Pero sería erróneo pensar que la lectura estuvo limitada a estos grupos. El autor muestra cómo otros sectores tuvieron acceso al libro en un contexto donde se practicaba la lectura en voz alta y existía un importante mercado libresco de segunda mano. De esta manera, artesanos, pequeños comerciantes, servidores domésticos, entre otros grupos, no fueron ajenos al libro.

Particularmente interesante es la información acerca de los libros en manos de mujeres. A pesar de las restricciones impuestas por autores laicos y eclesiásticos, las madrileñas leyeron, comentaron, discutieron y glosaron textos con cierta regularidad. Ciertamente, la proporción de mujeres lectoras en relación con los hombres, como señala el autor, fue bastante menor, pero no por ello menos importante. Conviene recordar que las mujeres alimentaron la religiosidad de la sociedad debido a su fama de intercesoras entre el cielo y la tierra, y a su familiaridad con los manuales de piedad, en particular con los libros de Horas y, entre otros, las obras de fray Luis de Granada.

Una investigación como la de Prieto Bernabé no sólo es valiosa por los datos que ofrece, sino además por las preguntas que plantea. ¿Cuán confiables son los inventarios de libros como fuente para documentar la práctica de la lectura? Bien sabemos que no necesariamente la posesión entraña la lectura. Hoy como ayer se podía tener libros que nunca habían sido abiertos ni por curiosidad. En este punto nos habría gustado encontrar una mayor reflexión por parte del autor. De otro lado, después de revisar los extensos in-

ventarios de colecciones privadas cuidadosamente transcritas e identificadas, da la impresión de que los libros prohibidos no circulaban en Madrid. Sabemos que sí, pero de lo que se trata es de documentar los textos proscritos por la Corona, la Iglesia o la Inquisición, libros que muy rara vez o nunca aparecían en los inventarios sino en otras fuentes documentales tales como procesos judiciales, pragmáticas o edictos. Habría sido interesante, pues, encontrar un análisis algo más detenido sobre la literatura perseguida del Siglo de Oro, literatura presente en los estantes como en las mismas intenciones y aficiones de los lectores madrileños.

José Manuel Prieto Bernabé es miembro del Departamento de Historia Moderna en el Instituto de Historia del Consejo Superior de Investigaciones Científicas. Ha publicado el libro *La seducción de papel. El libro y la lectura en la España del Siglo de Oro* (2000) y varios artículos acerca de las prácticas de la lectura y de las bibliotecas en el siglo XVII. El trabajo que aquí reseñamos obtuvo el IV Premio de Investigación Bibliográfica «Bartolomé José Gallardo» en el año 2001, convocado por el Ayuntamiento de Campanario (Badajoz). Al tiempo que celebro su aparición, considero que está llamado a ser una imprescindible fuente de consulta para los interesados en la literatura y en el estudio de la cultura del libro en el Siglo de Oro español.

PEDRO M. GUIBOVICH PÉREZ

TIRSO DE MOLINA, *Obras completas. Cuarta parte de comedias II*, edición crítica del I.E.T., dirigida por Ignacio Arellano, Madrid-Pamplona, Instituto de Estudios Tirsianos, 2003, 1089 pp.

Hace unos años, la deficiencia más notoria de los estudios en torno al teatro de Tirso era la escasa difusión de sus

textos dramáticos, deficiencia que viene siendo subsanada de manera puntual y admirable por el Instituto de Estudios Tirsianos (I.E.T.).

Fiel a su objetivo de llevar a cabo «ediciones críticas modernas, que tengan la dignidad exigible para transmitir a los lectores de nuestros días la obra del dramaturgo» (*Cuarta parte de comedias I*), el I.E.T. nos ofrece en el presente volumen la edición crítica de las seis últimas obras de la *Cuarta parte de comedias* de Fray Gabriel Téllez, a saber, *Todo es dar en una cosa*, *Amazonas de las Indias*, *La lealtad contra la envidia*, *La Peña de Francia*, *Santo y sastre* y *Don Gil de las calzas verdes*. Como el lector recordará, *Privar contra su gusto*, *Celos con celos se curan*, *La mujer que manda en casa*, *Antona García*, *El amor médico* y *Doña Beatriz de Silva*, las obras restantes de la mencionada *Cuarta parte*, fueron publicadas también por el I.E.T. en 1999. Como ocurrió con el primero, la elaboración de este segundo tomo se ha llevado a cabo gracias al trabajo en equipo de un distinguido grupo de investigadores, a saber, Miguel Zugasti, Luis Vázquez, Eva Galar, Jaime Garau e Ignacio Arellano. La labor de estos investigadores ha sido revisada, coordinada y unificada, de forma admirable, por Blanca Oteiza y Eva Galar.

Tras una breve presentación a cargo de Ignacio Arellano, y después de una extensa bibliografía relativa a las distintas obras presentadas en este volumen, Miguel Zugasti nos ofrece la edición de la trilogía de los Pizarros (*Todo es dar en una cosa*, *Amazonas de las Indias*, *La lealtad contra la envidia*), edición que el mencionado Zugasti acompaña con la correspondiente introducción y notas. En dicha introducción Zugasti reconstruye la estancia de Tirso en el Nuevo Mundo (1616-1618) con todo detalle, estancia que, según el propio Zugasti, explica la presencia de lo americano en la obra del

Mercedario (38). Siguiendo la hipótesis de Otis Green, Zugasti sugiere que la estancia obligada de Tirso en Trujillo pudo muy bien haberlo llevado a conocer a la familia de los Pizarro y que esta familia le habría encargado la citada trilogía con el propósito de restaurar el prestigio del apellido Pizarro, prestigio que había quedado en entredicho como resultado de la acusación de rebeldía en contra de Gonzalo Pizarro. De forma meticulosa y detallada, Zugasti estudia las fuentes históricas y literarias de las tres obras, al mismo tiempo que insiste en la modificación poética llevada a cabo por Tirso en torno a dichas fuentes. Asimismo, Zugasti analiza la acción principal de las obras mencionadas, acción que el citado crítico describe como política, histórica, épica y mitificadora, al tiempo que muestra la vertiente amorosa y cómica de las acciones secundarias. Entre las virtudes a destacar en la edición de Zugasti cabe mencionar la «Nota textual» y las notas explicativas del texto, detalles que hacen más asequible la comprensión de las obras en cuestión.

Si en las tres comedias citadas Tirso discurre por la historia española y americana, en *La peña de Francia* se adentra en el género histórico-hagiográfico, aspectos a los que el Mercedario recurre con relativa frecuencia en su teatro. Mientras la edición crítica de esta comedia, así como el estudio introductorio y las notas explicativas son de Luis Vázquez, la nota textual corresponde a Eva Galar. Además de un estudio breve e ilustrativo, que muestra cómo Tirso combina magistralmente la historia y la hagiografía, Luis Vázquez estudia la relación del fraile mercedario con Salamanca, poniendo en tela de juicio la afirmación de Blanca de los Ríos y de Penedo Rey de que Fray Gabriel Téllez estudió en la ciudad del Tormes. Al mismo tiempo que certifica el viaje de Tirso a dicha ciudad en 1629 y la inclusión

de dicho viaje en la *Historia General de la Orden*, Luis Vázquez llama la atención sobre los rasgos literarios, lingüísticos y estilísticos más sobresalientes de la obra de Tirso, especialmente su agudeza verbal y su uso del romancero, del cancionero, del sayagués y del refranero.

Aunque *Santo y sastre* es una de las obras de Tirso que muestran mejor su gran ingenio cómico, ha solido pasar inadvertida para la mayoría de los críticos, razón más que suficiente para que nos sintamos impelidos a reconocer la excelente labor de difusión del I.E.T. La edición crítica de esta joya teatral de Tirso corre a cuenta de Jaime Garau, el cual realiza un breve y meritorio estudio en torno a su vertiente cómica, al tiempo que acompaña su edición con unas notas explicativas que facilitan su comprensión y estima. Completa este volumen una de las obras más conocidas de Tirso, *Don Gil de las calzas verdes*, cuya edición, introducción y notas corren a cargo de Ignacio Arellano. Además de datar la obra y de repasar brevemente el estreno de la misma, Arellano nos ofrece valiosas observaciones sobre los temas o motivos que, según él, la sitúan dentro del género cómico: el amor, los celos, el casamiento por interés, la presión paterna sobre los hijos casaderos, la infidelidad, el disfraz masculino de doña Juana y el discurso de Caramanchel. Tiene razón Arellano al insistir en la capacidad de juego de *Don Gil de las calzas verdes*, así como en su calidad de diversión (747).

Como cabría esperar de la línea editorial establecida el I.E.T., la edición de las obras contenidas en este volumen va acompañada de las respectivas sinopsis métricas y de las correspondientes variantes, detalles que, junto a las notas ya mencionadas en torno a los diferentes textos, hacen de este volumen un instrumento sumamente valioso y eficaz para que el lector moderno pueda conocer y

apreciar adecuadamente la obra dramática de Tirso.

Si a la calidad y al rigor de la investigación de los diferentes colaboradores añadimos la elegancia y el atractivo del libro, la labor llevada a cabo por el I.E.T. puede describirse como altamente provechosa y deleitable, cualidades que dignifican y honran el ingenio cómico del Mercedario, según se había propuesto el mismo I.E.T. Dicho lo cual, sólo me resta recomendar la presente y las demás publicaciones del I. E. T. para cualquier biblioteca universitaria y para la colección particular de los admiradores y admiradoras del teatro de Tirso.

MANUEL DELGADO

QUEVEDO, Francisco de, *Prosa satírica*, edición de Ignacio Arellano, Barcelona, Random House Mondadori, 2003, 301 pp.

En este nuevo volumen de la colección «Clásicos comentados» Ignacio Arellano reúne una selección de los textos satíricos en prosa más célebres de don Francisco de Quevedo. Esta nueva aportación se estructura en tres partes: primero, una introducción preliminar; a continuación, los textos elegidos; y, por último, una sección con comentarios y ejercicios para facilitar la comprensión de la obra quevediana y la reflexión sobre sus principales temas y motivos: Resulta de gran utilidad disponer del anterior volumen de esta colección dedicada a la poesía de Quevedo, realizada por el mismo editor, ya que se cita en varias ocasiones. Como bien señala Arellano, para comprender el universo quevediano nos debemos dar cuenta de que tanto la prosa seria como la festiva fueron escritas bajo códigos diferentes, tanto el de la «idealización como el bajo estilo de la sátira y la burla».

En la introducción preliminar hallamos una serie de apartados en los que el editor resume algunas de las ideas políticas, sociales y culturales que ayudan a comprender la época en que vivió Quevedo. Le sigue una cronología que resulta de gran utilidad para relacionar algunos hechos culturales e históricos nacionales con la vida y obra del autor, tema al que le dedicará el siguiente capítulo. En un cuarto punto, analiza la prosa satírica y festiva quevediana en general, haciendo especial hincapié en las premáticas y obrillas recogidas por el investigador en este libro. En el capítulo siguiente, recoge algunas aprobaciones, extractos del informe de la censura, comentarios de editores que corroboran las ideas del editor sobre la brillantez de ingenio y grandeza de estilo y humor de las obras quevedianas. Por último, en el apartado titulado Bibliografía esencial selecciona algunos de los libros (textos de Quevedo y estudios sobre su figura y obra) que considera fundamentales para la comprensión de la prosa festiva de Quevedo. Como el propio investigador señala en el apartado referido a la edición, no es esta una edición crítica porque su finalidad consiste en buscar una mayor divulgación de los textos sin entrar en disquisiciones técnicas de manuscritos, enmiendas de lecturas, etc., que para el lector ingenuo supondría más un óbice que una ayuda. No obstante, añade un listado con la procedencia de los textos que aparecen en el libro. Del mismo modo, la anotación que hace Arellano de los textos es utilísima y facilita la comprensión de términos o juegos que en Quevedo forman un elenco muy numeroso.

En la segunda parte del libro el editor recoge los textos satíricos más relevantes de la obra quevediana. En primer lugar, nos encontramos con las diferentes Premáticas en las que Quevedo, a través de la parodia de las ordenanzas legales, satiriza costumbres ridículas, el

uso de algunos vicios lingüísticos, y oficios y figuras. El siguiente texto traído a colación es *Vida de la Corte y capitulaciones matrimoniales*, en el que, por una parte, Quevedo analiza con ese tono satírico lo que él llama figuras naturales y artificiales y, por otra, en las *Capitulaciones...* presenta una serie de condiciones para el matrimonio y hace públicos una serie de «defectos insufribles» y «Defetillos» que la dama escogida puede poseer. Cartas del caballero de la Tenaza son 23 contestaciones o epístolas (dispone de un breve prólogo anterior), en las que el galán responde con finos juegos de palabras a la dama (pidona) negándose a darle dinero. Posteriormente, encontramos el Libro de todas las cosas que «parodia los repertorios enciclopédicos y misceláneas de moda en la época» (p. 22); está formado por un elenco de tratados que atacan, a través de la prologada y en ocasiones de la sátira, a los médicos, sastres, astrólogos y la adivinación, y especialmente a la poesía culterana y a sus «poetas babilones», con Góngora como objetivo prioritario en su *Aguja de navegar cultos* con la receta para hacer «Soledades» en un día. En *La culta latiniparla* Quevedo vuelve a cargar contra las mujeres culteranas que utilizan circunloquios indescifrables para referirse a cosas sencillas. Por último, Arellano recoge algunos de los textos más representativos de otra gran obra quevediana como es *Los sueños*. Entre ellos encontramos *El sueño del Juicio Final*, *El mundo por de dentro* y *El sueño de la Muerte*.

En la tercera parte del libro nos encontramos con una serie de actividades con un fin didáctico, de gran utilidad para la meditación y análisis de los textos. En las actividades dedicadas al Estudio y análisis, Arellano presenta en una primera parte una serie de ideas que incitan a reflexionar sobre las relaciones de los géneros parodiados, sobre sus fuen-

tes, acerca de los diversos locutores satíricos que emplea Quevedo, sobre el variado elenco de figuras que desfilan por sus textos, el estilo y, por último, la vigencia de la sátira. Arellano estimula a través de estos comentarios, fruto de extensas e intensas investigaciones, a que el receptor lea otros textos satíricos quevedianos. En la segunda parte de esta sección presenta una serie de ejercicios centrados en el estudio de algunas cuestiones fundamentales de la obra. En un primer punto se analizan las cuestiones más importantes de la obra como la sátira de motivos y figuras, el dinero, la relación entre algunos autores relevantes de la época, etc.; seguidamente, se presentan una serie de temas para exposición y debate, y a continuación otras cuestiones sobre las que realizar redacciones por escrito; Arellano sugiere posteriormente una serie de títulos para trabajos en grupo y señala una serie de temas para trabajos interdisciplinares en los que relaciona la literatura con la sociología, la historia y el arte. Finalmente, el editor reúne en dos páginas la información más fiable y útil que nos ofrece la red. En la tercera y última parte, nos encontramos con un comentario de texto del retrato de la dueña Quintañona perteneciente al *Sueño de la Muerte*, del que Arellano analiza el contexto en donde se sitúa el pasaje, la estructura que parodia la *descriptio petrarquista* y la agudeza de ingenio de nuestro insigne escritor. Esta parte del libro resulta de gran interés tanto para los estudiantes que se acerquen motu proprio a la prosa satírica de Quevedo como para aquellos profesores que necesiten de algunas actividades para sus alumnos sobre este tema.

Para concluir, me gustaría destacar la extraordinaria labor de divulgación y acercamiento que realiza el Prof. Arellano al ofrecer este volumen (junto con el anterior dedicado a la poesía de Quevedo) de la prosa satírica de Quevedo, tema

que por su hermetismo conceptista solo estaba disponible para el conocimiento de unos pocos estudiosos.

ALBERTO RODRÍGUEZ RÍPODAS

CACHO CASAL, Rodrigo, *La poesía burlesca de Quevedo y sus modelos italianos*, Santiago de Compostela, Universidade de Santiago de Compostela, 2003, 409 pp.

El presupuesto estético desde el que los autores áureos abordan la actividad creadora es el de la «imitatio». Éste el concepto básico que está en el punto de arranque de cualquier actividad hermenéutica sobre nuestros poetas barrocos y es la piedra angular desde la que Cacho Casal se plantea el estudio de la poesía burlesca de Quevedo. Focaliza la técnica de la «imitatio» en los modelos italianos, parcela desatendida por la crítica, centrada hasta ahora en el análisis de la tradición grecolatina y, sobre todo, sus deudas con Marcial. Así pues, el objetivo más inmediato de este trabajo de Cacho Casal, que constituye una versión revisada de su tesis doctoral y que obtuvo el premio de investigación «Dámaso Alonso» que otorga la Universidad de Santiago de Compostela, es el de «delimitar la relación de la poesía burlesca de Quevedo con la literatura italiana, y analizar el complejo proceso de reescritura al que es sometida» (p. 15). No obstante, el alcance y profundidad del estudio trasciende el propósito inicial del investigador y se convierte en un ensayo útil para cualquier acercamiento a la poesía satírica burlesca de los siglos XVI y XVII por el bosquejo esencial de los principales motivos de la lírica festiva, el análisis de textos fundamentales y la nómina de sus cultivadores esenciales, en un arco temporal que va del mundo clásico a la con-

temporaneidad barroca del autor de los *Sueños*.

La tónica dominante del libro está marcada, pues, por el predominio del ejercicio comparativo entre la poesía burlesca de Quevedo y los posibles modelos italianos a los que el autor español pudo acudir, particularmente Ariosto y Berni, pero sin descuidar las filtraciones esenciales de las literaturas griega, latina y española.

El capítulo primero, a modo de preámbulo, establece la delimitación genérica entre la poesía satírica y burlesca para lo que se remonta a su codificación en Italia —de la mano de sus dos principales exponentes: Ariosto en sus *Satire* y Berni con los *capitoli*— y a la introducción de esta literatura jocosa en la España barroca por Hurtado de Mendoza y Cetina. El concepto de lo ridículo arraiga en la mentalidad del siglo XVII en tanto en cuanto permite el desarrollo de las agudezas y juegos verbales que están en la base de la estética conceptista. El corpus textual objeto de análisis son los poemas que en el *Parnaso Español* aparecen escritos bajo el amparo de la musa Talía «y otros que permanecieron manuscritos o no se incluyeron en esta *Musa*, pero cuyos contenidos y estilo son afines a ella» (p. 27). Un índice final de los poemas comentados (cuarenta y siete) ofrece al lector fácil acceso a un análisis sumamente sugerente de las composiciones significativas burlescas de la musa más jocosa de Quevedo (pp. 398-399).

Cinco motivos de la lírica burlesca quevediana acaparan el interés de Cacho Casal: la inversión del tópico horaciano del *beatus ille*, la sátira contra las mujeres y el matrimonio, el género del encomio paradójico —aplicado a enfermedades, insectos y los defectos físicos y morales—, la burla del ideal femenino petrarquista y caricatura de personajes grotescos, la mofa de la cabalgadura ridícula y, por último, la burla de la afec-

tación lingüística de que dejan testimonio los poemas de invectiva contra Góngora. El proceder del crítico es bastante uniforme y sistemático en los cinco capítulos que se ocupan de cada uno de los motivos señalados: establece el marco genérico o la tradición en que se inserta el motivo burlesco sometido a examen; hace un recorrido cronológico por el tratamiento que le han dado sus principales cultivadores desde la tradición greco-latina hasta el barroco, y se centra, a continuación, en los modelos italianos que pudieran haber influido en la asunción de estos tópicos por los escritores españoles. Después del establecimiento de este contexto, será el análisis del texto concreto que versifica ese motivo el que dé idea de la apropiación que Quevedo hace de los materiales que la tradición literaria clásica e italiana ponía a su disposición, quedando, de esta manera, asentadas las pautas de la imitación compuesta que el autor del *Buscón* practica en su producción burlesca. La deuda de Quevedo con los modelos italianos se ve en el verso concreto, en el sintagma particular, tanto en el nivel formal —en aspectos como la rima, el metro, el tipo de estrofa— como en aspectos temáticos. La luz que las posibles fuentes italianas arrojan sobre el verso quevediano no la plantea nunca Cacho Casal como una filiación indiscutible sino como un bagaje de lecturas que era patrimonio del acervo cultural de los autores áureos, y, en todo caso, reescribiese o no Quevedo esos modelos, éstos iluminan desde nuevas perspectivas la lectura del corpus burlesco quevediano.

El punto de inflexión para la inversión burlesca que Quevedo hace del tópico del *beatus ille* se encuentra en el elogio de los placeres corporales incidiendo, mayormente, en la comida y la bebida. Las deudas con la tradición italiana radican en la intensificación degradatoria de elementos de la lírica ariostes-

ca que se solapan con puntos de contacto con el *Libro del Buen Amor* y poemas de Baltasar del Alcázar y Hurtado de Mendoza.

El capítulo siguiente atiende al tema de la misoginia, *loci* cultural presente desde la Biblia hasta Góngora, que había suscitado un amplio interés tanto en tratamientos serios como de chanza en el autor a que nos venimos refiriendo y que, más o menos explícito, subyace en toda su obra. Encuentra clara presencia en la sátira contra el matrimonio y toma forma en la figura de «las pidonas» donde Quevedo entronca con la literatura prostibularia para destacar de estas meretrices o «putas cantoneras» el deseo de goce carnal que intensifica la sátira, pues parece ser más censurable desde su punto de vista moral que la codicia que les lleva a ofrecer su amor por dinero, codicia que destacaban como defecto fundamental los textos misóginos.

El género del elogio paradójico y del retrato grotesco ocupa el grueso de este trabajo (pp. 103-398). Siempre incorpora Cacho Casal de forma crítica y valorativa todos los materiales, aunque quizás el encuadre del encomio paradójico dentro del «genus demonstrativum» de la retórica clásica y todo el trazado genérico que esquematiza al inicio de este capítulo —desde Aristóteles hasta los humanistas italianos del Renacimiento y los autores del XVI español que lo cultivaron tanto en prosa como en verso— pueda resultar un encadenamiento innecesario de nombres y títulos, puesto que los que tendrán presencia de manera razonada en los textos quevedianos los traerá a colación cuando se analicen esos elementos concretos en los poemas particulares. Las modalidades adoxográficas de que se encuentran muestras en la lírica quevediana son el elogio de las enfermedades, de los defectos físicos y morales y la alabanza a insectos, especialmente el mosquito. El romance «A la sarna» en

elogio de esta enfermedad, si bien se aleja de la forma métrica preferida por los satíricos italianos —el terceto, que nunca fue del gusto de nuestro autor— está claramente dentro de los dictados de la sátira bernesa, con la reescritura de Quevedo que pone el acento en la parodia del petrarquismo a partir de la equiparación de la enfermedad con la amada de estos cancioneros. El soneto «Érase un hombre a una nariz pegado» es conocido ejemplo del filón que los propósitos burlescos varios encontraban en los defectos físicos, si bien Quevedo añade a este tópico literario antiguo y ampliamente difundido el elemento antisemita que dispersa por toda su obra. En la mente de todo lector queda la asociación de una nariz grande con los judíos. Además de la invectiva antisemita, en el elogio de los defectos físicos, la carga mordaz se intensifica con el elemento obsceno, al asociar nariz a falo mediante juegos de palabras y dilogías tan del gusto quevediano. Como se va viendo, las aportaciones esenciales de Quevedo se configuran en torno a las imágenes de base claramente conceptistas, nuevos elementos paródicos —en especial, los que tienen que ver con lo misógino y antisemita—, y la intensificación del procedimiento hiperbólico hasta llegar a la caricatura. En definitiva, el elemento medular que orienta la reescritura quevediana es la intensificación de las asociaciones conceptuales que ya ofrecían los modelos italianos y que Quevedo combina con materiales de las demás literaturas que trataban el tema. Paralelamente a esto último, el retrato grotesco de los defectos morales encuentra su lugar en la poesía burlesca de Quevedo referido especialmente al adulterio y al motivo de los maridos cornudos. La «Sátira a un amigo suyo» y el «Documento de un marido antiguo a otro moderno» ejemplifican, en su obra de juventud y madurez respectivamente, la reelaboración a que Quevedo somete el

«encomium cornuum» en ese proceso de intensificación señalado que busca aumentar la carga satírica para, así, poner de relieve la hipocresía social.

Llegamos así al capítulo cuarto dedicado al retrato grotesco. En la caricatura de defectos físicos y vicios morales es donde la agudeza conceptista de Quevedo parece llegar hasta sus últimas posibilidades convirtiendo la hipóbole en el medio privilegiado para retratar esa galería de seres grotescos que desfilan por sus versos. Destaca Cacho Casal la parodia del ideal femenino petrarquista, la figura de los calvos así como el retrato de la cabalgadura ridícula. La burla del modelo de belleza femenina que había codificado la lírica de Petrarca la hace Quevedo a través de la enumeración de defectos físicos como en los sonetos dedicados a una dama bizca, a una tuerta y a otra ciega, o bien invirtiendo el tópico de la juventud, lozanía y hermosura con el retrato de la «vetula» en que parte de elementos de tradición clásica —Horacio, Marcial, Ovidio, Propertio— y toma como paradigma el soneto de Berni «Chiome d'argento fine, irte e attore». También los autores clásicos son punto de arranque para dibujar los atributos grotescos de la figura del calvo cuyos rasgos ya codificados por los autores clásicos mezcla Quevedo con la lírica bernesa de la que podría haber tomado «el motivo del calvo que no quiere quitarse el sombrero» (p 268). Añade, además, mediante un lenguaje alusivo lleno de dobles sentidos una lectura obscena en sonetos como el que lleva por título «Calvo que se disimula con no ser cortes».

La última parada en este recorrido por los principales motivos de la lírica burlesca quevediana la hace Cacho Casal en los textos que satirizan la poesía de Góngora bajo el epígrafe titulado: «Parodia de la poesía gongorina: entre Folengo y Fidenzio». El ataque de Quevedo al autor de las *Soledades* toma for-

ma no sólo en la invectiva contra su estilo culto sino que deriva también al terreno de la sátira personal tildándolo de homosexual y judío. Propone Cacho Casal la deuda razonable de Quevedo en la burla de la afectación lingüística y en la acusación de homosexual con la práctica pedantesca italiana teatral y lírica, particularmente con Folengo quien lleva esta tradición a su máxima expresión.

Como ha venido argumentado Cacho Casal con gran concisión y claridad explicativas, son muchos los puntos de contacto de la lírica burlesca de Quevedo con la tradición italiana, aunque en este procedimiento de reescritura al que el autor español somete la materia burlesca es la imitación compuesta la que marca las pautas del arte quevediano. Su aportación personal esencial, en síntesis, radica en la utilización de una técnica que superara a sus modelos «en agudeza y densidad verbal» (p. 361). No descuida nunca Cacho Casal la mediación entre las fuentes y el uso que de ellas hace Quevedo en un proceso dialéctico de enriquecimiento mutuo. No se afana, pues, en la simple búsqueda de fuentes e influencias sino que intenta reconstruir ese diálogo que la buena poesía mantiene entre tradición y reescritura desde los presupuestos estéticos de una época como la barroca. Es encomiable, sobre todo, la constante atención prestada al texto y al detalle como base metodológica de su actitud y práctica filológica.

MARÍA DOLORES MARTOS PÉREZ.

PEDRAZA JIMÉNEZ, Felipe B., *El universo poético de Lope de Vega*, Madrid, Ediciones del Laberinto (Colección «Arcadia de las Letras», n.º 16), 2003, 300 pp.

He aquí un libro de síntesis de uno de los mejores conocedores de la poesía

y el teatro de Lope, el profesor Felipe Pedraza, cuidadoso editor de las *Rimas del Fénix* (1993-1994), responsable editorial de bellos facsímiles de algunos de sus mejores libros poéticos (*Rimas*, 1984; *Segunda parte de las Rimas*, 1985; *La vega del Parnaso*, 1991) y autor, en fin, de un buen número de trabajos sobre la poesía de uno de los tres grandes nombres de la lírica del Siglo de Oro. El profesor Pedraza se sitúa por mérito propio a la altura de los grandes lopistas de todos los tiempos y es hoy una de las fuentes más autorizadas para todo lo que tiene que ver con el ingenio madrileño.

El libro que nos presenta ahora traza una trayectoria lírica del autor, aunque su título sea *El universo poético de Lope de Vega*. En efecto, Pedraza comienza por dar una pequeña cronología de la vida y la época de Lope y pasa a estudiar los romances juveniles del autor, que junto a otros ingenios formó en la década de 1580 lo que hoy conocemos como «romancero nuevo»; continúa con la consideración de las *Rimas* (de todo tipo) y los libros dedicados a polémicas literarias (*Filomena* y *Circe*), que pertenecen a la madurez del poeta; y termina con el afamado «ciclo de *senectute* o vejez» que componen la *Rimas de Burguillos* y otras obras. Dedicaba también unas páginas breves a la lírica en el teatro, para que nada falte y, por el diseño de la colección, aporta un interesante apartado bibliográfico «Los caminos de la crítica» y una bibliografía actualizada, que es muy de agradecer porque los estudios sobre el inagotable Lope amenazan con hacerse igual de inagotables en nuestros días. Por si fuera poco, el autor desglosa los artículos de interés para el tema de que trata dentro de los libros que incluyen varios trabajos.

La obra presente se lee con amenidad y se nota el cariño del autor por el tema escogido, a la vez que el dominio indudable, que le lleva a sintetizar adecuada-

mente las ideas que expone sobre cada uno de los libros de Lope. Es muy de agradecer también la valoración crítica de las obras estudiadas, de las que Pedraza destaca aquellos versos que tienen mayor interés dentro del mar proceloso de todos los que compuso el autor en los muchos años de existencia fértil para el mundo de la poesía lírica. Aun para un poeta dedicado solo a este género, la producción que conocemos del Fénix es más que notable.

Verdaderamente sorprende al lector la actitud de Lope por hacerse preferir por sus contemporáneos durante más de medio siglo de producción, la lucha contra los competidores que en todo ese tiempo le iban saliendo (Góngora por ejemplo) o contra los detractores numerosos que tenía (los casos de Torres Rámila o el de Pellicer son de lo más curiosos en este orden de cosas, pero no se puede olvidar tampoco a los neoaristotélicos). Pedraza nos presenta al Fénix como un espíritu «poco dotado para la sátira y la polémica» (p. 153), pero hay que concederle que a pesar de ello se empleó con empeño (o hizo que se emplearan sus amigos) en varias ocasiones, como contra Elena Osorio y sus parientes. Acaso habría que añadir a la bibliografía aquel título de Entrambasaguas, *Cardos del jardín de Lope de Vega. Sátiras del «Fénix»*. (Madrid: CSIC, 1942), que muestra con creces lo que decimos.

Pedraza se enfrenta a todos los problemas que plantea la lírica de Lope y nos da un resumen certero de la opinión crítica, ajena o propia. Trata, por ejemplo, de los problemas de atribución del romancero nuevo, que tanta bibliografía han despertado (acaso más en años anteriores), pero se muestra escéptico en ocasiones, pues la materia es resbaladiza en demasía como para aceptar alegremente todas las propuestas de críticos anteriores como Millé, González Palencia, Montesinos, etc., muy autorizados sin duda,

pero que no siempre pudieron probar estas hipótesis por la propia dificultad del asunto. Se cuida mucho el profesor Pedraza, con buen criterio, de aceptar sin más las referencias biográficas que se extraen de los poemas como indicio de autoría

Es muy interesante el concepto que tiene Lope del buen lenguaje, sobre todo a propósito de la crítica contra Góngora y sus seguidores cuando difunden la nueva manera de la poesía, una nueva manera que para colmo de males para el Fénix empieza a despertar la admiración del público lector, mientras que Lope —aunque lo intenta diversas ocasiones— no consigue hacerse con la monarquía lírica que pretendía. Envidioso, como también lo estaría con sus competidores en prosa (la novela corta de Cervantes, por ejemplo), intenta eclipsar sin conseguirlo a quienes compiten con él. Indudablemente Lope está en el mismo bando que el tratadista Jiménez Patón, buen amigo suyo, el cual le escoge preferentemente para ilustrar con ejemplos poéticos la *Elocuencia española en arte*, cuyas dos ediciones de 1604 y 1621 jalonan las fechas de la polémica con Góngora y otros.

Por otra parte, resalta Pedraza la pérdida de la predilección del nuevo rey, Felipe IV, y de su valido Olivares, que ven al Fénix como una vieja gloria y no le destacan con los pretendidos laureles y reconocimientos al no escogerle para cronista real frente a Rioja primero y Pellicer después. La pugna entre castellanos y andaluces, entre claros y cultos, no parecía ser juzgada objetivamente por el andaluz Olivares, que sí benefició a poetas de aquel ámbito como el citado Rioja o don Luis de Góngora. Incluso parece que existió una deliberada maniobra para retrasar la publicación de su *Partes de comedias*, una vez que se había levantado la prohibición de imprimirlas, hasta que hubiera muerto el poeta. Todo ello

llevó al último Lope a un sentimiento de postración y abandono al final de sus días que, sin embargo, dio origen a algunas de sus mejores producciones: la *Dorotea*, las *Rimas* de Burguillos y otras obras.

Hay un período en la lírica del Fénix y por supuesto en su experiencia vital que pienso que podría haberse desarrollado más, me refiero a la relación con Toledo y con los toledanos y su influencia en la poesía del autor. Lope está en contacto con esta ciudad y sus poetas al menos en dos momentos de su vida: uno en la década de 1580-90 y otro entre las fechas de 1604 y 1610. El primero es el de la creación del romancero nuevo, cuando Lope comparte vivencias y versos con los toledanos Pedro Liñán de Ríaza y don Luis de Vargas, y también con Juan Bautista de Vivar, el repentista tantas veces citado (*Dorotea*, *Laurel de Apolo*, y el «Vireno» del soneto que se menciona en la p. 100 de este libro) el segundo período es más importante por cuanto el poeta vive efectivamente en la ciudad con alguna de sus amantes y llega a ser considerado «poeta toledano». Como tal es el encargado de la *Relación de fiestas al nacimiento de Felipe III* (Toledo, 1605) y participa con los «cisnes del Tajo», distintos de los ya citados: Baltasar de Medinilla, Gaspar de Barrionuevo, Gregorio de Angulo, José de Valdivielso...en diferentes justas y academias literarias. A algunos dedica importantes textos, como las epístolas a Angulo (muy bien estudiada por Millé en su trabajo «La epístola de Lope de Vega al doctor Gregorio de Angulo», en *Bhi*, XVII, 1935, pp. 159-188) o Medinilla, incluidas en *La Filomena*. Lope llega a ser considerado su guía, el jefe de filas de esta escuela poética que ha sido analizada, entre otros, por Miguel Ángel Pérez Priego («Poetas toledanos del barroco. Baltasar Elisio de Medinilla», en *AEF*, IX, 1986, pp. 225-238). Indudable-

mente lo que acabamos de mencionar no es algo directamente relacionado con el poeta y, por tanto, no se trata de una carencia importante en un libro concebido para sintetizar —lo he dicho al principio— lo que tiene que ver con la trayectoria lírica de Lope. Si el estudioso se perdiera en estos meandros, muy numerosos en un poeta como Lope, probablemente nunca habría alcanzado el mar de su desembocadura y el libro no tendría final.

En la bibliografía nada que añadir a las pinceladas ya mencionadas, quizá solo citar los dos artículos de Carreira («Nuevos textos y viejas atribuciones en la lírica áurea», en *Voz y Letra*, I, 1990, pp. 15-142 y «Algo más sobre textos y atribuciones en la lírica áurea», en *Ibíd.*, II/2, 1991, pp. 21-57), en que se aportan nuevas atribuciones y se editan poemas debidos a Lope, como los que firma con el seudónimo del «González el estudiante» —seudónimo que por primera vez un crítico identifica correctamente como perteneciente al Fénix— con los que contribuye a la justa dedicada a la beatificación de Santa Teresa (1614); sí se cita el trabajo de Elena del Río dedicado a este mismo asunto en la *RFE*, 79 (1999). También habría que recordar una bonita antología que se debe a Mario Hernández: *Lope de Vega Carpio, Doce sonetos de amor sacados a la luz de la selva de su teatro* (Madrid, Edad de Oro, 1994) y corregir el nombre de Luisa López Grigera. Por lo demás parece impecable.

