

EQUIPO GLIFO, *Diccionario de termos literarios*, A Coruña, Xunta de Galicia, vol. 1, A-D, 1998, 585 pp.; vol. 2, E-H, 2003, 786 pp.

En su prólogo a la primera edición del *Diccionario de términos filológicos* (1953), escribía Fernando Lázaro Carreter que «Hace tiempo que se deja sentir la necesidad de una obra como la que ofrecemos al público. Si hasta ahora no existe en lengua española un trabajo semejante, ello se debe, seguramente, a su enorme dificultad» (9). Tenía toda la razón el maestro y no queda sino agradecerle su trabajo para vencer esa dificultad y poner su diccionario a disposición de los lectores, un diccionario que ha sido durante muchos años una herramienta imprescindible para profesores, estudiantes e interesados en la lengua y la literatura en general. Muy otra de aquella, sin embargo, es la situación actual de la bibliografía en lenguas hispánicas —para no hacer mención de algunas obras monumentales en otras lenguas—, pues no son pocos los léxicos disponibles, pero ninguno como éste, aunque tan sólo se hayan publicado dos volúmenes —A-D y E-H—, lo que, por otra parte, es más que suficiente para hacerse idea de lo que será el resultado final.

Hay que decirlo antes que nada: con la publicación de este *Diccionario de termos literarios* todos los interesados en literatura tenemos ya una deuda contraída con el Equipo Glifo*. Las razones son

* El Equipo Glifo está formado, según la información del segundo volumen, por: Anxo Tarrío Varela, Fernando Cabo Aseguinolaza, Blanca-Ana Roig Rechou, Arturo Casas, Anxo Abuín, Darío

varias. Está para empezar el empeño por no dejar fuera de la posible consulta ningún término, digamos en tanto eso sea posible en un campo del saber como es el de lo literario donde a cada momento la propuesta terminológica acecha a la vuelta de cada página. Dicho esto, están aquí los numerosísimos términos de la retórica clásica, pero también los de la moderna, los no pocos de la métrica y, en fin, los que la teoría de ayer y de hoy va poniendo en circulación. En muchos casos además con entradas para las voces que desde alguna lengua particular han adquirido un cierto rango de palabras comunes, como «bout-rimé» o «Einführung», pongamos por ejemplo, dándose en estas ocasiones, como es lógico, la traducción.

Por otra parte, esta generosidad o rigor se corresponde con que las entradas buscan ser lo más informativas posibles, evitando los juicios sobre la oportunidad o no de los conceptos que se tratan o las escuelas u orientaciones teóricas de las que se da noticia. Una noticia que es siempre pertinente, incluyéndose en ella la definición conceptual o, en los casos de teorías los fundamentos básicos que

Villanueva; más los becarios: Montserrat López Fariña, Rosario Mascato Rey, Miriam Sánchez Moreiras; los redactores: Anxo Abuín González, Silvia Alonso, Fernando Cabo Aseguinolaza, Arturo Casas, Carlos Cordeiro Moledo, César Domínguez Prieto, Montserrat López Fariña, Rosario Mascato Rey, Gerardo Pérez Barcala, Miriam Sánchez Moreiras, Blanca-Ana Roig Rechou, Xosé Xavier Ron Fernández, Iria Sobrino Freire, M.^a Isabel Soto López, Anxo Tarrío Varela, Darío Villanueva; y como colaboradores en la revisión y corrección de pruebas: Eulalia Agrelo Costas, Isabel Mociño González, Alicia Munín Munín, M.^a Xosé Souto Nieves Y Mar Sueiro Peña.

permitan al lector hacerse una buena idea de sus presupuestos, además de situarla históricamente, a modo de mínimas monografías. En este sentido, la concisión necesaria a un diccionario se aúna a la perfección con la información necesaria, tanto que pienso que incluso quienes no estén familiarizados con la teoría, pero sí estén interesados en la literatura, pueden ser lectores de estas páginas hallando allí un buen fruto.

Según Voltaire, un diccionario sin ejemplos no sería más que un esqueleto. Pues bien, aquí hay mucho más que huesos, aquí hay todo un cuerpo. Al respecto hay que decir que el esfuerzo es extraordinario y que los autores están haciendo a la lengua gallega un servicio inestimable. Que era uno de los objetivos propuestos queda dicho en la introducción al primero de los volúmenes. Si comienza el Equipo Glifo llamando la atención sobre que «o tecido cultural galego presenta aínda hoxe numerosas lagoas e zonas baldías» (9), lo que lamentablemente es cierto, aunque hay que decir que es algo menos cierto con la publicación de este trabajo, los autores advierten allí que la ejemplificación, hasta donde ha sido posible, se lleva a cabo con «ocurrencias do corpus literario galego conformado dende a Idade Media ata hoxe» (10). Y así es. Por lo demás, hay que decir que al presentarse este diccionario como verdadera obra de referencia son las otras lenguas hispánicas las que quedan ahora con, cuando menos, esta laguna.

El repertorio incluye todo lo que tenga que ver con la literatura, incluso veces que, en principio, pertenecen a ámbitos próximos, como es, por ejemplo, «Bauhaus» o «Games Studies», si bien sí que en este campo difuso, siempre en gesto de apertura, como es el de la teoría encuentran perfectamente su lugar. De lo literario, además de las teorías o líneas críticas, de la retórica, de la métrica, de

los términos de la crítica textual, se encuentran atendidos aquí los estilos —«barroco», por supuesto, pero también «literatura bravú»—, los períodos, los géneros textuales —igual «blues» que «gozo»—, los motivos —«Arcadia», etc.—, el rico léxico que surge a partir del libro —desde «doceavo», etc., a otros como «diseño editorial» y quien quiera saber qué quiere decir, pongamos por caso, «anapistógrafo» encontrará aquí la solución—, las funciones narrativas, lo tópicos y siempre, como ya he dicho, con una información breve y buena, o doblemente. Por otra lado, un rico dispositivo de remisiones permite completar la información de las entradas. Y, como es natural, el final de los volúmenes lo ocupa la bibliografía pertinente.

Que Fernando Lázaro tenía razón al apuntar que era la dificultad de la labor lo que retraía la aparición de obras de este tipo, y más aún las de este calibre, se comprende bien al consultar las páginas de este *Diccionario de termos literarios*. Es conocida la afición de Borges, según Borges, a tener como lectura enciclopedias y diccionarios. Pues bien, quizá cualquiera de estos días veamos a algún profesional de los estudios literarios, quizá a nosotros mismos, a algún estudiante leyendo estos tomos. Yo no me extrañaría.

Situar al gallego, al menos en este campo, a la altura de cualquier otra lengua, incluidas las más prestigiadas en la investigación, recoger lo ya hecho en empresas más o menos semejantes «e así mesmo [...] de avanzar algo do que esa bibliografía» ofrecía (9), subrayar «a necesaria e enriquecedora conexión que debe establecerse entre a tradición retórica, poética, etc., e a moderna Teoría da literatura» (10) son algunos de los propósitos que animaron a los autores. Si se trataba de una prueba, queda aquí más que superada. Este *Diccionario de termos literarios* ha de estar en la mesa de tra-

bajo de todo aquél que tenga alguna relación con la literatura. En forma de entradas de diccionario lo que el pensamiento literario ha sido y es hoy está en estas páginas.

TÚA BLESÁ

SCHOENTJES, Pierre, *La poética de la ironía*, trad. de Dolores Mascarell, Madrid, Cátedra, 2003, 284 pp.

Se ha dicho que somos hijos de la posmodernidad y por tanto de la ironía, que sin dejar de ser una figura retórica ha pasado a convertirse para filósofos y sociólogos en una especie de «espíritu de la época». Este libro que ahora se traduce de Pierre Schoentjes, profesor en la Universidad de Gent, continúa un trabajo anterior: *Recherche de l'ironie et ironie de la recherche* (1993). Si exceptuamos la ambiciosa monografía de Pere Ballart (*Eironeia. La figuración irónica en el discurso literario moderno*, 1994) y el útil estudio de M.^a Ángeles Torres Sánchez (*Aproximación pragmática a la ironía verbal*, 1999), el corpus de estudios teóricos que ha surgido en el ámbito hispano en torno a la ironía representa aún una porción minúscula, sobre todo si lo comparamos con la bibliografía anglosajona, que empieza a ser casi inabordable. Circunstancias del mercado editorial aparte, este déficit es también aplicable a las traducciones, ya que ha tenido que pasar más de un decenio para que libros clásicos en la materia como los de Wayne C. Booth y Vladimir Jankélévitch tuvieran una versión en español. Schoentjes ha tenido mayor fortuna, puesto que su libro fue publicado en francés hace sólo dos años.

Como se nos indica en el preliminar, la literatura más antigua es pródiga en ejemplos de ironías. Hay parlamentos iró-

nicos tanto en *La Ilíada* como en *La Biblia*. Después de un breve recorrido lexicográfico, se deslindan cuatro especies de la ironía, dos de carácter histórico (la ironía socrática y la romántica) y otras dos que siguen la distinción retórica *res / verba*: la ironía en las cosas y la ironía en las palabras. La etimología de la palabra se entrelaza con la historia de la comedia griega, en la que existían dos personajes-tipo: de un lado el *alazón*, caracterizado por su vanidad desenfrenada; de otro, el *eirôn*, es decir, el astuto, aquel que con disimulo terminaba poniendo en evidencia el temperamento jactancioso de su adversario. Es sobre todo en el diálogo socrático donde la ironía se convierte en una estrategia argumentativa. La médula poderosamente anfibológica y perturbadora que va unida para siempre a su semiótica, se pone ya en evidencia en la ironía que emplea Sócrates.

Para el Aristóteles de la *Retórica* o de la *Ética a Nicómaco*, toda actitud irónica lleva aparejada una moral; el irónico debe guiarse por el justo medio, de ahí que para el estagirita su abuso merezca también condena. La mayéutica de Sócrates aspira a buscar la verdad, pero finalmente resulta víctima de una ironía de situación inquietante: es condenado a beber la cicuta por aquellos a quienes pretendía enseñar su ciencia. Por si fuera poco, la apología platónica resulta neutralizada por la caricatura que hace de él Aristófanes en *Las Nubes*. De la ética de la ironía a la que se aplican los griegos puede inferirse su relativismo: transmite valores, pero también los disuelve; afirma al mismo tiempo que confunde, persuade al interlocutor y también puede irritarlo.

El tercer capítulo está dedicado a la ironía de situación o ironía del destino, cuya estructura está marcada por las simetrías y por las inversiones. Se manifiesta sobre todo en el teatro y tiene generalmente por protagonista a un perso-

naje ignorante de su suerte (el Edipo de Sófocles es el más célebre). En efecto, los hechos se desenvuelven de tal manera que lo que se sucede entra en contradicción con lo esperado o con lo que se considera el orden habitual del mundo. A las consideraciones de Schoentjes debe agregarse que los hechos en sí mismos no son irónicos, sino que siempre es el espectador el que promueve tal lectura. Dentro de esta categoría, se establecen dos subclases: las ironías pictóricas, de carácter estático y sincrónico, y las narrativas, donde se juega con las expectativas del lector. Con buen tino, el autor nos recuerda que éstas últimas se hallan vinculadas directamente con el concepto aristotélico de *peripecia*. Una revisión del primer análisis teórico de la ironía de situación —el de Connop Thirlwall: *On the Irony of Sophocles* (1833)— y de las aproximaciones filosóficas de Hofmannsthal y Burke cierran este apartado.

Si bien el primer tratamiento retórico consagrado a la ironía verbal lo encontramos en la *Retórica a Alejandro* de Anaxímenes de Lámpsaco (s. IV a. C.), la comprensión más sistemática del fenómeno se debe a Cicerón y a Quintiliano. Ambos se dan cuenta de que junto a la ironía de valor antifrástico, definida por la noción de contrario, pervive una ironía más difusa, que se expande en el discurso, y cuyo sentido radica en una contradicción de carácter más general. Por esta razón, Quintiliano entiende que la ironía no sólo puede expresar lo contrario de lo que se dice, sino también *algo distinto*. Schoentjes repasa los hitos de la tradición retórica francesa, señalando el lugar que ocupa la ironía en los tratados de Dumarsais y Fontanier. Puesto que la ironía implica generalmente un juicio de valor crítico, concluye Schoentjes, lo más conveniente a la hora de definirla es sustituir la idea de contrario por la más satisfactoria de rechazo por alabanza. No obstante, puede objetarse

que el espectro que presenta la fuerza ilocutiva de la ironía es mayor: sin ir más lejos, también se dan casos a la inversa, de alabanza encubierta tras el rechazo. Y aún más: aunque la ironía puede revelar una intención agresiva hacia una víctima, hay que reconocer que también existen usos meramente lúdicos.

Es difícil reconstruir por lo menudo la teoría romántica de la ironía, ya que la exposición de Friedrich Schlegel, que es el primero en referirse a ella, se construye a base de aforismos y fragmentos publicados en revistas como *Lyceum* y *Athenaeum*. Lo que sí está claro es que el concepto retórico se restringe a favor de la especulación filosófica, en la que la ironía aparece esencialmente como conciencia del caos. Dentro de la idea del artista autoconsciente que rompe la ilusión artística, Schlegel recurre a un término de la tragedia griega. La parábasis designa el momento en que el coro se dirige al espectador para comentar los hechos que están teniendo lugar; del mismo modo, la ironía es «eine permanente Parekbase» porque el autor se entromete en la obra señalando así su naturaleza ficticia. Schoentjes se pregunta por la falta de arraigo de estas teorías en el romanticismo francés y atribuye sus causas a la pervivencia de una tradición clásica y racionalista, así como a la ausencia de una genuina reflexión estética sobre la materia. No es de extrañar por tanto que cuando los románticos franceses piensen en la ironía lo hagan como sinónimo de la antífrasis, o, lo que es lo mismo, que la entiendan desde una óptica retórica (como tropo). El repaso a las obras de Gautier, De Maistre y Musset concluye con un breve apartado que el lector español agradece, ya que se centra en la figura de Ortega y Gasset, quien alude a la ironía como uno de los constituyentes del arte deshumanizado. Schoentjes ve bien la diferencia con respecto a Schlegel: éste carga de trascen-

dencia al arte y al artista, mientras que Ortega insiste en la consideración del arte como broma y nos pone frente a la *autoironía*.

La segunda parte del estudio se abre con un capítulo titulado «Práctica de la ironía». Schoentjes elige como texto irónico un fragmento de *La cartuja de Parma* de Stendhal y como apoyo teórico para su interpretación acude al conocido trabajo de Booth, *Rethoric of Irony* (1974), un libro aún de referencia, si bien muchas de sus ideas merecen ser revisadas. Más que observar la funcionalidad del modelo hermenéutico de Booth lo más interesante tal vez sea la taxativa y certera conclusión que extrae Schoentjes: «La decisión de considerar un pasaje irónico o no depende en última instancia de la decisión que se toma en relación con la intención del autor» (p. 129). Persuadido del carácter virtual de cualquier marcador de la ironía, se nos ofrece en cambio de un amplio conjunto de los más frecuentes —gestos, tono, puntuación, repeticiones, yuxtaposiciones, simplificaciones, desvíos, etc.— y se pone de relieve el hecho de que la interpretación de la ironía crea «comunidades discursivas», un sentimiento de complicidad que refuerza el grupo de personas que la comprenden porque comparten determinados valores y conocimientos. Inseparable de la ambigüedad, la ironía convoca imágenes literarias como las de la máscara, el doble y el espejo. La noción de *ironía estable* que Booth declaraba como la ideal para su análisis, quizá no sea más que una especie de unicornio, el reverso de la norma.

La trivialización a la que se ve sometido el uso de la palabra ironía hace imprescindible que estudios teóricos como éste traten de aportar cierto rigor conceptual que delimite el término de otras nociones las que se relaciona sin llegar a confundirse. Schoentjes afirma que la ironía es hija de la sátira (se sirve de ella

para llevar a cabo sus objetivos correctores) y advierte, como ya había hecho Northrop Frye, que la moral de la ironía es mucho más borrosa. ¿Qué sucede con la tríada ironía-comicidad-humor? Schoentjes sabe que no puede darse una respuesta definitiva en este punto, pero apunta al comparatismo como la única vía de acceso al problema. Creo que no estaría de más recordar el sabio consejo de Robert Escarpit cuando se enfrentó con la misma cuestión: no deben confundirse las palabras con las cosas; la palabra *humor* aplicada al terreno de la literatura es tardía: surge en el siglo XVI, en el teatro de caracteres de Ben Jonson. Provedosa me parece la idea de extender el foco de la ironía a códigos no lingüísticos, aspecto sobre el que había insistido Linda Hutcheon en *Irony's Edge*. Así, podría hablarse de ironías pictóricas (Picasso, Magritte) o musicales (Nyman, Tchaikovski). La sección centrada en la parodia representa también una buena síntesis de las imbricaciones de esta estrategia hipertextual con prácticas afines.

La tercera y última parte del estudio comienza con una historia abreviada de la ironía moderna, en la que conviven autores como Bergson, Freud y Kierkegaard al lado de eruditos más desconocidos como Khan, Wéry o Paulhan. En cuanto a la ironía posmoderna, Schoentjes, sin dejar de revisar las ideas de Barthes y a De Man, incluye un jugoso apéndice con tres ensayos inéditos de Linda Hutcheon, Candance Lang y Joseph Dane. A tenor de su calado evaluativo y de las relaciones de poder que crea, Hutcheon defiende con inteligencia una «política de la ironía». El deconstruccionista Lang, como anteriormente había hecho Stanley Fish, pone de relieve las fisuras del ya citado libro de Wayne C. Booth. Joseph Dane, por su parte, cuestiona la existencia de la ironía más allá del discurso crítico.

El libro de Schoentjes, escrito con

gran agilidad expositiva y minuciosamente estructurado, representa una inmejorable introducción a la teoría y a la historia de un fenómeno complejo y elusivo. Sin embargo, el lector especializado seguramente echará en falta un análisis más profundo de determinados aspectos, así como una sección completa consagrada a la pragmática del discurso irónico, que aportaría otra luz a las perspectivas más tradicionales por las que se decanta el autor.

JOSÉ ANTONIO LLERA

PAVEL, Thomas, *La pensée du roman*, París, Gallimard, 2003, 436 pp.

No son frecuentes los libros dedicados a investigar el género que llamamos novela. En todo el siglo XX apenas aparecieron cinco o seis libros sobre la novela que puedan ser reputados de clásicos, seguidos por unas decenas de divulgaciones o falsas teorías de la novela. Por eso resulta un acontecimiento de primer orden la aparición de un libro sobre la novela con la categoría suficiente para acrecentar la breve nómina de los clásicos del género. Esto acaba de ocurrir con la aparición de *La pensée du roman* de Th. Pavel, una obra de gran calado pese a las limitaciones de la actitud ideológica del autor hacia este género. Trataré de explicar tal paradoja.

Ya explicó hace medio siglo R. Wellek que tratar de abarcar todo un género es una de las más altas y exigentes tareas que puede acometer un investigador de la literatura. Todavía lo es más si ese género es la novela, el más proteico y complejo de los géneros literarios. El libro de Pavel cumple sobradamente los requisitos de tal nivel de exigencia, componiendo la más completa historia de la novela aparecida hasta el momento. Por

supuesto, esta historia de la novela no se funda en el historicismo superficial omnipresente en la investigación literaria, sino en un pensamiento que trata de fundar una filosofía de la historia de la novela. Filosofías de la novela —descontada la filosofía orgánica vulgar que emana del historicismo superficial— sólo ha habido dos que merezcan tal nombre en todo el siglo XX, la de Lukács y la de Bajtín. Pavel se sitúa más cerca de la primera que de la segunda. De hecho, la interpretación de la novela que hace Pavel es una réplica en toda regla a la de Bajtín. Pavel parece apartarse con repugnancia del pensamiento de Rabelais y desconfía del shandismo y del antidealismo dostoiévskiano. Estos tres autores enmarcan la referencia de lo que viene a significar el bajtinismo, que puede considerarse la expresión teórica de esa línea de continuidad estética e ideológica. Y, frente a esa línea, se sitúa una estética idealista, la que Bajtín dio en llamar primera línea estilística de la novela, que es precisamente la línea de pensamiento que viene a reivindicar Pavel, una línea que arranca de la novela griega —las *Etiópicas* son el epicentro del mapa conceptual de Pavel— y que tiene en Richardson y su *Pamela*, en *Waverley* de Scott, en *Middlemarch* de Eliot, en *À rebours* de Huysmans y en Proust sus puntos de apoyo.

El método de Pavel se acerca bastante al de Lukács en *Teoría de la novela* y es, en último término, un método que tuvo su expresión en el romanticismo del círculo de Jena, en F. Schlegel. No es casual que el título elegido por Pavel para el libro sea *El pensamiento de la novela*. Pavel no enfoca en su pesquisa la forma artística de la novela, esto es, la forma del contenido, en expresión abreviada, sino el análisis del contenido novelístico. La imaginación novelística es, para Pavel, fundamentalmente contenido. De hecho, las alusiones al estilo no

son abundantes es este libro. Y una de las dudas más importantes que suscita es si de este método se puede deducir una metodología del estudio de la palabra en la novela, como la que ofrece, en dimensión embrionaria, Bajtín. Más bien cabe suponer que, pese al acierto de algunas observaciones estilísticas de Pavel, con su teoría sucede algo parecido a lo que ocurre con la de Lukács y es que no contiene fundamentos para una aproximación discursiva a la novela ni cabe esperar que se deduzca en el futuro.

El método de Pavel se funda en un objetivo: la reivindicación del idealismo a costa de la interpretación realista de la historia de la novela, y en una cobertura que el mismo Pavel denomina «antropología fundamental». El primer aspecto me parece de especial interés. Es verdad que gran parte de la crítica de los siglos XIX y XX ha concebido el realismo como la meta de la investigación estética. Nada puede concebirse más allá del realismo, según esa forma de pensar. Lukács y Auerbach, entre otros muchos, expusieron ese dogma. Que Pavel invierta hoy la hipótesis significa, en primer lugar, que algo importante está cambiando en el horizonte de expectativas estéticas de la actualidad. La aspiración al realismo empieza a ser concebida como una carga y un obstáculo parcialmente superado. Otras metas están emergiendo en el horizonte estético y dejan obsoleta la perspectiva realista. La investigación de signo realista ha dejado, y esto es posible verlo hoy, que no puede sostenerse el realismo como final de nada, toda una vertiente de la gran evolución literaria menospreciada, sin explotar debidamente. Y Pavel ha inaugurado la exploración de ese otro continente. Quizá ocurre con su aproximación que resulte insensible con aspectos del mundo de la risa y del realismo. Uno ha quedado ya señalado: su desagrado del universo rabelaisiano. Pero sobre estas limitaciones volveremos más

adelante. Quizá el reproche que se deba formular a esta orientación es su ingenuidad. Los valores que destaca el idealismo literario son valores elementales, ingenuos. La prueba es que, desde hace un par de siglos, el idealismo premoderno ha pasado a alimentar la literatura juvenil —la novela de aventuras y la novela rosa—, aunque sería injusto limitar a estos dominios la concepción del idealismo que sostiene Pavel.

Más criticable me parece la «antropología fundamental» de la que se sirve Pavel. Se trata de un esquema ternario que va evolucionando por etapas. La primera etapa —antropología premoderna— está formada por la serie eremita, pueblo elegido y pareja predestinada. La segunda etapa —antropología moderna—, que viene a ser el siglo XVIII, presenta la serie dualismo, contrato social y alma bella enamorada. El siglo XIX aparece, ya sin título, caracterizado con la serie arraigo, comunidad, amor imposible. Por último, el siglo XX suscita «nuevas figuras del imaginario antropológico», la abolición de vínculos, la comunidad problemática y la apoteosis de Narciso. Estas series ternarias resultan imprecisas y su dimensión histórica es superficial. Imprecisa es especialmente la primera serie, que mezcla elementos folclóricos —como el pueblo elegido, esto es, la alianza originaria entre un pueblo y sus divinidades— con elementos históricos —la pareja monogámica sublimada—. Aquí asoma uno de los problemas de la insuficiente definición de la novela con la que trabaja Pavel. La novela es un género histórico. Los elementos de la tradición oral nacional le son ajenos, aunque pueda absorberlos y reformularlos. Y este esquema resulta superficialmente histórico porque no da cuenta de los dos grandes abismos históricos que marcan la historia de la novela y de la cultura: el tránsito de la oralidad a la escritura (o de la prehistoria a la historia), que mar-

ca el nacimiento de la novela, y el tránsito del pensamiento dogmático al pensamiento individualista, que se produce a finales del siglo XVIII.