El doctor Pedraza nos presta un servicio importante a los estudiosos de la obra lírica del Fénix, porque ayuda a distinguir las voces de los ecos en su poesía y porque nos guía a través de ella con mano experta y criterio seguro para valorarla y tenerla en la justa consideración que se merece. Sorprende lo mucho que queda por hacer en este campo de las ediciones críticas o anotadas que tienen que ver con uno de los poetas ma-

yores de la literatura española de todos los tiempos, que empieza a tener en estos días la edición de su teatro que merece (debida al grupo PROLOPE), pero que necesita que le ocurra algo similar con sus poesías, como reconoce el autor de este libro («Faltan ediciones críticas y ampliamente anotadas de casi todos los poemas y poemarios relevantes de Lope» p. 252). Ojalá este magnífico libro sirva para remover las conciencias y para que surja también el proyecto de edición de la lírica del Fénix.

ABRAHAM MADROÑAL

PERELMUTER, ROSA, *Los límites de la femineidad en sor Juana Inés de la Cruz, estrategias retóricas y recepción literaria*, Madrid, Iberoamericana-Veruert, 2004, 167 pp.

La vasta producción literaria de sor Juana Inés de la Cruz ha sido, y continúa siendo, objeto de constante análisis y estudios críticos desde las más variadas perspectivas. La lista de congresos, coloquios y homenajes dedicados a su figura y su obra es ingente. A esto, habría que añadir la útil herramienta de trabajo que ha supuesto para los estudiosos sorjuanistas —y en general, para cualquiera que se acerque por primera vez a sus escritos— la edición electrónica de sus obras completas, llevada a cabo por Luis Villar. Una buena muestra de esta constante puesta al día de la obra de la escritora mexicana es el libro de la profesora Rosa Perelmuter, que ahora reseñamos y que será sin duda un título imprescindible en la bibliografía sorjuanina.

Como la propia autora señala en la Introducción, el libro constituye una actualización de temas que, ya en parte, habían sido tratados en varios artículos publicados en reconocidas revistas litera-

rias, o bien, presentados en congresos internacionales desde la década de los 80 hasta finales de la siguiente. No se trata, por tanto, de una improvisación, sino de la culminación de un proceso crítico previo, que asegura la densidad de las aportaciones ahora publicadas. Todos estos ensayos tienen como punto de partida el interés constante de la autora por poner de manifiesto —siempre partiendo del análisis de los propios textos— las distintas maneras en que sor Juana se enfrenta a los «límites» que su condición de mujer, escritora y monja le impone; de ahí el título del libro: *Los límites de la femineidad en sor Juana de la Cruz: estrategias retóricas y recepción literaria*.

Así pues, el libro se estructura en dos partes; en la primera, que comprende desde el capítulo 1 al 5, la autora nos ofrece un recorrido por «los límites, pero también las posibilidades que le confiere [a sor Juana] su condición de mujer» (13). En concreto, en los dos primeros capítulos se hace hincapié en la importancia que la retórica tiene en la producción de la mexicana. En el tercer capítulo nos situamos en un ámbito totalmente diferente; en este caso, la atención recae en el análisis de aspectos de la vida doméstica diseminados a lo largo de los textos sorjuaninos. Por último, en los capítulos 4 y 5, comprobamos como estos «límites» y estas «posibilidades» quedan reflejados en los propios textos mediante la neutralización de la voz narrativa.

La segunda parte (del capítulo 6 al 8) supone un detallado recuento por las diferentes valoraciones críticas que la obra de la monja ha tenido a lo largo del tiempo. Opiniones y valoraciones condicionadas también, por la escisión que se produce entre la imagen de sor Juana como mujer y como escritora del XVII.

En un principio, en el capítulo 1, se plantea de forma general la «discutida» relación entre la mujer y la retórica durante el Siglo de Oro. Perelmuter, nos recuer-

da cómo en esa época son numerosas las voces que aconsejan a las mujeres apartarse del estudio de ciertas disciplinas —entre ellas la retórica—. Aun cuando el obispo de Puebla, en la carta que acompaña la conocida *Carta atenagónica*, no recrimine a la monja por escribir —es más reconoce su calidad literaria—, sí le insta a que abandone el estudio de lo que él califica como «ciencias curiosas», entre las que se incluiría la retórica. Esta actitud de condenación contrasta con la de los coetáneos de la escritora, que alaban precisamente la presencia de dicha disciplina en sus composiciones.

Ahora bien, ¿cuáles son esos preceptos de la retórica clásica asimilados y utilizados por sor Juana? A esto responde la autora en el capítulo 2, señalando los fundamentos retóricos sobre los que se asienta la famosa *Respuesta a sor Filotea*. Como botón de muestra sirvan los siguientes: estructuración definida de la carta según la división del discurso (exordio, narración, prueba y conclusión), formalización del tono a partir de la utilización de términos legales, uso de ciertas fórmulas de modestia, exhortación a los sentimientos del oyente. Como apunta acertadamente la profesora Perelmuter, la supuesta «naturalidad» que se ha creído ver en el estilo de esta composición, no es sino un recurso más empleado por la escritora: «De ahí que Sor Juana disimule un tanto el aspecto formal o judicial de su Respuesta (o sea, el hecho de que lo ha compuesto es una defensa de sus derechos intelectuales), que encubra su identidad de oratio bajo el disfraz de confidencia de carta familiar» (32).

A diferencia de lo analizado en los dos capítulos anteriores, las composiciones de la monja también corroboran cómo en numerosas ocasiones recurre a sus conocimientos más cercanos, aquellos relacionados con la vida doméstica. Es lo que Perelmuter en el capítulo 3 define como «filosofías de cocina». A pesar de

que una buena parte de la crítica ha visto en sor Juana el prototipo de la voz femenina —principalmente en la Respuesta a sor Filotea y en las conocidas redondillas «Hombre necios»—, Rosa Perelmuter nos demuestra, partiendo del análisis concreto de algunos textos, cómo la voz narrativa presente en la mayoría de ellos carece de una marca genérica (capítulos 4 y 5). Avanza un paso más en sus interpretaciones, afirmando que la neutralidad genérica encontrada en las voces poéticas apunta a «una intranquilidad que viene a ser reflejo de las contrariedades con que [sor Juana] tuvo que lidiar en su vida, así como de sus experiencias femeninas» (83).

El capítulo sexto ejemplifica lo expuesto anteriormente: el hablante-protagonista del *Primer sueño* se manifiesta a lo largo del poema de forma ambigua. No obstante, un análisis lingüístico más profundo, basado en los diferentes deícticos (personales, organizadores y espaciales) localizados a lo largo del poema, lleva a la autora a desenmascarar al yo femenino que rige la narración.

La segunda parte del estudio se inicia con un recorrido por la recepción de la obra de la escritora mexicana hasta la primera mitad del siglo XX (capítulo 6). El capítulo 7, continua esta línea de investigación, enfocándose en la recepción del *Primer sueño*. La autora rastrea los comentarios críticos, que sobre este se han hecho desde 1920 a 1940. Además de las diferentes ediciones del poema que ven la luz en estos años, aparecen importantes estudios que denotan un creciente interés por parte de la crítica. Cabe destacar por su trascendencia los trabajos de Henríquez Hureña, Abreu Gómez y Karl Vossler. A partir de aquí, se intensifica el interés de los investigadores por esta composición, reivindicando el valor que en otros tiempos se le negó.

Finalmente, el capítulo 8 lo dedica la autora a repasar las contribuciones hechas

por parte de la crítica femenina, principalmente a partir de la segunda década del siglo XX con los estudios de Dorothy Schons. El mérito de estas estudiosas reside en devolverle a la escritora mexicana su lugar como escritora aurisecular, junto a los grandes clásicos como Lope de Vega, Calderón y Góngora.

En suma, el libro que nos ofrece Rosa Perelmuter, constituye un excelente ejemplo de revisión rigurosa de la obra de sor Juana. Cabe señalar que este estudio alfa los enfoques teóricos más avanzados con el análisis más preciso de los textos, de manera que resulta un modelo de acercamiento a los problemas tratados en sus páginas. El conocimiento exhaustivo de los textos sorjuaninos permite a Perelmuter transitar por la obra estudiada con una seguridad admirable, y con una capacidad de iluminación de clarificación verdaderamente notables. A esto hay que añadir la cuidada presentación con algunas ilustraciones que acompañan al estudio. La autora logra a partir del análisis exhaustivo de los textos, y alejada de cualquier tipo de condicionamiento, transmitir al lector del siglo XXI cómo sor Juana, a través de la escritura, logra encontrar un espacio neutro donde expresarse como mujer y escritora.

EVA ILLESCAS

Baltasar Gracián IV Centenario (1601-2001). Actas del I Congreso Internacional «Baltasar Gracián: pensamiento y erudición», celebrado en Huesca, 23-26 de mayo de 2001, A. Egido, F. Gil Encabo, J. E. Laplana Gil (eds.), Zaragoza, Institución «Fernando el Católico», Instituto de Estudios Altoaragoneses y Gobierno de Aragón, 2003, 392 pp.

El cuarto centenario del nacimiento de Baltasar Gracián (1601-1658) dio, en-

tre otros muchos y buenos frutos, la celebración en Huesca y Zaragoza de sendos congresos centrados en la vida y obra de este autor universal, cuyos resultados quedan plasmados con la publicación de estas actas. El tomo que reseñamos a continuación comprende las ponencias presentadas en el congreso «Baltasar Gracián: pensamiento y erudición», celebrado en Huesca en mayo de 2001.

Como apunta A. Egido —Comisaria del Gobierno de Aragón para el IV Centenario de Baltasar Gracián y Directora del Congreso—, se pretendía contextualizar debidamente al autor en su círculo vital e intelectual, para evitar caer, de esa manera, en un «Barroco sin conceptos», que ignore (como se ha venido haciendo) la herencia renacentista, legado que tan bien supieron aprovechar autores como el que nos ocupa.

A ello contribuyó en gran medida el recientemente desaparecido Miguel Batllori (S.I.), autor de la primera ponencia. Su testimonio biográfico es sumamente valioso, pues nos ayuda a comprender el estado de los estudios sobre Gracián hasta los años 40, momento en que comenzó a dedicarle una atención profesional a su obra. Salvando honrosas excepciones, en esa época el autor aragonés era denostado en todas sus facetas: en lo teológico, por los propios jesuitas y en lo estético, por el juicio que le dedicó Menéndez Pelayo, en plena vigencia todavía entonces.

Gil Encabo y Cuevas Subías dedican sus estudios a la relación entablada por Gracián con Lastanosa y Manuel de Salinas, dos de los personajes más influyentes en la Huesca del siglo XVII. El primero aporta datos fundamentales de los escritos apologéticos sobre el mecenas de Gracián, mostrando así que éstos formaban parte de una campaña propagandística que, falsificando datos y exagerando elementos (siguiendo en este sentido

el género laudatorio, muy en boga en aquel tiempo, que llegaba a la mitificación del personaje), habría contribuido de una manera esencial a perfilar los rasgos con que su figura ha llegado hasta nuestros días. Al margen de estos intereses, el «Salastano» de Gracián reivindica su estatuto ficticio y propugna unos principios que se alejan de lo material y ensalzan lo moral, universalizando, de esta manera, el valor de la persona concreta que lo inspira.

Por su parte, Cuevas Subías nos ofrece la ambientación de la Huesca contemporánea a nuestro autor. Ésta responde al patrón de una ciudad de provincias dominada por una elite de terratenientes y juristas (estratos a los que pertenecen, respectivamente, los dos personajes mencionados), que luchan por imponer el monopolio jesuita de la enseñanza. En este contexto se produce la amistad de Gracián con el círculo lastanosino, que da como resultado, entre otras cosas, la inserción en la *Agudeza* de las traducciones de Salinas a los poemas de Marcial. Se da cuenta del desarrollo y fluctuación de esta amistad, cuyo enfriamiento obedece a razones políticas y estéticas de gran interés.

No menos importancia tienen los artículos centrados en describir la formación cultural que sustenta la obra graciana.

Así, en «Gracián y los cánones grecolatinos», la profesora Schwartz nos revela el conocimiento que nuestro autor poseía de los movimientos intelectuales más avanzados del momento. En efecto, la descripción de los saberes que conformarían la formación ideal del hombre (presente, por ejemplo, en *El Discreto*), muestra puntos de contacto más que significativos con las propuestas de humanistas europeos de la talla de Henri Estienne. Aunque parece fuera de toda duda, como ya demostró A. Egido, que dicha vinculación se establece gracias a

la obra *De Bene Disponenda Bibliotheca* de Francisco de Aráoz, el hecho es que nuestro autor se aparta de la *Ratio studiorum*, mucho más retrasada en lo que a sistema epistemológico y didáctico se refiere, pues seguía apegada al sistema basado en el *trivium* y *quadrivium*.

Por otra parte, Melchora Romanos nos hace ver que las opiniones vertidas por nuestro autor en torno a Góngora nos muestran su familiaridad con los comentaristas y poéticas del momento, en los que, como sabemos, el poeta cordobés ocupaba un puesto de privilegio (tanto para alabarlos como para denostarlos).

Gracián se inscribe al final del proceso (su *Agudeza* es el canto del cisne de esta poética), lo que explica el carácter vacilante de su postura con respecto a este poeta. Se trata de analizar «de qué modo Baltasar Gracián se constituye en el epígono que recibe y asimila las corrientes encontradas que están agazapadas en ese juego de fuerzas que parecen representar por un lado Pellicer, Andrés de Uztarroz y la pléyade de sus seguidores y, por otro, la amistosa posición opuesta del reticente Salcedo Coronel» (p. 196).

Lo expuesto hasta ahora nos da una idea de la importancia radical que en él posee la erudición; el significado preciso de este aspecto queda delimitado por E. Laplana Gil. En el paso del *Arte de ingenio* (1642) a la *Agudeza* (1648) es éste uno de los elementos que se ve ampliado considerablemente.

El análisis de estos capítulos refleja que el autor apuesta por el manejo de una erudición fundamentalmente basada en el conocimiento de las fuentes de filosofía moral y de agudeza fingida, con lo que vuelve a hacerse patente la vinculación del autor con la corriente humanística, del que el autor parece ser uno de sus más ilustres herederos. El uso de las fuentes manejadas debe someterse necesariamente, no obstante, a una adaptación a las circunstancias concretas para

las que son utilizadas; hecho constatable, sin la menor duda, en el conjunto de su obra.

Los estudios presentes en estas actas en torno al uso de la fábula, de los cuentos y chistes tradicionales y de los emblemas nos aportan más pruebas al respecto. Los tres casos constatan una utilización muy elaborada de estas fuentes, muy superior a la que requeriría la cultura superficial de las poliantes y demás fuentes instrumentales, tan criticadas por los grandes autores del momento, incluido Gracián. De hecho, este proceso dificulta bastante la identificación de los mismos. El estudio de M.P. Cuartero da cumplida cuenta de los distintos modos de utilización de las fábulas en las obras gracianas.

En el caso de los cuentos y chistes tradicionales, además, esta labor se complica pues, como señala M. Chevalier, el procedimiento de camuflaje de los mismos se ve acrecentado por la baja consideración que este tipo de fuentes orales y anónimas («cuentos de viejas», como eran denominados de manera despectiva), despertaban en los eruditos del momento.

Lo que no ocurría, como señalamos anteriormente, con los emblemas. Los estudios de Perugino y de Esteban Lorente muestran su omnipresente influencia en todos los ámbitos culturales. El primero intenta delimitar las obras emblemáticas empleadas directamente por el autor, basándose para ello, además de las referencias explícitas presentes en sus obras, en los catálogos de las bibliotecas que, con toda seguridad, manejó, esto es, la biblioteca de Lastanosa (donde se hallan registrados más de setenta obras adscribibles a esta temática, lo que supone un número ingente) y del colegio oscense de jesuitas. Esteban Lorente realiza una descripción de las obras arquitectónicas (incluida la arquitectura efímera) que mostraban este tipo de decoración en

sus fachadas y paredes, expuestas por tanto a la vista de los habitantes de la ciudad oscense, mostrando así cuáles pueden haber sido las fuentes directas de inspiración para algunos pasajes de la obra de Gracián.

Además, la erudición desempeña, como decíamos, un papel imprescindible en la *Agudeza*: la ingente cantidad de citas, alusiones a hechos históricos, poemas, anécdotas etc., dan cumplida cuenta de ello. Y no es exclusivamente un recurso pedagógico, puesto que, como muestra G. Serés, se deriva de la manera de proceder propia del pensamiento ingenioso. Éste trabaja con imágenes, no con abstracciones (propias del juicio), que son patrimonio de objetos particulares, de condiciones circunstanciales que toman carta de naturaleza en la expresión concreta.

El campo de aplicación de la agudeza es, por tanto, la *elocutio* y la descripción de las distintas técnicas para conseguirla está indisolublemente unida a las muestras concretas donde aparecen con todo su esplendor. Porque, como señala Poppenberg: «La forma del concepto es una sobredeterminación recurrente, por la cual un sobrante artificial hace reconocible una relación oculta al volverse reflexivamente hacia ella: (...) el momento equívoco de la relación ingeniosa introduce un segundo plano que no se comporta de forma analítica respecto al primero, sino sintética, que tiene carácter alegórico y se mantiene heterogéneo. En palabras de Gracián, es una relación “un término extraño como imagen, que le exprime su ser y le representa sus propiedades”» (pág. 284). Sólo en el ejemplo concreto es, por tanto, donde puede constatar una aplicación aguda de una técnica ingeniosa.

Todo ello se entiende mejor si estudiamos el proceso histórico que ha desencadenado esta concepción. El estudio de la terminología empleada, por ejem-

plo, es una manera idónea de acceder al mismo. C. Codoñer aborda la trayectoria de los vocablos «ingenio» y «agudeza», desde la retórica latina hasta los tiempos de Gracián, momento en que esta disciplina había limitado su objeto a la «elocutio», desatendiendo así, entre otros, el campo de la «inventio», donde se ubican estos términos. Todo ello tiene como consecuencia un reajuste que afecta al sentido de los vocablos y al trasvase de significados.

Los artículos restantes desarrollan aspectos distintos del pensamiento de nuestro autor, ya no propiamente estéticos. La mayor parte de los casos están estrechamente relacionados con una de sus preocupaciones más recurrentes: la disimulación, esto es, la necesidad de ocultar las propias intenciones y de descubrir las ajenas, para poder sobrevivir en un mundo inquietante, según el pensamiento de la época.

De ello se ocupa J. Checa, quien analiza el origen de esta visión del mundo a partir, fundamentalmente de la obra *El Príncipe* de Maquiavelo. Así, dicha obra no fue sino el reflejo de una concepción política que —de una manera más o menos agresiva— movía a todas las potencias, pues, al fin y al cabo, no se trataba sino del mantenimiento y la difusión de los territorios de un Estado.

Gracián representa el paso de estas reflexiones sobre la razón de Estado a su aplicación a las relaciones interpersonales en un ámbito cortesano, en donde estos principios poseían un rendimiento óptimo.

Esta perspectiva explica igualmente el interés del autor por la historia política, aquella que se posiciona al lado de un personaje o una potencia con intención propagandística, al modo de Tácito, Malvezzi o Pellicer.

Como explica Kagan, quizás fuera su desengaño con respecto a Felipe IV y el Conde-Duque de Olivares el que le hizo,

ya en el *Criticón*, abogar por un concepto de historia a la manera de la tradición ciceroniana, como maestra de vida, que reuniese las virtudes de sentencia, erudición, buen estilo y, sobre todo, juicio, esto es, ajena a cualquier filia personal o patriótica.

No obstante, aunque Gracián es un exponente excepcional de un tipo de pensamiento basado en la simulación, esto es, la capacidad de sacar rendimiento a la ocultación y la estrategia aboga, sin embargo, por una formación integral humanista. En este sentido, se opone a la corriente generalizada en Europa que 'concede importancia exclusivamente a la actuación exterior, codificada en unas reglas de actuación social, totalmente desprovistas de fundamento moral: exclusivamente, un código social cortesano, una técnica de conducta.

Strosetzki establece las diferencias, comparando los tratados de conversación franceses (inspirados en la traducción del *Oráculo manual: L'homme de Cour* de Hamelot de la Houssaie) con el pensamiento de nuestro autor en el *Criticón*.

Lo esbozado hasta aquí pretende dar cuenta de la riqueza de estas actas en las que se tratan aspectos de gran interés para entender la complejidad del pensamiento de nuestro autor, heredero de una amplísima formación humanística que, aplicada a la circunstancia especial y transformada con agudeza, sigue estando necesitada de trabajos tan enriquecedores como los que aquí se presentan.

La edición se completa con un compact disc que recoge la lectura de fragmentos de las obras de Baltasar Gracián, realizado por J.L. Pellicena: el mejor homenaje al autor y una invitación a seguir profundizando en el conocimiento y disfrute de su obra.

SILA GÓMEZ ÁLVAREZ

IRIARTE, Tomás de, *Fábulas literarias*, Edición de Emilio Palacios Fernández, Barcelona, Debolsillo, 2004, 251 pp. (Clásicos comentados, n. 66).

Sale a la luz una nueva edición de las *Fábulas literarias* de nuestro escritor canario Tomás de Iriarte, esta vez precedida de una valiosa introducción y con una serie de actividades en torno a los apólogos a cargo del profesor Emilio Palacios Fernández, especialista y gran conocedor del siglo XVIII.

Comienza el estudio con un breve repaso histórico de los hechos más relevantes acaecidos a lo largo del Siglo de las Luces, en los que destaca el período regenerador tras la llegada a España de la dinastía borbónica, y las reformas que promovieron los monarcas ilustrados para la renovación de la economía, la sociedad, la educación, la cultura, etc. Tras estos apuntes que dan a conocer al lector la época en la que vivió el famoso fabulista, se centra en el espacio de la literatura setecentista para hablar de los escritores neoclásicos, críticos con el Barroco español, y entre los que se sitúa nuestro autor. Tomás de Iriarte pertenece a la segunda generación de estos literatos comprometidos con el pueblo, que reflejaron en sus escritos el ideario ilustrado y las inquietudes por el progreso de la sociedad.

Después de trazar un cuadro cronológico en el que sitúa la obra de Iriarte en relación con los hechos históricos y culturales más relevantes del siglo, entra de lleno en su biografía. Los primeros pasos en la formación del fabulista son bien conocidos debido a que él mismo dejó escritos unos apuntes en los que relataba su vida y estudios. El investigador Emilio Palacios Fernández nos muestra a una persona culta, estudiosa, muy interesada en todo el ámbito cultural, en especial las lenguas, la retórica, la poética, y la música, de la que fue un apren-

diz autodidacta. Nos lo presenta preocupado por la reforma de la dramaturgia de su tiempo colaborando activamente con el Conde de Aranda en la regeneración del teatro, a la que contribuyó con la traducción de obras francesas que pasaron a formar parte del nuevo repertorio dramático que se quería llevar a las tablas. De su personalidad destaca que siempre fue bien aceptado en las tertulias, aunque se granjeó varias enemistades debido a su carácter polemista y orgulloso. En la prolija introducción del profesor Palacios Fernández se nos da buena cuenta de todas las polémicas en las que participó el escritor, muchas de ellas referidas a su persona y obra, como las ocurridas tras la publicación de su traducción del *Arte Poética* de Horacio, su melólogo *Guzmán el Bueno* y en especial por la publicación de sus *Fábulas literarias*.

Tomás de Iriarte comenzó a escribir desde muy temprana edad. En estas páginas es presentado como autor de poesías de circunstancias, de poemas didácticos como el de *La Música*, de traducciones dramáticas así como de varias obras teatrales originales, *El señorito mimado* o *La señorita malcriada*, diversos ensayos en prosa, poemas eróticos, etc., pero lo que le proporcionó el éxito perdurable fue sin duda la composición de sus afamadas *Fábulas literarias*, editadas por primera vez en el año de 1782.

Se centra a continuación el moderno editor en el estudio de las citadas composiciones. Describe primero la ordenación del libro, compuesto por una advertencia, una fábula que actúa como prólogo del resto de los apólogos, y dos apéndices que cierran la obra: el índice de las fábulas y la temática de las mismas, en primer lugar, y la métrica usada en estos versos, un total de cuarenta versificaciones diferentes. Iriarte se precia en la «Advertencia del editor» de ser el primero en escribir un conjunto de fábulas en

castellano enteramente originales. Esta afirmación causó mucha sorpresa y no poca indignación en su época, como bien señala el autor de este estudio. Sí que es cierto que su temática era novedosa, pues los apólogos fueron escritos con el propósito de corregir los vicios literarios y enseñar los preceptos por los que se debían regir los escritores. Y a pesar de indicar en la primera fábula, «El Elefante y otros animales» que no se dirigía en estas enseñanzas a nadie en particular, bastantes literatos de la época se sintieron aludidos y ofendidos, entre ellos, Samaniego, Menéndez Valdés, Forner, etc. Por este motivo comenzaron una serie de polémicas y ataques contra el escritor canario. Estas controversias y otras opiniones acerca de la obra de Iriarte, tanto antiguas como más recientes, quedan registradas en este documentado trabajo.

Concluye la introducción a las fábulas con la exposición de la bibliografía esencial en torno al escritor. Se recogen primero las diversas ediciones que hasta el momento se han hecho de las *Fábulas literarias* y en la siguiente sección los estudios modernos sobre el autor y su obra. Para la presente edición, Emilio Palacios toma como texto base la que apareció en el tomo I de la *Colección de obras en verso y prosa*¹ de Tomás de Iriarte, debido a que fue él mismo el que corrigió las erratas de las anteriores ediciones.

Las fábulas aparecen editadas ahora con la modernización gráfica, léxica y gramatical del texto para que adquieran una fácil lectura y una mejor comprensión. Además aparecen acompañadas por diversas notas en las que se realizan explicaciones lingüísticas y culturales a los diferentes versos, así como la señalización de las fuentes de las que se sirvió Iriarte en su composición.

¹ Tomás DE IRIARTE, *Colección de obras en verso y prosa*, Tomo I, Madrid, Benito Cano, 1787.

Pero esta edición no acaba aquí. El profesor Palacios ha añadido al final de los apólogos un apartado dedicado a la realización de actividades en torno a las fábulas para acercar al lector de una forma más completa y profunda al entendimiento de esta fórmula literaria, y favorecer los trabajos escolares. Comienza con unas valiosas y prolijas indicaciones en torno al nacimiento y la difusión del género fabulístico, y apunta que su entrada y definición en las poéticas no tuvo lugar hasta la tardía fecha de 1777. Continúa con la caracterización de los apólogos de Iriarte, el estudio de sus personajes, argumentos, ideología, estructura, estilo, versificación, etc., indicando incluso que la personalidad del autor canario queda en ellas reflejada, y se pueden vislumbrar sus propósitos de progreso en su vocación poética, y su servicio a la literatura utilitaria de la época de la Ilustración.

Con el propósito de dejar fijadas con la mayor claridad las ideas más importantes de esta obra, el autor de la presente edición resume y aclara las cuestiones fundamentales en torno a las *Fábulas* y propone una serie de interesantes y variados ejercicios para insistir en los aspectos básicos del análisis literario de los apólogos. Al mismo tiempo, propone diversos temas o motivos sobre los que se podrían realizar sugestivas exposiciones orales, debates o trabajos escritos. Aporta las fuentes de información bibliográfica y las páginas web más importantes en las que se pueden encontrar interesantes datos para su realización. Añade posibles sugerencias y títulos de estudios que se podrían efectuar en grupo o de forma individual, y de un modo interdisciplinar relacionando las fábulas de Tomás de Iriarte con otras ciencias como la Historia, la Filosofía, la Música, el Arte, etc.

Acaba esta meritoria edición realizando un ejemplo de comentario de texto, el

de la fábula titulada «La Ardilla y el Caballo», poniendo en práctica y para que sirva de modelo al lector y al estudioso todo lo que anteriormente ha explicado.

Podemos concluir con la afirmación de que el profesor e investigador Emilio Palacios Fernández ha realizado un valioso trabajo al editar estas fábulas del siglo XVIII acompañadas de un estimable y muy completo estudio crítico, que ha supuesto para el lector moderno de Iriarte el acercamiento a este importante género literario, para que sea comprendido y valorado como se merece.

MARÍA MERCEDES ROMERO PEÑA

SAURA SÁNCHEZ, Alfonso, *Las heroidas francesas y su recepción en España*, Murcia, Universidad de Murcia, 2003, 260 pp.

Quando se cumplen doscientos años de la primera traducción castellana de una heroida de Dorat, el estudio de la evolución del género en España reclama la visión comparatista respecto de sus modelos. El libro de Alfonso Saura se sitúa en este movimiento de la literatura europea; más aún, lo hace avanzar.

El estudio introduce al lector en el género de heroidas con una detallada y didáctica visión de su origen y evolución en Francia, donde, en la década de 1760, se pone de moda un nuevo tipo de «lettre en vers», «épître héroïque», o «élogie» que conocemos como *héroïde*. A pesar de la gran novedad que aportaba en la expresión de pasiones y sentimientos de manera subjetiva y sincera por unos personajes conocidos que escribían en primera persona y bajo la forma convenida de la carta, la fórmula literaria se transformó y decayó.

Hasta abordar la *Colección de Heroïdas traducidas del francés en verso castellano* editadas en 1807 por Sancha, el

trabajo de Saura reconduce la historia del género desde la publicación, en 1758, de una *Lettre d'Héloïse à Abailard*, por Colardeau, traducción o imitación de la que hiciera Alexander Pope. Al mismo tiempo que Dorat, Chamfort, Blin de Saimmore y La Harpe se afanaban en escribir cartas de amantes abandonadas, buscaban nuevos personajes, situaciones y temas, procuraban definir el nuevo género y buscarle antepasados ilustres siguiendo las exigencias de una preceptiva literaria. Resulta, pues, interesante la reflexión teórica de este estudio en cuanto que especifica la poética del siglo XVIII a través de unos textos originales que se empeñan en definir y deslindar el género literario. Mientras Dorat justifica su reelaboración de Hero y Leandro basándose en las deficiencias ovidianas (en *Lettre à Madame de C**** y en *Lettre de l'auteur*, que encabeza *Réponses de Valcour*), La Harpe también pone en juicio el resultado de Ovidio, por la monotonía y el aburrimiento. Mercier define el género por oposición a otros cercanos: frente a la Oda, género adecuado para tratar los grandes temas de la «poesía de ideas», pero su intelectualismo favorecía la frialdad y el «bel-esprit», la heroida la superaría por la fuerza del sentimiento. Aunque cercana a la elegía, se distinguía porque el autor hablaba por personajes interpuestos y no directamente, y por ser la heroida un género nuevo que se apoyaba en acontecimiento históricos o suficientemente conocidos. Para manifestar las pasiones del alma, debía, pues, huir tanto de las repetidas quejas del amante desdichado como de la expresión dulzona de la felicidad. Y la idea más apreciada era su parentesco con la tragedia por ser la expresión de una acción patética expuesta por un solo personaje. Como consecuencia, resultaría la aplicación del principio clásico de concentración, que se traduce en la simplificación de la acción y la limitación de los rela-

tos; en la expresión del patetismo de los sentimiento. La consideración llevó a La Harpe a temer por la equivalencia con el monólogo teatral y todas las arriesgadas consecuencias de éste. Por otra parte, la comparación con el teatro abocaría inexorablemente con la multiplicidad de temas, siendo un género capaz de representar todas las pasiones que agitan a los héroes: política, ambición, gloria... Sería precisamente La Harpe quien, en 1759, aumenta el campo de la heroida, alejándose de la descripción amorosa para entrar en la pintura de los grandes caracteres históricos (Moctezuma escribiendo a Cortés, Isabel de Francia al príncipe Carlos, Aníbal a Flamínio y Catón a César) apelando al saber lectorial. En la rendición de la esencia del género en busca de los lectores, Mercier, Dorat, Saurin, Simon, Gazon, Dourxigné y Cailleau recurren, en una maniobra intertextual, a personajes extraídos del mundo literario: materia medieval, pero renovada y puesta de moda, e incluso personajes sacados de novelas publicadas en el siglo XVIII. Y la última evolución del género: la concesión a la actualidad, cuando interesa que los personajes estén vinculados a protagonistas de sucesos contemporáneos. El proceso de Jean Calas, por el que Voltaire había combatido, se impone en las heroidas de Mercier, Nougaret, Simon de Troyes y Blin de Sainmore.

En España, el género fue descalificado por afrancesado, por traducido y por ser poesía del siglo XVIII. Pero bajo diferentes nombres se editaron traducciones e imitaciones de las heroidas francesas, algunas de las cuales alcanzaron un indiscutible éxito entre los lectores. Entre 1790 y 1810 se tradujeron heroidas que Saura agrupa en torno a tres núcleos: *Abelardo y Eloísa*, las primeras en ser editadas y las de difusión más dilatada en el tiempo; la *Carta del Conde de Cominges* y la *Colección de Varias Heroidas, traducidas libremente de los me-*

jores autores franceses, impresa por Repullés varias veces desde 1804; y la *Colección de Heroidas traducidas del francés en verso castellano*, editada por Sancha en 1807. En *Las Heroidas francesas y su recepción en España*, el autor analiza, desde un punto de vista temático y estructural, las obras que de este género se publicaron en castellano. El estudio puramente textual viene acompañado de un minucioso recorrido por la forma material de las ediciones, de sus paratextos y de sus impresores, y de pasos en la investigación hacia la identificación de los traductores. Todo ello completado meticulosamente con notas a la fortuna del género en España y su recepción desde el punto de vista del lector y de su publicidad en prensa, así como estudios sobre el género.

Las primeras heroidas traducidas al castellano fueron las dedicadas a los amores de Abelardo y Eloísa y tuvieron un éxito indudable. Desde 1616, la materia no pasó desapercibida para los lectores españoles que la consumieron, tradujeron e imitaron. Al menos tres versiones de dichas cartas de amor vieron la luz en la década de 1790. La más conocida, reeditada y popular, según Menéndez Pelayo, fue la que editara Tójar, en *verso castellano*, en Salamanca en 1796. Contiene las traducciones en verso, atribuidas a Vicente María Santibáñez, de las epístolas de Eloísa a Abelardo y de la respuesta de Abelardo a Eloísa. Todo ello, precedido de una nota de *El Editor* y de una *Idea de los Amores de Abelardo*, seguido de algunas notas en prosa. En la nota introductoria, el editor intenta defender su contenido frente a las acusaciones de inmoralidad, alegando que la publicación se realiza con la idea de que «el público las lea con el escarmiento y fruto que pueden producir». La multiplicación de ediciones confirmaría el interés que, desde finales del siglo XVIII hasta los primeros años del XIX, el pú-

blico mostraba por el tema. El estudio de Saura recoge igualmente la versión de Juan María Maury, editada en Málaga en 1792, y otras dos heroidas atribuidas a José Marchena, publicadas por Cueto en 1869. No deja, sin embargo, de puntualizar que las verdaderas de Marchena («mucho más libres e impías que las que se imprimieron en Salamanca») fueron publicadas en 1892, copiadas por Morel-Fatio de un manuscrito de la Sorbona y ofrecidas por éste a Menéndez Pelayo.

La *Colección de Varias Heroidas, traducidas libremente de los mejores autores franceses*, impresa por Repullés varias veces desde 1804, tuvo su origen en la traducción de una primera heroída de Dorat en 1803 y en la constatación de su éxito comercial. Los doce poemas seleccionados se caracterizan por su temática sentimental y amorosa. La materia del Conde de Cominges resultaba ya conocida del lector español. El traductor (para el que Menéndez y Pelayo apunta el nombre de Mariano Carnerero), un joven que desea quedar en el anonimato, presenta, justifica y defiende las composiciones y temas tratados en abundantes paratextos que, además, atestiguan la difusión del género en los primeros años del siglo XIX. Aunque sigue el texto francés, se permite cierta creatividad, y la traducción dobla en número de versos al original. Las numerosas notas que acompañan al texto trenzan reflexiones sobre la verdad o verosimilitud de la historia, lo que responde a una larga tradición de los preceptistas, con las aclaraciones a la categoría moral: pasiones y religión, verdadera nobleza y obediencia debida a los padres.