La metodología de Pavel resulta del cruce de este esquema evolutivo ternario y antropológico con un doble esquema binario y retórico: la oposición entre idealismo y verosimilitud, y la oposición entre el avance hacia la interioridad y la resistencia de la exterioridad. Del resultado de este cruce de planteamientos resulta una exposición más lograda de las dos primeras etapas, esto es, hasta el final del siglo XVIII. Lógicamente la tarea clasificatoria se complica enormemente no tanto por el notable incremento de la producción novelística cuanto por la mayor complejidad conceptual, producto de la tendencia del individualismo a la mixtificación de los subgéneros novelísticos. La respuesta de Pavel es una tendencia a ampararse en las historias nacionales de la novela. De repente, lo que ha sido una historia transnacional de un género internacional empieza a conceder la exposición de secciones de capítulos cuya unidad es la comunidad nacional —francesa, inglesa, española o alemana— de la novela. En otras palabras, el planteamiento metodológico de Pavel se resiente y cede espacio a una historia orgánica de la novela, en la que la historia del género se logra mediante la suma de historias nacionales. A medida que el método ideográfico —como suele llamar Pavel a la esencia de la estética idealista— se torna incapaz de explicar la evolución del género no queda otro recurso que echar mano de la bibliografía —aspecto que declara el propio autor en el apartado final dedicado a las deudas—. Conviene aclarar que no siempre se ha impuesto esa organización nacional del acontecer novelístico. Este proceder se combina con otro respetuoso de las grandes individualidades, pero lo fundamental del problema es, en mi opinión, que se diluye una

perspectiva que trata de conjugar la exposición de la querrela sobre el idealismo con la historia natural de los subgéneros de la novela (helenística, caballescica, pastoral, picaresca, etc.) Este esfuerzo se pierde casi por completo a partir del final del siglo XVIII, pese a la pretensión de continuidad y al esfuerzo retórico por describir las inflexiones del pulso entre idealismo y realismo.

Otros dos aspectos merecen ser detallados en la crítica de este planteamiento idealista. El primero es la reducción de las novelas humorísticas a una réplica, incluso un complemento, de la novela idealista. Esto da lugar a criterios sorprendentes. «El curioso impertinente» parece interesar más a Pavel que el *Quijote*, por ejemplo, si tenemos en cuenta el número de referencias a la parte y al todo y, sobre todo, el énfasis puesto en unas y otras. Y, en especial, la consideración humorística de estas grandes novelas es vista sólo en la medida en que pueden revelar aspectos indicadores de la defensa de ideales y valores. En el campo del humor hay ausencias extrañas, con *Gil Blas* y *Simplicísimus*, que contrastan con el enciclopedismo con que se tratan otros aspectos. El segundo aspecto, quizás más llamativo, es la débil consideración que tiene en este libro el didactismo como fenómeno novelístico. La novela de formación apenas tiene acogida. El *Meister* sólo recibe una mención devaluadora ya en el apartado de conclusiones, en cambio, *Werther* y *Las afinidades electivas* reciben una ajustada atención, por poner sólo ejemplos del mismo autor. Algo parecido ocurre con Dickens, del que se destacan *Oliver Twist* y *La pequeña Dorrit* y se ignoran *Historia de dos ciudades* y *Grandes esperanzas*. El didactismo hermético ha pasado desapercibido de otra forma. Se analizan algunas novelas herméticas pero sólo en cuanto representaciones del idealismo, es decir, situándolas en el mismo plano que

novelas de patetismo idealista (como las *etiópicas* y sus seguidoras, en el lenguaje de Pavel). Esto ocurre con herméticos como Hölderlin, Novalis y algo parecido con otros coetáneos, como Calvino. Las novelas-confesión se meten en el mismo saco que las patético-sentimentales, como *La princesa de Clèves*, el saco de las novelas elegíacas.

Quizá haya que ir concluyendo que una historia filosófica de la novela que siga el curso de la evolución de los subgéneros puede ser superior a otra que se funde en «dos aspectos esenciales de la evolución: el principio polémico y la alternancia de armonización y dispersión» (p. 408). Estos principios pueden parecer relevantes. Llamarlos esenciales ya viene a mostrar un impulso dogmatizador. El mismo Pavel carga contra los que han concebido la evolución de la novela desde un principio único (léase Auerbach y Bajtín, especialmente). Él lo ha hecho desde dos, da igual que se llamen polemico y alternancia o idealismo e interioridad. Una comprensión más profunda de la historia y de las demandas de la gran evolución pueden permitir, en mi opinión, la lectura de esa filosofía de la historia de la novela.

Para concluir quisiera hacer una última consideración sobre *La pensée du roman*. La exposición crítica que he hecho acerca de su método no debe empañar lo fundamental, esto es, que se trata de una gran obra, la más completa que nos ha dado la aproximación filosófica a la novela. Esta consideración final no es el producto de un impulso benevolente de última hora sino la conclusión que se deriva de dos observaciones distintas. La primera es el gran esfuerzo que albergan estas páginas por contener toda la novela, un esfuerzo enciclopédico que se ha antepuesto a las demandas del propio método del autor. Investigar la novela es más fácil después de este esfuerzo, pues las obras de Lukács, Bajtín y Auerbach

fueron considerablemente más incompletas e insuficientes en su capacidad de abarcar de lo que ha conseguido reunir Pavel. En segundo lugar, este libro es el resultado de la valentía de contradecir estados de opinión fuertemente asentados aunque, a partir de este momento, caducos. La cuestión ante este esfuerzo no es tanto si se está o no de acuerdo con sus principios y desarrollos, sino en qué medida es útil para suscitar un debate, para suscitar nuevas réplicas. Y esta es la gran virtud del libro de Pavel; esta es una obra que debe cosechar réplicas, que sirve para reabrir un debate imprescindible, el de la posibilidad de otra historia de la novela que no sea la suma de relatos fragmentarios nacionales. Y eso, en el terreno de la teoría en general o en el de los estudios de una literatura en particular: la literatura española, por ceñirnos al objeto de la revista que nos acoge.

LUIS BELTRÁN ALMERÍA

GARCÍA BARRIENTOS, José Luis, *Teatro y ficción. Ensayos de Teoría*, Madrid, Editorial Fundamentos, 2004, 254 pp.

Después de la aparición del libro *Cómo se comenta una obra de teatro* (2001) que se presentaba como una introducción a una dramaturgia sistemática, tenemos ahora en este volumen recogidos los trabajos que de manera dispersa en cuanto a su publicación han contribuido a forjar esta dramaturgia. Son trabajos que, sin embargo e independientemente de que formen parte de un edificio mayor, tienen valor por sí mismos en cuanto aportaciones al problema central de la dramaturgia: el modo de representar la realidad en el teatro, en definitiva, las relaciones entre el teatro y la ficción. Desde que la noción de ficción se situó en el centro del debate teórico literario

con los estudios fenomenológicos de la literatura y con la ascensión de la narrativa como género hegemónico, con el consiguiente éxito de la narratología como disciplina universal, se ha hecho inevitable medir todos los géneros y modos literarios con respecto a este patrón central. José Luis García Barrientos viene a rescatar el debate para el lugar en que nació esta consideración de la literatura en conjunto como ficción: el teatro y la teoría de la tragedia de Aristóteles. El drama, como modo de representación de la realidad, se sitúa así en el lugar central a la hora de tratar el problema de la ficcionalidad, que inevitablemente en nuestros días tiene que buscar su espacio teórico contraponiéndose a los otros dos géneros ficcionales mayores: la narrativa y el cine. Será sobre todo la narratología de Gérard Genette, admirada sin ambages por el autor como un gran edificio teórico, la que servirá de base para a partir de ella elaborar las categorías correspondientes en el teatro.

La primera parte, «Epistemología» se abre con un artículo fundacional en muchos sentidos, y recogido ahora en una compilación sobre textos básicos de teoría del teatro, la de Carmen Bobes Naves (Arco Libros, 1997). La distinción entre «escritura» y «actuación», que articula este trabajo altamente teórico, sirve para deslindar las formas fílmicas de las teatrales y consigue establecerse como una distinción semiótica que abarca en realidad todo el campo de la expresión artística. Es, sin duda, el artículo más conocido de los aquí recopilados.

El segundo artículo se centra más concretamente en el ámbito teatral y abarca uno de los temas más controvertidos de la especulación sobre este género desde que Aristóteles defendiera que una tragedia debía funcionar solo con la lectura de su texto. El planteamiento serio y desde los fundamentos de las relaciones entre texto y representación sirve

a José Luis García Barrientos para situar el objeto de la dramaturgia que, como ha defendido siempre el autor, debe ser el drama, es decir, el espacio que media entre el texto y la representación. La claridad y capacidad de establecer distinciones pertinentes con que García Barrientos se enfrenta a este problema son de agradecer, así como la dimensión hermenéutica que este asunto alcanza en el siguiente artículo, en que a propósito de George Steiner se plantea el problema de la interpretación teatral en relación a la interpretación en general. Aquí se defiende el teatro como lugar donde la interpretación es creación, pues en el teatro no hay manera de salirse de la interpretación primaria, lo cual es una vacuna contra la proliferación de interpretaciones secundarias y terciarias: «la interpretación teatral es uno de los antidotos infalibles contra este cáncer de lo secundario y lo terciario. Una representación seria o responsable de *Hamlet* pone literal y necesariamente un punto final a esa monstruosa proliferación de interpretaciones publicadas, que hoy serán ya muchas más de veinticinco mil» (75). Es una postura arriesgada y radical en un sentido liberador: proponer el ideal de una interpretación pura, contra la marea (decreciente ya) de los tiempos de la deconstrucción. La compañía de Steiner asegura un buen viaje, pero es el viaje que García Barrientos (estoy convencido) hubiera hecho por sí mismo de todas las maneras.

La segunda parte titulada «Retórica» acoge una serie de artículos que afectan a la técnica teatral y a los problemas más concretos de comunicación con el público. Aquí es donde se ve con más claridad la relación con la narratología de Gérard Genette, a la que García Barrientos hace puntualizaciones muy valiosas. Entender la obra literaria como una pieza retórica, como un mecanismo lingüístico fabricado para influir en el público, y defenderlo con inteligencia viene tam-

bién a disipar todas las dudas que el autismo no-comunicativo, propio de las diversas corrientes deconstructivas, arroja sobre el texto literario, que tiene una dimensión pragmática tan evidente que es un pena que haya que estar recordándolo una y otra vez. El primer artículo de esta parte viene a ser una compilación de las ideas centrales del libro *Drama y tiempo* (C.S.I.C., 1991). El problema del tiempo tiene su continuación en el artículo titulado «Anacronismo y ficción». Los tres artículos que afectan al problema de la perspectiva dramática y que abarcan los asuntos de «identificación y distancia», «punto de vista» y «focalización», incluyen matizaciones y aclaraciones sobre estos conceptos de carácter tan sutil que ponen en claro aspectos que la teorización narratológica había dejado un tanto vagos. José Luis García Barrientos acierta a tratar con inteligencia estos puntos teóricos situados en un terreno fronterizo por cuanto dependen en gran parte de la recepción efectiva de la obra, y ahí el género dramático tiene mucho que decir. Vemos así que el estudio sobre mecanismos teatrales nos remite, en esclarecedor diálogo, a la primera parte teórica del libro, pues el análisis del concepto de «punto de vista» sirve para mostrar cómo el texto teatral mismo exige que se busquen fuera de él las soluciones a distintas interpretaciones a que puede dar pie, lo cual garantiza la existencia del nivel mediador del «texto dramático». Por su parte, el ensayo sobre «focalización» es el más ambicioso por cuanto sobrepasa su presencia en el teatro y acierta a explicar la focalización también en narrativa y cine, llegando incluso a donde no llegaban los análisis tradicionales.

La tercera parte, que reúne los trabajos dedicados a «hermenéutica», se centra en interpretaciones concretas de obras o fragmentos dramáticos, como el ejemplar análisis dedicado a la escena III,15 de *El alcalde de Zalamea*. Tenemos en

él una muestra de comentario total, minucioso y clarificador, partiendo de los supuestos teóricos que el autor ha venido propugnando. Los comentarios que acompañan a éste enlazan a la vez con asuntos teóricos y de técnica que ya se habían tratado en las otras partes del libro, lo que asegura esa continuidad y diálogo de que vengo hablando. A propósito de *El tragaluz* de Buero Vallejo se estudia la significación del espacio dramático, que aunque no ha sido tratado en particular en este libro, tiene un amplio tratamiento en *Cómo se comenta una obra de teatro*. De Antonio Gala se estudia *Séneca o el beneficio de la duda* para poner de manifiesto la relación entre género y perspectiva, que enlaza con los problemas de «punto de vista» y de «distancia» antes tratados. El problema del anacronismo tiene su vertiente práctica aquí en el estudio de una película: *Las tres edades* de Buster Keaton, con lo que volvemos a encontrar la profunda implicación entre las artes escénicas y las fílmicas que plantean problemas similares del tratamiento del tiempo desde sus respectivas condiciones de actuación y escritura.

El epílogo está constituido por un interesante artículo sobre el futuro del teatro y el impacto de las nuevas tecnologías no sólo en la representación teatral sino también en la manera de teorizar, llevando la reflexión a un lugar más amplio que nos hace plantearnos el futuro de la literatura en general y su estatus en un futuro no muy lejano.