La *Colección de Heroidas traducidas del francés en verso castellano*, editada por Sancha en 1807, representa la evolución del género, pero, desde el punto de vista de la recepción, su abandono. De las investigaciones de Saura, se deduce que la difusión debió ser mucho menor, pues, apunta la catalogación de un único

ejemplar y la ausencia de noticias de otras ediciones. Distinta y de carácter complementario a la editada por Repullés, la *Colección* recoge cinco heroidas: «Carta de Sócrates a sus amigos», «Carta de Ovidio a Julia», «Juan Calas a su mujer e hijos», «Catón a César» y «Carta de Séneca a Nerón» (originales de La Harpe, Masson de Pezay, Blin de Sainmore y Mercier). Sin recrearse en sentimentalismos, las nuevas composiciones son de carácter más filosófico y presentan la discusión en términos de valores ideológicos y morales.

Alfonso Saura propone su estudio como un acercamiento a los mecanismos de traducción y recepción del género «heroída» en España; al mismo tiempo, define la realidad literaria y el «afrancesamiento» superando tópicos y prejuicios. Combinando el análisis textual con la propuesta de una antología de Héroides francesas y Heroidas españolas, consigue un libro claro y bien construido que tiene la ventaja de combinar de manera didáctica texto y estudio del texto, donde la investigación, aunque realizada desde muy cerca, lejos de oprimir la cita, la desvela. *Las heroidas francesas y su recepción en España* enriquece la visión del género en cuestión y pone de manifiesto el movimiento de tensión permanente que suponen las relaciones literarias entre Francia y España.

ENCARNACIÓN MEDINA

GINÉ, Marta, y Yolanda DOMÍNGUEZ (eds.), *Prensa hispànica i literatura francesa al segle XIX. Petites i grans ciutats/ Prensa hispànica y literatura francesa en el siglo XIX. Pequeñas y grandes ciudades*, Lleida, Universitat de Lleida, 2004, 361 pp.

En los estudios literarios parece conveniente guardar un cierto equilibrio en-

tre el aumento de la bibliografía interpretativa y el de los trabajos más positivistas. Son éstos los que aportan datos para las necesarias verificaciones y asientan los nuevos motivos de reflexión. En la oportuna confluencia de ambas necesidades, la de cimentar y la de construir, una parte de la investigación de las fuentes se está centrando en la prensa y en el siglo XIX, al tratarse de un campo rico y relativamente poco visitado. No faltan ejemplos pioneros desde ópticas algo distintas pero complementarias: así, el de Jean-François Botrel, a la búsqueda de una sociología de la lectura en su sentido más amplio; el de César Antonio Molina, como autor de *Prensa literaria en Galicia*, cuyo primer volumen abarca desde 1809 hasta 1920; o los de Jean-René Aymes, Leonardo Romero Tobar, Enrique Rubio Cremades, etc. Más recientemente, baste recordar *Narrativa de ficción y público en España: Los anuncios en la Gaceta y el Diario de Madrid (1808-1819)* de María José Alonso Seoane, y la tarea tan útil como comparable de Pedro Ojeda e Irene Vallejo en *El teatro en Madrid a mediados del siglo XIX. Cartelera teatral (1854-1864)*. Además, en abril de 2003 se celebró en Úbeda un Coloquio hispanofrancés sobre *La prensa del siglo XIX*, cuyas Actas sin duda iluminarán algo más las zonas oscuras de este campo de estudio.

Gracias a tales pruebas, sabemos, pues, de la importancia que el periodismo tiene en el consumo cultural decimonónico, y resulta fácilmente colegible el gran interés que el estudio de los periódicos guarda todavía para desentrañar la recepción desde sus muy diversos puntos de vista, ya sea el que enfoca las mentalidades o el gusto, ya sea el que repasa la acogida de un escritor, un movimiento, etc. Además del compromiso ideológico de periodistas y escritores, la atención a la novedad y el dinamismo propio de la prensa añaden un nuevo

motivo para acercarse a unos materiales que nacieron con la conciencia y el deseo de ser actualidad, pero que hoy nos fundamentan y edifican la etapa romántica de los años veinte y treinta, el largo alcance del costumbrismo, o el gran cambio estético y político de finales del Diecinueve.

En la presentación del libro que reseñamos, *Prensa hispánica...*, Marta Giné y Marie-Ève Thérenty atestiguan la utilidad de tal investigación. La profesora Thérenty inicia su trabajo estableciendo los vínculos intertextuales entre prensa y literatura: una explícita de tipo citacional, como la breve alusión; otra integral o metadiscursiva, al servir el periódico de canal difusor de relatos y crítica literaria; y más allá de la citación y la inserción, una relación imbricatoria, pues la literatura proporciona modelos y estereotipos a toda suerte de publicaciones. Por su parte, desde la experiencia de su ya larga dedicación a la comparatística, la profesora Marta Giné recoge la idea de M. C. Seoane según la cual el siglo XIX es el siglo del periodismo, cita a G. Carnero y J. F. Valls para mostrar la interrelación entre la prensa y el oficio de escribir, se vale de diversos estudiosos de la literatura comparada y la teoría de la recepción para poner de manifiesto, por si hiciera falta, la conveniencia de ver qué se traduce, cómo y en qué medio, y explica, en fin, el motivo por el cual se ha llevado a cabo la labor que el libro culmina: «Nos proponemos estudiar la presencia de la literatura francesa en la prensa hispánica del siglo XIX, conscientes de que la literatura de un país, citada o traducida en otro entorno, surge como formadora de opinión y refleja las opiniones propias (a favor o en contra) ante corrientes de expresión diversas: prejuicios, mala fe, tópicos, deseo de engañar, mejorar o esconder, quedan atestiguados al hablar o escribir sobre 'el otro' i revelan, así, la mentalidad de un

país, sus preocupaciones, su cultura..., es decir, la vida real de un pueblo a escala nacional» (p. 14).

Al amparo de estos objetivos, *Prensa hispánica...* se organiza en dos partes: «La literatura francesa en la prensa hispánica del siglo XIX» y «La literatura francesa en la prensa lleidatana del siglo XIX», con seis y dieciséis colaboraciones respectivamente. En realidad, los tres últimos trabajos de la segunda parte se sirven de los trece anteriores para extraer datos y conclusiones relativos a Lérida.

En cuanto a los estudios sobre periódicos españoles, los seis estudios se ordenan cronológicamente. El primero, «Francia y su literatura en la *Minerva* madrileña (1805-1808)» se debe a José Checa Beltrán, y comenta la posición antibrítánica y filonapoleónica de la primera etapa del periódico promovido por Pedro María de Olive, su neoclasicismo tan elogioso hacia Molière, Racine y Corneille o Boileau y La Harpe como contrario a cualquier novedad, aunque distingue el alto valor literario de *El genio del cristianismo*, de Chateaubriand, de sus presupuestos morales. Francisco Lafarga indica o transcribe las menciones aparecidas en *El Vapor* a literatos franceses, salvo A. Dumas y Victor Hugo: un material que, estudiado, contribuiría a ejemplificar un poco mejor los derroteros del teatro coetáneo. En «La literatura francesa en *El Artista*: 'la manière française' del romanticismo», Encarnación Medina se ocupa del romanticismo militante de sus editores, el pintor Federico de Madrazo y Eugenio de Ochoa, quienes, a la altura de 1835, proclaman las excelencias de los nuevos dramas franceses; resulta interesante lo que se cita acerca de *Don Álvaro o la fuerza del sino*, así como lo que se dice sobre Pharamond Blanchard y el barón Taylor.

Por su parte, Montserrat Amores presenta, en «La crítica literaria de la nove-

la francesa en el *Semanario Pintoresco Español*», las opiniones conservadoras del primer director, Mesonero Romanos, en los años 1839 y 1840, siempre contrarias al romanticismo y a los folletines franceses. Al retirarse en 1842, las páginas del *Semanario...* alabarán a los autores franceses y publicarán novelas, en un cambio de actitud que sobre todo va a asentar el espíritu progresista de Ángel Fernández de los Ríos, su director a finales de la década de los cuarenta. Aunque todo el trabajo ofrece muchas referencias de importancia, destaca lo que se relaciona con la novela social, ya sea de Eugène Sue o de Wenceslao Ayguals de Izco, a propósito de un artículo de Ramón de Navarrete publicado en tres entregas en 1847, porque en él se vislumbran ya los criterios de la estética realista.

En «Un petit eco de literatura provençal a la *Revista de Gerona* (1886)», Anna Maria Corredor da algunos datos sobre este periódico mensual y, en uno de los dos anexos, copia la autobiografía de Frederic Mistral que Enric Claudi Girbal tradujo en aquella fecha al castellano. Mayor alcance tiene la colaboración de Concepción Palacios sobre «Crítica literaria y narradores franceses en *La España Moderna*», que nos comenta los números aparecidos en el siglo XIX, ya que la revista fue editada entre 1889 y 1914, y nos proporciona un cuadro con los escritores de relatos traducidos, sus títulos y la fecha de aparición; la nómina de autores (Alphonse Daudet, Banville, Barbey d'Aureville, A. Dumas, E. de Goncourt,...) ilustra los gustos de la época. Palacios recoge, asimismo, el parecer de algunos de los colaboradores (Clarín, Valera, Pardo Bazán, Francisco F. Villegas, M. Menéndez y Pelayo, Altamira) sobre la literatura francesa contemporánea (Zola, Coppée) y enumera las traducciones de crítica literaria.

Con buen criterio, las editoras han querido unificar las colaboraciones de la

segunda parte mediante un primer artículo que enmarcara los análisis particulares en el cuadro general: «La prensa de Lleida en el context espanyol (segle XIX)», que firma Yolanda Domínguez, un buen panorama que muestra el crecimiento de la actividad periodística con el paso de los años. Pese a faltarle continuidad y pluralidad, el periodismo de Lérida de aquella centuria sirve para ilustrar la creciente vida cultural de las pequeñas ciudades, el peso de la iglesia y el catolicismo, los avances de la secularización y el liberalismo, etc. Varios libros de interés lo atestiguan y preceden, así, la labor del segundo bloque de *Prensa hispánica...*: entre ellos, *El pre-cinema a Lleida* (1995), de Sandro Machetti, y *Consumo cultural en la ciudad de Lleida (1808-1874)* (2000) de Meritxell Bortargues.

El repaso de la presencia de la literatura francesa en la prensa leridana queda, sin embargo, casi circunscrito a los últimos veinticinco años del siglo XIX. El segundo trabajo, «La publicidad en los anuncios de prensa: *El País* a fines del siglo XIX» de Rosa M. Mateu, se escapa por completo del objeto de estudio. En realidad, la tercera contribución —«Diaris lleidatans (s. XIX) amb objectius programàtics literaris», de M. Giné— nos da una ficha descriptiva de los periódicos que, en la descripción general, presentaba la primera. Sigue una colaboración con voluntad de síntesis, a cargo de Ferran Giné y bajo el título de «Crónica cultural francesa en la prensa de Lleida (1860-1890)»; se divide en tres apartados temáticos: noticias sobre la política francesa, noticias culturales (reseñas, comentarios sobre representaciones teatrales o musicales, etc.) y anécdotas acerca de la vida cotidiana francesa. Resulta complementaria de esta labor la llevada a cabo por Yolanda Domínguez en «Presències literàries franceses a la premsa de Lleida (1896-1899)».

Análisis más particulares en francés, castellano y catalán ofrecen datos y comentarios sobre la traducción de los escritores más difundidos, especialmente por *El País* (1879-1905): Paul Arène (Teresa Bonastre), T. de Banville (M. Àngels Julià), F. Coppée (Concepció Canut), Alphonse e incluso Ernest y Léon Daudet (Àngels Ribes), Catulle Mèndes (Marta Santandreu) y André Théuriet (Iolanda Niubó y Xavier Burrial); también sobre la recepción de Maupassant y Zola, con especial énfasis en *Trois Villes*, en *El País* y *El Pallaresa*, ambos de origen liberal (Y. Domínguez). En cambio, Jesús Cantera se ocupa de las traducciones de tres periodistas olvidados, Charles Monselet, Aurélien Scholl y Pierre Véron.

A partir de este racimo de esfuerzos, Marta Giné y Àngels Ribes extraen en «¡Cuánto cuento! A modo de epílogo» algunas conclusiones (pp. 313-319), relacionando la traducción con la ideología progresista y haciendo hincapié en el uso de un léxico más popular en la lengua de acogida y en las omisiones de descripciones y referencias propias de Francia. Observan variaciones discursivas, a favor de una mayor oralidad, presencia de diálogo y una cierta transmodalización teatralizadora. Ideológicamente, se tiende a diluir el anticlericalismo de algunos originales, y los cuentos escogidos no presentan conflictos sociales en beneficio de relatos con una función moralizadora de carácter conservador. Finalmente, la interpretación que nos proponen ambas profesoras deja paso a los cuadros con que podemos averiguar los cuentos traducidos, sus autores, el lugar y la fecha de publicación, a cargo de Y. Domínguez y M. Giné, y con que se intenta clasificar, por periódicos, todas las referencias a la civilización francesa, gracias a la paciente tarea de Domínguez.

El minucioso escrutinio ha dado ya sus frutos, que el libro nos entrega para poder verificar e interpretar mejor lo que

en el siglo XIX constituyó la unidad, a menudo indiscernible, de literatura y periodismo. Y, al mismo tiempo, muestra y refuerza la solidez de la cadena que ata la cultura de uno y otro lado de los Pirineos.

NATHALIE BITTOUN-DEBRUYNE

PALACIOS BERNAL, Concepción (ed.), *El relato corto francés del siglo XIX y su recepción en España*, Universidad de Murcia, 2003, 370 pp.

Aunque para muchos el relato corto pudiera parecer un género menor, éste se configura como fructífera y difícil síntesis de funciones narrativas.

Del mismo modo que desde hace años vemos elaborarse y publicarse mayor número de relatos cortos —recordemos que grandes escritores de novelas no han desdeñado este tipo de creaciones— también desde la investigación está creciendo el interés por este tipo de producciones. Además, al igual que antiguamente era frecuente encontrar en publicaciones periódicas distintas formas de relatos, en la actualidad podemos leer en muchos suplementos literarios y culturales relatos breves realizados por diversos escritores, incluso escritores consagrados o premios literarios, con lo que el relato corto está llegando masivamente al gran público.

De la pujanza actual del relato corto da buena cuenta la propia responsable de la presente edición en su completa introducción, en la que, además, realiza una ajustada síntesis de las diversas cuestiones que conciernen a este tipo de producción, situando el relato corto en el marco de la creación narrativa y reflexionando en torno a la problemática que se genera por las diferentes designaciones y manifestaciones que el mismo ofrece. Ponemos de relieve igualmente la perti-

nente selección de bibliografía teórica en Francia y en España acerca del relato corto que la Dra. Palacios recomienda tras dicha introducción.

Agradecemos así a Concepción Palacios, referencia ya indiscutible en la investigación sobre la narrativa francesa del siglo XIX, por promover la publicación de este volumen y por iniciar sobre el relato corto un proyecto de investigación sobre «El relato corto francés del siglo XIX y su recepción en España», que ha sido financiado por el Ministerio de Ciencia y Tecnología y que esperamos pueda verse continuado.

Los diferentes estudios que configuran esta publicación consiguen a mi entender un triple objetivo, por un lado observar nuevos aspectos en la investigación sobre autores de relatos ya consagrados, conocer nuevos autores y nuevas producciones que habían sido relegados para la posteridad y constatar la recepción en nuestro país de los relatos cortos franceses, al conocer y estudiar las influencias que los mismos han podido ejercer en nuestra literatura, o viceversa, mediante los estudios comparados, así como por las traducciones que de ellos se han efectuado.

Aunque en la edición estos estudios aparecen según el orden alfabético de sus autores, podríamos distinguir en la obra, como lo haremos en nuestra reseña, estudios que conciernen a la teoría literaria con respecto al relato corto, estudios sobre relatos concretos, estudios comparados de textos y estudios sobre la recepción mediante la traducción de los relatos en nuestro país.

A distintas cuestiones concernientes a la configuración misma del relato breve se dedican los estudios realizados por Francisco González y Florence Goyet.

Francisco González nos ofrece un curioso estudio en el que pone de relieve la naturaleza matemática que a menudo presenta el relato breve, o lo que es

lo mismo, nos ofrece una lectura «matemática» del relato breve y del cuento en particular, realizando así una interesante y sutil contribución a la poética de lo que él denomina «cuento moderno».

Desgranando ejemplos, este investigador deja patente el razonamiento calculado, con un rigor propio del álgebra, del relato breve por la constrictión misma de su brevedad, con una naturaleza matemática, unas veces explícita, otras sutil. En este tipo de relato en los que la intriga se concentra será particularmente necesario «despejar las incógnitas» y «satisfacer las ecuaciones». Centrándose en el cuento, Francisco González nos mostrará que éste, particularmente a partir del siglo XIX, posee una estructura que evoca el razonamiento matemático, que mientras la novela se rige por una «lógica intensional» el cuento seguirá una «lógica extensional» realizando de forma particular un productivo análisis de dos cuentos: *Aura* de Carlos Fuentes y *Un coeur simple* de Flaubert, dos textos aparentemente alejados, dos «conjuntos» que tendrán como «intersección» —si Francisco González me permite utilizar igualmente una terminología matemática— el referente de George Sand.

Si hacíamos ciertas reservas al término «moderno» es porque el tipo de relatos a los que Francisco González alude están todavía alejados en su concepción de las nuevas formas que adoptarán algunos de los escritores de principios del siglo XX, pensemos en Gide y en su *Paludes*, por ejemplo.

Así, Florence Goyet designará, en otro sentido, como relato corto «moderno» el que se encuentra profundamente ligado a las conquistas del modernismo, momento en que este tipo de textos alternará con las formas «clásicas» que tenían ya caracteres muy definidos a finales del siglo XIX. Frente a la estructura y el monologismo, entre otras características, patentes de forma frecuente en este

tipo de relatos, el relato corto moderno aparecerá a menudo sin estructura que domine, tenderá en ocasiones hacia el fragmento, hacia el poema en prosa, hacia el flujo de conciencia o hacia el dialogismo.

Demostrando no sólo su competencia en teoría literaria sino su conocimiento de las distintas literaturas extranjeras, esta autora estudiará así textos de Maupassant, Chekhov, Pirandello o Schnitzler, para mostrar que el primero no sólo puede ser relegado al relato corto «clásico», mientras que los demás autores citados también explotaron las potencialidades de este tipo de relatos.

Entre el análisis de obras específicas y la teoría literaria se encuentran dos estudios sobre Barbey d'Aurevilly. Mientras que Jerónimo Martínez Cuadrado revisa los aspectos más significativos que caracterizan el poema en prosa para realizar un estudio posterior sobre *Amidée*, estableciendo su configuración entre el relato breve y el poema en prosa, Rosa de Diego realiza un análisis del cuento decadente, desde el punto de vista tanto formal como temático, para posteriormente analizar las *Diaboliques*, poniendo de relieve la estética decadente y subversiva que las caracteriza.

Martínez Cuadrado pondrá de relieve las digresiones filosóficas y la longitud del texto objeto de su estudio, motivos por los que podría participar del cuento filosófico, así como la sucesión de escenas que se establecen en *Amidée*, sus cualidades y calidades poéticas, que lo acercan al poema en prosa como, por otra parte, lo definió su autor.

Rosa de Diego, una buena especialista del periodo decadente del que ya nos ha ofrecido distintos e interesantes estudios y ediciones, nos ofrece en esta ocasión un análisis de las *Diaboliques* de Barbey d'Aurevilly —texto cuya edición en España ha llevado magníficamente a cabo, por otra parte, la misma editora de este

volumen—, análisis que tanto atiende a los aspectos temáticos como a los formales, constituyéndose a través de él un análisis del cuento decadente mediante el que esta investigadora pretende dar cuenta de la estética decadente y subversiva que en él se constituye. Desde el doble objetivo, temático y formal, que se plantea el preciso análisis que efectúa esta investigadora, la misma da cuenta del dandismo, el aburrimiento, las perversiones sexuales, la figura de la mujer fatal, la crueldad mental o la muerte, así como las subversiones espaciales y temporales, las descripciones a menudo engañosas para el lector, los juegos del narrador, la participación del lector y el papel que el mismo ocupa en los relatos y la reflexión sobre el propio acto de escritura.

Rosa de Diego pone de relieve la recurrencia temática en este autor, su cuestionamiento de la realidad así como la organización formal de gran modernidad que presentan sus relatos. Es, en definitiva, una buena síntesis de la escritura de Barbey d'Aurevilly y, por extensión, un buen ejemplo de la estética del cuento decadente.

En cuanto a estudios específicos aludiremos en primer lugar al efectuado por Ana Alonso sobre Gaston Danville, autor sobre el que se han realizado pocas investigaciones salvo referencias de conjunto sobre literatura fantástica. El estudio que Ana Alonso nos ofrece nos permitirá situar al autor, establecer el corpus de su producción y conocer las reflexiones teóricas del mismo sobre el género narrativo y sobre los procedimientos del método experimental.

Dado el interés de Danville por el psiquismo humano, el estudio de Ana Alonso se centrará sobre los casos de dualismos y desdoblamientos en los *Contes d'au-delà*.

Danville reflejará en profundidad los «comportamientos psíquicos anómalos y patologías mentales», casos de demencia

que, como indicaba Ponnau, hacen del universo mental del héroe un mundo verdaderamente fantástico. Con buen conocimiento de las escuelas científicas al respecto, Ana Alonso realiza un estudio temático de estos relatos, estableciendo una tipología de los mismos.

Si nos centramos en la sintaxis del relato diremos que la forma en el relato breve constriñe, recordamos continuamente que éste va a terminar y ello nos conduce a ser conscientes de unos límites y de la brevedad de los mismos. De la misma forma abundan en el relato corto espacios constrictores; son los espacios cerrados que Peter Cogman analiza a través de textos de autores diversos, como Maupassant, Schwob, Barbey, Mérimée, Balzac, o Allais, que nos conducen sin embargo a dos infinitos, la sexualidad y la muerte. Espacios u objetos cerrados sobre los que Cogman establece una doble tipología: El espacio cerrado favorece la supresión, como los emparedamientos; el lugar cerrado o el recipiente puede dejar escapar —como una caja de sorpresas— algo escondido, una pasión, un crimen. Es cierto que, como expresa Cogman, los objetos encontrados en estos espacios cerrados, como la carta en un cajón o un fragmento de crónica encontrado en un antiguo manuscrito etc., dan paso a relatos engastados y, aunque Cogman no lo expresa, este tipo de relatos dentro del relato podrían reforzar el sentido de lo cerrado en tanto que están encerrados en el relato marco; aunque desde otra perspectiva podríamos hablar por el contrario no ya de clausura o de angustia sino de la sensación de novedad, de la puerta que se abre a otra historia.

A una de las facetas de Balzac menos estudiadas pero no por ello menos sugerente —recordemos el magnífico trabajo de Barthes en *S/z* incidiendo en el código simbólico de *Sarrasine* de Balzac— es el realizado por Pedro Méndez

en cuanto a los elementos fantásticos en los relatos del gran autor «realista», particularmente en *Jésus-Christ en Flandre*.

Lo fantástico, dice Méndez siguiendo a Castex, es uno de los medios para Balzac de expresar su filosofía y estudiar los aspectos sucesivos de la imaginación fantástica de dicho autor, el modo de dar cuenta de su historia intelectual.

Méndez observará la evolución operada en el texto objeto de estudio hasta la publicación del texto definitivo, poniendo de relieve el cambio de actitud al mismo tiempo en materia religiosa por parte de Balzac, al objeto de dejar patente el alcance ideológico de la obra y analizando cómo en ella se configura la categoría de lo fantástico basándose en la metodología expuesta por Juan Herrero Cecilia siguiendo las teorías de Jacques Finné.

El importante estudio que Pedro Pardo nos ofrece sobre la historia de Mervyn en los *Chants de Maldodor* de Lautréamont tiene por objeto mostrar en qué medida el relato es fiel al modelo tradicional y hasta qué punto se aleja de él. Pardo analiza en esta línea la implicación necesaria del lector, la estructura y el tema o los instrumentos y el sentido de la parodia, demostrando, como es habitual en sus trabajos, una gran competencia en teoría literaria.

Interesante resulta el estudio de Alicia Piquer en torno a la actividad del grupo ligado a la revista *Hydropathe* y al representante de la escuela «fumista» Alphonse Allais, realizando un amplio estudio sobre la escritura del humor en los cuentos y «nouvelles» de dicho autor. Gracias a esta autora conocemos mejor esta interesante escritura en la que las diversas formas del humor, con gran dosis de crítica, se alían a una escritura plural de matices y recursos en los que los juegos de palabras y el calambur se hacen particularmente presentes.

Alicia Piquer nos ofrece importantes

informaciones acerca de la actividad literaria e intelectual del último tercio del siglo XIX, sobre la bohemia «rive gauche», sobre la migración de los poetas a Montmartre, y sobre sus revistas y sus círculos, principalmente el del «Chat Noir».

Al relato corto de Paul Féval dedicará Àngels Santa su contribución a este volumen. Dicha autora, que nos ha ofrecido ya espléndidos trabajos sobre el siglo XIX a lo largo de su trayectoria investigadora, nos aporta aquí nuevos datos sobre este autor, admirador de Balzac, cuya escritura, sin demasiados artificios técnicos, entraría en el prototipo de novela popular. Centrándose en los relatos cortos, Àngels Santa insiste en la importancia que Féval concede a la historia en su obra —que se convertirá en una auténtica pasión para el autor—, así como la atención prestada por el mismo a las sociedades secretas y al tema bretón a los que dedica, respectivamente, una buena cantidad de relatos, deteniéndose en su estudio en los *Romans enfantins*, relatos —a pesar de su título— edificantes adaptados para los jóvenes y elaborados tras el nuevo acercamiento de Féval a la Iglesia católica.

A menudo el azar que se presenta ante aquellos seres que están siempre abiertos a la curiosidad intelectual es motivo y motor de interesantes resultados investigadores. Es el caso del estudio comparado de Lidia Anoll. A partir de una referencia encontrada en una página web, dicha autora se centrará en estudiar las posibles concomitancias entre *La Luciole* de Nodier, traducción-adaptación de un poema eslavo de Ignazio Giorgi y *Le Diamant de l'herbe* de Xavier Forneret.

Aunque Anoll expresa no pretender agotar las posibilidades de este análisis comparativo entre ambos textos, la misma logrará refutar, a través de un análisis minucioso y mostrando gran sensibi-

lidad e inteligencia, las afirmaciones verdaderas por el autor fuente y motor de la investigación de Lidia Anoll, en la línea de que Nodier había querido mostrar que Giorgi había comprendido la naturaleza del *pathos*, o que pasajes descriptivos de rara intensidad cercanos a los de Forneret se encontraran en la obra de Nodier. Si la comparación entre los dos textos se incita por la proximidad del título, dicha afirmación es, como bien dice Lidia Anoll, simplemente gratuita.

La admiración de Merimée por España es de todos bien conocida pero no así la impronta que la obra de Cervantes, y no sólo del inmortal *Don Quijote*, ha tenido en la escritura del autor francés, como nos permite comprobar magistralmente Thierry Oswald, uno de los grandes especialistas de la «nouvelle» en Francia. La correspondencia de Mérimée nos proporciona preciosas informaciones no sólo de una admiración general por Cervantes sino del interés y las reflexiones de aquél sobre el estilo del escritor español.

Por centrarse en el tema objeto de la edición sobre la que estamos realizando la presente recensión, Oswald partirá de las *Novelas ejemplares* de Cervantes y en su eco en el *Théâtre de Clara Gazul* y los *Romans et nouvelles* de Merimée. Oswald va desgranando con gran minuciosidad el encadenamiento entre los textos y las variantes de los mismos, dados los diferentes momentos socioculturales en que se inscriben los textos de ambos autores. Nos es imposible en el contexto de este comentario dar cuenta de estos preciosos ecos pero celebramos la participación de Thierry Oswald en este volumen y principalmente en este año en que se celebra el cuarto centenario de nuestro insigne escritor.

Continuando en el marco de los estudios comparados, la translación que estudia Ignacio Ramos en este volumen hace atravesar los géneros y las naciones

al evocar la proyección del mito bíblico de Salomé a los cuentos de Flaubert y al teatro de Oscar Wilde. La elección de Ramos en cuanto a los primeros se centra evidentemente en *Hérodiades* y *Salomé*. Será principalmente *Salomé* junto con la *Hérodiade* de Mallarmé las que servirán, como bien indica Ramos, de punto de partida para la figuración decadentista de la obra de Wilde.

Ramos se propone analizar la evolución significativa del mito a partir de las principales variaciones introducidas por ambos autores respecto a las enseñanzas evangélicas. No obstante, dicho estudio no se reduce a la fácil coincidencia del tema. Este investigador pone de relieve con gran perspicacia la disparidad entre ambos textos, no ya desde el punto de vista formal —lo que parecería lógico al encontrarnos entre dos géneros diferentes—, dada la teatralización de la historia patente en el texto de Flaubert, sino argumental, dado que los universos descritos por ambos autores remiten a dos percepciones diferentes referentes no sólo al propio relato sino también a la concepción de la historia y de lo humano.

Señalar igualmente dos aspectos que me parecen particularmente de gran interés como es el análisis de la estructuración temporal y espacial del relato en Flaubert, en relación con el ambiente sofocante creado por el escritor y la identidad de la angustia que se percibe en la obra de Wilde, y por otro el juego de focalización y sus implicaciones que se establecen entre madre (Flaubert) e hija (Wilde), es decir, Hérodiades y Salomé.

En cuanto a la recepción y la traducción de relatos decimonónicos en nuestro país aludiremos a los estudios de Marta Giné, Francisco Lafarga y Alfonso Saura.

Interesante resulta el enfoque de Marta Giné al estudiar los cuentos franceses traducidos en la prensa leridana del siglo XIX pues, aunque pueda suponer un

ámbito restringido de estudio, la prensa era el único sistema de comunicación mediático en la época y proporciona un privilegiado testimonio de la cultura y la idiosincrasia de la misma.

Giné viene a determinar el momento de apogeo de la prensa leridana y de la publicación de traducciones en el final del siglo XIX. En este marco cronológico, proyecta su estudio con objetivos comparativos hacia la prensa francesa no sólo de París sino de provincias —al tener mayor concomitancia con la situación leridana—, realizando además una breve exposición sobre la situación socio-económico-cultural de la Lérida de la época, como marco necesario para comprender la recepción y las tendencias de la misma. Ello permite a la autora concluir que algunos de los escritores más célebres en la prensa francesa de esa época también aparecen en la prensa leridana, como es el caso de Banville, Coppée, Daudet, Maupassant, Catulle Mendès, André Théuriet, Henri Lavedan o Armand Silvestre, aunque estos últimos hayan corrido peor suerte en la posteridad.

Giné apunta unas muy interesantes reflexiones que se podrían desarrollar sobre el catálogo de publicaciones y traducciones que elabora poniendo de relieve la transmisión de estas últimas de unos periódicos a otros, incluso de la misma ciudad, y centrándose en parámetros tales como las precisiones sobre la práctica de la traducción, la identificación del texto original, el papel del traductor y su posible manipulación, la motivación para la elección de la obra traducida o el análisis de supresiones o de características estilísticas.

Francisco Lafarga, un indiscutible especialista en la historia de la traducción en España, aporta nuevos conocimientos en torno a la obra de Paul de Kock —uno de los ejemplos significativos de autor que goza de gran fama en su época

ca y que caerá en el olvido para la posteridad— al centrarse en la recepción del mismo en nuestro país y concretamente en lo que a los relatos breves se refiere, aspecto éste menos conocido que el de sus novelas.

Lafarga establece pertinentemente el corpus de su estudio entre los cuentos, «nouvelles» y determinados cuadros de costumbres en el marco de la producción literaria de de Kock, y centrará su estudio en las dos traducciones que en principio aparecen en España a lo largo del siglo XIX, la realizada por el editor-traductor Gregorio Urbano Dargallo con Ramón R. de la Barrera en 1845 con el título *Las carcajadas* y la realizada por Telesforo Corada en la década de 1870 con el título *Cuentos*. Francisco Lafarga muestra un perfecto conocimiento de estas ediciones y pone de relieve en cuanto a la primera la dificultad de localizar la procedencia de algunos de los relatos traducidos, apuntando la posibilidad de que algunos se extrajeran de novelas, realizando sugerentes comentarios en torno al proceso de traducción de los mismos y denunciando las maniobras de Dargallo en una segunda edición parcial en la que además modifica ostensiblemente el contenido de los relatos en su afán de «nacionalización». Es interesante igualmente el proceso de prosificación que Lafarga pone en evidencia en cuanto a la traducción de Corada —dado que cierto número de relatos de de Kock estaban compuestos en verso— que permiten observar la evolución del gusto estético de las épocas.

Por último, tras situar las fábulas de Florian en el contexto personal y literario y aludir a sus diferentes reediciones, Alfonso Saura se centra en su estudio en el análisis de la primera traducción en castellano de las fábulas en verso de dicho autor, realizada por Gaspar Zavala y Zamora en 1809, mostrando, como en otras ocasiones, una gran erudición.

Saura comenta el «Prólogo del Traductor» insertado en dicha traducción al que reprocha no haber citado a Iriarte a pesar de que el propio Florian había reconocido su deuda con dicho autor y nos ofrece un detallado y profundo análisis de dicha traducción; traducción que fue reeditada —corregida y aumentada— por Fernández de la Vega Potau en 1831 y de la que el profesor Saura nos refiere igualmente con detalle las correcciones que en la reedición se efectúan. Será a partir de esta última edición, como bien señala Saura, de la que realizarán las ediciones posteriores, como la preparada por Carmen Bravo-Villasante en 1979, a pesar de que Alfonso Saura da igualmente cuenta de otras dos traducciones de fábulas de Florian no basadas en la primitiva traducción de Zavala y Zamora, como son las de M. A. Príncipe en 1861 y la del Duque de Medinaceli en 1945.

Estas nuevas perspectivas en la investigación del relato breve contribuirán por su rigor y variedad a un conocimiento más exacto de esta forma narrativa. Celebramos pues la publicación de este volumen y agradecemos a Concepción Palacios la cuidada selección de estudios que nos presenta en esta edición.

ÁNGELES SIRVENT RAMOS

GIMÉNEZ CARO, M.^a Isabel, *Ideas acerca de la novela española a mediados del siglo XIX*, Almería, Universidad de Almería, 2004, 282 pp.

Por lo que a la novela se refiere, el reinado de Isabel II destaca por su complejidad y por la importancia de los datos que proporciona al investigador. El trabajo de Giménez Caro viene a confirmar esta apreciación y nos muestra, precisamente, cómo las contradicciones y los puntos de vista opuestos constituyen la

nota dominante en los debates del momento. A mediados del XIX, la novela, en efecto, no es admitida aún entre los géneros reconocidos por la preceptiva. No tiene unas características precisas y por la diversidad de sus planteamientos rompe las clasificaciones establecidas e introduce una complejidad aún mayor en la discusión sobre los límites de la estética. Carece de la dignidad de la poesía o de la épica, pero la han cultivado autores reconocidos como Goethe o Victor Hugo. Todos observan que con la forma de novela surgen obras deleznable, pero, al mismo tiempo, deben admitir que las narraciones acceden a un público cada vez mayor y que su influencia supera ya a la ejercida por el teatro. Ante este panorama, los críticos y los autores intentan encauzar el nuevo género, procuran averiguar sus orígenes, discuten sobre las obras que deben ser incluidas como más representativas e intentan definir sus principales características.

Para abordar las contradictorias opiniones sobre la novela a mediados del XIX, Giménez Caro ha optado por la solución más adecuada. Su libro desmenuza una serie de prólogos y de textos poco conocidos, que reconstruyen la perplejidad con que lectores y escritores analizan el nuevo género. Expone la dificultad para hallar un nombre que lo designe novela, cuadro, crónica, historia..., así como las relaciones que se establecen entre la épica y la novela gracias a la revalorización, por un lado, de la leyenda o de los romances, y al éxito, por otro, que logran las obras de Walter Scott. A su vez, nos permite seguir el interés con que la crítica del XIX estudia la relación con los géneros afines y procura indagar los antecedentes próximos y remotos. Y nos proporciona numerosas referencias sobre la necesaria emancipación de las reglas, sobre la importancia que adquieren ahora la imaginación y la verosimilitud, los rasgos, en suma, que

consideran decisivos para explicar por qué la novela entretiene y seduce a los lectores.