En definitiva, el libro, dispuesto bajo la sombra tutelar de fuertes tradiciones: epistemología, retórica y hermenéutica, constituye en realidad una Poética general, construida a base de fragmentos fuertemente cohesionados y que apuntan todos en la misma dirección: la defensa de un entendimiento de la literatura como un discurso comunicativo, con un sentido que no sólo se puede explicar sino tam-

bién experimentar. José Luis García Barrientos sigue defendiendo con humildad pero con constancia el valor de la inteligencia y del gusto, espantando los fantasmas del relativismo y sosteniendo una posición humana con respecto a la literatura. Todo acto de comunicación es un acto de entrega, de generosidad y confianza, y su libro establece una comunicación responsable y conspicua con el lector, que se enfrenta aquí a preguntas planteadas de manera sencilla pero que tocan en lo profundo de los problemas (y del problema) del significado.

ÁNGEL LUIS LUJÁN

MUNGUÍA ZATARAIN, Martha Elena, *Elementos de poética histórica. El cuento hispanoamericano*, Méjico, El Colegio de México, 2002, 188 pp.

El siglo xx ha situado la literatura hispanoamericana en la vanguardia de la producción mundial de cuentos literarios. Los mismos factores que impiden que Hispanoamérica se sitúe a la cabeza de la producción industrial o del negocio bancario han permitido su asombroso despliegue de creación literaria, en general, y cuentística, en particular. Nombres como Quiroga, Borges, Cortázar, Rulfo, Monterroso, Arreola o García Márquez acreditan ese liderazgo creativo cuentístico. La causa de ambos factores es el mestizaje, no sólo racial sino cultural y estético, que se ha dado en el subcontinente americano. Ese mestizaje cruza una cultura oral tradicional con la cultura europea de la escritura y de las disciplinas. Y los resultados son desiguales: sobresalientes en el campo de la creatividad artística y deficientes en el de la prosperidad monetarista.

Pero no sólo la creatividad cuentística ha alcanzado la excelencia. También

la teorización sobre el fenómeno cuento ha alcanzado grandes resultados. A ello han colaborado escritores como Cortázar y una amplia nómina de profesores. El resultado es una bibliografía abundante y de gran interés, no sólo para el dominio hispánico sino también para otros dominios culturales.

Producto del creciente nivel de estos estudios es la aparición de una teoría estética del cuento, una poética histórica que viene a superar una etapa retórica en la aproximación al cuento —apoyada en la decaída narratología— que dominó el último cuarto del siglo xx. La emergencia de esta incipiente estética del cuento no ha producido más que artículos hasta la reciente aparición de libro de Martha E. Munguía *Elementos de poética histórica. El cuento hispanoamericano*. Apoyándose en el pensamiento de Mijaíl Bajtín, Munguía se plantea ofrecer una alternativa a la historia literaria actual. Para ello elige un género —el cuento literario— y un marco supranacional —hispanoamericano— aunque monolingüe. El resultado es la mejor monografía sobre el cuento que conocemos.

La mayor virtud de este libro, su opción por la estética entendida como poética histórica, se convierte en su principal problema a causa de una concepción abstracta de la estética. A pesar de los repetidos propósitos de concreción e historicidad que formula la autora, no articula un conjunto de categorías históricas. Su discurso sobre la estética se apoya en los escritos más abstractos de Bajtín (el escrito de juventud *Hacia una teoría del acto* es el más citado) o en las propuestas de Ricoeur, que nunca superó el retoricismo pese a que sus libros tengan un indudable atractivo. Es verdad que la propia autora reconoce que «está por reconstruirse el proceso histórico de las soluciones artísticas» y que, en varios momentos, señala el carácter abierto de su investigación. Pero es necesario seña-

lar que la cuestión central que afronta este libro —y con él toda la investigación sobre el cuento literario— es la de superar el teoricismos para proponer una estética histórica del género.

El punto de partida de esa estética histórica ha de ser la oralidad. Munguía lo subraya, dedicando la primera de las tres partes que forman el libro a este asunto. Todo lo que dice a propósito de la oralidad está muy bien, aunque no sea suficiente. A la hora de la verdad no apunta más que a una estilística de la oralidad y la investigación cuentística ha ido algo más lejos en este ámbito, sobre todo a cuenta de la epifanía (la función mítica del cuento). Un planteamiento estético-histórico de la oralidad supone que ésta no se limita al relato oral, sino que conlleva un tipo determinado de imaginación que ha sobrevivido en varios campos de la creatividad verbal y plástica, pero que tiene su asiento principal en el cuento literario, como han visto unos cuantos críticos, con mayor o menor fortuna. En segundo lugar, la consideración de la naturaleza oral del cuento literario nos debe llevar —y esto no se ha hecho hasta el momento— a establecer los vínculos de cierto tipo de cuentos con arquetipos del cuento folclórico. Esto es, la marca de género de un amplio sector de cuentos literarios sería la pervivencia —con la necesaria mudanza cultural— de arquetipos folclóricos. La misma Munguía alude a la figura del «burlador» a propósito de *El carnero* de Rodríguez Freyle. En efecto, el burlador (*trickster* en la terminología de Aarne-Thompson) es uno de los más productivos arquetipos o marcas de género del cuento folclórico y del cuento literario. En resumen, la reivindicación del alma oral del cuento debe sobrepasar el escenario de la estilística y fundar la investigación sobre la imaginación cuentística y su proceso de adaptación a las distintas etapas históricas.

Pero juzgar este libro sólo por el

planteamiento abstracto de la dimensión estética no sería justo. En primer lugar, porque el discurso estético —que ocupa la segunda parte del libro— está bien articulado, dentro de su perspectiva teórica. En segundo lugar, porque la propia Munguía consigue superar parcialmente este obstáculo con la tercera parte del libro, dedicada a las conexiones entre el cuento y otros géneros literarios y que constituye lo mejor del libro. El apartado dedicado a la relación entre el cuento y la lírica se dedica casi enteramente al cuento modernista, entendido como cuento hermético o simbólico. Aquí sí que hay una comprensión a la vez estética e histórica de una variante del cuento hispanoamericano que es también una línea del cuento universal. Igualmente merece destacarse la sección dedicada a la relación entre el cuento y la leyenda, que retoma en términos concretos el problema de la oralidad. No deja de ser significativo que esta parte sea, a nuestro juicio, la mejor del libro. Y es en las orientaciones del cuento menos orales donde más consigue avanzar Munguía en su poética histórica del cuento.

Quizá convenga terminar por concluir que una poética histórica del cuento ha de dominar el futuro de la investigación en este campo. Esa poética histórica deberá explicar la traslación de los arquetipos folclóricos al cuento literario y la ampliación de este dominio con otras estéticas no vinculadas al cuento tradicional y conectadas con otros géneros. Esa poética histórica será el relato de la subordinación del cuento a otros géneros retóricos hasta 1800 aproximadamente y de la emancipación de este género y su expansión a otros campos a partir del siglo XIX. Le cabe a Martha Munguía el honor de haber puesto la primera piedra en esta nueva etapa de la investigación sobre el cuento literario.

LUIS BELTRÁN ALMERÍA

GARCÍA-BAQUERO GONZÁLEZ, Antonio, y Pedro ROMERO DE SOLÍS (eds.), *Fiestas de toros y sociedad*, Sevilla, Fundación Real Maestranza de Caballería de Sevilla/ Universidad de Sevilla/ Fundación de Estudios Taurinos, 2003, 898 pp.

Reúne este nutrido volumen las intervenciones del congreso celebrado en Sevilla entre noviembre y diciembre de 2001. La nómina de participantes da cuenta de que el estudio de la tauromaquia no es ya cosa de castizos trasnochados, sino de historiadores, filólogos, periodistas, sociólogos interesados en conocer el pasado desde distintos puntos de vista pero siempre de modo riguroso. Se pone de relieve en estas páginas que el toreo es un arte, tanto como el mundo de toro es un negocio y que, como tales, evolucionan y están vivos. Los toros no son algo del pasado —están en continua evolución— ni aisladamente español; su presencia en Francia, Portugal y en los países americanos da a la fiesta una amplitud de perspectivas que evitan su aquilosoamiento.

En el congreso se trataron distintos aspectos relacionados con el toreo y el ambiente taurino, desde los que hacen referencia a asuntos históricos y literarios, a los que se relacionan con la política, la arqueología, la etología, el derecho, la economía, la ética y la ecología. Firman estas páginas estudiosos tan solventes y acreditados en este y otros campos como los editores, como Carlos Álvarez Santaló, Marina Alfonso Mola, Carlos Martínez Shaw, Rafael Cabrera, Araceli Guillaume, Bernard Vincent, que se ocupan de la dimensión histórica de los toros; Javier Morales, Antonio Purroy, Julio Fernández Sanz y otros, que se acercan al estudio de las ganaderías de reses de lidia y al citado frente ecológico, de más importancia de lo que se cree a la hora de valorar la actividad y rique-

za taurina, así como la defensa del medio ambiente en España. De materias que relacionan la antropología y la sociología con las fiestas taurinas escriben, entre otros, Dominique Fournier, Luis Capucha, José Antonio González Alcantud, Antoinette Molinié; de literatura, música y tauromaquia, Jacobo Cortines, Juan Carlos Gil, Juan Manuel González Herranz, Alberto González Troyano, Tomás Marco, Francisco Morales Padrón, José Carlos de Torres y el ya desaparecido Manolo Vidal; de las relaciones con la filosofía y el arte se ocupan Víctor Gómez Pin, François Zumbiehl, Álvaro Martínez-Novillo, Anni Maïllis; y de los toros y los medios de comunicación Manuel Bernal, Alejandro Pizarroso, Baldomero Toscazo, María Celia Forneas y otros, corriendo la conferencia de clausura a cargo de Bartolomé Bennassar, que disertó sobre el concepto de edad de oro en el toreo.

Como se puede apreciar, múltiples enfoques que permiten comprobar la condición plural y multifacetada del planeta de los toros, como lo llamó Antonio Díaz Cañabate, y la vitalidad del fenómeno taurino, a pesar de las malas tardes. Vitalidad que se pone de relieve además en el campo de la investigación al constatar que este congreso internacional no fue una isla o un fenómeno aislado en la indagación sobre estos asuntos: desde el último decenio, por no ir más atrás, se vienen realizando reuniones científicas, de mayor o menor calado, tanto en España como en Francia y Portugal que responden a la importante renovación que se está dando en los estudios sobre este campo y de la que están saliendo resultados tan notables como el que ahora se comenta.

Sean bienvenidos estos intentos de dignificación de la fiesta de los toros y de su estudio mediante investigaciones serias, más allá de supuestas asignaciones políticas e ideológicas y lejanas de la imagen casposa, machista y de casti-

cismo que es posible encontrar todavía en algunos festejos y textos que se quieren tanto reivindicativos de la fiesta como antitaurinos.

JOAQUÍN ÁLVAREZ BARRIENTOS

FERRÚS ANTÓN, Beatriz, *Discursos cautivos: convento, vida, escritura*, Anejo LIII de *Cuadernos de Filología*, Valencia, Universitat de València, 2004, 135 pp.

Decía Teun van Dijk que «la comunicación ideológica es un doble proceso en el cual las creencias con base ideológica se expresan (u ocultan) y controlan persuasivamente las mentes de los receptores». En *Discursos cautivos: convento, vida, escritura*, Beatriz Ferrús analiza la relación entre vida y subjetividad, entre vida y autobiografía, en los escritos de unas monjas del Barroco colonial, que reivindican un espacio de la letra.

Son discursos que transmiten, entreveradamente, un fuerte componente ideológico. Textos determinados por el poderoso dominio que sobre ellos ejerce o puede ejercer el destinatario de los mismos: los confesores; en los que, además, puede percibirse un desajuste entre el destinatario y el interlocutor, lo que conlleva la consideración de 'tú' como un «vacío que tiene muchas máscaras, [...] una instancia móvil» (p. 75). Y, sobre todo, textos en los que «la *narratio* queda supeditada a la persuasión y a la argumentación» (p. 31), lo que nos conduce, de nuevo, a retomar la cita inicial, pues los discursos analizados por Ferrús, que «expresan» mediante lo que «ocultan» o «silencian», controlan las mentes de los receptores en un doble sentido: si entendemos como receptores a los confesores, el control estará fundamentado en una presentación que proporcione, si no el beneplácito de la autoridad competen-

te, al menos sí, su permisividad; por otro lado, un control persuasivo de transmisión de la ideología implícita para aquellos receptores capaces de «leer entre líneas» y de hacer emerger, de sus vacíos, la polisemia que los textos contienen, como evidencia la autora en el tratamiento de los mismos.