El libro de Giménez Caro recoge, además, la inquietud de los escritores por analizar los elementos internos de la novela. La mezcla de narración, diálogo y descripciones se presenta así como un ingrediente fundamental para definir el nuevo género. Junto a estas observaciones destaca la preocupación por hallar el tipo de lenguaje que mejor se adapte a los fines que persigue la novela. Todos advierten que el nuevo género exige un estilo más sencillo. Pero quienes analizan las obras observan, a su vez, el problema que origina establecer una norma lingüística que el lector acepte sin resistencia, y la dificultad que supone dar voz a los nuevos personajes (los niños, los tipos populares, las clases más desfavorecidas), que se incorporan con frecuencia a los textos literarios.

Finalmente, en estos debates, recogidos por Giménez Caro, tienen especial interés referencias que nos ayudan a captar la permanente discusión de los comentaristas del XIX sobre las funciones del género: entretener, moralizar, instruir... Por medio de ellas podemos ver cómo se afirma la relación entre la novela y el estado de la sociedad española, y la incidencia que las nuevas obras tienen en cuestiones como la defensa de las libertades políticas o el resquebrajamiento de las creencias religiosas tradicionales.

El libro de Giménez Caro se ocupa finalmente de una cuestión que me parece básica si queremos situar en su justa medida la gran cantidad de datos que nos ofrece sobre la novela. Me refiero a las continuas indicaciones sobre los problemas que rodean al escritor durante este periodo. Los textos elegidos recogen, en efecto, las continuas quejas por el atraso cultural y señalan los motivos que colocan al autor en una posición siempre

inestable: la falta de un público suficiente, la explotación económica de los editores, el intrusismo de quienes se dedican a las letras sin la debida preparación, y los peligros de la censura, que recaen sobre los que son perseguidos por sus ideas políticas. A lo que es preciso añadir los peligros que genera el exceso de traducciones provocado por la demanda del público y por la fama de las obras francesas, factores que explican, en parte, el olvido de autores tan valiosos como Foz.

A partir de estos datos podemos ver cómo las consideraciones de los escritores en torno a la novela se inscriben en un hecho, que me parece fundamental: la conciencia, por un lado, que los escritores empiezan a tener de que son un grupo específico que influye en la sociedad, y la preocupación, por otro, con que advierten su debilidad y su escasa capacidad para maniobrar en el mercado. Y es precisamente ahí, en la precaria situación del intelectual decimonónico, donde debemos buscar, quizás, la raíz de la mayor parte de las cuestiones que hallamos en *Ideas acerca de la novela española a mediados del XIX*: el reclamo de una novela española, las protestas por los galicismos o las discusiones sobre si la novela describe fielmente las nuevas costumbres o si se limita, en cambio, a reproducir los vicios y a falsificar la moral, etc.

La reflexión de Giménez Caro nos sitúa, pues, ante problemas esenciales para conocer la historia del género, las inquietudes de los escritores y los criterios con que se analiza la creación literaria durante el reinado de Isabel II. Al analizar el momento justo en que se comienza a elaborar el canon de la novela, nos recuerda, en suma, las raíces históricas del nuevo género y, por tanto, de la literatura, así como su capacidad de provocar distintas reacciones en cada época y casi en cada lector. Por la va-

riedad de los datos y la disparidad de las opiniones recogidas, despierta continuas sugerencias y no estaría de más que el presente trabajo vaya acompañado en un futuro, por una antología comentada en la que la autora seleccione los textos más significativos de estos años.

JAVIER FORNIELES

JIMÉNEZ DEL CAMPO, Paloma, *Escritores canarios en Cuba. Literatura de la emigración*, Las Palmas, Cabildo de Gran Canaria, 2003, 371 pp.

Si el título ya proclama que se trata de un estudio para especialistas, el subtítulo amplía considerablemente ese interés. Por lo pronto, y aunque sea perogrullesco, conviene elevar a plena conciencia que no hay emigración sin inmigración. De suerte que el fenómeno literario producido por uno repercute necesariamente sobre el otro. Sobra decir que Canarias (como España entera, desde luego), tierra tradicionalmente de emigración y exilio, al incorporarse a la democracia y a la Unión europea, invierte dicha tradición. Estudios como el de Jiménez, con un contenido rico en cuanto a la literatura de la inmigración, sin duda irán adquiriendo cada vez mayor importancia y relevancia dentro de este nuevo panorama nacional.

Según habrá advertido ya el lector, más que de literatura, se trata de sociología de la literatura (y de paso, de sociología de la emigración), ese campo tan francés y tan en boga hace unos años, que conviene no abandonar por las múltiples ayudas que provee para comprender con mayor alcance y precisión los móviles ocultos y las metas insospechadas que pueden explicar tantas veces el derrotero de una determinada literatura colectiva. De las 68 obras pertenecientes

a los 32 autores aquí abarcados, ¿qué duda cabe que el mayor interés no radica en la estética, sino más bien en la búsqueda de un alivio personal en algunos casos a través de la literatura ante la separación de la tierra nativa, y en otros, en la necesidad de incorporarse tras esa ruptura a la nueva sociedad también a través de la literatura? Que el trauma canario se torne en trama cubana en ciertos autores, pero no en otros, no es el menor de los atractivos que plantea intrigantemente el texto de Jiménez.

Tampoco habrá que advertir que ese mismo carácter doble de una literatura que emigra para entonces inmigrar engendra lógicamente sendos capítulos de historia literaria para cada una de las partes. En lo que a la contribución canaria a la literatura cubana respecta, cabe destacar que esta con frecuencia se ha ignorado, al incluirse a los autores canarios dentro de los españoles sin más, pasando así inadvertida su condición isleña. En otras ocasiones, dicha contribución se ha visto eclipsada por el lógico interés que en el siglo pasado suscitó el reclamo del origen africano de la cultura cubana. Por tanto, el libro de Jiménez viene a rellenar dos vacíos fácilmente registrables en estudios anteriores dedicados a la literatura escrita en Cuba. Y ya que acabamos de aludir al elemento afrocubano, precisamente es esta una de las áreas donde ha destacado esa aportación canaria, siendo el canario José Trujillo y Monagas el primer autor en abarcar el estudio de los *abakuás*, por ejemplo (73), mientras que Andrés Avelino de Orihuela es el primer novelista en oponerse abiertamente a la sociedad y a la esclavitud en una novela cubana (275). En realidad, sorprende el número de intelectuales —autodidactas o no— que engrosan las filas de inmigrantes canarios en Cuba, algunos llegando a ejercer cátedra en diversos campos y universidades de la isla, otros dedicándose a la prensa

y a la labor editorial tanto en periódicos como en revistas. Porque sorprende también el número de publicaciones canarias en Cuba que la autora maneja. Y si bien, como era de esperar, las aportaciones canarias en su mayoría redundan sobre Cuba, tampoco están ausentes contribuciones relacionadas con otras culturas. Así, y para limitarnos a sólo unos pocos casos de los tantos que provee Jiménez, la primera traducción al español de *La cabaña del tío Tom* (el mismo año del de su publicación en inglés, de hecho) se debe también a un canario (53), y el mismo José Trujillo antes mencionado (abuelo paterno del dictador dominicano, e —irónicamente— policía y criminólogo) difundió en Cuba las teorías de César Lombroso (72), mientras que la labor docente del sacerdote Teófilo Martínez de Escobar fue una de las principales fuentes del Krausismo en Cuba (79).

Otra sorpresa: la actitud ideológico-política ya vista de parte de canarios en cuanto a la esclavitud es realmente asombrosa por su fuerza, y quizá en especial, la actitud y lucha de carácter liberal en general que asegura que el ejemplo de Nicolás Estévez, con todo y seguir siendo singular, no fue único ni mucho menos. En este sentido, echamos de menos el que Jiménez no halla dedicado algunas palabras al polémico papel que cierta crítica le ha atribuido a *Espejo de paciencia* de Silvestre de Balboa, siquiera para refutar dicha teoría (si tal fuera su conclusión) que atribuye a independentistas y antiesclavistas cubanos del XIX una manipulación del texto de Balboa para acoplarlo a sus fines ideológico-políticos. Ciertamente, pocos tan preparados como ella para aclarar en la medida de lo posible un asunto que ciertamente también encierra una posiblemente aportación tremendamente reveladora de esa vertiente liberal de la emigración canaria a Cuba. Por lo demás, y por lo que toca a tanto estudio literario que de Benedetto Croce

acá (y que cierta crítica posmodernista ha vuelto a subrayar) niega el valor de los géneros literarios, el estudio de Jiménez comprueba con suma claridad la diferencia entre poesía y novela a la hora de integrar el autor inmigrante a su obra la sociedad y los problemas de la nueva patria. Dicho en los dobles términos que venimos usando, mientras los poetas suelen quedarse en la orilla canaria y con toda la nostalgia del emigrante, los novelistas se inclinan más hacia la nueva tierra del inmigrante con todos sus problemas, al menos en el caso de canarios en Cuba. Y puesto que hemos advertido que el estudio de Jiménez se presta también a una sociología de la emigración e inmigración, cabe destacar ahora cómo su investigación respecto a la literatura de canarios en Cuba provee y sostiene una tipología positiva en el caso de Cuba y Canarias por el alto grado de interés e integración canaria que revelan los escritos políticos e ideológicos de los isleños, actitudes compartidas con otros sectores de la sociedad cubana que la historia ha reivindicado, sobra recordar. Valga, dicho sea de paso, para los que hoy insisten en ver la inmigración como fenómeno exclusivamente problemático.

Como era de esperar en libro tan documentado, con gran número de notas al calce que aclaran todo tipo de información, se incluye una extensa bibliografía al final bajo diferentes categorías, desde crítica literaria a trabajos de historia, sociología y antropología, fiel, pues, a ese carácter múltiple del libro. Lástima, sin embargo, que libro tan útil no tenga un índice onomástico que facilite consultas. Pues sin duda alguna se trata de una ayuda y herramienta incalculable para un sinnúmero de personajes y temas canarios y cubanos, sin olvidar, por supuesto, esa otra contribución a la literatura de la emigración, la de la inmigración, y a este doble proceso que —sin duda alguna también— seguirá marcando, al menos

por el momento, este nuevo siglo de balsas, pateras y desplazamientos de pueblos enteros.

EUGENIO SUÁREZ-GALBÁN GUERRA

FLOECK, Wilfried, *Estudios críticos sobre el teatro español del siglo xx*, edición de Hartmut Stenzel y Herbert Fritz, Tübingen / Basel, Francke Verlag, 2003, 289 pp.

Selección y reunión de las aportaciones a la Historia y Teoría del Teatro Español de Wilfried Floeck, *Estudios críticos sobre el teatro español del siglo xx* es libro-homenaje en recuerdo a una línea de investigación dedicada a las letras románicas. Del actualmente presidente de la Asociación Alemana de Hispanistas se reúnen diecisiete artículos de primera magnitud publicados en revistas y colecciones de proyección internacional. Como buena publicación antológica se articula en un régimen cronológico-temático con cuatro frentes de análisis: vanguardias históricas, dramaturgia de posguerra, teatro de la transición y teatro actual. En un planteamiento dialogal vamos a ver confrontados a Valle-Inclán y Lorca, así como a Buero y la neovanguardia, además de asistir a una corriente revisionista enfrentada desde los años 50 al discurso histórico oficial. Con todos ellos, y a caballo del balance sobre el pasado y sus consecuentes diagnósticos sobre el presente, somos emplazados en el controvertido concepto de posmodernidad.

«De la parodia literaria a la formación de un nuevo género. Observaciones sobre los esperpentos de Ramón del Valle-Inclán» (1987) nos aboca al mundo de la parodia como forma de recepción intraliteraria, y, más concretamente al esperpento como una de sus formas más propicias. Floeck acota el campo de su

estudio en la triple base teórica de la esperpentización: la escena XII de *Luces de bohemia*, la acción de *Los cuernos de don Friolera* y la entrevista de Valle-Inclán con Martínez Sierra, que vienen a ser los tres textos programáticos de la estética de la distancia demiúrgica. Le interesa también enfatizar que la recepción del esperpento en España contempla dos etapas, siendo los años cincuenta y sesenta —a raíz de su centenario— su punto de inflexión. Remontándose al debate de los propios autores, comprobamos de primera mano la irritación de Lorca hacia la despiadada deshumanización que veía en Valle: el artículo anota cómo su propuesta —*El amor de don Perlimplín con Belisa en su jardín* o *Doña Rosita la soltera*— era armonizar distanciamiento e identificación. Si el propio Lorca defendía estar escribiendo farsas populares, y no esperpentos elitistas, resulta bien traído por Floeck el recuerdo de la polémica traída por Buero Vallejo en su anotación «Los esperpentos de Valle son buenos precisamente porque no son absolutos». Consecuentemente, a este tema dialéctico vienen a sumarse dos contribuciones críticas más del profesor alemán, el reciente «García Lorca y la vanguardia. Observaciones sobre el drama de García Lorca», de 1996, y «Contra la deshumanización del teatro. García Lorca frente al esperpento de Valle-Inclán», escrito nueve años antes. Ambos reclaman cómo la condición de Lorca como víctima de un tabú que hizo mella, al no haberse conocido tanto su faceta teatral vanguardista. Ha tardado tiempo en apreciarse que la magnitud del autor del *Romancero gitano* y de *Poeta en Nueva York* estriba en conciliar tradición —tragedia griega, teatro popular medieval farsesco, comedia del Siglo de Oro o drama realista del siglo XIX— y vanguardia. De hecho, si *La casa de Bernarda Alba* se perfila como el mejor exponente de esta afinidad de caracteres estéticos, éste

es el puente significativo que nos enclava en el artículo «*Nacer mujer es el mayor castigo. La casa de Bernarda Alba* de Federico García Lorca» (1988). Se trata de un estudio documentado de los errores de la crítica al enmarcar *La casa de Bernarda Alba* junto a *Bodas de sangre* y *Yerma* en la llamada «trilogía de la tierra española».

También «entre tradición y vanguardia» se encuentra «La obra dramática de Antonio de Buero Vallejo», título de otra de las aportaciones del libro, fechada en 1987. So pretexto de que *Historia de una escalera* acababa con una etapa tan poco creativa para el teatro español, se resume el apagado horizonte de una estéril posguerra española que sabía a exilio, evasión, represión y cerrazón. Por cuanto *Un soñador para un pueblo*, *El concierto de San Ovidio* y *El sueño de la razón* documentan una «distancia emocionada» (Iglesias Feijoo, Paco, Doménech), se plantea *Historia de una escalera* a años luz de los efectos fantasmagóricos y de distanciamiento lo diferencian de las obras posteriores. Un cumplido ejemplo de ello lo tenemos en «*El sueño de la razón* de Buero Vallejo como réplica al esperpento de Valle-Inclán», que data del mismo año. Apelando a los análisis de Pauliello de Cocholous, González Cobos Davila o Pérez-Stansfield, se inscribe la influencia del esperpento en Buero Vallejo. Rememorando *La zapatera prodigiosa* de Lorca en su calidad de contraprestación a la obra de Valle, Buero Vallejo también cifra alusiones al esperpento en algunos de sus dramas. Recordamos que, además de su aportación teórica «De rodillas, en pie en el aire» (1966) —prolegómeno de su académico discurso inaugural de 1972—, las réplicas de Buero al esperpento han aparecido en obras suyas tan señeras como *El concierto de San Ovidio*, *El tragaluz*, *El sueño de la razón* y *La llegada de los dioses*. Ahora bien, para Buero el mode-

lo de tragedia moderna no sólo es Valle-Inclán, sino también Unamuno. Su actualización del padre de la *nivola* trasluce en lo que tiene de vuelta al drama del individuo, a la dimensión del hombre concreto y dolor concreto. A esta conjunción suma Buero su dosis de esperanza. Buero justifica que esperanza y esperpento no han de divorciarse tras un casamiento imposible. Nunca entraron en disputa alguna a tenor de este razonamiento bueriano: «En los esperpentos de don Ramón las máscaras caen a menudo y descubren rostros de hermanos nuestros que lloran». Es aquí, en la práctica —un esperpento no absoluto— y no en la teoría de Valle, donde se sitúa la raíz genealógica de *El sueño de la razón*.

Hecha, pues, la introducción a uno de los dramaturgos más populares del periodo, nos adentramos en «El teatro de la posguerra. Una aproximación panorámica» (1995), el contexto general de gestación de la obra de los dramaturgos realistas y neovanguardistas. Floeck hace un apropiado resumen del teatro español en el tramo temporal de 1939 a 1975. Del teatro del régimen de Franco se destacan tres rasgos que revierten en el repertorio escénico de la inmediata posguerra: actuación de la censura, concentración geográfica en Madrid y organización económica privada. Era tiempo en que obras programadas para el divertimento venían de la mano evasivista de Luca de Tena, De la Torre, Pemán, López Rubio, Calvo Sotelo o Paso. El Estado no fomentaba el teatro como bien cultural público. Sólo el Teatro Español (dedicado a obras clásicas) y el María Guerrero (de modernas poco peligrosas), que eran los dos únicos teatros privados, eran una ventana abierta a la esperanza de regeneración. Algo más dilatado de miras era el Teatro Nacional de Cámara y Ensayo, fundado en 1954, cuando hasta los grupos estudiantiles se debían a un molde estatal. En definitiva, aborda Floeck

cómo no se había contribuido —ni ética ni estéticamente— a la renovación del discurso dramático.

Con la llegada de la democracia —época de esperanzas aletargadas en la espera de un cambio estructural que por tanto fiaba— la gran novedad del panorama del teatro español sería el teatro independiente. Nacido de los grupos de cámara y ensayo, así como de los teus estudiantiles, se había creado al margen de la vida teatral oficial. Rechazaba el teatro comercial, se oponía al teatro burgués convencional, y buscaba un público popular nuevo, considerando los signos no lingüísticos —y el rechazo del teatro de autor—, así como la contemplación de las prácticas internacionales. La descentralización entraba también en su propuesta de cambio. Sufrió impedimentos y persecuciones, y siempre estuvo en la brecha más marginal. Con la llegada de los ochenta entraría en auge el teatro público —Centro Dramático Nacional, el Centro Nacional de Nuevas Tendencias Escénicas y la Compañía Nacional de Teatro Clásico—, siendo el siguiente paso la descentralización del sistema teatral. Pese a que el problema de los años noventa es la crisis de los teatros alternativos y de los privados —víctimas de una pugna entre la empresa de local y la empresa de compañía—, así como de los dramaturgos —las grandes víctimas ante el teatro de director y la creación colectiva—, Floeck enjuicia este periodo en clave positiva: «Un pesimismo exagerado me parece inadecuado».

Tras esta mirada estructural, Floeck justifica su tripartición de la dramaturgia de posguerra: generación realista, generación simbolista y generación neorrealista. Se abordan temas como la propensión al historicismo, el fomento de los efectos de participación de los espectadores o las técnicas de alienación grotesca, ejemplificadas también en los dramaturgos realistas. Por su parte, los simbolis-

tas son decididamente antirrealistas, experimentales, vanguardistas, enfrentados a un teatro del texto. Atienden al teatro épico, al teatro del absurdo y al teatro grotesco (Arniches, Valle y el tinglado de la antigua farsa), al teatro de la crueldad de Artaud, al Living Theatre y al Happening. Floeck señala cómo, con los años ochenta y noventa, una nueva promoción que no vivió ni la guerra civil ni sus secuelas, toma el relevo. Sus obras se desarrollan en grandes ciudades, con diálogos cortos, rápida sucesión de escenas y destacando una idea seminal: frente al paréntesis antimimético del Nuevo Teatro, se reencuentra con la historia y las formas de presentación realista. Que duda cabe: optan por realismo nuevo, pues en su mirada al gran público incorporan técnicas cinematográficas y televisivas, como el ralentí o el *cross cutting*; apuestan por varios niveles de realidad en los que el sueño, la fantasía, la alucinación o los recuerdos engrosen las filas de lo real; entienden que la comicidad ya no sólo es vertida como divertimento, sino como autoironía; incluyen reflexiones intertextuales y metateatrales. A este neorrealismo de los ochenta pertenece «¿Arte sin sexo? Dramaturgas españolas contemporáneas» (1995). Floeck evalúa el rescate crítico de las dramaturgas españolas contemporáneas. Justifica cómo frente al dejarse oír de las poetisas y las novelistas, ellas no han sido inaccesibles hasta mediados de los ochenta. Citando obligadas referencias a O'Connor o Leonard, se remonta a la Europa de finales de los setenta, donde se había apostado por un feminismo de la igualdad y de la diferencia. Recala en que España no se hizo eco de esta pugna por la liberación femenina y en que, frente a la obra de Lidia Falcón, hay otras autoras (Diosdado, Resino o Romero) que claman la indiferenciación de sexos en el arte, la no existencia de un teatro de hombres frente a un teatro de mujeres. Su indagación

da cómo saldo unas dramaturgas (Sedano, Maura, Ballesteros, Linares o Suárez de Deza) que participan de la misma oleada del teatro comercial costumbrista, y también las que apuestan por corrientes más experimentales (Resino, Romero o Pombo). Desmarcándose de la opinión de Pedrero o Lázaro —que afirman la existencia de una mirada y un discurso femeninos—, Floeck convoca el drama de la mujer retratado en *La casa de Bernarda Alba*, escrita por un hombre, para defender su tránsito por el mismo camino que sus colegas masculinos.

Seguidamente, en «Escritura dramática y postmodernidad. El teatro actual entre neorrealismo y vanguardia» (1997) —cuestión retomada en «Teatro y posmodernidad en España» (1999)— encontramos la réplica de Floeck a Alfonso de Toro en su propuesta de los rasgos característicos de la posmodernidad. Si Toro hablaba de un carácter antimimético, autorreferencial, antitextual, multimedial y deconstruccionista, Floeck argumenta a favor de un distinto paradigma posmoderno teatral. Para el hispanista, Este concepto debatido en los ochenta —en oposición consciente al Nuevo Teatro— se asienta en el regreso al realismo (de ahí el neorrealismo) y en la revalorización del texto dramático. Reclama que el momento del teatro de director ya ha pasado, y no debe hablarse de un fin del teatro referencial, sino de una conciliación de posturas. Porque eso es la posmodernidad: coexistencia, hibridación, heterogeneidad, pluralismo, integración y repetición. Del lado de Lyotard, Floeck lo argumenta así: «La simultaneidad de lo simultáneo se erige en principio». Y así, por un lado, hay un teatro posmoderno que renuncia a la función referencial, pero hay otro teatro posmoderno que es mimético. Se cuestiona así que la deconstrucción sea el rasgo propicio para definir la posmodernidad. Y es que, frente al teatro social, no pretende dar certezas, sino opiniones: no as-

pira a ser didáctico ni a convencer de verdades absolutas, sino a buscar permanentemente verdades. Da buena cuenta ejemplificada con la obra de Alonso de Santos, Cabal y Sanchis Sinisterra, cuya única certeza es la duda de su capacidad de conocer una única verdad. Es lo que va a justificar «¿Juego posmoderno o compromiso con la realidad extraliteraria? El teatro de José Sanchis Sinisterra (1999). Escritas en pleno debate sobre la posmodernidad, las obras de Sanchis Sinisterra mantienen el anclaje en la realidad, pero son experimentales sin llegar al punto de convertirse en un juego estético y autorreferencial.

Dentro de un marco contrastivo de la configuración del descubrimiento y de la conquista de América en el teatro del Siglo de Oro y del siglo xx, Floeck establece la segunda mitad del siglo ZZ como umbral perceptivo; en él cambia la visión del discurso triunfalista de la Conquista hacia un discurso revisionista. Hasta entonces sólo se había idealizado. Cuando la posmodernidad aboga por la coexistencia de diferentes discursos, se ven con mayor subjetivismo las cuestiones tematizadas en el drama histórico mexicano del siglo xx —con Fuentes y Leñero como paradigmas—: indigenismo, mestizaje, mexicanidad y voz del marginado. Tras la misma huella está «Teatro y cultura de la memoria reciente. Reconstrucción histórica y búsqueda de identidad en *Trilogía de la juventud* I (2002). En los ochenta, la novela histórica sentirá remordimientos de un pasado silenciado, y lo recuperará para sus páginas. Pero la cultura de la memoria reciente ya no se basará en el modelo de Buero, pero tampoco en el posmoderno de los ochenta. El historicismo de los noventa entenderá la narración histórica tan ficcional como la narración ficticia. El pasado será contemplado con más curiosidad que deseo de rendir cuentas.

Correspondiendo al orden cronológi-

co de publicación se incluye a estas alturas del libro de «La difusión del teatro español del siglo XX en los escenarios de habla alemana». Este capítulo aparecido en el año 2002 nos mueve a reflexión. Lo que llevó a Ruiz Ramón a calificar esta situación de «invisibilidad del teatro español contemporáneo en los teatros europeos» se explica porque, si alguna vez al mundo germánico le habían interesado los dramas de nuestro Siglo de Oro —Calderón a la vanguardia—, ya no queda rastro de este caduco interés. De nuestra producción dramática de los siglos XVIII y XIX nada se conoce tampoco. En cuanto a la primera mitad del siglo XX, sólo Valle-Inclán y Lorca son representados de vez en cuando, siendo los comerciales Salom y Paso desconocidos. De los dramaturgos en activo en los años cincuenta y sesenta, Buero y Sastre aparecen en sus escenarios de manera excepcional. Sergi Belbel es el único autor español vivo con presencia regular en los escenarios alemanes. Las causas las encauza Floeck por la vía de distribución a través de las agencias teatrales, y no en librerías comerciales, y por la imagen que España proyecta al exterior. Y a ello tenemos que sumar las diferencias de tradición teatral, que constituyen una indudable barrera. Su pluma crítica deposita su sanción igualmente en la Sociedad General de Autores española. En definitiva, se lamenta de que lo que él califica como teatro español «hispanizado» y «sin europeizar».

En la línea precedente, «Historia, posmodernidad e interculturalidad en la *Trilogía Americana* de José Sanchis Sinisterra. Los géneros literarios históricos en el periodo de la posmodernidad» (1999) enlaza de nuevo con los años noventa y su renuncia a la reconstrucción objetiva de la realidad histórica. Teniendo presentes los estudios de teatro histórico más relevantes en el panorama crítico español (Ruiz Ramón, Paco, Rodríguez Richart,

Fernández Insuela, Vilches de Frutos, Spang, Romera Castillo) Floeck hace casar la *Trilogía americana* de Sanchis Sinisterra con el multiperspectivismo, la interculturalidad y la metaficción historiográfica. Cuando el concepto de «intrahistoria» halla cada vez más cabida en estos géneros, y cuando los entremeses trágicos se denominan «tragientremeses», estamos ante un interés denodado por la Conquista de América. *El retablo de Eldorado* lo refleja desde miras esperpénticas con alardes de utopía; *Lope de Aguirre, traidor* es pieza posmoderna en el sentido de abogar por una comprensión de la Historia de forma pluridimensional, no unívoca; *Naufragios de Álar Núñez* sigue en la estela de una crítica del discurso oficial de los historiadores. Pude decirse que es son todas ellas constantes de esta dramaturgia de la multiculturalidad.

Siguiendo con otro autor ampliamente trabajado por Floeck, contamos con «¡¡¡Tierraaa aaa laaa vistaaa!!!: Manuel Martínez Mediero y la deconstrucción paródica del discurso de la Conquista» (2002). Refiriéndose de nuevo a los tres momentos del drama histórico del tramo temporal de las décadas de los sesenta y setenta —trágico, tragicómico y cómico-grotesco— se vuelve a resaltar cómo la posmodernidad aboga por una coexistencia pacífica de discursos. En el discurso de la conquista posmoderno, enfatiza Floeck, los protagonistas son ridiculizados, y con ello desmitificado el sistema de la posesión del Nuevo Mundo. El solapamiento de los conquistadores en sus mentiras hace que la técnica propicia de Martínez Mediero en «¡¡¡Tierraaa aaa laaa vistaaa!!! sea la farsa vulgar, la exageración grotesca y la deformación paródica. Calificado de «aventajado discípulo de Valle-Inclán», este dramaturgo educado en el Teatro Independiente y enmarcado en el Nuevo Teatro de los años 70, opta por un distanciamiento épico.

Con víctimas y verdugos en un jue-

go posmoderno de clichés culturales, el reciente artículo «De la construcción a la deconstrucción de la realidad histórica. La conquista de México en el teatro de Carlos Fuentes y Vicente Leñero» (2003) comienza, de nuevo, con una introducción al panorama del teatro histórico. Hasta mediados de los sesenta había prevalecido un europeocentrismo, un etnocentrismo, un cristocentrismo construido complejo de apropiación cultural más aculturadora que partidaria de una democrática transculturación. Es debido a *Todos los gatos son pardos* y *Ceremonias del alba* por lo que Carlos Fuentes sufre prohibiciones por reflejar todo contrario: una descentralización, en la que la tragedia de la conquista americana ya no es mirada «desde el aire», sino «en pie». Hace lo propio Leñero con su *La noche de Hernán Cortés*, obra también prodeconstructora de la Historia, sin renuncia al reflejo de la realidad concreta. Finalmente, «El conquistador como tráfugo cultural en la película *Cabeza de Vaca*, de Nicolás Echevarría» (2001) retoma el citado sentimiento de superioridad europea: el complejo de visión aérea hacia el indígena impidió un abrazo europeo con el mundo aborígen americano. Cuando se tambalea la fe en las ideologías, el imperio jerárquico cae pieza a pieza. El puzzle de las conveniencias es invertido. En el campo de la Historia las formas de desmitificarlo son dos: la desheroización de los conquistadores; o bien la no jerarquización de conquistadores-conquistados (la integración de perspectivas, pura «trans-» o interculturalidad). En el filme *Cabeza de Vaca*, Nicolás de Echevarría modela con este barro la historia del conquistador español homónimo. Su mensaje en contra de la violencia, el fanatismo y la explotación oportunistas están en la base de esta edificación tan sólida que Floeck analiza en el marco de la «construcción» —que no reconstrucción ni deconstrucción— posmoderna.

En síntesis, cumple anotar la ordenación coherente de los artículos, si bien sus introducciones quizá pecan de reiterativas leídas en conjunto. Pero no era objeto del libro una elección aleatoria de fuentes, sino el seguimiento de un perfil diacrónico, y parece natural dicha coincidencia parcial. Al verlos agrupados, podemos afirmar que Floeck ha venido construyendo un escenario coherente para una polifonía crítica y textual de corrientes teatrales. Sólo su conocimiento profundo del Barroco español, de Valle-Inclán, Lorca y la neovanguardia podía llevarle a «reconquistar» la conformación de su legado posmoderno. Un libro abierto que es muchos libros, este recién nacido manual de consulta sabe a una línea investigadora dinámica y cabal.

RAQUEL GARCÍA PASCUAL

OLMEDO RAMOS, Jaime, et al., *Sobre el caudal del tiempo (Verso y prosa en el siglo xx)*, Talavera de la Reina, Organismo Autónomo Local de Cultura, Concejalía de Cultura. Excmo. Ayuntamiento de Talavera de la Reina, 2004, 195 pp.

La literatura sigue siendo ese espacio donde buscarnos los humanos, por lo menos, aquellos que perseguimos con tesón y constancia que nos sea dada la revelación de las claves de nuestra existencia más allá de nosotros mismos. No somos una isla, o incluso si hemos llegado a serlo, tendemos a construir un bote salvavidas para escapar del aislamiento y volver a la civilización. El ser humano no puede existir sin el contacto con los otros. Una de las formas más sublimes y perfectas de promover este contacto es la narración de historias. Unos las crean y otros las consumen, y en este intercambio se encuentra la base

de toda evolución y desarrollo, de todo invento y de toda metamorfosis de nuestra civilización. Todo lo nuevo procede de la imaginación calenturienta del hombre. La fantasía es la fuente de la invención humana. Y por eso, gracias a soñadores e inventores de toda especie, somos hoy lo que somos, con nuestras imperfecciones, es cierto, pero también con todos nuestros logros. Si bien a la literatura de ficción no se le pueden atribuir directamente los avances tecnológicos, no es menos cierto que antes de que algún humano materializara la construcción o el diseño de aviones, submarinos y naves espaciales, por ejemplo, otro humano de imaginación enfebrecida había dado ya a luz, en alguna novela, la idea que, a modo de reto, adelantaba premonitoriamente su consecución en la práctica. Julio Verne o George Orwell son dos autores proverbialmente fecundos en la invención de mundos futuros. Sin embargo, no hace falta situarse en el territorio de la ciencia-ficción para reconocer el poderoso don creativo de la literatura. Detrás de cada frase de una novela o de cada verso de un poema, late el deseo o el sueño de construir nuevos caminos. O de reconstruir un mundo roto por el propio hombre. O de superar los malos tiempos, o la banalidad o el desengaño. O de explicar el presente en busca de un porvenir.

En este sentido, y en otros que ahora expondremos, la iniciativa de Jaime Olmedo de reunir en un libro una serie de conferencias del ciclo que él mismo ideó para ser celebrado en Talavera de la Reina entre enero y mayo de 2003, parece una excelente muestra de estudio acerca de la finalidad y las metas de la literatura, integradas en un determinado período histórico de nuestro país. En un viaje que va de lo particular a lo general, Jaime Olmedo y los autores invitados por él para llevar a cabo esta labor, realizan un paseo por el quehacer y de-

venir literario del siglo xx español, de forma que revisando el papel del arte en el contexto contemporáneo, como espejo y como artífice de la sociedad de nuestro tiempo, consiguen sacarlo de nuestras fronteras y proyectarlo hacia el espacio de lo compartido por todos los seres humanos, estableciendo unas líneas generales, y perfectamente definidas, sobre la importancia esencial de la creación en la vida y la historia de los hombres. Se trata, además, de una exposición clara y cabal de lo que define el oficio y la figura del escritor, en tanto catalizador del presente y a la vez, en cuanto expedicionario de lo venidero.

Así, el libro aquí reseñado está compuesto por cuatro textos independientes de distintos autores y que se corresponden con sendas conferencias emitidas en el *I Curso de Literatura Española*, ciclo de ponencias «centrado en ofrecer un panorama y un balance de la producción poética y narrativa de nuestro siglo xx», según reza en una nota inicial, y celebrado en el Local de Cultura de la villa talaverana.

Miguel Argaya Roca, Ángel Luis Luján Atienza y Gonzalo Manglano y de Garay, junto al propio coordinador del volumen y del curso, Jaime Olmedo, no dudan en adentrarse en la siempre resbaladiza materia del análisis y crítica de lo contemporáneo, para —describiendo movimientos literarios, corrientes poéticas y cánones estéticos en metaformosis sucesivas— comprometerse en hondura con lo expuesto en sus disertaciones, y acabar demostrando que un estudio puede ser objetivo y riguroso a la vez que profundo, emocionante, responsable e implicado. De esta forma, son capaces de transmitir al lector una información pasada por el cedazo de un apasionamiento medurado, que lleva a reflexionar sobre la condición de la literatura como expresión artística, que anhela ser libre en su exploración de lo desconocido, y, a un

tiempo, inevitablemente dependiente del sistema histórico, filosófico, político, sociológico, ideológico, definido y concreto, que le ha tocado en suerte.

La postura crítica es clara, contundente, y se nos va revelando a lo largo de las páginas de este ensayo colectivo cuyo espíritu comparten en su conjunto los cuatro autores de los artículos: el valor de la creación como lugar de compromiso, constructivo, visionario, donde la emoción late y lucha, mano a mano, con la razón, para avanzar en el conocimiento de la existencia y el comportamiento humanos, frente a quienes consideran que el arte es un mero azar de sí mismo, un patrimonio o milagro caprichoso del genio individual, o una añagaza de la búsqueda de la belleza o de simple evasión, independiente del conflicto existencial del hombre.

El tesón y cuidado puesto en la edición, tanto como el esfuerzo en la organización de estas conferencias, constituyen un acto de afirmación sobre los criterios que en el libro se vierten: intentar difundir la investigación académica y crítica entre el lector de a pie, con un lenguaje llano, un tono natural y sincero, y un discurso claramente desarrollado, que destruye el tópico de que la erudición es elitista. Actitud que, hoy por hoy, es digna de agradecer, en contra de la tendencia a identificar conocimientos intelectuales con una postura pretenciosa o egocéntrica, plagada de conceptos abstractos o alambicados.

Tan atractivos ingredientes acercan *Sobre el caudal del tiempo (Verso y prosa en el siglo XX)* a cualquiera que esté interesado en conocer el papel de la poesía y de la ficción en cuanto pilares de nuestra cultura y de nuestro progreso intelectual y colectivo, y *rehumanizan*, con aires renovados y hasta con un cierto idealismo candoroso, el sentido de escribir y de leer.

La literatura no está dirigida solo a

unos cuantos; devolverla al hombre común parece una asignatura pendiente y necesaria, por cuanto, de hecho, nace de él y a él tiene por protagonista. Así lo afirma, militantemente, Jaime Olmedo al final del libro: «La literatura trata sobre el hombre y la rehumanización del arte es una empresa en la que hemos de participar todos».

LOLA BECCARIA

ROMERO FERRER, Alberto y Marieta CANTOS CASENAVE (eds.), *¿De qué se venga Don Mendo? Teatro e intelectualidad en el primer tercio del siglo XX*, El Puerto de Santa María, Fundación Pedro Muñoz Seca, 2004, 588 pp.

A medida que la crítica avanza tanto en el tiempo como en sus estudios, va teniendo conciencia de la importancia de centrar la vista en cuestiones que, por prejuicios, quedaban relegadas a un segundo plano. Es el caso de la obra de Pedro Muñoz Seca. Frente a la poca atención que se la ha concedido desde el punto de vista académico, no sólo al autor que tenemos entre manos, sino al teatro de humor en general, siempre se ha encontrado defensores del estudio del teatro humorístico, pues, al fin y al cabo, éste ha gozado de un fuerte arraigo en la tradición española.

Es el caso de la publicación *¿De qué se venga Don Mendo? Teatro e intelectualidad en el primer tercio del siglo XX*, en la que se recogen los trabajos del congreso sobre Pedro Muñoz Seca, celebrado en El Puerto de Santa María, del 18 al 20 de febrero, 125 años después del nacimiento del autor. Editado por los profesores Alberto Romero Ferrer y Marieta Cantos Casenave —previamente, se han encargado de la coordinación y edición de otros trabajos que versan sobre la misma

temática, caso de *Pedro Muñoz Seca y el teatro de humor contemporáneo (1898-1936)*, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Cádiz y Fundación «Pedro Muñoz Seca», Cádiz 1998—, el libro presenta una estructura en dos partes, clasificando las aportaciones en sesiones plenarios y comunicaciones. A pesar de ello, resultaría interesante una organización temática, sugerida por el mismo título del congreso: de un lado, los estudios referentes de forma exclusiva a Pedro Muñoz Seca («¿De qué se venga Don Mendo?»); por otra parte, aquellos temas referentes a la escena teatral pero que se despegan del autor portuense, para dar paso a nombres como García Lorca o Valle-Inclán («Teatro e intelectualidad en el primer tercio del siglo xx»).

El objetivo tanto del congreso como de la publicación de las actas, ya establecido por los editores en la presentación del texto («En torno a Muñoz Seca 125 años después de su nacimiento»), es claro: ofrecer una nueva lectura de la obra de Pedro Muñoz Seca, una revisión más allá de *La venganza de Don Mendo* (aunque su referencia como punto de partida es incuestionable) en un contexto propicio para su difusión. Partiendo de ese período histórico en el que vive el escritor (1881-1936), se amplía la visión particular del mismo con los estudios y análisis de diversas cuestiones que poseen una estrecha relación con la idea inicial, dando así una coherencia perfecta a las investigaciones realizadas sobre el primer tercio del siglo xx.

Abre la publicación el estudio realizado por José Luis Alonso de Santos, perteneciente a la Real Escuela Superior de Arte Dramático de Madrid. Bajo el título «La venganza de la comedia», Alonso de Santos plasma una disección de los aspectos básicos de la comedia, en contraposición con el drama (y la tragi-comedia). Dando similar importancia al autor y al espectador, quedarán destaca-

dos dos elementos que diferencian a la comedia de otras formas teatrales: el regocijo y la diversión. Aun así, Alonso de Santos señala la vital importancia de la comunión entre la alegría y el sufrimiento en cualquier comedia, algo presupuesto y aceptado por el espectador. Otras cuestiones como la verosimilitud, el espacio, el tiempo o la causalidad, de las cuales se vienen haciendo reflexiones desde la antigüedad clásica, tienen cabida en el análisis del autor. Finaliza su aportación con una particular «Docena de venganzas de la comedia», en la que, tomando como referente el título de la conocida obra teatral de Muñoz Seca, expone una serie de características del género cómico que le llevará a una mejor caracterización de la comedia.

Si la participación de José Luis Alonso de Santos fijaba unas bases generales, pero necesarias, de la comedia, el estudio de Andrés Amorós (Universidad Complutense) se adentrará particularmente en el ámbito de Muñoz Seca. Bien se ha señalado que la crítica había relegado la investigación del teatro cómico coetáneo a Muñoz Seca, más por prejuicios que por otras cuestiones, en contraste con el teatro «serio». De ahí que Andrés Amorós, bajo el encabezamiento «Muñoz Seca, sin prejuicios», profundice en la obra del autor portuense. Dos de los reproches que señala como los más acusados por los doctos son la fecundidad de obras (algo normal, por otra parte) y el éxito popular de Muñoz Seca (lo que suscita la envidia, según Amorós), así como una serie de prejuicios estéticos, políticos y morales que desarrollará en su artículo. Finalmente, como si respondiera a la pregunta que da título al congreso, señala Amorós que «se venga don Pedro Muñoz Seca: de los pedantes, de los puritanos, de los solemnes, de los envidiosos del éxito ajeno...» (p. 32).

Quizás una de las participaciones más interesantes sea la de Marieta Cantos

Casenave, editora de la obra junto al profesor Romero Ferrer, debido al desarrollo en profundidad de los procedimientos cómicos y humorísticos de la obra de Pedro Muñoz Seca. Bajo el título «El humor de Pedro Muñoz Seca entre la tradición y la vanguardia: una reflexión», se intentará demostrar que no es viable hacer análisis reduccionistas en torno al astracán, en el que predominan el humor grueso y la carcajada sonora, situando a Muñoz Seca como puente entre la tradición cómica y la vanguardia. Para la realización del estudio, la profesora Cantos Casenave llevará a cabo un recorrido por las obras del escritor portuense, lo que le permitirá marcar la trayectoria evolutiva del autor.

Son muchos más los trabajos que en este libro abordan de manera pormenorizada algún aspecto del autor de textos dramáticos como *La Oca* o *Los extremos se tocan*. Algunos de ellos son: «El metateatro de Muñoz Seca», de Javier Huerta Calvo; «Pedro Muñoz Seca y el teatro cómico español en los escenarios de la guerra civil», de María Isabel Martínez López; o «¿Dónde vive Marañón? A propósito de *La Plasmatoria* de Muñoz Seca y Pérez Fernández», de María Peris Baixauli.

El título del congreso realizado en El Puerto de Santa María, así como de la recopilación de artículos y comunicaciones fruto del encuentro, muestra el deseo de ir más allá de *La venganza de Don Mendo* y de Pedro Muñoz Seca, para abarcar cualquier posibilidad dentro del teatro del primer tercio del siglo XX. La regeneración teatral de Miguel de Unamuno, el teatro cómico en Federico García Lorca o la poética del esperpento en Valle-Inclán son sólo algunos de los aspectos tratados en las diferentes aportaciones de los comunicantes.

Tomando como punto de partida la tradición ensayística, el profesor Alberto Romero Ferrer introduce su trabajo —tí-

tulado «Teatro e intelectualidad: la regeneración teatral de Miguel de Unamuno—ofreciendo una visión general de la importancia que ha tenido el ensayo en los últimos siglos, aun estando adscritos a una serie de temas casi reiterativos. De esta manera, Romero Ferrer, se adentrará en el ensayo de Miguel de Unamuno, *La regeneración del teatro español* (publicado en *La España Moderna* en 1896), mostrando sus conexiones con *En torno al casticismo*, en un contexto donde se cruzarán diversas líneas de pensamientos, creando un ambiente propicio para el cambio. El estudio va trazando una línea evolutiva desde la publicación de los ensayos de Unamuno en *La España Moderna* hasta el firme propósito del autor de recuperar el género chico y el sainete, en contraposición a un teatro artificioso destinado más para el gusto de la burguesía que para el de las clases más bajas, ayudándose de la recuperación de algunos clásicos, como Lope de Vega o Calderón, de manera que el teatro «penetrara en la vida dramática» del pueblo (p. 187).

La oportunidad de poder abarcar el primer tercio del siglo XX y ver más allá de *La venganza de Don Mendo* y de sus recursos humorísticos, nos brinda la oportunidad de disfrutar de trabajos como el de Alberto González Troyano (Universidad de Sevilla), bajo el título «Los dramas olvidados de López Pinillos *Parmeno*», en el que analizará la oposición de la cartelera teatral, en la que eran capaces de convivir en una misma fecha representaciones de Muñoz Seca y dramas de López Pinillos, reflejando los últimos la realidad oscura de la España en la que se vivía. González Troyano muestra la necesidad del autor de ofrecer una escena teatral que, fuera del espacio escénico, era fácil de encontrar, mostrando su compromiso con la situación histórica. Concluye con la idea de que es necesaria una nueva lectura de obras como *La otra vida*, *Esclavitud* o *El caudal de los hijos*, títu-

los que, por otra parte, delatan esos «dramas olvidados» a los que se refiere Alberto González Troyano en su exposición.

Sin perder de vista la creación de Muñoz Seca y la teatralidad de otros autores del primer tercio del siglo xx, *¿De qué se venga Don Mendo?* se completa de forma satisfactoria con aportaciones y estudios de carácter más general, pero no por ello dejan de profundizar en el tema tratado. Tal es el caso de «El difícil arte de la caricatura escénica: astracán, tragedia grotesca y esperpento», en el que Jesús Rubio Jiménez (Universidad de Zaragoza) expone al lector determinadas analogías que se establecen entre los tres géneros, remarcando a su vez la estrecha relación de cada uno de ellos con el arte de la pintura, y de manera más concreta, con la caricatura. Siguiendo la línea del astracán y haciendo hincapié en la idea de vanguardia —ya remarcada en este mismo libro por Marieta Cantos Casenave— podemos citar el trabajo de Ricardo de la Fuente Ballesteros (Universidad de Valladolid), «Astracán y vanguardia», donde resalta la idea de aproximación de esta forma teatral a la realizada por importantes dramaturgos anteriores de la guerra civil.

En suma, *¿De qué se venga Don Mendo? Teatro e intelectualidad en el primer tercio del siglo xx* es mucho más que la publicación de las actas del congreso internacional conmemorativo por el 125 aniversario del nacimiento de Pedro Muñoz Seca: ofrece al lector una visión clara y profunda de la obra muñozsequiana, sin estancarse en la conocida obra *La venganza de Don Mendo*, expandiendo así los límites de estudio, no sólo del dramaturgo portugués, sino de cualquier aspecto susceptible anterior a la guerra civil española. A pesar de no tener una ordenación temática, la distribución de los artículos hace que éstos se vayan complementando mutuamente.

Con el firme objetivo de ofrecer una

nueva lectura y una revisión actualizada liberadas de prejuicios, hoy el lector puede disfrutar de esta compilación de trabajos y estudios que cubren a la perfección la meta marcada. En definitiva, esta publicación se une a otras que, con el mismo propósito, van devolviendo a Muñoz Seca al lugar que le corresponde, mostrándolo como es: un dramaturgo que gozó de un gran éxito en su época. Como señaló Andrés Amorós en el prólogo a *Pedro Muñoz Seca y el teatro de humor contemporáneo (1898-1936)*, «Muñoz Seca es el feliz autor de una de las obras más geniales de todo nuestro teatro, *La venganza de don Mendo*. Su éxito permanente [...] no es sino la lógica respuesta del público a un acierto pleno, rotundo». Con la publicación *¿De qué se venga Don Mendo? Teatro e intelectualidad en el primer tercio del siglo xx* queda demostrado.

JESÚS MARTÍNEZ BARÓ

GONZÁLEZ-GRANO DE ORO, Emilio, *La otra generación del 27. El Humor Nuevo español y «La Codorniz» primera*, Madrid, Polifemo, 2004, 246 pp.

Esta obra del profesor González-Grano de Oro, precedida de un claro, clarividente prólogo del académico Carlos Seco Serrano, es, como afirma en ella Antonio Mingote, un trabajo en el que su autor ofrece al posible lector «sabiduría, documentación y devoción». Según su ilustre prologuista es libro que «asombra por el enorme esfuerzo desplegado para allegar fuentes de información» y haber recogido «el último mensaje de los grandes humoristas de la otra generación del 27»: Mihura, Tono, Herreros, Neville, Jardiel, López Rubio, Perdiguero, Laiglesia, a través de su ingente aportación literaria y pictórica, aparecida en revistas,

libros, novelas, cuentos, teatro, ensayos, cine...: obra vista ahora, por primera vez, en su conjunto y conexión.

Precedido de un acercamiento a su propia circunstancia y de una rápida aproximación al humor anterior (la llamada «comicidad festiva», el «realista» de los hermanos Álvarez Quintero y Arniches, el «astracán» de Muñoz Seca, García Álvarez y Pérez Fernández, el «galaico» de Julio Camba y W. Fernández Flórez), el libro del profesor González-Grano de Oro nos pone en contacto con tres grandes nombres del momento para explicarnos la gestación y entresijos de este humor nuevo, rompedor y estimulante, buscado y hallado por los humoristas de la citada generación: los de Ortega y Gasset, Ramón Gómez de la Serna y Cami. Gran conocedor, el primero, de los movimientos culturales de su tiempo, que él resume y bautiza como «deshumanización del arte»; Ramón, intérprete a través de su ejecutoria (greguería, falsas novelas, teatro surrealista...) y de su relación directa con la vanguardia y todos los «ismos» últimos; Cami, ejemplo activo de la renovación del humor, solicitada por la nueva generación, que encuentra en el humorista galo un sendero diferente por el que caminar y expresar una nueva concepción del hombre, su mundo y del humor, eso que Mihura describe como «una pluma de perdiz», con la que, como un capricho, un lujo, adornamos nuestro sombrero.

El libro separa, a través de la obra total de los ocho humoristas, lo que en ella hay de nuevo, aportando muy atinadamente lo adherido de tiempos y modos viejos, reconociendo los materiales todavía contagiados y explicando, tanto en unos como en otros, las «traiciones» al humor nuevo, no ya en la diferente concepción que de «La Codorniz» y su humor hay en la etapa dirigida por Álvaro de Laiglesia, sino también en el teatro de Mihura posterior a sus tres grandes, ab-

solutas comedias codornicescas: *Tres sombreros de copa*, *Ni pobre ni rico, sino todo lo contrario*, *El caso de la mujer asesinadita*; en el absurdo finalmente justificado por Jardiel...

Lo que constituye el material con el que se crea el humor nuevo en su nueva artesa, tiene en sus componentes y elementos, seres racionales e irracionales, cosas... el atractivo suficiente para ser vistos a través de su comportamiento y uso. El autor se detiene, siempre oportuno con el ejemplo e ilustración correspondientes, en el absurdo de que están hechos, en su afán de lógica encerrado en el mismo, en sus procesos reversibles (deshumanización-humanización, comunicación-incomunicación, desplazamiento, desorbitación, cosificación, hominización, aniñamiento ...), contruidos a lo largo de costumbres, tópicos, profesiones, disfraces, formas expresivas del lenguaje y del gesto, valoraciones, temas y técnicas: todo inteligentemente observado, visto con grandes dosis de humor, porque el texto, claro y preciso, a pesar de su apoyo y fondo eruditos, y no sólo por la oportuna selección de ejemplos, divertidísimos, lo es también por su enfoque y expresión elegidos, que evitan la volatilización peligrosa del humor explicado.

La reseña final sobre la historia de este humor a través de revistas, desde su aparición («Buen Humor», «Gutiérrez», «Muchas gracias», «La Ametralladora») hasta su consagración en «La Codorniz» primera, la de Mihura, y su desaparición, componen y completan este cuadro de la España de principios y mediados del siglo XX, vivido por unos españoles a quienes tocó en suerte —o por desgracia— bandearse a través de un tiempo difícil, incluso trágico, amenizado, eso sí, por un humor capaz de paliar problemas o penas.

Unas ilustraciones muy oportunas, que incluyen *collages* del propio autor, acompañan a este excelente texto, al que le vendría bien un índice de temas, títu-

los y nombres. Sería la guinda de tanto acierto, el final debido a un gran libro largamente esperado.

MAGDA RUGGERI MARCHETTI

PÉREZ BOWIE, José Antonio, *Realismo teatral y realismo cinematográfico. Las claves de un debate (España 1910-1936)*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2004, 238 pp.

El estudio del cine y su impacto en otros lenguajes artísticos así como en la redefinición de categorías estéticas no deja de mostrar la riqueza de las perspectivas interdisciplinarias en los estudios de humanidades. El profesor Pérez Bowie se suma desde hace tiempo a esta tarea de indagación en ámbitos de intersección entre el teatro y el cine como pone de manifiesto su bibliografía más reciente con títulos como *Materiales para un sueño: en torno a la recepción del cine en España, 1896-1936* (1996) o *La adaptación cinematográfica de textos literarios: teoría y práctica* (2003).

Su última contribución, *Realismo teatral y realismo cinematográfico. Las claves de un debate (España 1910-1936)*, pretende revisar y poner en cuestión muchas de las ideas tradicionales sobre las posibilidades miméticas del arte de la representación y la responsabilidad del cine en dicho debate a partir de cuyo seguimiento establecer una nueva poética de la mimesis, una revisión que se extiende a lo largo de más de un cuarto de siglo y se articula mediante una lectura ordenada, sistemática y contrastiva de testimonios olvidados de relevantes intelectuales de nuestro siglo. La noción de realismo aglutina gran parte de estas reflexiones y sirve de eje articulador del trabajo, además de contribuir a la actualización de una categoría estética en per-

manente estado de construcción por la elasticidad de su significado.

La propuesta programática de ordenación de los materiales que están en la base del trabajo se traduce en dos actitudes básicas desde las que se ha querido ver una determinación generacional y cronológica: la de los intelectuales de la generación finisecular y los del 14, cuyo horizonte crítico está muy determinado por el teatro y la aceptación común de un estrecho parentesco entre ambos (Primera parte: El cine desde el teatro. La generación de fin de siglo) y aquellos que abogan por el cine como un arte independiente, desvinculado de la escena, la generación de la República (Segunda Parte: El cine desde el cine. La generación de la República), no sin advertir de los deslizamientos críticos que resultan comunes a todo intento de sistematización y taxonomía metodológica: «A lo largo de la polémica, además, las etiquetas clasificatorias van volviéndose inoperantes debido a la extensión y complejidad que alcanzan sus referentes» (21).

La contribución del cine a la crisis de la estética naturalista surgida a finales del XIX es un capítulo abierto a la opinión y al análisis sobre el que pivota una cierta prudencia debido, tal vez, a la misma naturaleza híbrida de la imagen cinematográfica que, al mismo tiempo que hace oscilar su recepción entre la impresión de fidelidad y su virtualidad para exceder el mundo de lo real y adentrarse en el territorio de la imaginación y el sueño, polariza la recepción de la crítica y de su desarrollo como arte. El profesor Pérez Bowie pondera dicha influencia que si «no puede, pues, ser imputada a la aparición del cine, todavía en plena infancia y cuyas posibilidades como medio artístico tardarían aún algunos años en hacerse evidentes (...), sí es posible afirmar que el afianzamiento de dichas posibilidades a partir de la segunda década del nuevo siglo contribuirá de modo definitivo a

acelerar el descrédito de un modelo de teatro apoyado sobre un artificioso sistema de convenciones con las que se perseguía garantizar la fidelidad y exhaustividad de la operación mimética emprendida» (9). Asimismo, frente a los testimonios de quienes asociaron con recurrencia y exclusividad la crisis del teatro a la irrupción del cinematógrafo se cuestiona con acierto si «en lugar de contribuir a su decadencia no operó más bien un poderoso acicate para que éste llevase a cabo una renovación total de sus estructuras que le permitiría competir con el nuevo medio en terrenos en los que podía tener asegurada la victoria» (10).

Y pese a que en las primeras páginas se plantea el interés de reflexionar la razón por la que, «en el caso de España, ese antinaturalismo derivó casi exclusivamente hacia la espectacularidad, hacia el cultivo de los elementos lúdicos, beneficiando exclusivamente los espectáculos frívolos (la revista, el *music-hall*, especialmente) en lugar de propiciar una revalorización del texto literario libre de las artificiosas convenciones a las que estaba supeditado» (11) reconoce, sin embargo, la filiación con la estética cinematográfica de fenómenos como el estatuto de la palabra y la valoración del código del silencio en la puesta en escena —también en el texto—, aspectos menos subrayados por la crítica, pero no por ellos de menor calado como he tenido ocasión de apuntar en varios artículos citados en la bibliografía.

La contextualización y revisión crítica de los documentos deja oír por extenso las voces de sus artífices en función de su originalidad, sugerencia y rigor, en un diálogo que se extiende hasta dar cabida a nuevas perspectivas teóricas que enriquecen el alcance de los textos de base. Desde la propuesta de Ortega en «Elogio del *Murciélagos*» de un teatro capaz de ofrecer una síntesis de todas las artes (I. «Un polémico texto de Ortega»),

a la cinematofobia de Unamuno, Pérez de Ayala y Antonio Machado, el discurso se detiene en las contradicciones benaventinas que no dejan de traslucir, sin embargo, lúcidas intuiciones al subrayar la paradoja de la imagen cinematográfica que opera un efecto divergente en su captación de la materia sobre la que recae desrealizándola, a la vez que transmite una profunda sensación de realidad (V). La actitud relativista frente al realismo en la escena y en la pantalla de Manuel Machado, asociada a la de Díez-Canedo, merecería una revisión a la luz de su dilatada labor como crítico en rotativos madrileños como *La Libertad*, además de las opiniones vertidas en su conocida, pero limitada recopilación de un año de teatro en *El Liberal*. La superrealidad azoriniana, una realidad de la inteligencia que se eleva sobre la literalidad de lo cotidiano para mostrar una realidad más sutil, más tenue, más etérea, más sólida y perdurable, muestra una doble coherencia de época y estilo si se sitúa en paralelo a los debates sobre el realismo en la pantalla y a las fuentes de expresión artística de uno de los críticos más agudos y tempranos de las posibilidades expresivas de la pantalla (VII). Los planteamientos esteticistas se reelaboran con propuestas como la de Luis Araquistáin que no deja de recordar el irrenunciable compromiso del arte con la realidad, sin menoscabo de la denuncia a un agotado modelo naturalista mediante la vuelta a un romanticismo, no de tipo sentimental, sino «fantástico e intelectual», una contemplación del mundo en clave de sátira, para hacer más efectiva, por descarnada e insólita, la mirada sobre la realidad que nos propone (VIII). La realidad trascendida de Felipe Sassone ofrece una síntesis que se aleja tanto de la cinematofobia de los miembros de su generación como de la teatrofobia, mediante la defensa de la posibilidad de un cine artístico, así como de una estre-

cha y fértil interdependencia entre ambos medios reclamando para el cine artístico la necesidad y el cuidado de una base literaria (IX).

La irregular consideración de la estética cinematográfica por parte de la generación de fin de siglo se concluye con la visión de Alfonso Reyes, puente inmejorable para adentrarse en el análisis de las aportaciones fundamentales de los miembros del grupo de la República, los primeros que consideran el cine desde una perspectiva generacional como un nuevo medio expresivo y de entre quienes se rescatan agudos análisis. Entre ellos, resulta especialmente sugerente el de Espina que vincula como otros intelectuales del momento la crisis del racionalismo al surgimiento de nuevos modelos de expresión y las claves del poder desautomatizador que el cine ejerce sobre la mirada del espectador con sus consiguientes efectos desrealizadores derivados de las alteraciones de nuestras nociones de espacialidad y temporalidad en la pantalla, así como del aislacionismo («baño de oscuridad» lo denomina) al que está sometido el espectador. Dicha poética antirrealista se extrema en Guillermo de Torre y Salvador Dalí, representantes de la vanguardia más radical cuando propugnan una desvinculación extrema del cine con la realidad, con principios miméticos, narrativos, para indagar sobre el potencial lírico de la imagen (XV).

La ambigüedad de la imagen cinematográfica es una de las preocupaciones teóricas de Fernando Vela que se detiene, además, en una doble condición del cine que nos enseña a ver tanto como a «dejarnos ver», a que nuestro cuerpo pierda la opacidad que impide la manifestación de la luz interior. Por eso afirma que el cine ha vuelto a unir alma y cuerpo, ha hecho posible, junto con otras invenciones de la juventud moderna como la danza y el deporte, que el cuer-

po exista, precisamente porque «ha sido espiritualizado y hecho transparente» (113). Las matizaciones sobre la especificidad del realismo cinematográfico se suceden en el análisis de textos de Francisco Ayala y Luis Gómez de Mesa (XIII). El realismo se hace depender de la recepción en la visión jarnesiana que sitúa al espectador como pieza clave para el descifrado de un «viaje ilusorio», la película, ante la que han de desvelarse como viajeros de primera, de segunda o de tercera, una clasificación que resulta un curioso precedente de la teoría de los niveles de consumo cultural formulada por los estudiosos de la cultura de masas de los años 60 (XIV).

La irrupción del sonoro agudizó el debate sobre el realismo en la pantalla enconando posturas que percibieron en la aún más si cabe, una polémica cuyo tono no dejaba de elevarse por momentos. El silencio del que gozaban las imágenes hasta el momento acusaba la dimensión irreal de las mismas y su asimilación al mundo de los sueños frente a quienes ponderaban sus excelencias para presentar el mundo sin interpretaciones. Además, el desembarco masivo de escritores, autores de teatro y actores dramáticos en los estudios cinematográficos confirmó uno de los temores más denunciado por los cinéfilos, un siniestro trasvase a la pantalla de lo más rancio y caduco de la escena del momento (XVI). Por su parte, los argumentos a favor del realismo cinematográfico fueron ganando en intensidad y grado de presencia a medida que se radicalizaban las posiciones políticas en la década de los treinta y se comprobaba su calado social. El triunfo de la revolución rusa de 1917 aviva dicho interés de cuyo extraordinario protagonismo en la prensa deja constancia la cantidad de artículos que se le dedican. El capítulo rastrea especialmente la recepción de dos figuras señeras del momento, Ramón J. Sender en sus conocidos

folletones de *La Libertad* y Max Aub con su reticencia a aceptar las condiciones de espectacularidad vacua que parecía instalarse paralelamente a la práctica de esta escuela y su asimilación del cine a un arte indirecto e inferior. La militancia activa propugna un cine al servicio de la propaganda de la causa proletaria. Dicho convencimiento del que es ferviente representante el grupo *Nuestro cinema* se apoya en el poder educativo y transformador de la imagen por la fuerza e inmediatez con la que puede transmitir la «realidad» sin intermediación alguna, libre de cualquier manipulación ideológica.

Un breve aparato de notas, la relación de fuentes documentales y una bibliografía básica completan esta revisión desde la noción de realismo de materiales que ofrecen nuevas dimensiones en función de la óptica desde los que se contemplan y cuya relevancia para la recepción del teatro y el cine de nuestro primer tercio de siglo merecería una antología actualizada.

M^a TERESA GARCÍA-ABAD GARCÍA

PÉREZ BOWIE, José Antonio, *Cine, Literatura y Poder. La adaptación cinematográfica durante el primer franquismo (1939-1950)*, Salamanca, Gráficas Cervantes, 2004, 293 pp.

Recién publicado su libro *Realismo teatral y realismo cinematográfico. Las claves de un debate (España 1910-1936)* (Madrid, Biblioteca Nueva, 2004), el profesor Pérez Bowie continúa editando los resultados de su investigación sobre las relaciones entre literatura y cine con un nuevo ensayo referente al proyecto de investigación sobre «Teoría y práctica de la adaptación cinematográfica de textos literarios en España (1939-1950)» cuyos objetivos se proponían indagar en las condiciones pragmáticas de la adaptación de

la literatura a la pantalla, asunto sobre el que planea, pese a su actualidad, una sucesión de lugares comunes a la espera de estudios empíricos que los desautoricen, maticen o, en su caso, confirmen.

A partir de propuestas teóricas como las de Serceau o Catrysse se pretende abordar el análisis de los textos partiendo de sus posibles determinaciones ideológicas, culturales, económicas, genéricas, etc, y la recepción crítica de que fueron objeto las prácticas adaptativas, cuyo proceso genera, por su parte, un *corpus* nada desdeñable de escritos teórico-críticos, base de un sistema a la espera de ser recuperado. Los primeros años de la dictadura franquista ofrecen un contexto óptimo para explorar los modos de afectación de las condiciones socio-históricas sobre el fenómeno de la adaptación por el control ideológico que el poder ejerce sobre la creación artística. Desde esta perspectiva cobran un interés impagable el conjunto de paratextos relativos a dichas adaptaciones cinematográficas provenientes de la revisión de las principales revistas especializadas en el ámbito del cine, *Primer Plano*, *Radiocinema*, *Imágenes*, *Cámara*, *Cinema...*, y los generados por la prensa diaria a partir de los estrenos en *Abc*, *Arriba*, *Ya*, *Informaciones*, *Pueblo...*, etc.

Una vez definidos los presupuestos teóricos, objetivos y metodología (Introducción), el estudio describe un breve capítulo situacional sobre el contexto histórico y las bases ideológicas del cine franquista que pretenden poner al servicio del poder, la propaganda y la «formación del espíritu nacional», mediante la insistencia en consignas como son la ruptura con el pasado inmediato a través de la revisión de géneros populares (la española es buena muestra de ello), la revisitación de arquetipos, el monje-soldado, o cruzado, por ejemplo, para afianzar un cine de contenidos heroicos consustancial para estos autores con la idiosincrasia

española, o la manipulación de la historia y determinados momentos del pasado en virtud de su valor como legitimación del presente. No obstante, la falta de un programa de actuación definido determina la poca presencia de relatos verdaderamente apologéticos en favor de aquellos que se muestran necesariamente complacientes o evasivos y la literatura supone un recurso rentable como lo demuestra el hecho de que el 90% de la escasa producción del año 39 se apoye en textos literarios. Se atenúa de este modo la falta de guiones originales, la inversión se garantiza con el prestigio del texto de origen, de su posible éxito comercial, sobre todo en el caso de los éxitos teatrales. Por su parte, la adecuación ideológica de su contenido, una vez expurgados los autores proscritos, debió de ser una tarea cómoda tanto para los productores que pretendían el estreno de sus obras, como para la censura. Así se populariza a través de la pantalla la literatura del XIX, y en especial autores que se sirven de los ingredientes tópicos del romanticismo que podían sintonizar con la mentalidad reaccionaria de la pequeña burguesía y novelas de los escritores conservadores de la Restauración, una referencia mítica para el franquismo por ser el lugar privilegiado del enfrentamiento entre absolutistas y liberales y por ser el escenario de una guerra, la de la independencia contra los franceses. No extraña pues que Pedro Antonio de Alarcón sea uno de los autores más adaptados del período [*El escándalo* (1943), de José Luis Sáenz de Heredia, *La pródiga* (1946) y *El clavo* (1944), de Rafael Gil, y *El capitán veneno* (1950), de Luis Marquina] si tenemos en cuenta que su literatura encierra la defensa de un catolicismo ultramontano unido al atractivo de sus tramas melodramáticas y folletinescas. Géneros como la novela rosa alcanzan una presencia muy sobresaliente entre los adaptados del momento de cuyos éxitos son reseñables los nombres de

Luisa M.^a Linares, ocho títulos adaptados entre 1940 y 1945, Concha Linares Becerra y Carmen de Icaza.

No deja de ser significativa, por otra parte, la escasa presencia de textos narrativos contemporáneos y la divergencia de propósito de los dos casos más relevantes del período: *Mariona Rebull*, basada en la novela del periodista y escritor catalán Ignacio Agustí, una de las figuras más destacadas de la Falange barcelonesa y *Nada*, de Carmen Laforet, llevada al cine por Neville tres años después de su publicación, «la primera película española que aborda el tema psicológico» (103).

El teatro, falso amigo del cine, es una fuente de inspiración de primer orden, sobre todo, aquellos géneros y autores avalados por el éxito comercial, hasta el extremo de constituir el 35% de los textos adaptados: los hermanos Quintero, Arniches, la alta comedia benaventina, el humor descoyuntado de Muñoz Seca o la comedia melodramática de Torrado, sin olvidar muestras sobresalientes del género lírico, zarzuela y revista.

Casos especiales son los de Jardiel Poncela, Tono, Mihura, e *Historia de una escalera*, de Buero.

Con los presupuestos teóricos que se derivan de la documentación obtenida de la crítica del momento en diferentes revistas especializadas se retoma un discurso que se apoya en argumentos presentes ya en la crítica de la preguerra y que el profesor Pérez Bowie ha atendido en su volumen *Materiales para un sueño. En torno a la recepción del cine en España (1896-1936)*, en este caso, de la pluma de críticos y escritores como Baroja, Rodríguez Marín, José M.^a Cossío, García Luengo, Evaristo Correa, Alfonso Sánchez, Ángel Zúñiga, Álvaro Cunqueiro, Antonio de Obregón, Rafael Sánchez Mazas. De entre ellos cobran relevancia especial reflexiones que acercan el espectáculo cinematográfico a la función ritual

del antiguo teatro restaurando un sentido, una tradición, a la que se suman los nombres de Shakespeare, Eurípides, Racine y Calderón, idea en la que confluyen críticos como Barjavel y Cunqueiro.

La crítica sobre las prácticas adaptativas adopta por lo general un tono evasivo acorde con las consignas del régimen que afectan a toda la creación artística. Pero, no obstante, y como en este caso, se registran voces que se atreven con planteamientos más comprometidos y propugnan un cine que siga el ejemplo de la mejor narrativa española, la que arraiga en el gusto por el realismo y la visión irónica de la vida. Juan Francisco Lasa sostiene así, desde la tribuna de *Cinema*, el reclamo de un cine que conecte con la realidad del momento, que actualice su endémica tendencia a recrear argumentos «de época» para poner de manifiesto las inquietudes del hombre contemporáneo.

La crítica, en cualquier circunstancia uno de los factores más determinantes de la recepción, lo es de un modo especial en un sistema sometido a un férreo control ideológico que no ignora, sin embargo, la sujeción a otras dependencias además de la derivada del control de los discursos a los intereses de propaganda del régimen; la determinada por razones de índole económica, todo lo cual, conforma un reducido *canon* oficialista cuyos límites se amplían tímidamente según avanza la década. El peso de la carga ideológica no empaña, tal vez incluso favorezca por elusión en muchos casos, la referencia a criterios formales que avivan una y otra vez polémicas sobre la mayor o menor conveniencia de que los textos adaptados delaten su origen literario, la herencia de elementalidad, melodramatismo y tosquedad constructiva que el teatro imprime al cine o el tratamiento de los parlamentos versificados en la pantalla, etc.

Tres adaptaciones sirven como paradigma de las líneas principales que con-

figuran los presupuestos de la adaptación en la década de los cuarenta: *El escándalo*, de José Luis Sáenz de Heredia/Pedro Antonio de Alarcón (1943), *Fuenteovejuna*, de Antonio Román/Lope de Vega (1947) y *La Lola se va a los puertos*, de Juan de Orduña/Manuel Machado y Antonio (1947).

La complejidad de las condiciones pragmáticas que se movilizan en el proceso de adaptación de textos literarios al cine invalida una resolución única para el conjunto de las mismas y requiere la puesta en marcha de estrategias amplias que permitan dar cuenta de los múltiples factores que se implican en dicha operación para cada texto y para cada época. Tal vez por ello, el ensayo concluye con la formulación de una saludable hipótesis de trabajo que no es sino la constatación de la infinitud de cuestiones abiertas al estudio y que obligarían a reflexionar sobre el grado de implicación de los títulos elegidos con el imaginario del espectador del momento o el horizonte de expectativas en función de las interpretaciones que tuviera del mismo, entre otras. La cita de Francesco Casetti que precede al texto anticipa la relevancia de dichos parámetros para la crítica cinematográfica: «Un filme, en resumen es una herramienta, la única manera de juzgarlo es juzgar cómo se utiliza, qué objetivos se pretenden alcanzar y qué efectos obtiene».