El ensayo se caracteriza por su amplio objeto de estudio porque, como señala Nuria Girona en el prólogo, «opta por el todo y no por una de las partes» (p. 5). Está estructurado en cinco apartados más un último dedicado a la bibliografía, en la que se incluyen más de cincuenta y cinco fuentes teóricas sobre autobiografía, crítica feminista y teoría literaria y casi ciento noventa fuentes secundarias sobre el Barroco, las monjas escritoras o la escritura colonial, entre otras. Gira alrededor de una serie de conceptos fundamentales: deseo, silencio, cuerpos, máscaras, ficciones... y responde a tres cuestiones acerca del significado de la configuración de la identidad femenina en la colonia, de las repercusiones de la escritura de estas mujeres-monjas de la colonia, así como de la especificidad de su escritura autobiográfica. Cuestiones formuladas en «De espejos y sepulturas», en el que, a modo de introducción, se ofrece una reflexión sobre la escritura, la autobiografía y se delimitan las premisas teóricas y metodológicas, así como sus objetivos.

Los escritos de María de San José, Úrsula Suárez, la Madre Castillo, Catalina de Erauso y Sor Juana Inés de la Cruz son estudiados críticamente en los capítulos: «*A la espera de Dios*, tres experiencias y un destino» y «Nosotras que no fuimos místicas», en los que los conceptos teóricos que maneja se explican con precisión al análisis textual. En el primero de ellos, destaca cómo las *vidas* de María de San José, Úrsula Suárez y la Madre Castillo son tres modos de «esculpir un autorretrato», tres modos de

defender una identidad que se fundamentan, respectivamente, en la ética del merecer, la del parecer y la del padecer.

En «Nosotras que no fuimos místicas» se analiza la *Historia de la Monja Alférez escrita por ella misma*, de Catalina de Erauso, relacionándola con la narrativa picaresca, las vidas de soldados y bandoleros y la vida conventual, pues «con las tres juega y a las tres malea, pervirtiéndolas y desdiciéndolas, para mantener con ellas siempre una posición de equidistancia» (p. 84) y se aborda la figura de la mexicana Sor Juana Inés de la Cruz y de los silencios de su obra.

Tienen en común estas mujeres el que se sirven de una serie de máscaras para legitimar o justificar el acto de toma de la palabra en un complejo juego de identidades representadas, en las que se señalan modelos para terminar por invertirlos y rescribirlos, tratando de «maquillar o hacer pasar un acto de subvención genética y de rebelión política» (p. 46). Juego de apariencias característico de la escritura barroca, plagada de incógnitas, engaños y agudezas. Y si la paradoja barroca, que todo lo contagia, nos obliga a repensar la dimensión social —hasta cierto punto «pública»— del espacio conventual, o la consideración de la escritura de estos textos como acción de «descarnar un cuerpo, tacharlo, en un ejercicio donde el tachón termina por mostrarse como subrayado» (p. 62), el propio título del ensayo parece contagiarse también de estos juegos conceptistas y paradojas verbales. Así, el malabarismo de los sujetos que escriben estos «discursos cautivos», privados de libertad, logrará transformarlos y hacer propio del 'yo' un discurso que les estaba siendo impuesto. Su dominio de la palabra les otorgará «poder» para utilizar o servirse de la «cautividad», subvirtiéndola y logrando, con ella, una cierta libertad.

JOSEFA BADÍA HERRERA

HUERTA CALVO, Javier (Dir.); MADROÑAL DURÁN, Abraham; URZÁIZ TORTAJADA, Héctor; DOMÉNECH RICO, Fernando; y PERAL VEGA, Emilio (Coords.), *Historia del Teatro Español*, Madrid, Gredos, 2003, 2 vols., 3.170 pp.

Creo que fue difícil titular una obra con esta categoría de contenido y de extensión. Y, sin embargo, su director, el profesor Javier Huerta Calvo, y sus coordinadores del tomo I, Abraham Madroñal Durán y Héctor Urzáiz Tortajada, y los del tomo II, Fernando Doménech Rico y Emilio Peral Vega, se inclinaron por un título tan sencillo como *Historia del teatro español*. Con ello pusieron de relieve que el libro es una *Historia* (de los orígenes y precedentes hasta la actualidad) de una modalidad determinada de la literatura, la teatral, y que se centraba en su desarrollo en el grupo lingüístico español. Entiéndanse estas palabras titulares en su más amplio sentido posible, pues el vasto contenido de la obra apenas puede resumirse en una nota informativa como esta.

El teatro es la modalidad literaria más compleja que existe en cuanto a los factores que intervienen para que se produzca la comunicación artística de este orden. Tiene frente a él los otros géneros de literatura que se han ido formando y aun el mismo concepto, general por una parte, de *literatura* en cuanto a la etimología de la palabra. La *littera* es la letra, en un sentido estricto, un signo que representa un sonido determinado. Y los derivados de esta palabra han constituido, cada uno con su significación precisa, la materia cultural que tratamos: *literatura*, *literario*, *letras*, etc. Cuando afirmamos que el teatro es literatura, reconocemos una calidad estética de una extensión amplísima, pero determinada. Pero el teatro no depende sólo de la letra como signo, sino que es, al mismo tiempo, y de una manera esencial, comunicación habla-

da y oída, y sus consecuencias literarias. Este libro del que doy noticia trata del estudio de todas esas modalidades de creación literaria que constituyen el teatro. Y trata de las obras de este género que se han representado, modalidad de su conocimiento más idóneo, y también las que se conocen por la lectura del texto correspondiente. El autor de la obra teatral escribe su obra para que sea convenientemente representada en el teatro, un edificio o lugar adecuado según la época, ante un público que se reúne con este fin.

Si entre el público hay alguien que asiste a la representación o lee el texto de la obra, y la considera desde un punto de vista crítico o erudito, y formula sus opiniones y juicios para constituir la historia del teatro, realiza una contribución necesaria para su conocimiento. Lo que importa destacar es que el teatro es la representación que realizan unos intérpretes o actores, y entonces es su voz y los gestos adecuados, un arte de la presentación (llamada representación) destinado a que el público perciba la obra como un hecho artístico de carácter literario en la disposición teatral. Siempre es posible, además, convertir esta compleja comunicación teatral en la lectura de un libro que contenga su texto impreso, pero el efecto no es el mismo, y depende de la formación del lector para que perciba la teatralidad de los textos.

Por eso, historiar el teatro requiere una obra extensa en que se traten los numerosos elementos que intervienen en este hecho literario, tal como se muestra en estos dos amplios volúmenes a los que me refiero. Forman el total 3.170 páginas, obra de ochenta y ocho colaboradores, con la siguiente distribución de datos de consulta que cierra la obra: pp. 3021-3952, tablas cronológicas de columnas de teatro español y teatro universal; pp. 3053-3077, índice de temas; y pp. 3079-3153, índice de personas, ade-

más de los índices generales del libro propiamente dicho.

El estudio del teatro ha de atender, pues, a numerosos aspectos que existen en la «percepción» íntegra de una obra de este orden literario. Por de pronto, se encuentra el autor, que tuvo en cuenta, cuando escribía su obra, el público que la había de percibir en el teatro en cuanto este reúne a los que se puede llamar espectadores o concurrentes a una fiesta anunciada, que es la obra teatral.

El que se hayan de juntar los asistentes en un lugar determinado empareja, en primer lugar, su manifestación con los actos religiosos que se celebran en las iglesias; en ese caso la reunión la forman los fieles. Hay que tener en cuenta que el teatro español procede de la Edad Media, y las influencias religiosas sobre el teatro son importantes, y en esta época primera, decisivas. Y hay que añadir otro dato: en el periodo en que se dan las primeras manifestaciones identificables como teatro, existe también el complejo cultural al que damos el nombre de «Antigüedad», y que continúa, entre otros elementos, la memoria de la experiencia teatral de otra época anterior que viene a reunirse de una manera determinada con el teatro naciente en nuestra consideración. Y también hay que agregar lo que, perteneciendo a otras manifestaciones también literarias, narrativas o líricas, que, leídas o dichas por autores o intérpretes, fueran acercándose a lo que propiamente es teatro en cuanto requerían la presencia de un público que oía las mismas. Todo ello se manifiesta como una experiencia que es colectiva, pues ayuda a formar la entidad del público, y es individual por cuanto los asistentes a la representación la perciben cada uno a su manera como piezas de algún orden literario.

El principio es, pues, partícipe de esta complejidad que, a medida que comenzó en los siglos medievales, y sigue en los

otras épocas caracterizando la peculiar «percepción» del fenómeno teatral en cada época, a medida de sus gustos y percepciones, y aumenta su complejidad. La oralidad de sus manifestaciones adquiriría una forma propia y constituía un sistema propio para comunicar lo que hoy, para nosotros, son sólo textos literarios de carácter teatral documentados, o la suposición de su existencia por noticias de otro orden. Y la obra literaria de este género teatral iba adquiriendo exigencias formales cada vez más necesarias y complejas para obtener su fin de una manera más lograda.

Esta *Historia del teatro español* trata de este proceso secular, en el cual el arte literario teatral ha requerido la cooperación de una arquitectura real o fingida para constituir el lugar adecuado como escena preparada para que el público reconociera en ella el lugar propio para que esa «percepción» sea a la vez personal (de cada espectador) y pública (del conjunto), pues los espectadores forman una comunidad temporal reunida para percibir el espectáculo. Los autores y sus obras se atienen a estas exigencias con más o menos acomodo en cuanto a sus posibles representaciones. Hay obras, como la *Celestina* y otras semejantes, que, aun no siendo propiamente teatro, recogen, sin embargo, algunas de sus características y se consideran teatrales por el efecto que producen. La conservación de estas obras constituye un problema de transmisión porque la entidad teatral no siempre tiene ocasión de representarse en la escena y lograr en ella el grado de oralidad y gesticulación que pide las dimensiones textuales de la obra.

Hay, además, una modalidad artística, la música, que, en alguna de sus manifestaciones, sobre todo el canto, se une al teatro, pues a veces tiene y tuvo exigencias de comunicación que eran semejantes a las teatrales en cuanto a su audición. La música con su pluralidad de

instrumentos se une con la voz humana y su expresión. Y de aquí su acercamiento y hasta fusión en algunos grados, como en la ópera, en la que el diálogo entre los personajes es cantado y, por tanto, se reúne creativamente con la música con una presentación asimismo teatral.

No es, pues, de extrañar que pronto apareciera una teoría teatral que acompañase a esta clase de obras, y se formule la conciencia de cómo se logra una creación de esta clase, tal como se encuentra en los otros géneros literarios. Entre otras cuestiones, se acaba por formular la aparición de los «clásicos», obras que se consideran ejemplares en el desarrollo de los gustos de autores en correspondencia con los públicos, con su capacidad de ejemplo y perduración en los escenarios.

Atendiendo a todos estos factores, las obras que produce el teatro dan lugar a los estudios que van examinando su disposición y efectos que producen, y constituyendo un género reconocido, en último término artístico y cultural que recoge y captan cada espectador y los públicos, y también se reúnen las opiniones favorables o contrarias, si complace o no la obra.

He aquí, expuesto en pocas palabras y de manera incompleta, los factores más notables que intervienen en la historia del teatro (y en este libro que comento desde un punto de vista general) y que conviene conocer para valorar y juzgar la obra teatral desde su origen hasta hoy en España. Los índices de este libro en los dos volúmenes que lo integran son decisivos como complemento a su unidad de exposición. Se plantean según conviene a su desarrollo en dos extensos espacios de tiempo. El primero corre desde lo que se pueden considerar los orígenes del teatro español hasta el fin del siglo XVII; y el segundo, desde el siglo XVIII hasta la actualidad. El orden del desarrollo de la materia es, siguiendo el criterio cronoló-

gico que exige la historia, el siguiente: a) el arte escénico; b) la teoría teatral; c) los autores y las obras; d) la transmisión y recepción de las obras ante los públicos correspondientes; y e) noticia del teatro en otras lenguas que más influencias ejercieron sobre el español reconociendo su originalidad y rasgos de su influencia y motivos de los mismos. Los periodos y materias se establecen en las manifestaciones que es posible testimoniar en el desarrollo de la obra, formando las relativas unidades que se han constituido para el desarrollo de la misma.

De esta manera la extensión de la obra resulta adecuada al sentido orgánico de su intención, y tiene en cuenta los factores que rodean propiamente el «texto» teatral según sus exigencias en el hecho de la comunicación literaria que impone este tipo de creación que es propio y característico del género. La amplitud con que se trata esta compleja materia merece, a mi juicio, una primera calificación: es la que responde a las exigencias de un libro de orden universitario, donde el conocimiento que en conjunto se expone es propio de este grado de enseñanza. Y también cabe decir que en conjunto es una obra que se ha organizado para quien busque sin una finalidad concreta de un orden en donde sea posible encontrar las noticias de un nivel informativo si se buscan los datos concretos. El orden de la exposición de una materia tan compleja se diferencia de la que se encuentra en los diccionarios paralelos del teatro, donde los datos específicos se hallan organizados en el orden mecánico de la alfabetización formado por las palabras concretas que han intervenido hasta hoy en su desarrollo.