Un útil apoyo de apéndices facilita la consulta de las adaptaciones cinematográficas de textos literarios del período (por orden alfabético, por los años de producción, por autores de obras adaptadas, por el número de títulos que se adaptan), y estadísticas de los datos que permiten observar la evolución cuantitativa por años del fenómeno, así como una selección de textos teóricos y críticos extraídos de las principales revistas especializadas del momento.

M^a TERESA GARCÍA-ABAD GARCÍA

FERNÁNDEZ INSUELA, A., M.^a del C. ALFONSO GARCÍA, M.^a CRESPO IGLESIAS, M.^a MARTÍNEZ-CACHERO ROJO, y M. RAMOS CORRADA, (eds.), *Actas del «Homenaje a Alejandro Casona (1903-1965)»: Congreso Internacional en el centenario de su nacimiento*, Oviedo, Ediciones Nobel, 2004, 630 pp.

La producción global de Alejandro Casona, enmarcada en su contexto biográfico, social y político, se hace ahora accesible en un volumen que escribe un capítulo decisivo en la historiografía literaria española. Las ponencias presentadas al «Homenaje a Alejandro Casona (1903-1965)»: *Congreso Internacional en el centenario de su nacimiento*, que tuvo lugar en Oviedo en noviembre de 2003, han salido a la luz en un monográfico de gran interés por estar abierto a una heterogénea nómina de participantes, provenientes de diversas universidades y centros de investigación españoles —García Martín, Aznar Soler, Nieva de la Paz, Pérez de Revenga, García-Abad García, Barrero Pérez, Bobes Naves, Díez Taboada, Campal Fernández, Vilches de Frutos, Fernández Insuela, Torres Nebrera, Huerta Calvo, Peral Vega, Ramos Corrada, Aguilera Sastre, Rubio Jiménez, Alfonso García, Conde Guerri y M. de Paco—, así como del ámbito internacional: Rodríguez Richart, Díaz Marcos, O'Connor, Beeson, Aszyk, Marzio, González Martell, Cuadriello, Halsey y Chen Sham. No podía ser menos para uno de nuestros escritores más universales.

El biógrafo oficial del autor asturiano, José Rodríguez Richart, abre el monográfico para aportar una visión panorámica de la trayectoria literaria de Casona, haciendo especial hincapié en la impronta biológica, territorial y anímica que determinó su itinerario cultural y literario. De su mano, nos acercamos a la figura de un literato hijo de docentes, amante de las costumbres populares, que

ve nacer en Murcia su pulsión creativa y que en Madrid —siendo estudiante de Magisterio— tiene ocasión de recoger los primeros frutos editoriales de su carrera literaria, así como la oportunidad de entablar contacto con escritores prestigiosos del momento —Eduardo Marquina, Hernández Catá, etc.—. Rodríguez Richart data y explica los pasos que siguió su actividad literaria desde ese momento, deteniéndose en el pirenaico y solitario Valle de Arán (Lérida) y en Oviedo —cuando comenzó su actividad al frente del Teatro del Pueblo—, para luego centrarse en Madrid, en 1932, el año que le catapultó al estrellato, tras recibir el Premio Nacional de Literatura por *Flor de leyendas*, principio de una estela engrosada con galardones como el Lope de Vega por *La sirena varada*. Pero este gran salto dado por un autor que comenzó escribiendo dentro de una atmósfera poética y onírica, encamina sus pasos a la experiencia traumática del exilio. Fue en América donde «tuvo que hacer durante su destierro, forzosamente, verdaderas acrobacias y malabarismos mentales» (p. 32) para poder ganarse al público internacional y a un espectador de todo tiempo. Termina esta semblanza de Casona con su regreso a España en 1963, el triunfo desbordante calificado como «Festival Casona».

Menos conocida es la renovación que Casona llevó a cabo desde las filas de la poesía de los años veinte, documentada por Luis García Martín. Todavía llamado Alejandro Rodríguez Álvarez, había comenzado a escribir en los años de pugna entre un eufórico ultraísmo, el neorromanticismo y un modernismo epigonal, compartiendo coyuntura con *Lumen* y Luis Amado Blanco. Aunque Casona no reeditó sus libros de poemas, resulta muy interesante su poemario *El peregrino de la barba florida*, leyenda milagrosa situada en tierras gallegas, dejado llevar por los versos de Valle-Inclán y los *Canta-*

res gallegos de Rosalía, pero sobre todo destacado por su alto nivel de teatralidad. García Martín analiza su obra más tardía *La flauta del sapo* como creación de apertura lírica al espíritu de la vanguardia neopopularista. Ahondando en la personalidad del autor, no podía ser sino una de las voces más autorizadas del estudio del exilio español, Manuel Aznar Soler, quien diera a conocer el epistolario entre Casona, Adrià Gual y Margarita Xirgu. Nos acercamos a un joven autor impaciente y reverencial que, desde el Valle de Arán, escribe a Gual solicitándole la lectura crítica de *La sirena varada*. Aznar Soler nos ofrece las palabras de gratitud de Casona a su mecenas por hacer de mediador entre el texto y la actriz empresaria, que, finalmente, puso en pie la obra. El autor debía su gran mérito a su espesor humano, razón por la que su teatro sigue vigente. Desde este punto de vista, Pilar Nieva de la Paz, especializada en la construcción, transmisión y recepción imaginario femenino, analiza *La sirena varada* y *La dama del alba* marcando una distinción fundamental acerca de la dualidad del ideal femenino que presenta en sus dramas: si bien muestra el modelo arquetípico de mujer resignada a cumplir con su rol asignado por la tradición —el rol de mujer ideal—, de otro lado escoge como protagonistas a mujeres emprendedoras que encarnan nuevos modelos, los propios de una nueva sociedad. A través del análisis de su doble presentación de lo femenino Casona está desvelando su programa reformista. Condena que, por un código de honor obsoleto y marcado por prejuicios, a la mujer se le estigmatice por haber vivido pasiones; sanciona las barreras sociales; reformula esquemas míticos para darles una lectura contemporánea. Está en las antípodas de una evasión, pues su temática es de pleno compromiso. Lo tenía en la sangre: Casona hizo de su vida una «misión pedagógica», centrada

en la educación, en la cura del enfermo mental mediante una «terapéutica del alma», que es la que se ejercita en *Prohibido suicidarse en primavera*, *La sirena varada* o *Los árboles mueren de pie*, y, sobre todo, en *Nuestra Natacha* y *La tercera palabra*. La encargada de analizar estas obras desde el punto de vista educacional es Ana María Díaz Marcos, centrada en el espíritu reformista que Casona desplegó en las diversas facetas de su actividad como profesor, inspector y escritor. Con esta meta «higienizante», quiso poner en pie un sistema en el que se valorara el genio individual, la espontaneidad por encima de las reglas constrictoras.

Alejandro Casona fue también un excepcional ensayista. A propósito de la recepción de Lope de Vega en su obra, Francisco Pérez de Revenga explica cuánto le debe al Premio Lope de Vega, que le presentó la cara de la fama en 1934. A esta figura le dedicó el autor ensayos —un artículo titulado «Las mujeres de Lope de Vega»— y adaptó un gran número de sus obras, acogiendo con especial entusiasmo la figura de un Lope popular y amante, al que canta con un romanticismo idealista, atribuido a sus relaciones amorosas con *Marfisa*, *Dorothea*, *Belisa*, *Lucinda*; Juana de Guardo o *Amarilis*. Puesto que la obra casoniana es un concierto multidisciplinar, en este diálogo el cine ocupó un puesto de primera magnitud. María Teresa García-Abad García, conocedora de la proyección en la prensa periódica del debate teatro-cinematográfico, se acerca a la obra de Casona a través del séptimo arte, bagaje sensorial para el autor asturiano. El estudio de su teatro a la luz del cine abre vías interesantes en la crítica casoniana porque el autor incluyó proyecciones en el programa de sus Misiones Pedagógicas, trabajó como guionista y se sirvió de las técnicas de la filmación, especialmente convenientes para su imaginario

fantástico, onírico, infantil y exotérico. Por este sustrato cinéfilo de su teatro, por esa «impregnación fílmica del estilo del autor» (p. 111), se explican recursos icónicos paraverbales a vueltas con el privilegio de la imagen sobre la palabra, los juegos lumínicos y la técnica pictórica de la *esfumatura* (p. 103), su pasión por el contorno impreciso. De modo complementario, Óscar Barrero Pérez reclama el estudio de un tratamiento no tan divulgado del autor de Besullo: sus textos inspirados en la realidad histórica, que fueron sacrificados en aras de privilegiar su vertiente fabuladora. Haciendo un trabajo de literatura comparada entre sus obras de inspiración histórica —*Vida de Francisco Pizarro*— y su teatro —*El caballero de las espuelas de oro* o *Corona de amor y muerte*—, puede deducirse la pretensión de Casona de dar a su héroe un barniz de hispanidad, de humanismo y virtudes modélicas, cumpliendo con su ideario pedagógico. En esta sentido, dando un salto del Casona autor al Casona íntimo, Patricia O'Connor firma una emotiva y personalizada ponencia, a partir de un suceso que califica de mágico: el estreno de *La casa de los siete balcones*. Su ensayo se centra en la percepción extra-sensorial de Casona, subrayando que no es simple fantasía, sino un campo de aplicación del «maravilloso enigmático» (p. 151), categoría a la que adscribir sus mensajes telapáticos, la «sincronicidad» —que el autor toma de Jung, siquiatra suizo por el que siente debilidad—, la visión esotérica por la que Casona fue condenado, al primar en la España del momento el realismo testimonial. Debida a este contexto, la intervención de María del Carmen Bobes Naves abre puertas hermenéuticas decisivas para la comprensión de la dinámica del espectáculo escénico casoniano. Su principal caballo de batalla es negar que Casona escribiera un teatro de evasión, pues se desplaza del universo fantástico al mun-

do cotidiano, que termina por imponerse en todas sus obras; de lo edulcorado da paso a la cruel realidad en *La barca sin pescador*, *La sirena varada*, *Prohibido suicidarse en primavera*, *Los árboles mueren de pie*, etc. Por parcial, por deberse a una mera parcela de sus dramas, Bobes Naves califica de cliché crítico al marbete «teatro de evasión», a su juicio «etiqueta neutra» (p. 163) por cuanto a ella podemos vincular otras manifestaciones de su mismo campo sémic antirrealista: expresionismo, simbolismo o teatro del absurdo. Rebatendo la tesis de Gurza sobre el paralelismo Pirandello-Casona, la profesora asturiana explica el teatro casoniano por una oposición entre el mundo ficticio imposible y el mundo empírico verdadero. El espectador nota este trasvase de la disparatada belleza —belleza del Texto Espectacular y también del «lenguaje en situación»— a la crudeza de la verdad. En esta apreciación de la diferencia, en esta unidad intencional de lo literario y lo espectacular, y en que al público se le niegue al levantarse el telón un «diálogo primario» (p. 175), está uno de los mayores aciertos de su teatro, un artefacto que —como desvela— no se sirve de un espacio escenográfico propio del teatro de evasión. Casona hace un discurso de un presente que no se acomoda a su ideal. Sancionando por tanto una de las tesis de Ruiz Ramón, que sostiene el escapismo del teatro casoniano, Bobes Naves denuncia el discurso que, de modo poco objetivo, privilegió el realismo. Pero confía en que «las aguas críticas vuelvan a su cauce teórico científico e histórico y no se dejen llevar por la demagogia de imponer un *deber ser* al *ser* al teatro» (p. 164).

Al cumplirse los cien años de su nacimiento, Juan María Díez Taboada confiesa que el mayor reto ante Casona es «definir el perfil de su obra total» (p. 181). Analiza el progreso de la poética de *Otra vez el diablo* y *La sirena*

varada, obras que opone a *La dama del alba* y *La barca sin pescador*. Para demostrar que se deben a un marco compartido, el problema de la salvación humana, ofrece sus claves argumentales y simbólicas. A continuación, de una de las facetas menos divulgadas, la del Casona prologuista, se encarga José Luis Campal Fernández, abordando la dedicación de Casona a la escritura de apuntes introductorios o preliminares a todos los géneros a excepción del teatro. Acercando el objetivo del tiempo reseñado al presente, Casona tuvo la ocasión de contemplar, al calor de su tiempo, a Voltaire —del que dijo estaba «lleno de gracias y de cinismo»—; prologó a fray Luis de León —del que alabó su «moderna orientación teológica» y su «amplio sentido liberal»—; escribió una introducción a los versos de José Enríquez de la Rúa; en su introducción a una de las entregas de los *Episodios Nacionales* convirtió a Galdós en un albarán antifascista; escribió un estudio preliminar con todo su afecto al periodista José Venegas López. Es sentido también el prólogo de Casona que precede a las *Lecturas ejemplares* de Herminio Almedros, pedagogo revolucionario seguidor de Giner de los Ríos, a quien homenajeó a través de este cauce.

Partiendo del comentario crítico de *Nuestra Natacha*, María Francisca Vilches de Frutos transporta la palabra de Casona a la sociedad actual, donde tiene plena vigencia. Da cuenta del éxito crítico de su primera acogida, de la sanción de su teatro en su regreso del exilio, de la poca atención que le ha prestado el ámbito de la investigación. Con el objetivo de explicar la divergencia de opiniones de los críticos de uno y otro tiempo, escoge la obra *Nuestra Natacha* para hacer una labor de seguimiento y balance de la imagen de Casona en prensa. Puede aportar así el perfil de su acogida crítica en la preguerra, la posguerra y la

actualidad. En 1936 fue recibido con entusiasmo por dar en la diana de una sed progresista en lo educativo, en lo político, en lo laboral. No ocurrió lo mismo en 1966, cuando la crítica estuvo dividida: de un lado fue descalificada por el mismo sector que antaño le hubiera apoyado, pues sancionó su fantasía; por otro lado, voces tan prestigiosas como las de Marqueríe, Llovet, Monleón —con reservas—, Doménech o Fernández Santos, entendieron su mensaje revolucionario, fundamental, perenne. Por su parte, en estos años sesenta el público aplaudió una parcela del teatro casoniano: no lo acompañó con su asistencia cuando, en su conservadurismo, consideraba escandalosas *Nuestra Natacha*, *La sirena varada*, *La dama del alba*, *Prohibido suicidarse en primavera*, *El crimen de Lord Arturo*, *Otra vez el diablo*, *Corona de amor y muerte*, *Romance en tres noches* o *Sinfonía inacabada*, en las que exponen los derechos de la mujer, se propone un nuevo programa educativo, se ofrece la alternativa del suicidio o la «imagen blanda del diablo» (p. 235). Sin embargo, apoyó obras alejadas del programa republicano, como *Los árboles mueren de pie*, *La casa de los siete balcones*, *La barca sin pescador* o *Las tres perfectas casadas*, que no le resultaban molestas, por su defensa de valores como el matrimonio, la honra, lo excelso del pasado histórico español y sus valores patrios. Actualmente, tras casi veinte años silenciando su obra, centros de gestión pública, mixta y privada han recuperado selectivamente su obra, del mismo modo que el público de los años sesenta se decantó por una modalidad y no por otra. A día de hoy, sería deseable para nuestros escenarios una obra de tanta vigencia como es *Nuestra Natacha*.

A continuación, Antonio Fernández Insuela aborda la actividad de Casona como político y articulista. En su ensayo expone, a modo de declaración de

intenciones, la idea-guía del congreso casoniano: dar a conocer la trayectoria de un autor acerca del cual la crítica ha estado enfrentada, que ha triunfado en el extranjero más que en su país, del que es curioso no veamos menciones a la Guerra Civil, de quien son poco conocidas sus relaciones con otros exiliados, y cuyo modelo lingüístico es imitado en Estados Unidos en la didáctica del español. Son patentes las lagunas de datos sobre este autor republicano tan importante en la historia de la literatura española. Lamentando la escasez de ediciones críticas de su obra y que el volumen de estudios sistemáticos sobre su producción sea limitado, Fernández Insuela se asoma a un Casona más personal, a un ámbito privado a través del cual poder conocer su obra literaria y política. Escoge para ello la recensión de sus actividades políticas y sus colaboraciones periodísticas. Pese a lo arduo de esta labor de búsqueda de fuentes, nos ofrece datos tan jugosos como los relativos a la gestación de sus piezas, o tan conmovedores como sus donaciones económicas en apoyo de las Escuelas Madrileñas. Este ensayo da a conocer su epistolario cruzado con personalidades destacadas del mundo cultural del momento, entre ellas Maurín y Grau, el mayor autor de la devoción de Casona, su norte de referencia y su motor anímico durante años.

En al ámbito hispanístico internacional, nadie mejor para hablar de la problemática de traducir a Casona al inglés que su traductora oficial, Lia Beeson. A su aclimatación lingüística (usted-yo, expresiones monologales, tener-ser, fórmulas de tratamiento, modismos, jerga, refranes) y escénica (con cuidado expreso de los pasajes de mayor lirismo), ha de unir una actualización de las claves culturas y las claves espaciotemporales. Especial mérito tiene su traducción de la letra y la melodía de la música tradicio-

nal que, por su devoción al folclore español, Casona incluye en sus obras, y que las actas publican en forma de pentagramas con la traducción de esta lírica popular. En la misma estela internacional, a los escenarios polacos llega *Los árboles mueren de pie*, momento en el que Urszula Aszyk centra su seguimiento del autor en Polonia, en pleno apogeo de su producción a nivel mundial. Sabemos de la acogida de Casona en Varsovia gracias al tirón de Lorca y al de su primera actriz, y que la crítica polaca relacionó la obra con Pirandello, alabando su «autenticidad teatral», capaz de aclimatarse a los gustos y expectativas de «griegos, noruegos, polacos, brasileños o judíos europeos y americanos» (p. 327). En cuanto a la relación de Casona con Italia, Anna Marzio divide su análisis en tres partes: la presencia física de Casona en Italia, la proyección escénica de su producción y la labor de traducción de su obra. En primer lugar, da cuenta de la peregrinación de Casona a Italia en busca de los textos en los que alimentó su pasión literaria de juventud. Le atrajo especialmente el «Piccoli Teatri» de Milán —especialmente el *Proceso a Jesús* de Fabbri—, heredero del espíritu de la *commedia dell'arte* que maravilla al director del «Teatro del Pueblo». A la inversa, el teatro de Casona llega a Italia con la tímida apertura de fronteras de la posguerra, y sus obras se estrenan ante un público acostumbrado a un horizonte realista. Se estrenaba a nivel local, pero llegó a ser de difusión nacional gracias al teatro radiofónica, el radiodrama (p. 347); no obstante, sus primeras traducciones se hicieron en revistas especializadas, por lo que su difusión fue limitada.

Por haber compartido dedicación, amistad y ocupación, Roger González Martell relaciona la trayectoria literaria, afectiva y epistolar de los asturianos Casona y Luis Amado Blanco, nacidos en

el mismo año, 1903. Su amistad, fortalecida por el exilio, dio lugar a un inventario de cartas a través de las cuales podemos acercarnos al amor de una tierra perdida, a la forma de sobrevivir lejos de la tierra madre, de sus fracasos y de sus éxitos, de su ayuda mutua, de sus incursiones en el mundo cinematográfico. Desde su labor de periodista, Amado Blanco tuvo ocasión de ejercer labores de crítico con las obras de su amigo Casona, no sin advertirle de las fallas de obras como *Nuestra Natacha*, *Otra vez el diablo*, *La tercera palabra* o *La dama del alba*. Refiriéndose a la huella que, al igual que Amado Blanco, dejó Casona en la cultura cubana, Jorge Domingo Cuadriello da cuenta de la correspondencia epistolar de éste con el pedagogo español exiliado en La Habana, Herminio Almendros. Cuadriello rememora sus idas y venidas a Cuba, las simpatías que se granjeó por su posición antifascista, sus vínculos con el teatro y su participación en actos culturales.

En el marco evolutivo del drama rural al teatro de ensueño se le encomienda a Gregorio Torres Nebrera la exégesis de *La casa de los siete balcones*, obra fundamental por recopilar recursos propio de su dramaturgia, tales como la carga semiológica del título, el simbolismo onomástico, la ambientación rural o la que Gurza llama «racionalidad de la irracionalidad» (p. 285). El profesor da cuenta de su estreno y de sus reposiciones, incide en cuestiones estructurales, sus valores morales, el mundo del ensueño y el significado de los personajes tarados, que relaciona con Buero Vallejo y Gala. También desde el punto de vista de la literatura comparada, la ponencia de Javier Huerta Calvo se presenta bajo el título de «La utopía en escena», título directamente relacionado con el ideal de un mundo perfecto, en el que personajes del mundo del sueño, la locura, el juego y la fantasía casan con su proyecto refor-

mista. Para ello se remonta a visiones utópicas de Ramón Gómez de la Serna, Claudio de la Torre, Ignacio Sánchez Mejías, Azorín, Valentín Andrés Álvarez, Juan Gutiérrez Gili o Mario Verdaguer. Para dar consistencia al discurso quimérico de Casona, Huerta Calvo divide su ensayo en tres secciones: el periodo republicano, en el que «la utopía no pudo ser», como soñaron también García Lorca o Mihura; la etapa del exilio, su «utopía soñada»; el regreso y la «antiutopía» de Casona en España. Se marca así la gradación de una obra cabal en su mensaje, siempre actual por la validez de sus mismas utopías. Teniendo como norte la enseñanza de este teatro, Emilio Peral Vega profundiza en la poética de la farsa en el teatro casoniano. Comenzando con una mención a Luis Araquistáin sobre el triunfo de la farsa y de su cultivo en autores tan importantes como Valle-Inclán y Lorca, Peral hace una primera visita a *Otra vez el diablo*, que asocia con obras como *Comedia de ensueño* o *Amor de Perlimplín con Belisa en su jardín*. Casona había levantado en las *Misiones* la puesta en marcha de las formas del teatro breve, por lo que las piezas de su *Retablo jovial* participan de la tópica del mundo al revés, del travestismo —pretexto que da lugar a un «teatro dentro del teatro»—, de la presencia del emblemático cornudo, de la exaltación de la gula, la lujuria y una cosmovisión jovial frente a la caduca, por mediación de un lenguaje degradante. El autor concilia así el universo deshumanizado de la farsa clásica con un barniz humanizador de los tipos.

De mano de Miguel Ramos Corrada conocemos un trabajo de documentación que parte de la revista *Asturias*, que recibe a Casona con los brazos abiertos, estableciendo con él una sólida relación afectiva, por la que contraen el compromiso de dar noticia de sus obras, entre ellas *La dama del alba*, *Los árboles que*

mueren de pie y *La flauta del sapo*. Precisamente, de la polémica del frustrado estreno de *La dama del alba* en 1946 da documentada noticia Juan Aguilera Sastre. Nos da a conocer los esfuerzos de Rivas Cherif —director de la compañía de M. Xirgu en el Teatro Español de Madrid— por dar a conocer lo antes posible *La sirena varada* y *Otra vez el diablo*, unas de sus grandes satisfacciones como programador, al que no siguió el estreno de *Nuestra Natacha* por la misma compañía por los celos de Lorca a Casona. Por esta razón, Rivas Cherif no olvidó nunca que Casona y la familia García Lorca no le permitieran estrenar otras obras —entre ellas *La dama del alba*—, sabiéndose chivo expiatorio del resquemor hacia el régimen franquista. No se entendió que «representar en la España de Franco a Lorca y Casona no suponía un acto de colaboración con el régimen, sino una reivindicación de los ideales republicanos aniquilados» (p. 476). Explica Aguilera el porqué de la posterior permisividad de estos autores en un país bajo una dictadura: lavar la imagen de España de cara a la comunidad internacional. A vueltas con la misma problemática, un ensayo de bibliografía crítica sobre *El caballero de las espuelas de oro* nos lo brinda Jesús Rubio Jiménez un análisis de la única obra que Casona pudo escribir en España tras su regreso del exilio. Toma como punto de partida la figura del célebre Quevedo para meditar sobre España, un ejercicio de afirmación de la identidad española que había sido tan común en el romanticismo, etapa en la que la capacidad de la fascinación de su figura fue sin igual. Casona recoge este legado-homenaje a un autor del que se ensalzaban las virtudes de su ingenio como insuperables, y este espíritu casi hagiográfico es el que bebe Casona para el ensayo dramatizado que es *El caballero de las espuelas de oro*, que Rubio Jiménez relaciona con las

obras históricas de Buero Vallejo por su pretensión de crítica oblicua del presente a través del pasado. A través de esta estética parabólica, Martha T. Halsey defiende *La sirena varada* como ruptura con el teatro de base mimética de Benavente. Con esta pieza abre un espacio específico para la crítica social de Casona. Teniendo como premisa que «No hubo autor más celebrado en la España de los años sesenta» (p. 533), Halsey hace un trabajo de recensión de sus obras más representativas, no adscribiendo su teatro a un evasiónismo que huya del tiempo. Relacionando su obra con la galdosiana —en concreto *Nuestra Natacha* con *Electra*—, señala su común búsqueda de un camino de perfección y una abnegación personal que busque la concordia.

Dentro del marco de la teoría de la recepción, Jorge Chen Sham apela a la legitimidad institucional de Casona en Centroamérica. Para declarar que actualmente es un autor asentado en el canon, tiene en cuenta una serie de factores que no siempre fueron favorables a este legítimo estatus del autor: analiza su recepción por el público, la crítica y las instituciones gestoras y académicas, los cuatro faros que marcan la estela de la transmisión y recepción de un escritor. Chen Sham estudia los códigos de aceptabilidad y la legitimación o exclusión de Casona en el contexto de preguerra y posguerra, en el marco de su circulación en espacial en Costa Rica, Nicaragua y Guatemala, y a través de su circulación en teatros universitarios, grupos de cámara, compañías profesionales. Al autor asturiano le sirvió de baluarte la labor mediadora de unos intermediarios y difusores esenciales: las enseñanzas medias y universitarias. A ellas les debe su actual «posicionamiento institucional» (p. 577). Aunque no cuente con el apoyo del público, está instalado en el canon académico.

Las colaboraciones periodísticas de Casona son recogidas y sistematizadas por María del Carmen Alfonso García en un discurso que hace la réplica de un autor que en cada artículo dejó «verdaderos manuales en miniatura» (p. 586) sobre la historia de la literatura española y universal, la deuda contraída con canciones y danzas populares y la continua defensa de la fantasía. Seguidamente, en el marco comparativo con la alta comedia sitúa a Casona el discurso de María José Conde Guerri, quien defiende que el autor descartó transitar por la vía de su admirado Valle-Inclán. En las confesadas antípodas del código de honor benaventino, Casona iba a depurar su discurso de un discurso huero en pro de la consecución de un discurso poético, pese al terurismo que desvelan *Sinfonía inacabada* o *Carta de una desconocida*. La contribución de Casona a esta dimensión es la sobriedad y el comedimiento, que dan voz a la palabra no dicha. Cierra las actas-homenaje Mariano de Paco con el estudio del estreno y recepción de *La sirena varada*, fabricando el discurso crítico de los mimbres de una trayectoria para la que fue un antes y un después la obtención del Premio Lope de Vega, galardón con el que nacía a la vida pública un autor.

Llegado el final de esta reseña descriptiva, se echa de menos una bibliografía conjunta que englobara las obras citadas en este homenaje, en el que han participado voces de sobrada altura académica. Treinta intervenciones han estudiado su obra, desde lo teatral hasta lo poético, ensayístico, periodístico y cinematográfico; han contemplado su epistolario más personal; han circulado tras la huella que descifre la polémica de sus estrenos más sonoros; han aportado un necesario análisis recepcional; nos han ofrecido datos sobre su proyección en el extranjero. Alejandro Casona es un autor de temática y actividad académica vigen-

te que defendió un nuevo modelo de sociedad. Con la perspectiva que da el tiempo, estas Actas dan al genial autor asturiano una merecida mención de calidad: acogen su figura con energías renovadas.

RAQUEL GARCÍA PASCUAL

ALBERTI, Rafael, *Obras completas. Poesía IV*, edición de José María Balcells con aportaciones críticas de Gonzalo Santonja, Barcelona, Seix Barral, 2004, xv + 1254 pp.

En el marco de las *Obras completas* de Rafael Alberti, este volumen IV de *Poesía* despierta un singular interés, por corresponder a la época de la trayectoria poética de Alberti peor editada hasta el momento, ya que en este volumen se recogen todos sus libros finales, desde *El matador (Poemas escénicos)*, escrito entre 1961 y 1965, y publicado por primera vez en 1966, y *Canciones para Altair*, escrito entre 1983 y 1988, y publicado en 1988, su último libro. A esta época pertenece un libro aún inédito, *Amor en vilo*, escrito entre 1975 y 1982, del que se han podido reunir algunos poemas, procedentes de publicaciones diversas. José María Balcells, catedrático de la Universidad de León y especialista desde hace muchos años en la obra de Rafael Alberti, ha dedicado los últimos años a la búsqueda de numerosos poemas dispersos que el poeta publicó en la última etapa de su vida en revistas, periódicos, e incluso en textos de prensa destinados a *La arboleda perdida*, que luego fueron corregidos o reformados. Por ello, otro de los apartados de mayor interés de esta edición es la recopilación de toda esta poesía dispersa, lo que supone un incremento destacable en la realidad textual del poeta gaditano.

Sin duda estamos ante una época del

poeta de verdadero interés. La vida de Alberti en la etapa romana de su exilio es de una gran actividad como pintor y grabador, cuyos resultados muestran en diferentes exposiciones y carpetas de arte, mientras continúa su obra poética con los *X sonetos romanos*, de 1964, que suponen un avance de los que será su gran exaltación del ciudad del Tíber, *Roma, peligro para caminantes*, cuya primera edición aparece en 1968. Se trata del libro más importante de la etapa romana de Alberti, en el que junto a un extenso retablo de exaltación de la urbe, se refleja el enfrentamiento entre poeta y espíritu de la ciudad por tantas razones eterna, y, en efecto, en esta visión no están ausentes algunas referencias a su deshumanización o a la tergiversación y pérdida de aquellos valores que precisamente la hacen «eterna». Pero el resultado es positivo. Roma tiene muchos lugares, espacios y recuerdos, que hacen que el poeta la cante con entusiasmo y con pasión. De nuevo, arte, historia, literatura y poesía se unen en el recuerdo evocativo del Alberti memorialista poético. Como será habitual a lo largo de toda la edición, las anotaciones de Balcells sitúan la génesis y evolución del libro y detallan los pormenores de las publicaciones previas de los poemas de la obra.

La poesía recogida en este tomo deja sentir lo variado de los intereses poéticos de Alberti en esta etapa de senectud. Recordemos que el volumen se inicia con los *Poemas escénicos*, concebidos en su mayoría en Argentina, aunque dados a conocer ya en Italia, donde completó la colección y representó algunos de ellos. Revelan estos textos variedad estructural, ya que se mueven entre lo lírico y lo dramático. Junto a *Roma, peligro para caminantes*, al que ya hemos aludido, el poeta retorna a la poesía civil en *Desprecio y maravilla* (1965-70) y recupera la crónica personal en las *Nuevas coplas de*

Juan Panadero (1976-1979), regresando al mismo tiempo a la copla de aire popular. *De X a X. Correspondencia en verso con José Bergamín* (1971-1972 y 1982) nos muestra otro tipo de lírica algo distinta, en forma de epistolario poético.

Los ocho nombres de Picasso y no digo más de lo que no digo, aparecido en 1970, y *Canciones del Alto Valle del Aniene*, publicado en 1972, suponen las últimas aportaciones del poeta desde su exilio italiano. En el primero de estos libros, regresa el poeta a su poesía plástica o pictórica, y es Picasso el objeto de aquella nueva evocación entusiasta. El segundo libro, reunido en forma de cancionero, recupera el tipo de poesía codicianista vinculada a un determinado paisaje italiano. Las canciones reflejan sus veranos en Anticoli Corrado durante la última etapa italiana del poeta. Al ir recreando el paisaje de aquellas tierras, a través de pueblos, árboles, entornos, Alberti plantea referencias sobre la existencia y su sentido, sobre la mutación de la naturaleza y la belleza del paisaje, que vincula a un inevitable sentimiento de nostalgia que se irá acentuando en su obra con los años.

Desde su regreso a España en 1976 hasta su muerte en 1999, Alberti desarrolla una última etapa en su poesía de una gran intensidad y concentrada en dos polos de atención que determinan la originalidad de su poesía de senectud. La representada por las reflexiones sobre la vida, evocada en poemas escritos en forma de diario, y plasmada en libros como *Fustigada luz*, de 1980, y *Versos sueltos de cada día*, de 1982; y una poesía de exaltación vitalista y alto contenido erótico en el que el poeta realiza su último y definitivo canto al amor, recogida en libros como *Los hijos del drago y otros poemas*, de 1986, *Golfo de sombras*, de 1986, y *Canciones para Altair*, de 1989. *Amor en vilo*, reconstruido ahora en parte y aún muy incompleto, pertenecería

plenamente a este interesante sector e la poesía albertiana.

En efecto, en otoño de 1982 aparece, en Barcelona, *Versos sueltos de cada día*, cuando el poeta está a punto de cumplir los ochenta años. Subtitulado *Primer y segundo cuadernos chinos*, recoge poemas escritos entre 1979 y 1982. Se presenta el volumen como una especie de diario personal, de brevariario o libro de horas en el que el poeta va anotando, a través de breves composiciones poéticas, los impulsos más variados de su existencia cotidiana.

Tal como hacía Unamuno con su «diario», Alberti lleva consigo, diariamente, en el bolsillo, la libreta y cada día escribe en ella aquellas reflexiones, poéticas que a impulsos aislados o repentinos, muchas veces fugaces, «sueños» en definitiva, van surgiendo y llamando su atención. Precisamente es la sensación de cotidianidad la que le otorga un valor especial a este importante *cuaderno* que día a día se va enriqueciendo, exactamente como si de un diario poético se tratase.

Y así, entran en él los viajes, los amaneceres y atardeceres de «cada día», los nocturnos, los insomnios, las ciudades, los paisajes y las regiones, los noticiarios, todo lo que forma parte de la vida cotidiana de su autor, que, por la magia del verso, eleva a la categoría de poesía. Deja sentir entonces, sobre todo, el sentimiento del paso del tiempo, del transcurrir de los días, todos seguidos, y tan diferentes cada uno, todos como constructores de una existencia, de una vida y de una poesía, que revela, y no esconde, desde el principio, su condición de poesía «suelta», de «versos sueltos».

Revelan estos poemas, como los de otros de sus compañeros de generación escritos a parecida edad, su condición de poesía moral, ya que manifiestan una preocupación por nuestro mundo, por ese mundo que nos rodea, representada en las inquietudes de la poesía de senectud más

genuina y característica, acorde con la escrita en semejante edad de la vida por su compañeros de generación: el mundo y el tiempo, el tiempo que transcurre y la naturaleza que se renueva y permanece, el mundo contemporáneo con sus asechanzas y con sus engaños... Poesía moral y también poesía elegíaca, transitoriedad, transcurso cotidiano.

Como es lógico, el poeta está muy presente en el diario, con su propia imagen, además de ser el protagonista subjetivo de todos y cada uno de los apuntes poéticos que lo componen. La imagen física del poeta es una de las presencias obligadas en todo diario, y en este caso, se descubre envejecida. Aunque en *Versos sueltos* tan sólo en tres ocasiones aparece explícita en tres poemas concretos. Es la realidad de la imagen física que se deja ver con claridad, incluso hasta el punto de utilizar en sus propias palabras referencias a detalles personales muy característicos. Pero lo que interesa, qué duda cabe, es el trasfondo moral real, es decir la imagen real de la vejez que el poeta averigua sobre sí mismo por su propia visión o por lo que los demás le dicen: la vejez llevada con excentricidad.