En esta *Historia del Teatro Español* se usa un orden expositivo constituido por la índole de la materia misma expuesta en un orden histórico y agrupando las obras teatrales y sus autores según su condición. Hay diversidad de ca-

pítulos escritos por numerosos conocedores de los asuntos correspondientes, y su número y orientación son extensos. Su carácter es diverso. Alguna información no se encontraba en libros de esta clase, sino en revistas específicas. Cito, como ejemplo, *ADE, Teatro*, revista de los directores de escena, en donde se plantean cuestiones relativas a los espacios escénicos y al trabajo de los actores, artesanía y arte de la representación de los mismos según las épocas a los que pertenecen, que en este tratado también se exponen cuando y en la medida que es conveniente. Hay también, cuando es oportuno, capítulos complementarios sobre los teatros extranjeros y su relación con los españoles. El criterio comparativo resulta a veces desigual porque no se puede seguir un criterio común en los distintos periodos y lenguas, y la relación entre las literaturas tiene que limitarse a ilustrar los periodos más destacadas en las diferentes épocas, pero es un elemento de juicio que se añade a la historia. La extensión que se dedica a los autores españoles, que son los fundamentales de esta historia, es diversa. Mientras en unos casos se agrupan en periodos determinados y entonces son muchos o pocos, en otros sólo un autor ocupa el artículo correspondiente y se justifica el motivo de su tratamiento por la importancia de las obras, por su originalidad o influencia. Lo mismo hubiese ocurrido si el libro hubiese sido obra de un solo autor. Aquí la unidad expositiva de esta *Historia del Teatro Español* corre a cargo del director y sus colaboradores, citados antes al comienzo de esta nota, que han procurado seguir, por el carácter del libro, un criterio pedagógico en las diversas materias. Tal como se ha hecho, la exposición resulta variada, y los puntos de vista son diversos para el despliegue de una materia que ocupa varios siglos y manifestaciones de índole muy diversa, y expuestas en tres mil ciento setenta páginas. Se

ha procurado que el autor de cada capítulo sea por sus estudios un gran conocedor del asunto que expone.

En suma, es una Historia en la cual han cooperado el número de autores que he mencionado, numeroso en una obra de esta naturaleza que hoy supone un esfuerzo cultural meditado y representativo. El fin fue lograr un tratado del que se obtenga una consideración general del teatro español en cuanto ha sido posible en su intención. Así se logra su utilidad como fuente general de información, y es también es obra en que se halla orientación sobre algún aspecto determinado en cuanto a los textos o autores que se necesite consultar, y también sobre todo los numerosos aspectos y elementos que han intervenido en la organización de lo que es el espectáculo teatral español. Y esto con una extensión que va desde los orígenes del mismo hasta hoy, como actualidad literaria, que es decir artística. Así, además de la historia del teatro, sirve el libro para presentar la teatralidad literaria desde su origen, y se extiende en la información de las obras y autores del tiempo nuestro.

FRANCISCO LÓPEZ ESTRADA

GARELLI, Patrizia, y Giovanni MARCHETTI (eds.), *'Un hombre de bien'. Saggi di lingue e letterature iberiche in onore di Rinaldo Frolidi*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2004, 2 vols. (XXVIII + 646 pp., y IX + 688 pp.)

En la «presentación», titulada acertadamente «Un hombre de bien», Maurizio Fabbri repasa la importancia que tuvo y tiene Rinaldo Frolidi (1924) para los estudios españoles de la Universidad de Bolonia y, en general, para el hispanismo italiano, antes de calificarlo como «civile, tollerante, operoso, morale». De

sus cualidades humanas son testimonio quienes lo han tenido como profesor y quienes se han beneficiado de la hospitalidad de su Departamento. De la utilidad de su investigación da fe la «Bibliografía» que sigue a la presentación: cincuenta años han transcurrido entre la primera y segunda edición (y traducción) de *Animal de fondo*, de Juan Ramón Jiménez, medio siglo en el que ha enriquecido, sobre todo, el conocimiento del teatro del XVI, la práctica y la teoría dramáticas de Lope de Vega y la literatura del Dieciocho y principios del XIX. Así, gracias al profesor Frolidi, sabemos mejor el papel de los cómicos de la legua italianos en el teatro español o el de Valencia en la obra de Lope y la dramaturgia barroca; trazamos con mayor rigor y acierto la línea de la tragedia, hasta González del Castillo, Marchena o Álvarez de Cienfuegos; leemos con mayor provecho algunas figuras de la Ilustración española; etc. No es de extrañar, por tanto, que la jubilación de Rinaldo Frolidi motivara la iniciativa de un homenaje, que diversas vicisitudes han retrasado editorialmente en exceso: el número tan alto de colaboradores avala el acierto de esta empresa y, sobre todo, la estima que sus colegas (algunos, antiguos alumnos) sienten por quien hoy es catedrático emérito de la Universidad a la que llegó en 1968.

Si no me he descontado, noventa y nueve son los trabajos que corroboran el aprecio del hispanismo (italiano o no) por la persona y la obra del profesor Frolidi. Garelli y Marchetti han sabido unificar su presentación formal, pero, inevitablemente, los contenidos son muy dispares. Quizás la distribución por materias y épocas hubiera ayudado al lector, algo perdido en el criterio alfabético con que se ordena la miscelánea, una verdadera *silva de varia lección*. Jorge Demerson ofrece, incluso, un trabajo sobre la esclavitud en Ibiza y Formentera, mientras que S.

Scandellari se ocupa de «un progetto di 'codice civile': la *Ydea de un Cuerpo Legal* di Acevedo», un jurisculto de la época de Carlos III. Por su parte, Franco Meregalli une amigos al referirse a la obra de Giovanni Stiffoni (1934-1994). Algunos estudios léxicos a menudo relacionables con la historia de las ideas (Álvarez de Miranda, Capanaga, Chiareno, Domergue, Gentile G. Marchetti, San Vicente, etc.) y el dedicado a los prefijos españoles de origen latino por P. L. Quarta representan la contribución de los lingüistas, al igual que los apuntes, poco concretos, sobre la retórica del *publice bene dicendi* que García Dini ampara bajo el título «¿Existe una dignidad académica?» o las cuestiones de folklore infantil que trata Morreale. René Andioc prosigue su interpretación sobre el alcance sociomoral de la obra de Goya, y François Lopez añade algunas páginas más al conocimiento de la edición y la lectura en «Los textos de primera necesidad en la España del siglo XVIII».

En lógica relación con la labor investigadora del prof. Frolidi, es precisamente la literatura del Dieciocho la que centra el mayor número de artículos, aunque son bastantes los que enfocan aspectos relacionados con el teatro y la narrativa de los siglos XVI y XVII, la literatura medieval, la hispanoamericana, el Diecinueve, la Generación del 27, la narrativa contemporánea, temas por otra parte nada ajenos a la curiosidad intelectual del homenajeado. Patrizio Rigobon remite al artículo «Presenza della Catalogna letteraria» (1952), de Frolidi, en las primeras líneas del que consagra a una buena novela en catalán: *Vida privada*, de Josep Maria de Sagarra, y Roberto Vecchi se ocupa, en portugués, de *No hospício* (1905), de Rocha Pombo.

Ante tal cantidad y tanta variedad, resulta imposible dar noticia de todo lo que reúne '*Un hombre de bien*'. *Saggi di lingue e letterature iberiche in onore di*

Rinaldo Frolidi. Acerca de la literatura del Dieciocho, conviene destacar, al menos, algunas contribuciones al creciente interés por la literatura de viajes (Caso González), la literatura memorialista, la utópica o el periodismo, amén de la renovada perspectiva con que se conecta su costumbrismo con el que floreció unas décadas después. Este homenaje aumenta asimismo la bibliografía sobre autores casi ignorados, y prosigue el deseo de precisar la poética de aquel siglo y de anotar algo mejor sus textos más leídos.

Entre otros posibles ejemplos de los viejos y nuevos caminos del dieciochismo, cabe mencionar la contextualización de la función social del «Diario de Barcelona» a fines del XVIII, por parte de Lacalle Zalduendo; las observaciones de Urzainqui a propósito del triste relato del destierro que documenta el *Diario* de Jovellanos; la lectura de Frank Baasner ratificando una vez más la oposición de *El sí de las niñas* a la pasión romántica; la presencia del nuevo sentimentalismo —una nueva sublimidad patética de índole muy teatral— en las *Noches lúgubres*, según Ermanno Caldera; otra constatación de la igualdad predicada por Feijoo entre hombres y mujeres (Camarero); el análisis de las loas cómicas de Moncín por parte de Palacios, y del teatro tan espectacular de Antonio Bazo (Ríos Carratalá), sendas aportaciones para desempolvar los ingenios de segundo orden, en una labor hoy tan frecuente como necesaria para dar argumentos y matices a la historiografía literaria. En una línea parecida, y con el rigor que acostumbra, Patrizia Garelli se ocupa del tema de Egilona en el teatro de la segunda mitad del siglo XVIII: Trigueros, Bermúdez de Castro, Vargas y Ponce. Con una mirada diacrónica que nos lleva a Parker, Fabbrì recorre el camino de la literatura picaresca observando a uno y otro lado la narrativa picaresca «clásica» y la que produjo el siglo XVIII. Glendinning pone

en evidencia ideas y contradicciones del *Eusebio*, de Montengón. A mi parecer, sin embargo, conviene resaltar de un modo especial las «Considerazioni su di una possibili storia dell'utopia nella Spagna del Sei-Settecento», de Giovanni Stiffoni, puesto que aclaran los límites del tema y, desde un excelente resumen, animan a avanzar por una parcela todavía poco cultivada.

Ya cruzando el siglo, Carnero expone las opiniones políticas de García Malo en sus obras de 1809-1811; Gil Novales se ocupa de la prensa y los afrancesados en relación con el final de la Guerra de la Independencia; Díaz Larios reflexiona con capacidad de síntesis sobre el cambio de gustos que va reflejándose en la épica (leyendas, cantos heroicos, etc.) entre 1790 y 1834, y Aguilar Piñal rescata las opiniones del periodista y crítico Pedro María de Olive en «Las Letras a comienzos del siglo XIX». María Teresa Cattaneo aplica sus conocimientos de estilística a *El estudiante de Salamanca*, mientras Gies y García Castañeda prosiguen sus investigaciones sobre las dramaturgas del XIX y el teatro de Pereda, respectivamente. Augusto Guarino, en fin, lee *La sombra*, de Pérez Galdós, como una novela fantástica.

Luis de Llera nos acerca el desengaño de quienes vivieron en la vecindad intelectual de la Residencia de Estudiantes los últimos días de la Segunda República, mientras que Menarini aporta sólidos argumentos contra la autoría de García Lorca de la farsa para títeres *La niña que riega la albahaca y el príncipe preguntón* y Morelli añade un nuevo testimonio, casi desconocido, de la amistad entre el poeta granadino y Aleixandre. Algunas novelas recientes son objeto, asimismo, de comentario: *La noche más caliente* (1965), de Daniel Sueiro, por parte de R. Legítimo Chelini; *La ciudad de los prodigios* (1986) y, en general, la obra de Eduardo Mendoza, a cargo de Liano.

En un ambicioso viaje intelectual, Bellini recorre diversas encrucijadas entre la Edad Media, el descubrimiento de América y las letras del siglo XVI. No menos interesante resulta el que, siguiendo la ruta del epígrafe, nos lleva de Erasmo a Fray Luis de Granada, de la mano de Donatella Montalto. Y conviene señalar, además, otras colaboraciones que saltan a uno y otro lado del Atlántico para comparar textos y épocas; así, la de Albónico y, sobre todo, la de Ferro, que se ocupa del jesuita José de Acosta y su *Historia natural y moral de las Indias*. La temática hispanoamericana tiene, por supuesto, cabida en tan voluminosa colección, con artículos sobre Rómulo Gallegos (Scocozza), Neruda (Calabrò) o Borges (Scarano).

Otro de los ámbitos investigados por el profesor Froldi —el teatro de los siglos XVI y XVII, especialmente la obra de Lope de Vega— ocupa una buena parte de estos *Saggi...*: Juan del Encina (Ferrer Valls), Torres Naharro (Oleza), la teoría dramática cervantina (Cancelliere), la voz narrativa en *Las hazañas del Cid* de Guillén de Castro (Weiger), un autógrafo lopianiano de interés para el *Arte nuevo de hacer comedias* (Romero Muñoz), la relación de *El perro del hortelano* con el refrán que le presta su título (Canavaggio), las intenciones que Lope esconde *Fuente Ovejuna* (Crovetto) o el valor simbólico de sus deixis espaciales (Inoria Pepe), la primera parte de *La hija del aire* de Calderón (Chiappini), algunas de las técnicas dramatúrgicas de *El mejor alcalde, el rey* (Juan Carlos de Miguel), etc. El cervantino *Retablo de las Maravillas* (Battista), *La lozana andaluza* (Cirillo), o la bibliografía sobre la oralidad en la prosa áurea (M. Rosa Scaramuzza) son otras tantas contribuciones al estudio de aquella época. Un excelente artículo, debido a Aldo Ruffinato, analiza el tratamiento irónico del exordio en el prólogo del *Lazarillo* para observar, intertex-

tual y architextualmente, su influencia en la literatura picaresca. Por su lado, Paola Elia describe un nuevo manuscrito de «Vivo sin vivir en mí», que habrá que tener en cuenta en las futuras ediciones críticas de la poesía de San Juan de la Cruz.

En cuanto a la literatura medieval, la cosecha es menor: la colaboración de José Luis Ángeles repasa la ideología con que la crítica ha leído el *Cantar de mio Cid*, cuyo verso 2275 es objeto de erudita exégesis por parte de Alfonso D'Agostino. Ambos pueden servir de ejemplo de las muchísimas opciones metodológicas que se ofrecen al hispanista actual. Caraffi aporta al homenaje «Il Principe e l'Ingannatrice nel *Sendebarr*», y Caravaggi, apoyándose en la poesía coetánea, estudia las «allegorie belliche ed esperienza militare nella poesia di Jorge Manrique».

No faltan colaboraciones que estudian los vínculos entre la cultura española y la italiana: la palabra «hidalgo» en las traducciones italianas del *Quijote* (Pini), la fortuna de Goldoni en el teatro español (Calderone) y en Portugal (da Costa Miranda), las fuentes italianas del teatro de Góngora (Dolfi), Manuel Lassala (Espinoso) y, también, los jesuitas expulsos (Ferrer Benimeli) en Bolonia, o el vocabulario del español y el italiano (Saussol). De algún modo pertenecen a la metodología comparatista el trabajo sobre el peso de la teoría francesa en el neoclasicismo español (Checa Beltrán), o, incluso, en relación con los estereotipos, «Ramón de la Cruz, personaje de teatro», de Francisco Lafarga. Álvarez Barrientos comenta las reflexiones que Mor de Fuentes escribe en *Ensayo de traducciones*, ampliando un capítulo que debería figurar en cualquier historia de la cultura (que abarcara la lengua, la literatura, las ideas y mentalidades,...). Por su parte, en sus respectivas colaboraciones, Mario Di Pinto y Rafael Lozano argu-

mentan y ejemplifican acerca de las refundiciones, mientras que Begoña Sáez comenta con agudeza *El Monstruo* de Hoyos y Vinent, a la que no cabe tildar de plagio de Mirbeau. Distrae y aprovecha, por decirlo horacianamente, «Un tema costumbrista: el trapero en Mercier, Janin, Baudelaire y Larra», donde José Escobar interpreta al trapero «como figura autorreferencial del [escritor] costumbrista»; recuérdese que *La brouette du vinagrier*, de Mercier, obtuvo un notable éxito en los escenarios bajo el título de *El trapero de Madrid*, adaptado por Valladares de Sotomayor. La traducción al italiano y la transmodalización a película de *Tristana* motivan las páginas de Melloni.

Cuando el Instituto Feijoo de Estudios del Siglo XVIII organizó un homenaje al prof. Caso González, también con motivo de su jubilación, Rinaldo Froldi cerró las Jornadas de aquel amable otoño de 1992 con estas palabras: «Gracias, don José, por lo que nos ha enseñado del siglo XVIII, y gracias por su lección al mismo tiempo de ciencia y humanidad, que estoy seguro va a continuar en los próximos años». Cumple repetirlas, conscientes de hasta qué punto el saber nos obliga a agradecer el esfuerzo y la generosidad de quienes nos enseñan.

JOSEP MARÍA SALA VALLDAURA

LÓPEZ ESTRADA, Francisco, *Libros de viajeros hispánicos medievales*, Madrid, Arcadia de las Letras, Colección El Laberinto, 2003, 156 pp.

El profesor López Estrada indaga en este nuevo volumen de Arcadia de las Letras sobre el viaje medieval. Perfilando las diversas tipologías, analiza con su habitual curiosidad un género tan particular, y exitoso, como los itinerarios librecos. Pródromos comunes desde la pasto-

ril, ya estudiada por el crítico, a los románticos. En este caso, concita su atención una de las grandes metáforas narrativas y humanas. De hecho, los teóricos de la novela y el cuento, desde Bajtin a Propp, valoran la travesía literaria como esencia metagenérica. Así, todo viaje significaría un desplazamiento —físico y creativo—.

La literatura «viajera» nace ligada al género epistolar, pues alguien describe su vivencia —en o durante el camino, como sucede en la picaresca barroca desde Solórzano a Mateo Alemán— y se dirige a una sola persona. Las historias y aventuras que se cuentan son parciales e incompletas, pues el viajero se halla de paso y su convivencia con los vernáculos resulta limitada, parcial. Paulatinamente, el acervo creció y merece el crédito de los lectores. Lo que importa es que el autor narre las «fortunas» y «adversidades», en sintagma picaril, del viaje, sublimando la función expresiva.

Si hubiera que señalar un periodo concreto, los siglos XIII al XV suponen el auge de los viajeros por el mundo conocido. Marcados, en ocasiones, por su condición social —reyes, embajadores, mercaderes—, o bien por un motivo específico, como la expansión del islamismo, o cristiano. Aunque la formación intelectual del viajante, en sus múltiples aristas, debe contar hechos, personas, animales, ya extraordinarios para el lector, ya insólitos o teratológicos; sin olvidar por ello su valor de *docere* imaginativo. De ahí que se emplee con frecuencia el término «maravilla» para definir anécdotas, lugares o autoridades que causan gran admiración por su novedad. Pero este concepto alberga dos exégesis contrapuestas: negativa, o hecho de ficción, según E. Popeanga, y positiva, o relato verdadero. Dicha hibridación da lugar a una hermenéutica que recibe el nombre de «iterología».

Una modalidad acusada atañe a la

expansión de la fe. La *peregrinatio* se descodifica como la metáfora que deja atrás lo cotidiano y se convierte en 'extraño'. Se visita La Meca —árabes residentes en el ámbito hispánico—, los hitos de las Cruzadas, desde Saladino a la de los infantes, Roma, sede pontificia, o Santiago de Compostela, de acuerdo con el carácter piadoso y menesteroso de la época. Mientras los judíos, por ejemplo, tomaron asuntos legendarios, políticos y un abigarrado contexto histórico, los musulmanes fusionaban todo tipo de creencias (mitología, fábulas sobre monstruos, y astronomía, según principios tololmaicos). Por el contrario, los viajes de tradición cristiana responden al deseo de la Iglesia por mandar emisarios con fines devotos y absolutorios.

López Estrada ilumina la travesía del cordobés Pero (o Pedro) Tafur a los Santos lugares y Roma. Durante su recorrido visitó Italia, Tierra Santa, Chipre, El Cairo, comisionado por una misión diplomática, Constantinopla, Grecia, Alemania y Flandes. La narración de sus aventuras, titulada *Tratado de las andanças e viajes por diversas partes del mundo*, o, sencillamente, *Andanças*, ofrece un fresco vívido sobre la bonanza económica de Europa en el siglo XV. Quizá su mayor carencia sea la falta de precisión cronológica, dado que escribió su relación quince años después.

También Mandevilla recorrió los Santos Lugares. Sus impresiones vertebran el *Libro de las maravillas del mundo*, guía descriptiva donde examina los distritos menos conocidos por el lector. Maneja una gran notable cantidad de fuentes bibliográficas trazando con maestría una historia que absorba desde las primeras páginas. Sorprende la inclusión de una pluralidad de alfabetos de lenguas ajenas a la del propio autor, adelantando así las conquistas posteriores del Inca Garcilaso de La Vega, en sus *Comentarios reales*, o los famosos *Mithridates*.

La crónica de Pero Niño, quien dicta a un criado sus experiencias, se recoge bajo el rótulo *Victorial*. Frente a los dos caminantes previos, pues tanto Tafur como Mandevilla escribieron relatos con ambientes y gentes «extraordinarios», desconocidos para el lector, Niño dictó «hechos notables de un señor que ha merecido la honra de que se escriba un libro sobre él; o él mismo se ha procurado un biógrafo para resaltar sus méritos en la sociedad de la época». Aquí no existe rareza, ni singularidad, ni originalidad ficticia, sino un relato de exposición en forma narrativa.

Otro capítulo desbroza la producción del Preste Juan y la *Flor de las Historias de Oriente*, de Hayton. El primero escribió un tratadillo recordando sus viajes por la India, basado en una carta dirigida a varios destinatarios. La *Flor* es una obra destinada a lectores de altos conocimientos y saberes; y, como curiosidad, este libro abandona la norma latina y vigoriza el interés por las lenguas romance del viejo continente.

Detengámonos ahora en los viajes civiles. Su idiosincrasia textual abunda en la geografía fronteriza y los pobladores del camino. Precisamente por eso, también enumera la vida y costumbres de estas desconocidas etnias. El libro más conocido tal vez sea el del italiano Marco Polo, compuesto de más de un centenar de manuscritos y numerosas ediciones en diversas lenguas. El mercader italiano pinta los aspectos más seductores y sorprendentes de tales gentes, por lo que el lector experimenta un anhelo por verificar todas esas historias leídas.

Posee cierto valor el famoso *Libro del conocimiento de todos los reinos...* Tomado como una metáfora de la imagen del mundo, sobresale su enorme extensión. Ejemplo palpable de la gran cultura del autor, su talento descuella en la heráldica y banderas de los lugares visitados. Incluso, en oposición a muchas

crónicas de la época, contiene láminas y grabados simbólicos que refieren leyendas con seres asombrosos.

En el trascurso del ensayo, privilegia un segundo significado de la metáfora del viaje: la vida como camino. Este nuevo sentido, también hollado por Rico en *El hombre como microcosmos*, actúa como bastidor de los contenidos más diversos, sobre todo en los libros de didáctica y política. El camino toma un valor principal de inconveniente, dificultad en el logro de propósitos, aunque este sendero, abierto y sin visualizar el fin, regala al viajante una vida larga, signo de triunfo y provechosa labor. *La Historia del Gran Tamorlán* narra el itinerario del viaje por la embajada de España, engrandece y panegiriza la figura de Tamorlán y, a la postre, documenta una cronología y topotesia muy fiel a los casos sobrevenidos. Todo ello hizo que obtuviese gloria, reputación o alcurnia en la Castilla de Enrique III. El crítico compila una antología de textos con testimonios del arte civil y religioso; la descripción de la ciudad de Arzinga, con noticias sobre la población, su situación geográfica, credos, animales exóticos, jirafas o elefantes, reproduciendo su onomástica de forma literal.

Por último, repasa con esmero los viajes a las Indias. El descubrimiento de América supuso la apertura de nuevas rutas para llegar a Oriente y, por añadidura, un crecimiento de experiencias y aventuras. También, gracias a Colón, Europa tendrá un incremento de los horizontes geográficos, como certifica Juan del Encina en su *Tribagia*, donde un peregrino español viaja a Palestina.

A pesar del olvido crítico y el limitado número de textos, en los últimos años asistimos a un florecimiento. Gracias al profesor López Estrada, un nutrido grupo de escritores abandona la frontera. Bizantinos, etiípicos, picarescos y cortesanos, en su devenir centenario, des-

cansan sobre un abanico medieval que purifica un tema renuente al lector de hoy.

LAURA ARÁNZAZU PONCE GARCÍA

SANMARTÍN BASTIDA, Rebeca, *Teatralidad y textualidad en el Arcipreste de Talavera*, Londres, Department of Hispanic Studies, Queen Mary, University of London, 2003, 99 pp.

¿Existen fronteras entre el texto y la representación? ¿Es la letra escrita el último estadio de la literatura o existe un más allá en el que el gesto performativo y la retórica característica de cada entorno cultural, de cada sistema jerárquico y de cada época añaden nuevos niveles de significado al libro? A partir de estas y otras cuestiones derivadas de la perspectiva crítica posestructuralista emprende Rebeca Sanmartín su estudio acerca de la *puesta en escena* del *Arcipreste de Talavera* de Alfonso Martínez de Toledo, también conocida como *Corbacho* o *Reprobación del amor mundano*.

Rebeca Sanmartín, que investiga la Edad Media desde una perspectiva tanto sincrónica como diacrónica, pone de relieve sus conocimientos acerca del fenómeno literario medieval tal y como éste sucede en su momento y tal y como es recibido y reflejado en siglos posteriores. Lejos de llevar a cabo una crítica filológica estrictamente historicista o estrictamente hispánica, la autora, aun teniendo en cuenta los puntos de vista más tradicionales y básicos para emprender cualquier estudio posterior (Menéndez Pelayo y Dámaso Alonso, entre otros), los trasciende, incorporando a su perspectiva una refrescante selección de bibliografía francesa y anglosajona. Conceptos como *fragmentación*, *mirada especular* o *polifonía* conviven así en el estudio con otros

derivados de la crítica bajtiniana sobre el elemento grotesco y con observaciones acerca de las funciones y características de los *exempla* medievales. La estructura de la obra es la siguiente:

1. Presentación: entre la teatralidad y la textualidad
2. Los niveles de la representación y el aspecto performativo.
3. La gestualidad y el decorado.
4. La corporalidad: el elemento grotesco.
5. La puesta en escena: percepción y apariencia.
6. El lenguaje: placer y teatralización.
7. Teatralidad y transgresión: el margen y el centro.
8. Telón: de la oralidad y la escritura.