La lírica última de Rafael Alberti se halla, por otro lado, presidida por un signo de sensualidad y de fuerza existencial que incorpora a la poesía de senectud muchos signos nuevos y originales, renovadores y enriquecedores de mundos poéticos vinculados al tiempo y a la edad. Frente a los poetas de su tiempo que alcanzaron, como él, la longevidad, Alberti lanza un refrigerante impulso vitalista que expresa sinceramente lo que para el poeta era verdad, existencia, gozo y pasión, sin importarle ni el tiempo ni la edad.

Golfo de sombras es un primer exponente de esta modalidad del Alberti otoñal. Desde luego, hay que señalar que el conjunto de los veintitrés poemas de este

libro está formalizado dentro de la más estricta retórica neobarroca que caracteriza, desde el punto de vista expresivo, una buena parte de la poesía albertiana. En el caso de *Golfo de sombras*, y debido a la peculiaridad y delicadeza del objeto evocado, que recordemos que no es otro que el sexo femenino, las evocaciones están basadas en una utilización masiva de la metáfora de origen barroco, al estilo vanguardista, o, por decirlo de otro modo, la imagen poética, entre brillante, plástica, sorprendente, ingeniosa y onírica, que con tanta habilidad acuñaron los poetas de la generación de Alberti y Alberti mismo.

Metáfora que se hace muy evidente en algunos casos, pero que en otros revela hallazgos notables. Y desde luego descubre el proceso obsesivo que ha producido este libro desde el principio al final. Alberti, al aparecer el libro, aludió a Freud, y sin duda todo el montaje del poemario tiene bastante que ver con el mundo de las obsesiones, con el de los sueños, revelado en muchas de estas metáforas que vienen a ser, en algunos casos, imágenes visionarias de origen onírico. Como vemos, se trata de una conjunción de diferentes influencias para crear y definir, para expresar en definitiva, la pasión del poeta en plena senectud. Pasión sensual, encendida, entusiasta, lanzada; pasión, en definitiva, que supone una de las representaciones más ricas del erotismo poético de nuestro siglo.

Un gran interés tiene en el mismo sentido el último libro publicado por el poeta, titulado *Canciones para Altair*, dado a conocer completo por primera vez en la edición de *Poesías completas* en 1988. Posteriormente, se llevó a cabo una edición como libro independiente, en 1989, con seis dibujos del autor, de una expresividad absolutamente patente y manifiesta, acorde con la simbología erótica que va a desarrollarse en el libro con total y apasionada evidencia. Balcells ha

añadido un poema más al conjunto de aquella edición. Utiliza en esta ocasión Rafael Alberti el nombre de Altair, la más brillante de las estrellas de la constelación del Águila para designar a la amada. Con su fulgor y con su belleza ha descendido desde los cielos nocturnos para asombrar al poeta, enamorarlo y vivir con él una apasionada historia llena de vitalidad y de erotismo.

Alberti recupera de su poesía anterior expresiones muy directas referentes a la realización del amor y su particular forma de llevarlo adelante, aunque incorpora nuevas imágenes y metáforas conformando una situación alegórica en la que la imagen de la bellísima y fulgurante Altair es el centro de toda la representación. El nombre, de origen árabe (significa «el ave») fue dado por los astrólogos árabes a la más fulgurante estrella de aquella constelación situada muy cerca de la Vía Láctea, a la que se vincula también una bella leyenda amorosa, que narra el encuentro de dos enamorados una vez al año cuando únicamente podían cruzar la Vía Láctea a través de un puente de plumas tendido por las aves antes de regresar a la Tierra.

Debemos, por todo lo señalado, celebrar que se haya publicado este volumen IV de la *Poesía* de Alberti, en el marco de sus *Obras completas*, y que se haya llevado a cabo una ordenación sistemática de este importante sector de su obra poética, para lo que José María Balcells ha tenido que tomar decisiones que consideramos justificadas. Pone de manifiesto este volumen, en definitiva, el valor y la significación de la etapa última de Rafael Alberti demostrando su alto vigor creativo hasta el final de sus días, aspecto que compartió con otros poetas de su generación como Jorge Guillén, Gerardo Diego o Vicente Aleixandre, que continuaron su obra hasta la senectud, etapa en la que dieron a conocer algunos de sus libros más singulares. Lo

mismo sucede con Alberti. Visto ahora en conjunto todo este caudal poético, se demuestra la calidad, originalidad, y sobre todo el vitalismo y la fuerza expresiva que inspiraron toda su poesía de senectud.

FCO. JAVIER DÍEZ DE REVENGA

BALCELLS DOMÉNECH, José María, *Ilimitada voz. Antología de poetas españolas 1940-2002*, Cádiz, Publicaciones de la Universidad, 2003, 452 pp.

Frente a las antologías y estudios de poesía española del siglo XX que comúnmente han centrado la atención en los poetas, José María Balcells Doménech, Catedrático de Literatura Española de la Universidad de León, demuestra en *Ilimitada voz* la calidad literaria y la originalidad de la aportación creativa de la mujer a la poesía española contemporánea. Con carácter previo a la antología, en la que escoge composiciones de ciento cuarenta y nueve autoras de libros poéticos y da noticia de la obra de las mismas, ofrece al lector dos secciones dignas de reseñar.

Inicialmente, sobresale la exhaustiva introducción que abarca el estudio de seis décadas, concretamente los años encuadrados entre principios de los cuarenta y comienzos del tercer milenio. Incluye, pues, cinco generaciones —las poetas del 27, la primera promoción de posguerra, poetas del medio siglo, de los sesenta y los setenta, y las promociones de los ochenta—, sin olvidar la década final del siglo XX y las claves poéticas propias del cambio de siglo. En todo momento el profesor Balcells evita realizar generalizaciones y profundiza en aquellos casos individuales en los que se producen determinados desajustes entre la evolución de las autoras y la de las promociones o grupos poéticos.

Comenzando por las poetas del 27 Balcells escoge tan sólo composiciones creadas con posterioridad al término de la guerra civil de 1936-1939. Atiende a las fechas de aparición de los primeros poemarios de las autoras más relevantes —Josefina de la Torre, Ernestina de Champourcin, Concha Méndez y Rosa Chacel—, y señala la existencia de coincidencias entre muchas de ellas, como su unión familiar a poetas o a artistas; el desarraigo que les afecta desde la guerra civil; el exilio americano; sus períodos de silencio poético; su procedencia burguesa; y un apreciable bagaje cultural y académico. Asimismo, descubre en sus obras diversas afinidades con los poetas coetáneos. Demuestra cómo influyen en ellas el Modernismo, los magisterios de Machado y de Juan Ramón Jiménez, o los textos vanguardistas en diferente grado. Expone cómo la poética neopopularista tentó a Concha Méndez y a Josefina de la Torre, a la vez que Rosa Chacel se sintió atraída por otra clase de rescate de la tradición, la neogongorista y del soneto. Pero lo más destacado es, sin duda alguna, la profundización que realiza acerca de la evolución de los poemarios de las autoras ya citadas, especificando las tendencias utilizadas y las claves poéticas que sostienen cada uno de sus libros. A su vez, atiende a las circunstancias biográficas de cada período poético, a los temas de su lírica, a su lenguaje, sus imágenes, sus estructuras, ritmos, etc.

En referencia a la primera promoción de posguerra justifica filológicamente la inclusión en la misma de cuatro autoras esenciales, como son Ángela Figuera, María Cegarra, Carmen Conde y Elena Martín Vivaldi. Realiza un completo repaso de las diferentes claves de los poemarios de esas cuatro poetas. Entre otros aspectos reseña cómo María Cegarra mantuvo un prolongadísimo silencio durante las dos primeras décadas de la pos-

guerra; cómo Elena Martín Vivaldi orientó su trayectoria creativa dentro del intimismo, al margen de la referencialidad social; y cómo Carmen Conde y Ángela Figuera sí desarrollaron líneas muy representativas de la poesía del período, a cuyo panel temático añaden un pretexto reivindicativo nuevo, el de la injusticia de género. No olvida, con posterioridad, poner de relieve la vida y la obra de autoras como Pino Ojeda, Concha Zardoya, Concha Lagos, Gloria Fuertes y Sagrario Torres, analizando las claves poéticas de cada una de ellas tanto a nivel temático como estructural. Así demuestra el antólogo cómo «se puede hablar de la incardinación de esta lírica en el sentimiento, aún cuando en sus trayectorias respectivas hubiera líneas diversas como la metafísica, la veta religiosa, a veces conflictiva, y la poética social, o potenciadora del factor humano en su vertiente colectiva, e incluso la estética renovadora del Postismo». Ofrece, además, un listado en el que enumera a otras poetisas dignas de reconocimiento, entre ellas Ana Inés Bonín, Chona Madera, Marina Romero, Clemencia Laborda, María Enciso, Alfonsa de la Torre, Pura Vázquez, Celinia Viñas, Trina Mercader, Carmen Serna, Concha de Marco y Luz Pozo Garza.

Prosigue el estudio con la promoción de poetisas del medio siglo. En el seno de la poesía de los años cincuenta pone de relieve el profesor Balcells la temática solidaria, la llamada poesía de la experiencia y la ironización antiburguesa, junto a otras orientaciones como la existencialista, la metapoética, la metafísica, la religiosa, la social, la esotérica, etc. Incluye a María Beneyto y a Angelina Gattell en una poesía testimonial y solidaria; a Julia Uceda en una línea más proclive al existencialismo; a Elena Andrés en plasmaciones esotéricas; y a Pilar Paz Pasamar en la lírica de trasunto religioso. Asimismo, incide en las claves poéticas de otras autoras como Acacia Uce-

ta, María de los Reyes Fuentes, María Victoria Atencia, Pilar Lojendio, Francisca Aguirre, Dionisia García, Cristina Lacasa, María Elvira Lacaci, Ángeles Cardona, Pino Betancor, Nuria Parés y Carmen Martín Gaité. A lo que se suma la enumeración de otras poetisas incluidas en esta misma promoción, como Aurora de Albornoz, Josefina Soria, Josefina Verde, María Eugenia Rincón, Teresa Barbero, Mari Carmen Krunckenberg, Digna Paulou, Eduarda Moro, Amparo Cervantes y Carmen Saval.

En la promoción de los setenta Balcells engloba a las nacidas a partir de 1938 y 1939 —primordialmente en la década de los cuarenta o a comienzos de la siguiente, sin ir más allá de 1953, y que se dan a conocer desde la segunda mitad de los años sesenta—, y diferencia dos grupos. Por una parte, las que publican sus conjuntos iniciales en el segundo lustro de los sesenta, como Ana María Fagundo, Ana María Navales, Clara Janés y Ana María Moix. Y, por otra, agrupa a las que editan su primera entrega en la década siguiente, como Pureza Canelo, Fanny Rubio, Paloma Palao o Elsa López. Como rasgos generales destaca sobre todo la diversidad de orientaciones, con la línea metapoética de Pureza Canelo; la metapoesía unida a preocupaciones sociales en Fanny Rubio; los decantados de vanguardia en Cecilia Domínguez, Carmen Pallarés o Pilar Rubio Montaner; las opciones culturalistas; los anclajes líricos en la espiritualidad; o los textos que remiten al conceptismo barroco. En palabras del antólogo, existe un «intento de desmarque notable del realismo literario, acentuándose en paralelo el sentido esteticista e indagatorio de la poesía. Se ha empleado el término de culturalismo para englobar las varias ramas preferentes cultivadas por distintos renovadores de la poesía en este período. De estas ramas, la metapoética y la neosurrealista fueron secundadas en dis-

tinta medida por significativas poetisas de los setenta que ya habían comenzado a promocionarse bien avanzada la década anterior». Analiza también las claves poéticas de otras autoras como Luz María Jiménez Faro, María Cinta Montagut, Juana J. Marín Saura, Ánxeles Penas, Juana Castro, María Luz Escuña y Julia Otxoa. Y perfila el listado de otros nombres importantes de la promoción como los de Rosalía Vallejo, Julia Castillo, Pilar Narbón y María Antonia Ricas.

Distingue también dos supuestos en las promociones de los ochenta. Por una parte, analiza a las poetisas de los setenta cuyos primeros poemarios salieron a la luz en los años ochenta, como Amparo Amorós, Ana Rosetti, María del Valle Rubio Monje, Olvido García Valdés. Y, por otra, analiza los conjuntos creados por autoras nacidas a partir del segundo lustro de los cincuenta y a lo largo de los años sesenta. Entre las primeras poetisas citadas reseña el antólogo las vinculaciones con varias líneas de la estética novísima. Demuestra, además, cómo el mitologema culturalista es característico en Ana Rosetti; el preciosismo neobarroco singulariza la obra de Rosa Romojaro; la poética del silencio destaca en Amparo Amorós; el objetivismo sensorialista en Olvido García Valdés; la dirección de la experiencia en Ángeles Mora; y la veta neorromántica en Margarita Merino. En el segundo grupo de autoras pone de manifiesto, a su vez, la poética del silencio en María José Flores y en Ada Salas; el sesgo clásico en Aurora Luque; las intuiciones indagadoras de realidades no conocidas de antemano en María Antonia Ortega y Mentxu Gutiérrez; la poética de la experiencia en Inmaculada Mengibar; la línea neorromántica en Isla Correyero; el quehacer fenomenológico en Chantal Mailard; y el neosurrealismo en Blanca Andreu, en Amalia Iglesias Serna, y en Luisa Castro.

Analiza las claves poéticas de las autoras ya citadas, junto a otras como Encarnación Huerta, Rosa Díaz, Isabel Abad, Rosaura Álvarez, Margarita Arroyo, María del Pino Marrero Barbel, Encarna Pisonero, Leonor Barrón, Carmen Busmayor, Mercedes Castro y María Victoria Reyzábal; Carmen Borja, Andrea Luca, María Sanz, Neus Aguado, Esther Zarraluki, Pilar Blanco, Almudena Guzmán, Mercedes Escolano, María del Mar Alférez, Esperanza López Parada, Yolanda Soler Onís, Graciela Baquero, Lola Velasco, Concha García, Carmen Albert, Verónica García, Esther Morillas, Esperanza Ortega, Amalia Bautista, Rosana Acquaroni, Eloísa Sánchez Barroso, Marga Clark y María Navarro. Y suma a todas ellas los nombres de otras poetisas importantes de la promoción como Gloria Díez, Ana Liste, Pilar Marcos Vázquez, Pilar Sanabria, Encarna León, Ángela Reyes, Acacia Domínguez Uceta, Julia Escobar, Rosalía Vallejo, Teresa Ortiz, María Dolores Valdemoro, Isabel Roselló, Isabel Escudero, Rosa María Echevarría, Marina Aoiz, Marta Pérez Novales, María Dols, Encarna Fontanet, y Marta P. Martínez-Barca.

Al estudiar en profundidad el último período, la década final del siglo XX y el cambio de siglo, observa el estudioso cómo se incrementa todavía más la diversificación y la pluralidad de estéticas. Recorre las diferentes estéticas y motivos de los universos poéticos de un número destacado de autoras: Ángeles Maeso, Beatriz Villacañas, Matilde Cabello, Carmen Díaz Margarit, Isabel Pérez Montalbán, Amparo Carballo Blanco, Laura Campmany, Balbina Prior, María Rosal, Rafaela Hames, Beatriz Hernanz, Paula Nogales, Rosa Lentini, Ruth Toledano, Ana Merino, Eloísa Otero, Guadalupe Grande, Josefa Parra Ramos, Rosario Neira Piñeiro, Dolors Alberola, Montserrat Gubert, Josela Maturana, Pilar España, Belén Artuñedo, Alicia Llerena, An-

gela Vallvey, Irene Sánchez Barrón, Silvia Ugidos, María Eloy-García, Marga Blanco Samos, Ana Isabel Ballesteros Dorado, Sara Pujol Rusell, Mariana Colomer, Eli Tolaretxipi, Tina Suárez, Carmen Jodra Davó, Silvia Zayas, Esther Jiménez, Lucía Etxebarría, María Cristina Morano, Espido Freire, Miriam Reyes, Ariadna G. García, Elena Pallarés, Ángeles López, Carmen Moreno, Susana Barragués y Elena Medel. Y finaliza exponiendo un listado de nombres de otras muchas autoras destacadas dentro de este último período analizado, hasta completar la cifra de las ciento cuarenta y nueve poetisas seleccionadas.

Tras esa intensa introducción, sobresale la exposición de una completa bibliografía que agrupa las obras de cada una de las autoras antologadas y de una interesante bibliografía de carácter general que —centrada tanto en libros, como en selecciones poéticas colectivas, números monográficos de revistas y artículos— se perfila como un instrumento crítico de gran operatividad práctica para los interesados en la poesía última escrita por mujeres. A ello le sigue la antología de composiciones estructurada en función del encuadre cronológico promocional de cada autora y organizada de acuerdo con el criterio temporal de su año de nacimiento y, en caso de coincidencia de la fecha, siguiendo el criterio de orden alfabético.

A mi juicio, con *Ilimitada voz* proporciona José María Balcells, tanto a los especialistas como a los profanos en la materia, un excelente y necesario compendio de la creación poética de la mujer en la poesía española desde los años cuarenta hasta nuestros días. A pesar de ser tan exhaustivo, destaca por su claridad y su coherencia, al aunar la visión panorámica con una perspectiva filológica profunda que analiza con detalle la diversidad de orientaciones, la pluralidad de estéticas, y los motivos y las claves

de los diferentes universos poéticos antologados.

NATALIA ÁLVAREZ MÉNDEZ

NIEVA DE LA PAZ, Pilar. *Narradoras españolas en la Transición política (Textos y contextos)*, Madrid, Fundamentos, 2004, 455 pp.

En el panorama crítico de la narrativa y el teatro del siglo xx, Pilar Nieva de la Paz viene siendo pionera en el estudio de la autoría femenina por haber seguido una línea de investigación que ha contemplado, entre otros ámbitos, la obra las dramaturgas españolas en la preguerra, la escenificación de los roles sexuales y la censura de género durante el franquismo, la memoria del teatro en la narrativa de las autoras exiliadas. Acortando las distancias del objetivo de su labor panorámica, *Narradoras españolas en la Transición política* viene a cubrir de nuevo una laguna, en esta ocasión de un pasado más reciente: los años 1975-1982.

De un lado, este volumen aporta las claves de la construcción del imaginario femenino en las novelas de mujeres durante la Transición política. Pero es también un libro elaborado con el conocimiento que da la propia experiencia; no lo escribe únicamente la lectora y la investigadora, sino también una actitud de compromiso con la causa feminista. A través de la narrativa de un corpus de escritoras representativas del periodo, Nieva de la Paz se implica, toma partido en la denuncia de las imágenes que han estado marcadas por prejuicios y barreras sociales, que han sido y son sostenidas por los menos partidarios de la igualdad entre hombres y mujeres. Inmersa en el eco mediático producido por estas creadoras, pone especial énfasis

sis en su acogida en las páginas de la prensa española de los años setenta, que hizo de pulsadora de una opinión pública que se abría a las nuevas propuestas con entusiasmo. Para ello se remonta a un momento en que la inserción de las mujeres escritoras adquirió tal relevancia que fue calificada de *boom*. Narradoras de diferentes promociones aparecían en las listas de los libros más vendidos, sorprendían a los críticos por el volumen de sus ventas, causaban perplejidad a los lectores por su revolucionaria temática. Debían ser consideradas, por primera vez, como un colectivo con sus propias peculiaridades, no sin un debate —la novedad y el miedo obligaban— sobre la autoría femenina. El éxito de público había abierto los ojos de la crítica, que pasó a estar atenta e implicada en este acceso de las mujeres al canon narrativo.

Aunque a menudo se han privilegiado los años sesenta como la gran época de la ruptura, la mayor perspectiva temporal ha permitido apreciar la gran novedad que supuso la Transición: la eclosión de las libertades tomó cuerpo con la apertura de fronteras, con la ebullición de novelas antes silenciadas y, en el tema que ahora nos ocupa, con unos medios de comunicación que dieron especial protagonismo a la narrativa escrita por mujeres. Paralela a la política, se estaba produciendo toda una «transición sociológica» —una «silenciosa revolución»—, que la muerte de Franco no hizo sino acelerar. «La asombrosa transformación de los modos de vida de los españoles estaba dando lugar a una nueva realidad sociológica, cada vez más ajustada al perfil de las sociedades occidentales del entorno» (p. 148). No obstante —cuestión que también hace notar Nieva de la Paz—, la narrativa avanzaba más rápido que la ideología: se seguía obstaculizando a las mujeres; suponían una amenaza. Las autoras, conscientes de esta dura batalla, anotaron este recelo, el pánico producido en los va-

rones por su avance en ámbitos ajenos al doméstico. Incluso a día de hoy, la introducción del vocablo *género* —para referirse a la diferencia entre la femineidad y la masculinidad como conceptos elaborados socioculturalmente— causa sobresalto entre la comunidad más conservadora.

Puesto que la narrativa escrita por mujeres analiza la situación cultural y la situación íntima de la mujer, ésta tiene sus propias pautas de desarrollo. En identificar las constantes de esta voz coral se centra Nieva de la Paz. En primer lugar, reconoce sus miradas de complicidad. Frente a la mujer educada para estar encerrada en la esfera afectiva —buena hija, buena esposa, buena madre—, un nuevo código de expresión femenino se rebela contra este sistema establecido. En segundo lugar, anota la recurrencia a una temática propiamente femenina: frente a condicionamientos sexistas, como que la maternidad sea un rasgo excluyente para el contrato laboral —en el que no ve reconocido su estatus como sus colegas masculinos—, la mujer ha protagonizado una evolución de las costumbres y de la mentalidad con momentos decisivos como el divorcio, el aborto y el uso de anticonceptivos. Son sus motivos habituales las relaciones de pareja, el salto generacional madre-hija, el lesbianismo, la necesidad de reconstruir una vida tras un fracaso matrimonial en el que ha podido ser víctima de malos tratos. En tercer lugar, la creadora ha de recurrir a un lenguaje no prestado, sino diferencial, pues debe dar cabida a una sexualidad y erotismo que antes no habían podido ser manifestados, a la reconstrucción de la identidad a través del recuerdo de la infancia, a la implicación en las tramas sin filtros ni distancias irónicas. Es manifiesto que las narradoras tratan aspectos poco o nada contemplados por sus colegas escritoras.

De todo ello da cuenta este monográfico, obra madura que sistematiza las

tendencias y perspectivas de las narradoras de la Transición política, con especial atención a los textos que marcan una oposición rupturista a los patrones heredados. En el catálogo de este fenómeno socioliterario, *Narradoras españolas en la Transición política* se centra en títulos publicados en castellano, incluyendo los traducidos del catalán, gallego y vasco. El reclamo de un pensamiento igualitario es la nota distintiva de todos ellos. Sustentan este enfoque las teorías sociológicas —en concreto la estética de la recepción— y la corriente crítica feminista, a las que se suma una mira psicocrítica, análisis del imaginario y del arquetipo colectivo que tanta pujanza tiene en la actual teoría de la literatura. Atendiendo a su subtítulo —«Textos y contextos»—, el volumen hace referencia también a la medida de su recepción en la prensa y atiende a la difusión dada por los actos públicos, los premios y la acción publicitaria. Resultaba necesaria una investigación del horizonte de expectativas con que estas obras se recibían, del momento de su valoración crítica. En quienes las acusaron de inmadurez técnica, de incapacidad fabuladora (p. 61) y de excesivo realismo, no hubo sino una mala comprensión de su obra: por una saturación de deshumanización, se estaba condenando al realismo, y la narrativa escrita por mujeres se convertía en chivo expiatorio de ese hartazgo de lo testimonial. Sucedió que, «cuando las escritoras se alejaban de la recreación del contexto social imperante, ganaban puntos en la valoración de los críticos» (p. 71). Éste es uno de los puntos fuertes de este libro: da cabida también a una serie de manifestaciones no adscritas al realismo. La escala de matiz es amplia, como recoge el siguiente esquema, en que Nieva de la Paz divide su libro: la construcción de la identidad femenina se logra haciendo memoria del pasado; el testimonio realista puede dar cuenta de una lucha

por la igualdad efectiva; la práctica de la literatura fantástica es harto frecuente para exteriorizar un fantasma personal; finalmente, es una forma de protesta revisar los mitos y la Historia marcados por patrones de machismo y misoginia.

En el primer capítulo, «Las narradoras y su inserción en la sociedad literaria española de la Transición política», encontramos un resumen de los avances de la mujer tras la muerte del general Franco hasta 1982. Dos fechas importantes en la conquista de una mayor participación, y que enmarcan este trabajo, son 1975 —Año Internacional de la Mujer—, y 1981, cuando fue reformado el Código Civil. Los setenta fueron años de euforia en los que se legalizaron los anticonceptivos, el adulterio dejó de ser punible, se hizo efectiva la ley del divorcio y, puesto que las mujeres se integraron en el mercado educativo y profesional —Carmen Conde ocupó el lugar que Mihura dejó vacante en la RAE—, aumentó la oferta y la demanda de una literatura femenina. Editores y críticos se volcaron en esta producción, tildada de segundo *boom*, tras el primero, el referido a la narrativa hispanoamericana. Llegado este momento, hablar de su inserción implicaba el reconocimiento de una incorporación a las corrientes generales, un renombre adquirido a corto o largo plazo y unas constantes de valoración de la crítica coetánea —cómo se sorprendió, si las elogió y privilegió unos géneros sobre otros, etc.—, que estaban asentando el canon textual. Pero inserción era también la proyección —la implantación, la inclusión— en la vida cultural de modelos femeninos desde una perspectiva de género propia, que proponía una poética y temática compositiva derivada de la producción escrita por las mismas mujeres. Mientras ésta era por algunos desestimada como mera estrategia comercial, el debate «¿Existe una literatura de mujeres?» estaba servido, con voces confor-

mes y voces adversas. Tuvieron éstas últimas que aceptar que las nuevas realidades necesitaban de un nuevo código de expresión —el propio de la autoría femenina, en el que es posible observar una comunidad de temas y formas exclusivos— y unos rasgos morfológicos idiosincrásicos, «vinculados a la problemática sociocultural femenina, una reiterada opción por la voz narrativa en primera persona, un interés especial por el cultivo de la memoria y la recuperación testimonial de la experiencia vivida, así como una perspectiva marcada en muchos casos por la falta de distancia frente a la materia narrada (una acentuada subjetividad)» (p. 40). En cuanto a sus géneros y temáticas preferentes, ya no sólo se plasmaba en cauces miméticos la marginación de la mujer en la España coetánea, sino que se hacían viajes en busca del pasado, se daba rienda suelta a figuras oníricas a través de un imaginario fantástico, se reelaboraban mitos y leyendas. Con la primera de estas directrices se abre el segundo capítulo.

Bajo el marbete de «La memoria del pasado en la narrativa de las escritoras» Nieva de la Paz engloba un corpus de novelas de autoexploración retrospectiva. En ellas las protagonistas se lanzan en busca de un tiempo perdido que les revele sus señas de identidad. Muchas de ellas recuerdan antiguas decisiones y se preguntan por qué no fueron capaces de sustraerse de un destino impuesto. Otro colectivo echa de menos reductos dulces de su pasado, aquel tiempo que para ellas fue mejor. La gran mayoría toma conciencia de la marginación sufrida, a la que antes habían estado cegadas, por lo ingenuo de la mirada niña. De las cuatro generaciones que conviven de 1975 a 1982 —las autoras «mayores», nacidas entre 1898 y la década de los veinte; las narradoras del Medio Siglo; la promoción de los años treinta, que ha escrito obras antes de 1975; las escritoras que comien-

zan a escribir en la Transición—, es la promoción veterana —Rosa Chacel, Mercè Rodoreda y Carmen Martín Gaité— la que pasa lista a la educación recibida y rechaza, previo ejercicio de la memoria de su infancia y primera juventud, los viejos patrones que la tuvieron encerrada. Rosa Chacel, en *Barrio de Maravillas*, echa mano de las más renovadoras técnicas narrativas —Joyce, Buton, Simon—; el *bildungsroman* de Mercè Rodoreda —*Jardín junto al mar* y *Espejo roto*— escoge con el decoro que se requiere, las perspectivas de un jardinero y una joven pobre que pasa a ser nueva rica al modo folletinesco; Carmen Martín Gaité convierte *Fragments de interior* y *El cuarto de atrás* en la crónica de un salto generacional, con la inclusión de iconos del sistema franquista. Aspirando, del mismo modo, a escribir más la biografía novelada de su generación (p. 84) que la suya propia, las exiliadas tras la Guerra Civil —Teresa Pàmies en *La memoria de los muertos* y Cecilia G. de Guilarte en *La soledad y sus ríos*—, dan vuelta explicativa a su vida, ante la visión de un país que no es el que dejaron. Relatan, por otro lado, la crónica de un desencuentro reciente: vienen de ver la explotación de los indígenas americanos. Asimismo, en busca de un tiempo pasado en el que encontrar la raíz de su identidad, quienes vivieron como hijas de la posguerra —Sara Suárez Solís en *Camino con retorno* y [Lola] Salvador Maldonado en *Mamita mía, tirabuzones...*— recuerdan la dureza del cambio pedagógico, que consistió en el paso de una educación republicana al sistema franquista, con una especial mención a su férrea disciplina, que aherrojaba a las mujeres a una vida sumisa, enclaustrada en la casa y en el cuidado de los hijos. Afín a esta pluma rememorativa en clave de desacuerdo, la corriente sensacionalista de quienes retoman el motivo de la emigración española a América —Mi-

ren Díez de Ibarro en *La zarpa de las flores*, Marta Portal en *El buen camino* o Dolores Medio en *El fabuloso imperio de Juan sin Tierra*— y las que vienen de un medio rural más tradicional —Marina Mayoral y Elena Santiago—, registra un proyecto de escritura elegíaca en el que refleja la memoria de un pasado, pese a que no han sido educadas en la represión y las limitaciones de la promoción precedente.

El capítulo dedicado al «Testimonio narrativo coetáneo: feminismo, compromiso sociopolítico y defensa de la tradición» nos presenta a una serie de obras que no toleran el rol tradicional de una mujer únicamente dedicada a ser madre y esposa —la *pin-up* del modelo americano (p. 151)—, que detestan su encasillamiento a una labor doméstica, que no asumen se las considere «ángeles del hogar». Revindican sus derechos, pues han accedido a una educación universitaria y están cualificadas para desempeñar puestos laborales acordes con su formación. Pero «continuaba siendo una realidad palpable la presencia desigual de los hombres y mujeres en las esferas pública y privada» (p. 150). Concienciadas con esta desigualdad, la lucha entre los dos sexos se convierte en motivo fundamental de esta narrativa. Correspondiendo a la búsqueda de la identidad genérica, llegan temas tan propios de este tiempo de Transición como la insatisfacción en las relaciones afectivas con sus parejas, el tener que planear la maternidad en función de la situación profesional, la cabida a las relaciones lésbicas, en definitiva, la ruptura con el modelo de mujer del pasado. La desaparición de la censura estaba permitiendo levantar la tapadera de la represión y presentar abiertamente asuntos que habían sido reprimidos. Se daba testimonio de una nueva realidad afectiva, familiar, educativa, laboral y social. La documentación de su lucha, su fortaleza y su capacidad de

resistencia ante el rechazo pasaban a ser cuestiones esenciales en sus relatos. Porque las escritoras de la Transición desintegraron los tabúes que las estrenaban para una vida en la sumisión. No toleraron que su libertad les fuera robada como a sus abuelas y madres. En la trilogía de Esther Tusquets *El mismo mar de todos los veranos*, *El amor es un juego solitario* y *Varada tras el último naufragio*, asistimos al fracaso de la alta burguesía catalana en las relaciones de pareja. Con un dominio de las técnicas formales realmente novedosas, y acentuado el efecto de extrañeza por notas existenciales y poéticas, encontramos la contraposición entre el modelo de mujer resignada y la mujer de acción. De fondo, tiene lugar una reflexión sobre las fallas de una educación sentimental recibida en la posguerra. Con el mismo propósito, dos mujeres venidas del ámbito periodístico, Rosa Montero —*Crónica del desamor*— y Montserrat Roig —*Tiempo de cerezas* y *La hora violeta*—, junto a Carmen Riera —*Palabra de mujer* y *Una primavera para Doménico Guarini*—, analizan esta situación de encrucijada educacional en forma de reportajes fragmentarios. Para ello renuncian a un lenguaje marcado por el uso y la tradición masculina. Montero, Roig y Riera dan testimonio feminista dando un protagonismo muy marcado a la voz subjetiva y a la emotividad. Han pasado por la experiencia del desencanto político con la izquierda, y ahora viven un desencanto amoroso al que suman otra de las grandes constantes de la narrativa escrita por mujeres, y un problema tan actual: son discriminadas en el trabajo y deben hacer un esfuerzo titánico para conseguir avanzar como profesionales, sin dejar de lado a la familia y la vida social.

En esta revisión del pasado, se sanciona el modelo de una tradición cultural que desde Dante y Petrarca hasta los románticos ha hecho de la mujer un ob-

jeto de deseo y no un ser capaz de amar, de pensar ni de actuar. La original forma de compromiso de Consuelo García en *Luis en el país de las maravillas* y de Carmen Gómez Ojea en *Otras mujeres* y *Fabia*, escoge como vehículo de su denuncia la distancia paródica y la desmitificación de hombres y mujeres; su risa sardónica, que ríe por no llorar, que deforma los ambientes y los convierte en lugares propicios al grotesco, la cosificación, el humorismo. Por su parte, Marisol Nervión en *Yo sería la vergüenza de todos*; Teresa Marquina en *La verbena*, y Teresa Barbero en *La larga noche de un aniversario*, escogen la forma de revelación —respectivamente— de un diario, una narración autobiográfica y una exploración en clave psicoanalítica. Su denuncia feminista se hace mediante la visión iconoclasta de las relaciones entre los dos sexos. Pues la excepción confirma la regla, hay otras obras que rompen esta tónica general, como ocurre con las narraciones que encuentran un sentido trágico al divorcio: sancionan su permisibilidad *Viaje a Sodoma* y *La presencia*, de Mercedes Salisachs; *Soy la madre*, de Carmen Conde; *Rapto de locura*, de Carmen Barberá.

Si es clara «la disociación de la España legal y la España real, cada vez mayor a lo largo de la década» (p. 196), también lo es —y reproducimos estas palabras esenciales de Nieva de la Paz— que «incluso las mujeres liberadas, feministas, que creen haber escapado de la posición de víctimas (víctimas de la concepción romántica del amor legada por la tradición, de la infidelidad masculina, del aislamiento doméstico, de la soledad en la que han de asumir la crianza de los hijos) acaban descubriendo que también ellas se ven afectadas en algún momento por todos estos problemas, afirmándose así la existencia de rasgos comunes fundamentales en la identidad femenina a través del tiempo» (p. 207). En este

orden, tienen más intención de denuncia política —y no exclusivamente feminista— *Luz de la memoria* y *Días como éstos*, de Lourdes Ortiz, y *Lloran las cosas sobre nosotros*, de Rosa Romá, «dos actitudes posibles ante la esperanza general de cambio en la sociedad española democrática: el compromiso y el desencanto» (p. 260).

De forma paralela a esta labor de concienciación comprometida y desencantada en clave realista, toma especial relevancia una tendencia a borrar los límites entre realidad y ficción, incentivada por el apogeo de la literatura fantástica —el realismo mágico, lo real maravilloso, etc.—, que lleva a muchas de las escritoras a buscar mundos posibles, en los que sus personajes puedan vivir una existencia alejada del orden de lo controlado. Participando de este modelo, el de una fantasía crítica con el presente, en «La 'otra' realidad: fantasías del imaginario femenino», Nieva de la Paz acoge a narradoras que, para dar cuenta de su experiencia personal, cultivan la sugerencia; aparte de la reproducción mimética, sacan a la luz una realidad oculta, el misterio, el ejercicio de su introspección, sus propias fabulaciones mentales, todo un universo de ensoñación, episodios alucinatorios, estados oníricos, refugios en delirios febriles. Estas corrientes surrealistas, metaficcionales o fantásticas tienen una materialización en forma de huecos textuales, a través de modernas técnicas con efecto desrealizador. Entre ellas están la práctica de «lo indecible» y del «maravilloso cotidiano» (p. 270) explotado por Rosa Chacel en *Novelas antes de tiempo*, y por Mercè Rodoreda en *Viajes y flores* y *Cuánta, cuánta guerra*. El discurso del pensamiento toma cuerpo en *El cuarto de atrás*, de Carmen Martín Gaité, demostrando que en la evasión espaciotemporal puede haber una insurrección. Porque en muchas ocasiones la huida de la realidad implica una rebe-

lión contra ésta; lo demuestran *El bandido doblemente armado*, de Soledad Puértolas, los *Doce relatos de mujer*, editados por Ymelda Navajo, y *La puerta de los sueños*, obra de Blanca Valdecasas. Ensoñaciones imaginativas se marcan en la negativa a la realidad referencial observada en las novelas y cuentos de Cristina Fernández Cubas, Carmen Gómez Ojea y Cristina Pere Rossi, que dan cabida a espacios siniestros y a fantasías literarias puras. Acentuando esta tendencia, suben a la palestra crítica los «riesgos que plantea la difícil construcción de la identidad femenina, a menudo escindida y relativamente próxima a procesos patológicos de esquizofrenia» (p. 332). En ella se cataloga una gran parte la producción de Carmen Conde —*Creció espesa la yerba*—, Mercedes Salisachs —*La presencia*—, Ana María Navales —*El regreso de Julieta Always*— y Rosa Romá —*La mañana de los cien hilos*—. El mirarse en el espejo como proceso autodestructivo por ver marcado el paso del tiempo; la presencia de traumas infantiles irreversibles; la locura motivada por el estado de aislamiento; la evasión que en ocasiones motiva una patología mental. Son todos ellos motivos temáticos que continuamente se apoyan en una metáfora obsesiva: el encerramiento. Pues lo han sufrido, las autoras plantean el peso de la censura familiar, unas señas de identidad femenina por las que se les enseñó a ser pasivas y sumisas, una educación sexista —vehículo de prejuicios y tabúes sin base alguna— que les ha creado traumas. Sientan con su actuación un precedente para una ruptura con la tradición moral. Así pues, su rebelión contra la situación de injusta desigualdad podrá tomar cuerpo también lejos de la pauta realista.

Situadas en una línea alejada, del mismo modo, del cauce mimético, algunas escritoras se proponen definir la identidad femenina remodelando esque-

mas míticos o arquetipos legendarios. Les dan una lectura contemporánea. Es la certeza que da pie a «Revisiones del mito y de la historia». En este epígrafe se sistematizan narraciones que hacen un trabajo de revisión desmitificadora con la finalidad de cuestionar la autoridad masculina. Sus autoras se identifican con los personajes *re-creados*, rompen los patrones culturales tradicionales y dan un nuevo estatus a las mujeres protagonistas. De la perspectiva omnisciente dan paso a una narración primopersonal, en la que la mirada femenina toma partido en el discurso historiográfico, para recuperar la voz que no se permitió que tuviera. Con su cambio de nómina descriptiva transgreden «los límites impuestos al rol genérico» (p. 399). Un grupo muy significativo de sus relatos denuncia la situación secundaria de la mujer en la posguerra mediante referentes mitológicos —*Os habla Electra* y *Argeo ha muerto, supongo*, de Concha Alós; *El mismo mar de todos los veranos*, de Esther Tusquets; *La hora violeta*, de Montserrat Roig; *Una primavera para Doménico Guarini*, de Carmen Riera—, o bien reformula referentes míticos clásicos como clave de interpretación parabólica del presente —*Narciso* y *Armonía*, de Nuria Amat—. Sucede que a través de la Mitología y de la Historia se está revisando el pasado, se está teniendo ocasión de explorar la identidad profunda de una mujer que se ha liberado del modelo educacional tradicional. Desde esta mira revisionista se deconstruye el modelo femenino de una mujer que no puede disfrutar de los placeres de la carne, ni tener capacidad de decisión, ni conocer el amor si es profesional de éxito, ni de tomar partida en «el avance del pensamiento igualitario del país» (p. 409). Desde este punto de vista diacrónico, nuevas lecturas históricas proponen *Carmen Kurt* (Carmen Rafael Marés), en su estructura en saga *El viaje* y *El regreso*; Mercedes Salisachs,

en *La gangrena*; María Teresa March, en *Los inocentes*. La primera reina castellana que conquistó un gran poder y fortaleza en un mundo en el que la mujer era denostada, y que fue capaz de practicar en señal de protesta el adulterio y la brujería, merece la devoción de Lourdes Ortiz en *Urraca*. La escritora la libra de los tópicos venidos de la tradición misógina. Viene a demostrar que, puesto que la Historia y el Mito son formas de manipular ideológicamente desde el poder, la revisión de sus figuras desde el enfoque de una óptica femenina implica una cosmovisión contestataria.

Sólo una investigación comprometida podía reconocer las pautas de una narrativa del compromiso. *Narradoras españolas en la Transición política (Textos y contextos)* es más que un estudio de la producción reseñada líneas arriba; ofrece datos, pero también reflexiones. A este trabajo pionero le sobran méritos, pero si alguno hay que destacar es su novedosa perspectiva crítica. Estamos ante un libro que obedece a un proyecto enérgico y mimbrado con base sólida, metodología delimitada y una línea de diálogo con la situación real de la mujer que lo avala. A modo de apéndice, además de las obras citadas, ofrece un catálogo seleccionado de la narrativa de ficción publicada por mujeres entre 1975 y 1982, así como una detallada bibliografía de su repercusión en la prensa periódica del periodo. Con esta necesaria aportación se reescribe «la historia desde una perspectiva de mujer, cuestionando radicalmente los relatos y valoraciones implícitas en la tradición cultural occidental, construida y transmitida por hombres» (p. 398). Estas palabras de Nieva de la Paz ponen el broche final a la descripción de los cauces temáticos y formales escogidos en la creación femenina de una época, la Transición política. Su autora conoce los códigos de la estructura ideológica que subyace en esta eta-

pa decisiva. Dejando atrás el tópico de una narrativa meramente testimonial, demuestra que cuatro promociones de escritoras que conviven en los años 1975-1982 recurren a otros cauces para dar cuenta de su imaginario y para reivindicar su peculiar sensibilidad. A todas les unen los mismos principios. Gracias a la conquista paulatina de un lugar positivo en la crítica de la Transición —«época de búsqueda y redefinición» (p. 79)—, la narrativa escrita por mujeres tiene actualmente el estatus merecido. El papel que estas narradoras tienen en la Historia de la Literatura es haber protagonizado un momento trascendental en la política, la cultura y la ideología de nuestro país.

RAQUEL GARCÍA PASCUAL

REDONDO GOICOECHEA, A. (coord.), *Mujeres novelistas. Jóvenes narradoras de los noventa*, Madrid, Narcea, 2003, 228 pp.

El título de la antología da paso a la nómina de los críticos e investigadores que participan con sus estudios del esfuerzo compilador, amén de un breve apunte curricular de cada uno de ellos. Alicia Redondo reúne las heterogéneas y particulares aportaciones filológicas a un fenómeno literario en eclosión: la novela o narrativa de mujeres de fines del siglo XX. Presenta el material, con especial ahínco en la novedad del análisis crítico final en las cuatro lenguas peninsulares (capítulos 14 a 17). Las autoras aparecen ordenadas cronológicamente, si bien sólo las nacidas a partir de 1960. La coordinadora expresa que la voluntad de difusión de un sinnúmero de autoras se ve aquejada por la economía editorial.

En el capítulo inicial: «Almudena Grandes: sexo, hambre, amor y literatura», Mercedes Carballo-Abengózar anali-

za el deseo por la comida y el impulso por escribir, es decir, la literatura como deseo sexual y emocional de amar y de ser amada, de entroncar con la madre en diferentes novelas de Almudena Grandes: *Las edades de Lulú*, *Te llamaré Viernes*, *Malena es un nombre de tango*, *Atlas de geografía humana* y *Los aires difíciles*. Elabora una crítica feminista donde pone en relación el romance o la novela de amor y el feminismo en Grandes. La confluencia del placer, la subversión, la identidad, el feminismo y la compasión hacia sus personajes (también los masculinos) ubica a la narradora estudiada dentro de la corriente posfeminista.

En el segundo capítulo, «Desavenencias matrimoniales en los cuentos de Mercedes Abad», Concha Alborg explora las colecciones *Soplando al viento* y *Felicidades conyugales*. Exhibe la intención autorial de desmitificar el matrimonio y cuestionarlo con situaciones absurdas o grotescas, sin valorarlo desde una perspectiva feminista. Rastrea en sus relatos un mundo ficticio, original y provocador, *sui generis*, atractivo y repulsivo a partes iguales, y resalta las siguientes características: el aspecto metafictivo, el énfasis en lo erótico, el humor y la ironía, el absurdo y los diferentes puntos de vista narrativos en los relatos «Sueños que a veces se cumplen», «La bisabuela está loca», «El pájaro», «Cada día a la misma hora», «El placer de escuchar» y «Adán y Eva»; la cualidad opresora y autodestructiva del matrimonio en el cuento más largo y complejo, «Despejando incógnitas», y la justicia poética matrimonial en el cuento «Mío para siempre» o en «A guisa de epílogo». En todos ellos investiga una estética del humor más allá de la erótica.

Jesús Montoro Ruiz dedica su recensión a «Cuca Canals, la *hescritora* y el mercado visual». Para empezar, refiere la primera novela autorial *Berta la Larga*, si bien el grueso expositivo lo ocupa *La*

hescritora, segunda novela de Canals, que el citado crítico estructura en dos partes: una primera, en tercera persona, que recrea la vida de la escritora, y otra que narra la vida de Omar, personaje creado por «la escritora». Enfatiza la transgresión textual que sitúa a la autora dentro de la vanguardia literaria e indaga en las faltas de ortografía y en la tipografía de las comas como un mar de lágrimas. En la tercera novela, *Llora, Alegría*, Montoro aprecia una trama rocambolesca que guarda concomitancias con la novela por entregas, el folletín y con la paraliteratura. Prefiere el ritmo más expresivo del primer título, frente al abrupto, machacón y acelerado de esta última producción.

María del Mar Mañas Martínez nos sumerge en las categorías literarias presentes en la obra de Salabert en «Juana Salabert o la persistencia de la memoria». Nos encamina por los recovecos de la negación de la memoria, su aceptación, su vindicación, para allegarse por fin al examen del olvido. Distribuye las narraciones analizadas en torno a los motivos de la desolación —*Varadero* y *Arde lo que será*— y la esperanza o salvación por la memoria —*Mar de los espejos* y *Velódromo de invierno*—. Sintetiza los argumentos en torno a ese elemento globalizador de la memoria, historias que enfrentan a los personajes con temas como la lucha contra el totalitarismo, la Segunda Guerra Mundial, la guerra civil española o el holocausto judío. Mañas concluye su síntesis epigráfica revisando las novelas: *Estación central*, como guía sentimental de un mítico viaje a Viena, Praga y Budapest, y *La bruja marioneta*, donde describe al personaje de la gata Mussidora, marioneta regalada a un niño y ávida de que su historia de muchas vidas no vaya al olvido.

De «La obra narrativa de Belén Gopegui» da noticia Ignacio Soldevila Durante en la quinta entrega de esta anto-

logía. *La escala de los mapas* se construye en primera y tercera persona por Sergio Prim, que narra un loco amor con Brezo Varela y por la psicóloga que lo escucha, Maravillas Gea. En *Tocarnos la cara* la protagonista, Sandra, cuenta el proyecto teatral de Simón Cátero, «El probador», en compañía de una malla de personajes sensibles a la filosofización. La novela *La conquista del aire* narra qué les ocurre a tres personas y sus parejas cuando en su relación de amistad se introduce una cuestión de dinero y uno de ellos pide un préstamo para su empresa informática. En su estudio de *Lo real*, Soldevila se aproxima a un protagonista, Edmundo Gómez, que en pleno post-franquismo decide vengar a su padre encarcelado por el asunto Matesa. La voz narradora la comparten Irene Arce y un coro que irrumpe periódicamente, como en la tragedia clásica. El investigador considera la producción de Gopegui como un compendio filosófico, sin pretensiones de exposición obscena de la intimidad, en una renuncia a refugiarse en la religión, la poesía o entidades abstractas aprendidas. En este sentido, trae a colación el ensayo gopeguiano «Salir del arte», publicado en el libro coordinado por Lucía Montejo y Nieves Baranda, *Mujeres escritoras en la historia de la literatura española*.

Beátrix Rodríguez se encarga del sexto capítulo: «Luisa Castro o la escritura doble». La investigadora reflexiona sobre el cajón de doble fondo de sus novelas, donde el marco temporal se ve trastocado, en una fusión de presente y pasado al punto de que los personajes se vuelven fantasmas en un ámbito fantástico, y donde los cuentos pueden leerse doblemente, desde un punto de vista masculino y uno femenino (así sucede con los relatos «Cocodrilos» y «El amor inútil», que llaman la atención sobre la carga erótica de la relación paterno filial). Según Rodríguez, la fantasía de las

novelas «La fiebre amarilla» y «El secreto de la lejía» o de los cuentos «El somier» y «Muertos» estriba en el original modo autorial de ficción y en la concepción de la escritura como un abrasivo enajenador y desinfectante.

Alicia Redondo Goicoechea consagra su estudio a «Los modelos de mujer de Lucía Etxebarria». Estudia los motivos temáticos centrales en sus novelas: mujeres (estima que son originales y complejas, y se hace eco del *punto de decisión propia* que persigue describir en ellas la propia autora), música pop y drogas. Analiza el ritmo y el lenguaje, la compleja red de recursos organizativos de la narración, los elementos paratextuales, como las dedicatorias, agradecimientos, citas, lemas —los versículos de la Biblia del Libro de Judit—, la colocación gráfica de las palabras subiendo o bajando. Comenta las novelas *Amor, curiosidad, Prozac y dudas*, el ensayo fragmentario *La Eva futura*, para pasar después a un segundo escrito en colaboración con Sonia Núñez, *En brazos de la mujer fetiche*. Redondo observa que sus teorías en cuanto al fetichismo como proceso central en el imaginario del siglo xx se desarrollan en forma ficcional en la novela *De todo lo visible y lo invisible*, sobre el amor y otras mentiras. Incide en las fases de exaltación y depresión personales y creativas reconocidas por la novelista en *La letra futura: el dedo en la llaga, cuestiones sobre arte, literatura, creación y crítica*. Concluye su crítica transmitiendo una doble imagen de la autora: positiva, entre las lectoras y los lectores y negativa, entre los críticos de los medios de comunicación.

El octavo capítulo se titula «Dos narradoras de nuestra época: Gabriela Bustelo y Marta Sanz». Marina Villalba Álvarez reflexiona aquí sobre la escritura de las dos narradoras como espejo de nuestra sociedad, una sociedad que busca refugio en la noche (lo que halla plas-

mado en la novela *Veo, veo*, de Bustelo), que se cobija en el intento de vivir experiencias nuevas a través del alcohol y las drogas, una sociedad tecnológica en la que los medios de comunicación limitan al ser humano (como percibe en *Planeta Hembra*, también de Bustelo), una sociedad deshumanizada, donde imperan el desamor, el abandono, la incomunicación, la locura y la muerte, que deterioran la personalidad del individuo (así lo interpreta en sendas novelas de Marta Sanz: *El frío y Lenguas muertas*). Sin embargo, la escritura de estas dos novelistas alberga igualmente una sociedad que, a pesar de todo, proyecta un futuro esperanzador (así en *Los mejores tiempos*, tercera novela que abotona la trilogía de los afectos de Marta Sanz).

La novena propuesta crítica de Ángeles Encinar gira en torno a «La excepcional maestría de Care Santos: los ciclos de cuentos». Explora la fragilidad del ser humano y la soledad de los protagonistas en los ciclos de cuentos «Intemperie» y «Solos», con la ayuda de una previa aproximación terminológica a la ciclicidad. La investigadora codifica «Intemperie» como ciclo compuesto por diversas causas. Hay una unidad temática común en torno a la temperatura: cuentos fríos, cuentos tibios, cuentos calientes. Existe una recurrencia de personajes y la imagen de sus vidas se reconstruye al tejer las distintas narraciones-piezas y, sobre todo, los protagonistas exhiben unas características comunes que les hacen formar parte de una misma comunidad: son todas mujeres y se encuentran en proceso de establecer relaciones con una pareja que termina truncándose. Se acerca a «Solos» como colección unificada por la soledad de los personajes y la idea teatral del soliloquio, donde el grupo de personajes pertenecen a esta comunidad artística y en sus destinos llevan el fracaso profesional y en la pareja, el solipsismo. A su juicio, la mecha subversiva

propia del género cíclico permite profundizar en la actitud de las mujeres frente a las relaciones de pareja, más subversivas aún.

Paula López Jiménez se responsabiliza del décimo capítulo: «Espido Freire: una nueva visión de los cuentos de hadas». Ofrece una síntesis interpretativa que dota de valor semántico la obra freiriana. Estudia las constantes formales, puestas al servicio de la trama, en las narraciones *Irlanda, Donde siempre es invierno, Melocotones helados, y Diabulus in musica*. Para ello, analiza las diferentes formas de contar el tiempo, en una estructura de círculos concéntricos: analepsis y repeticiones, la manera de construir los personajes, bien a través de sus miedos y obsesiones, de sus ojos, bien, sobre todo, a partir de sus nombres, que cobran vida o la pierden a partir de su propia elección (Sagrario, Natalia, Delian, Iverne, Loredana), así como la categoría del espacio bimodal —bien irreal, hostil, de fantasmas, o bien conocido, pero igualmente fantasmagórico, como Londres o Bilbao—. Finaliza con un análisis del elemento legendario en los ciclos, a la luz de un estudio del ensayo *Primer Amor*. Los ciclos nacen del cuento de hadas, pero van más allá de su retorcida moral, trascendiendo la influencia de Ana M^a Matute.

En el undécimo capítulo: «Narradoras catalanas: Imma Monsó», Fina Llorca Antolín escoge a Monsó para su estudio por considerarla la propuesta más innovadora entre diversas generaciones de autoras catalanas. Indaga en la puesta en cuestión autorial de mecanismos que se hallan en la base de las relaciones humanas a través de unos personajes autoconstruidos según sus propias normas internas y fuera de cualquier convención: la facilidad para acomodarse a situaciones insatisfactorias, pero estables (*Tot un caràcter, No se sap mai*), la dificultad de tomar decisiones que raya en el ridículo

o la patología, la inevitabilidad de asumir la repetición (*Com unes vacances*). Para concluir, revisa las estrategias de Monsó para desestabilizar, desmontar y rearticular los lugares ideológicos comunes y las convenciones literarias mediante la relatividad de los puntos de vista y la ironía. Esa conciencia irónica se apoya en el lenguaje, en las repeticiones cargadas de lógica y contradichas de manera envolvente, es decir, en el discurso heliocoidal.

En el duodécimo capítulo de este volumen colectivo, Lola Robles intenta penetrar en terrenos aún poco explorados en las «Escritoras españolas de ciencia ficción». Afirma la escasa tradición del género en la literatura española. Selecciona a una serie de autoras catalanas, por tanto en cuanto sostiene que en Cataluña hay más interés por el género y más facilidad editorial. Rompe una lanza a favor de Elia Barceló, pues ya desde los 80 empieza a publicar regularmente. Comenta sus novelas *Sagrada*, por la subversión de estereotipos de género y *Consecuencias naturales*, por el diseño de un planeta, el Xhroll, donde respecto a hombres y mujeres nada es lo que parece. Echa en falta a una autora con una obra lo suficientemente sólida y continuada como para valer de modelo a otras jóvenes creadoras. Evalúa Internet como única vía alternativa de publicación con posibilidades alentadoras: la obra de Susana García (sus cuentos en la Red y una historia por capítulos: «Crónicas aeroespaciales», además de la codirección de la revista de escritura creativa NITECUENTO) o de Pily B. (con una página web dedicada a la CF y a la fantasía: NGC 3660 y la novela «X indefinida»). Termina su informe con una reflexión sobre la particularidad del tratamiento del tema de género en la CF, ya que permite especular sobre un futuro distinto para las mujeres (*Planeta Hembra*, de Gabriela Bustelo).

El último capítulo «El procrear, pro y contra» se enmarca dentro de un estudio más amplio sobre la reproducción y su discurso en España. Geraldine Nichols profundiza en la narrativa femenina y en la sociedad española de fin de siglo, entre 1991 y 2000. El tema de la reproducción le parece una sinécdoque de prácticas sociales que implican la desigualdad y una búsqueda por parte de la protagonista/narradora/focalizadora, de entre 20 y 40 años, en edad fértil, de una identidad propia en medio del desconcierto general. Examina los cambios que han afectado a la situación de la mujer, relacionados con la sociedad, con el trabajo y con la reproducción. Analiza la postura de nueve textos frente a la reproducción. Distribuye los textos según den un no o un sí a la procreación. Para empezar, la estudiosa se centra en el mensaje de los textos que expresan una maternidad hoy en día conflictiva: *Beatriz y los cuerpos celestes*, de Etxebarria, «La buena hija», de Grandes, «La niña sin alas», de Paloma Díaz-Mas, «...y la serpiente dijo a la mujer», de Lourdes Oñederra. Avanzando en su análisis, presenta un texto equívoco, que no dice ni sí ni no a la procreación, *El hueco de tu cuerpo*, de María Jaén. Zanja su epígrafe con el prisma analítico de los cuatro textos que esbozan un sí a la procreación, aunque reconozcan el sacrificio que tener hijos representa para una mujer a fines del milenio: la novela «Completa», de Soriano, en nítido contraste con el cuento de la misma autora «Ella se fue», «La dona discreta» de Jaén y «Entre amigas», de Freixas. Por fin, expresa la confrontación de las mujeres de fin de milenio: esoger entre crear y procrear.

En definitiva, esta disyuntiva estigmatiza también a las creadoras de literatura revisadas hasta aquí. Los investigadores repasan las formas y técnicas de narración de mujer como una búsqueda de la identidad individual y colectiva, sin que se eri-

jan necesariamente en portavoces de su sexo. Destacan en las autoras una creatividad consciente de la existencia humana como ínfima parte del universo, una sabiduría inédita en la herida sociedad occidental. Asisten a la reconversión autorial de las estructuras narrativas y sus canales, dentro de esa llagada articulación social que no acaba de entender que «obras son amores», tal como sentencia Geraldine Nichols en su epígrafe. Empresa de amor se nos antoja también el estudio grupal reseñado. En adelante, confiamos en nuevas misceláneas de un calado tan hondo como la editada por Narcea.

PATRICIA GONZÁLEZ ALMARCHA

FLOECK, Wilfried y María Francisca VILCHES DE FRUTOS, eds., *Teatro y Sociedad en la España actual*, Madrid-Frankfurt am Main, Iberoamericana-Vervuert Verlag, 2004, 391 pp.

Entre el 20 y el 24 de septiembre de 2003 se celebró el Coloquio Internacional «Teatro y Sociedad en la España actual» en el Castillo de Rauischholzhausen, dirigido por Wilfried Floeck y M.^a Francisca Vilches de Frutos. Surge como un intento de acercamiento entre las comunidades científicas de España y Alemania con otras europeas y norteamericanas.

Como resultado del mencionado Coloquio, este volumen recoge veinticinco trabajos, aportaciones de diferentes representantes de la comunidad hispanística internacional. La distribución es la siguiente: I. «Teatro y democracia: cambios sociopolíticos y gestión cultural»; II. «Canon autorial y escénico: lo sociopolítico como elección dramática» y III. «La renovación de los lenguajes teatrales: discursos textuales y escénicos».

El primer capítulo lo integran dos tra-

bajos. En «Creación autorial y gestión teatral: una interrelación en la escena española contemporánea», M.^a Francisca Vilches de Frutos demuestra de forma brillante cómo la creación dramática se ve condicionada a partir de la gestión teatral. Hace un recorrido por la historia del teatro español contemporáneo, desde los tiempos de la Transición Política Española hasta la actualidad, haciendo especial hincapié en la relación entre las decisiones tomadas desde el poder político y la incidencia que ellas podían tener sobre las creaciones escénicas.

Antonio B. González, por su parte, estudia el ejemplo de los grupos teatrales más punteros de la escena española: «Teatro y gestión: el Teatro de la Abadía de Madrid». Partiendo de la trayectoria de algunos colectivos del Teatro Independiente, aquéllos que pudieron inspirar a José Luis Gómez para la creación de su compañía, el estudioso analiza la evolución del dicho grupo. Para ello tiene en cuenta sus estatutos. Resulta interesante el apéndice que acompaña este trabajo, con material didáctico empleado en algunas de sus producciones, publicado por el Teatro de la Abadía.

El segundo apartado está formado por diez ensayos. Dieter Ingenschay organiza su artículo «El tratamiento del machismo en el teatro posfranquista» en cinco epígrafes. Después de hacer un estado de la cuestión en «La crítica española frente al machismo» y de repasar contextos teóricos internacionales, se aproxima a tres obras decisivas: *Dedos* de Borja Ortiz de Gondra, *¡Hombres!* de la Compañía T de Teatro y *La llamada de Lauren* de Paloma Pedrero. Todas ellas son una demostración práctica de una matización en torno a la masculinidad.

Bajo el título «Luces y sombras de la nueva identidad femenina en el teatro español actual» Pilar Nieva de la Paz ofrece un interesante estudio sobre dramaturgos que han abordado los proble-

mas de la mujer actual en sus textos. Para ello se sirve de un corpus de diez obras, seleccionado entre 1999 y 2003. En todas vemos a la profesional de éxito, que encierran en sí a la mujer insatisfecha desde el punto de vista afectivo-amoroso.

Antonio Fernández Insuela, en su trabajo «Personajes políticos y culturales en el teatro histórico actual: del Conde-Duque de Olivares a Samaniego», analiza dos piezas dramáticas históricas: *La amiga del Rey* de Eduardo Galán y Javier Garcimartín y *La zorra ilustrada o Samaniego en el Madrid de Carlos III* de Ignacio Amestoy, dos obras publicadas en 1996. El estudioso aborda su análisis desde el compromiso con la realidad social del episodio que buscan reconstruir y desde la época en que se escribe.

Derek Gargen en «Esos laberintos de la conciencia: Buero Vallejo en la transición y la democracia», a partir de un intento de establecer una posible tetralogía en la producción bueriana (*Música cercana*, *Lázaro en el laberinto*, *Diálogo secreto* a las que suma *Jueces en la noche*), estudia principalmente el proceso de concienciación personal y colectiva en *Lázaro en el laberinto*, a partir de la época de su estreno, el año 1986.

Con el ensayo «Alfonso Sastre y Edgar Allan Poe: una relación literaria» Silvia Monti hace un estudio comparativo buscando aquellas huellas de lectura entre la obra del autor norteamericano y la de Sastre. Su intención es obtener nuevas claves interpretativas que ayudan a entender mejor la dramaturgia de Sastre, en particular, la aparición del terror fantástico. Le concede un amplio espacio al análisis de *¿Dónde estás, Ulalume, dónde estás?*, que dramatiza los últimos días de Poe.

John P. Gabriele en «Forma y función de un teatro documental español: "Ahlán", de Jerónimo López Mozo» estudia la mencionada obra, estrenada en

1995, desde la intencionalidad del autor (desafío teórico y formal) al tiempo que exige del espectador una actitud activa, en tanto que conlleva la reflexión. Además, la misma construcción del texto, con proyecciones fílmicas y canciones, condiciona la percepción de la realidad en el receptor. Es una mirada de tipo ético y moral sobre los males sociales.

Dru Dougherty en «Lourdes ante Lorca: "El local de Bernardeta A."» (1995) analiza el texto de Lourdes Ortiz con una lectura intertextual con *La casa de Bernarda Alba*. Es un lugar común en la dramaturgia de Ortiz el intentar desmontar los grandes mitos para poder así rescatar ciertas figuras atrapadas en historias eternas. Además, el estudioso señala otras huellas de lectura, en concreto, con *Las galas del difunto*, de Valle. A partir de tal aportación el texto de Ortiz se debe interpretar como continuación y no como una revisión del texto lorquiano.

Dos estudios, a continuación, se centran en la dramaturgia de José Luis Alonso de Santos. Antonia Amo-Sánchez analiza su evolución dramática en «La fauna urbana en el teatro de José Luis Alonso de Santos: del "moro" a la moralidad», con el objetivo de establecer una evolución desde *Bajarse al moro* (1985) a dos de sus más recientes creaciones: *Yonquis y yanquis* (1996) y *Salvajés* (1998). José Rodríguez Richart, por su parte, en «Temas sociales conflictivos en el teatro de José Luis Alonso de Santos» insiste también en el incremento de las temáticas planteadas en sus obras más recientes; además de *Yonquis...* y *Salvajés*, en *Trampa para pájaros*. Más discutible resulta, sin embargo, la atribución que el estudioso hace de *Bajarse al moro* al sainete y el mencionado realismo testimonial que percibe en *Trampa para pájaros*.

El artículo «Cachorros de negro mirar», de Paloma Pedrero y «El traductor de Blumemberg», de Juan Mayorga: «dos

acercamientos al neonazismo» de Phyllis Zatlin aborda el estudio de dos piezas dramáticas que se apropian de la violencia presente en dos nombres destacados de las dramaturgias más recientes. En Pedrero se dramatiza un conflicto a escala reducida, de persona a persona, mientras que en Mayorga se destaca el poder que contienen las palabras.

El tercer capítulo, «La renovación de los lenguajes teatrales: discursos textuales y escénicos», lo constituyen trece ensayos. Wilfried Floeck trata una cuestión teórica en torno a la posmodernidad, intentando buscar una relación entre ella y el compromiso ético y social en «¿Entre posmodernidad y compromiso social? El teatro español a finales del siglo xx». Además de abordar el tema de una forma bien estructurada, ejemplifica con obras de autores recientes: Juan Mayorga, Ernesto Caballero, Fermín Cabal, Sanchis Sinisterra, Luis Araujo, Borja Ortiz de Gondra, Rodrigo García...

Oscar Cornago Bernal hace una interesante aportación en «Teatralidad y teatrería en la sociedad del espectáculo (las estrategias del bufón)». Delimita dos caminos descritos por los creadores más inquietos, aquéllos que acentúan los elementos de la teatralidad frente a los que buscan superar la propia representación, centra el objeto de su estudio en un caso práctico: la trayectoria de Els Joglars, grupo teatral dirigido por Albert Boadella, en concreto, elige el comienzo de su periodo de madurez, en 1970.

Con el título «¿Fragmentos, elipsis, huecos textuales? La escritura de los jóvenes autores dramáticos», Susanne Hartwig incide sobre la presencia de los medios audiovisuales en las obras dramáticas. Para ello se sirve de un corpus de 28 testimonios escritos por los alumnos de la RESAD. Contextualiza la presencia del texto «agujereado» en el ámbito de otros sistemas estéticos, además de hacer una clasificación formal en el cor-

pus: textos lineales, con o sin elipsis; textos que rozan el caos; textos híbridos.

«El ritmo como paradigma estético del teatro español actual» de Yvette Sánchez trata la cuestión del ritmo a partir de la construcción del texto dramático. Que trabajen varios de los dramaturgos actuales en el cine y en el periodismo condiciona sus creaciones, a la vez que la sociedad ya de por sí fragmentada. Lo ilustra con ejemplos del teatro textual de varios dramaturgos de los 90: Luis Araujo, Lluïsa Cunillé, Itziar Pascual, Yolanda Pallín.

Muy estrechamente relacionado con el artículo anterior está el de Anxo Abufín González: «Para una teoría del «no-lugar» en el teatro español contemporáneo». Sirviéndose de la teoría de Marc Augé, el estudioso aplica el concepto a una serie de obras dramáticas españolas, mayoritariamente de autores de los 90: hay predilección por el turista, se sitúa la acción dramática en espacios urbanos precarios, se recrea la lucha entre dos tiempos, el pasado y el presente... En fin, se dramatizan vidas de una sociedad del no-lugar y del no-sentido.

José A. Sánchez estudia el lenguaje del cuerpo como un componente más del texto dramático en «Los discursos del cuerpo en la creación escénica contemporánea». Estructura su artículo en cuatro partes. Luego de hacer un recorrido diacrónico, llega a la determinación de no haber realmente un lenguaje particular para el cuerpo en el ámbito del teatro español. Sólo será a partir del estreno de *Parque antropológico: el hombre urbano* (1983) de Albert Vidal, cuando exista realmente un diálogo entre el cuerpo del actor y del espectador. Este ensayo presenta, además, el atractivo de un soporte visual con fotografías ilustrativas.

José Antonio Pérez Bowie, «Las servidumbres naturalistas del cine (sobre algunas adaptaciones cinematográficas recientes de textos teatrales “problemáti-

cos”)), analiza los problemas que surgen a la hora de versionar para la pantalla textos teatrales. Elige un corpus de obras que «transgreden los supuestos de la mimesis naturalista» (p. 286). Las versiones que trata son: *¡Ay, Carmela!* (1990) de Carlos Saura, *Una mujer bajo la lluvia* (1992) de Gerardo Vera, *Yerma* (1998) de Pilar Távora y *Divinas Palabras* (1987) de José Luis García Sánchez.

Partiendo del apoyo teórico de Umberto Eco, M^a Teresa García-Abad busca ampliar el concepto de «intertexto» sirviéndose de un ejemplo concreto. Titula su aportación: «“El ajuar de la memoria”: un imperativo ético y estético en “El lápiz del carpintero”, de Rivas, Cuña y Reixa». Es una rigurosa aportación a las transformaciones que sufrió el texto en el tránsito por diferentes géneros: novela, teatro y el cine.

«El teatro español de los noventa: el “humorismo” como clave estética» de Isabelle Rock insiste sobre una cuestión poco o nada tratada sobre los dramaturgos actuales. Su apoyo teórico son Vladimir Jankélévitch («ironía interrogante») y Luigi Pirandello («humorismo»). Trabaja sobre un corpus de obras seleccionado entre dramaturgos de los 90. La investigadora considera a Rodrigo García y Borja Ortiz de Gondra los máximos exponentes de la «dramaturgia de la ironía interrogante».

Cerstin Bauer-Funke hace una sugerente aportación al teatro de José María Rodríguez Méndez, titulada «Entre condenación eterna y salvación: crítica social y ética en “La marca del fuego” (1986) y “Leyenda áurea” (1998), de José María Rodríguez Méndez». La crítica social es una constante presente en estas dos obras, la primera sin publicar. Le permiten estudiar dos modos diferentes del tratamiento de un tema tan presente en la sociedad de consumo como es el mundo de las drogas. En el primero el autor condena a los protagonistas, mientras que

en el segundo, existe un pequeño resquicio para la esperanza. Todo el ensayo viene a ser una demostración de la gran versatilidad dramática del autor.

Monique Martinez Thomas en «“Sangre lunar”, de José Sanchis Sinisterra: transgresión de las normas, transgresión de las formas» estudia este reciente texto mediante las siguientes polaridades: 1) delincuencia / escándalo; 2) ritualidad / inversión; 3) sacrilegio / innovación. El autor recurre a un hecho acaecido en Estados Unidos, y que Pedro Almodóvar tomó para su última película, *La mala educación* (2004). Desde el punto de vista formal, adopta una estética de lo translúcido que afecta a espacio, tiempo y personajes.

Ernesto Caballero nos acerca a su mundo dramático en «El texto dramático desde su perspectiva de puesta en escena», no desde un ámbito teórico, sino desde la práctica teatral. Es un intento por sistematizar algunas reflexiones desde su condición de escritor dramático y de director de escena. Lo ejemplifica con dos de sus obras: *Recorrido* y *Auto*.

Finaliza este volumen con el artículo de Klaus Pörtl, «Innovaciones en escena y diálogo del teatro español del siglo XX». Es un recorrido diacrónico en la historia del teatro español del siglo XX, destacando a aquellos autores que más han innovado: Echegaray, Enrique Gaspar, Joaquín Dicenta, Benito Pérez Galdós, Jacinto Benavente, Carlos Arniches, los hermanos Álvarez Quintero, Pedro Muñoz Seca, Valle, Lorca, Mihura, Bue-ro, Martínez Ballesteros y Sergi Belbel.

En definitiva, *Teatro y Sociedad en la España actual* da debida cuenta de la evolución del teatro español más reciente, aborda con rigor científico y crítico las cuestiones tratadas, al tiempo que se convierte en texto de obligada consulta para especialistas y curiosos. Vaya para él y sus editores nuestro más merecido aplauso.

JOSÉ LUIS CASTRO GONZÁLEZ