La riqueza del aparato crítico permite al lector navegar por el texto como si asistiera, de hecho, a una representación teatral o como si estuviera visitando una página de internet y optando —o no— por seguir las múltiples direcciones representadas por cada hipervínculo —por cada referencia bibliográfica. El texto de Sanmartín Bastida resulta por lo tanto denso, aunque no intrincado. La velocidad de la escritura llega a ser vertiginosa, transitando de un concepto a otro de una forma zizagueante que puede llegar a sorprender a los lectores menos informados acerca de las perspectivas críticas que han venido desvelando los sentidos encubiertos de la literatura a lo largo de las últimas décadas: de *corporalidad* a *naturaleza fragmentada*, de la *carnalidad* bajtiniana a las revisiones de la teoría de lo grotesco llevadas a cabo por Stallybrass and White o por Hirschkop and Shepherd, de Francisco Rico a ... Norman Bryson (sí, han leído bien: Norman Bryson). Sin embargo, a mi juicio, es esta velocidad una de las características que proporcionan a la escritura de Sanmartín su aspecto inusualmente vigoroso en el contexto del estilo característico de la prosa académica tra-

dicional. Si una mínima crítica puede hacerse a las más que documentadas observaciones de Sanmartín, es que no haya llevado este mismo vigor un paso más allá: además de observar de manera superficial la misoginia presente en el discurso del Arcipreste, un estudio tan atrevido en los aspectos estéticos como éste demanda un vigor parecido en las observaciones ideológicas en forma de un capítulo autónomo dedicado a un aspecto tan determinante en la obra del *Arcipreste de Talavera*.

En fin, pienso que, además de todo, el breve pero denso y profundamente interesante estudio de Sanmartín Bastida proporciona una concentrada selección de algunas de las herramientas críticas que sin duda van a ayudarnos a descifrar los aspectos más controvertidos de nuestra cultura y nuestra literatura a lo largo de los próximos años.

LUCÍA DÍAZ MARROQUÍN

OSUNA, Francisco de, *Primer Abecedario Espiritual*, introducción y edición de José Juan Morcillo Pérez, Madrid, Editorial Cisneros, 2004 (colección *Místicos Franciscanos Españoles III*), 651 pp.

Francisco de Osuna ocupa un lugar fundamental en la trayectoria de la cultura española del siglo XVI. Sin los *Abecedarios Espirituales* de este fraile franciscano —especialmente el tercero de ellos— apenas podría comprenderse la evolución del pensamiento místico y su culminación en la escritura de Teresa de Ávila o Juan de la Cruz. Cabe dar, por tanto, la bienvenida a la edición de un libro que nos ofrece una de las grandes obras de la espiritualidad del siglo XVI desde una perspectiva literaria y no meramente historiográfica o teológica.

En la extensa introducción que antecede a la edición propiamente dicha, José Juan Morcillo Pérez propone recorrer los principales jalones que sitúan a Osuna en un lugar destacado en el contexto histórico, literario y lingüístico de su época. Dividiéndola en tres partes, comienza por trazar una síntesis del panorama de la espiritualidad española a comienzos del siglo XVI, resaltando, sobre todo, como hechos fundamentales la reforma observante de la orden franciscana, la creación de la Universidad de Alcalá y la publicación de la Biblia Políglota, acciones todas ellas emprendidas y animadas por el Cardenal Cisneros. La fuertísima influencia de la espiritualidad afectiva promovida por el franciscanismo se deja notar asimismo en la formulación del Recogimiento, al que contribuyó de manera decisiva Francisco de Osuna. No obstante, a lo largo del siglo XVI esta vía interior de acceso a Dios estaría vigilada a causa de las superficiales semejanzas con el movimiento alumbrado condenado por el Edicto de Toledo de 1525. Morcillo Pérez señala con acierto que, para evitar malentendidos, a partir de ese momento Osuna «determinó glosar de manera extensa sus *Abecedarios* comenzando por el más sustancial, el dedicado a la oración del recogimiento: el *Tercero*, que fue el primero en publicarse, en 1527» (p. LIII).

En efecto, los *Abecedarios* de Osuna partían de dísticos, fácilmente memorizables, cuya primera letra encabezaba alfabéticamente cada uno de los capítulos en que se desarrollaba la materia del libro. Por su relevancia en la configuración formal, en el segundo apartado de la introducción, dedicado a la vida y obra de Francisco de Osuna, el profesor Morcillo dedica unas páginas justas y claras al problema del género al que se adscriben estos tratados (pp. LVIII-LXVI). Estas cuestiones genéricas, tratadas aquí con rigor, ayudan a comprender la compleja

interrelación que se da en la literatura espiritual entre fuentes que pueden establecerse y lo que Colin P. Thompson llamó acertadamente la «tradición acumulada». Un ejemplo de esta distinción puede observarse entre la influencia «indiscutible» de Juan de Mombaer y la otra probable de la *Vita Christi*, señaladas ambas por Fidèle de Ros en su obra clásica sobre Osuna (*Un maître de Sainte Thérèse. Le Père François d'Osuna*, París, 1936), y las citas de Santos Padres, doctores escolásticos, autores de la *devotio moderna*, etc., que formaban parte del acervo cultural común de eclesiásticos cultivados (pp. LXIX-LXX).

En el último apartado, el editor presenta un análisis bastante detallado del lenguaje de Osuna en sus dos primeros *Abecedarios*. En la venerable tradición de la estilística, se realizan calas en los diferentes niveles lingüísticos (gráfico-fonético, morfológico, léxico y semántico), acompañadas a veces de breves comentarios explicativos de tipo etimológico o gramatical. La descripción de la evolución fonética o la enumeración de cultismos sigue con fidelidad los fundamentos metodológicos de la Gramática Histórica. No cabe duda de la necesidad de este tipo de acercamientos para conocer mejor la originalidad de Osuna en la evolución de la prosa española de la primera mitad del siglo XVI, pero para el lector culto que se interese por este tipo de obras quizás se trate de una discusión técnica demasiado especializada.

La iniciativa de José Juan Morcillo Pérez merece, pues, todos los parabienes por tratar de rescatar una parte importantísima del patrimonio literario español del siglo XVI que permanece prácticamente desaparecida del canon. La recuperación de una obra que durante más de cuatrocientos años no ha sido reeditada y que, sin embargo, tiene un valor cultural objetivo sigue una de las indicaciones que Menéndez Pelayo y después su discípulo

Pedro Sainz Rodríguez señalaban como fundamental para profundizar en el conocimiento de la literatura espiritual: la edición de los textos. En este sentido, es preciso recordar, aparte de la labor editorial de la BAC, la benemérita iniciativa impulsada por Sainz Rodríguez a través de la colección de «Espirituales Españoles» y auspiciada desde hace más de treinta años por la Fundación Universitaria Española y la Universidad Pontificia de Salamanca.

Asimismo, la edición del profesor Morcillo contribuye a resituar la obra de Osuna en la encrucijada de uno de los capítulos más fascinantes de nuestra historia espiritual. Frente a las tendencias alumbradas, el *Primer Abecedario Espiritual* muestra que la vía del recogimiento se funda en la meditación de los misterios cristianos, a partir de los cuales es posible lanzarse a una aventura espiritual de interiorización. El mérito principal de Francisco de Osuna consistió en sistematizar los diversos métodos existentes en la tradición católica medieval con el fin de proporcionar a sus contemporáneos una síntesis de sus preocupaciones espirituales. Es este objetivo el mismo que marcará también, de un modo más radicalmente moderno, la pedagogía espiritual de los *Ejercicios Espirituales*, así como el que subyacerá en la contemplación de la «sagrada Humanidad de Cristo» sostenida por Teresa de Jesús, la cual que en el capítulo IV de su *Vida* había manifestado su deuda con la obra de Osuna, sobre todo su *Tercer Abecedario*.

Pese a todos estos aciertos, me permito oponer algunos reparos menores al planteamiento de José Juan Morcillo, continuador de la historiografía clásica sobre la espiritualidad española del siglo XVI. Aun reconociendo la deuda importantísima contraída con Erasmo, me parece que habría convenido matizar la ecuación entre erasmismo, humanismo

cristiano y recogimiento que el profesor Morcillo asume. Sin dudar de que Osuna poseyese «una fuerte y sólida formación cultural, humanista y teológica» (p. LXXV), es preciso insistir en que la obra de Osuna, como la de la mayoría de los religiosos instruidos de las diversas órdenes, no respondía a los criterios intelectuales estrictos del Humanismo.

Osuna no citaba a los Santos Padres, ni tampoco lo necesitaba, como podía hacerlo Erasmo. Las mismas meditaciones de la Pasión de Cristo tenían como una de sus finalidades principales poner a disposición de los lectores medios los relatos evangélicos a los que no podía acceder directamente en latín, ya fuese porque desconocieran esta lengua, ya fuese, sobre todo, porque no era habitual y hasta considerado sospechoso la lectura de la Biblia. Por supuesto, esta realidad no sólo no resta sino que, al contrario, acrecienta el valor de la tarea de Osuna, el cual supo interpretar las necesidades espirituales de una época llevando a cabo una síntesis, como ahora diríamos, entre tradición y modernidad. Y dentro de esa tradición solían emplearse coleccionadas y silvas para citar autoridades clásicas, sin preocuparse del rigor filológico humanista. A cambio, Osuna convertía la lengua vernácula en el vehículo óptimo de transmisión de las inquietudes espirituales renacentistas.

También resulta excesivo, a mi juicio, insistir únicamente en la centralidad de la espiritualidad franciscana. Su importancia es enorme, modelando la de toda la época, pero ello no quiere decir que determinase su curso sólo a través de los frailes franciscanos. En esta línea, la interpretación del alumbradismo como una desviación del recogimiento, inspirándose ambos en el humanismo cristiano erasmista (pp. XXXI-XXXVI), ha sido puesta en duda con sólidos argumentos por autores tan dispares como Antonio Márquez o José C. Nieto. Asimismo, en el

caso de Santa Teresa, aparte de Osuna, hay que contar también con la influencia de sus confesores jesuitas y dominicos que la pusieron en contacto con un panorama religioso mucho más complejo. Sorprende también la ausencia de referencias a fray Luis de Granada, más allá de alguna alusión incidental. Este dominico escribió tratados fundamentales como el *Libro de la Oración y meditación* (1554), heredero y transmisor en gran medida del espíritu renovador que alentaba el recogimiento. Así, el famoso *Tractado de la oración y meditación* de san Pedro de Alcántara constituye un extracto del libro de fray Luis y no un libro original inspirado en Osuna (p. XLVII).

Todo ello demuestra que la espiritualidad del siglo XVI está fecundada por el franciscanismo, germinando por confluencia de otras muchas corrientes que no permanecieron aisladas. Es preciso en consecuencia superar una visión excesivamente compartimentada por órdenes religiosas. Cada una presenta, sin duda, una identidad definida, pero no excluyente ni meramente sintética. Las contaminaciones entre unas y otras y la reutilización del material medieval mediante un proceso de recontextualización son síntomas de una pluralidad y riqueza que merece ser revisitada, pese a que estas obras estén tan alejadas del gusto actual.

Estas observaciones no deben empañar la admirable labor de José Juan Morcillo Pérez, en cuyos criterios de edición ha tenido que enfrentarse con éxito a la tensión entre la norma actual y la del siglo XVI, como lo demuestra el escrúpulo paleográfico de incluir la numeración de la edición *princeps* en el cuerpo del texto. En cualquier caso, el rescate de una obra clásica de la espiritualidad quinientista intelectualmente más exigente es una buena noticia.

ARMANDO PEGO PUIGBÓ

DÍEZ BORQUE, José María, *Los espectáculos del teatro y de la fiesta en el Siglo de Oro español*, Madrid, Ediciones El Laberinto, col. Arcadia de las Letras, 2002, 279 pp.

Corrales y cazuela para el vulgo, quebrantando las reglas, con unos niveles de significación que puedan justificarlo ante un grupo de espectadores más cultos, sin explicar el *Arte Nuevo*. Dominios teóricos carnavalescos —Bajtín—, puramente festivos o rijosos —Huerta Calvo—, socioculturales, se integran en esta nueva síntesis del profesor Díez Borque. Como indica el título, presta la atención debida al espectáculo teatral de Siglo de Oro en el conjunto de elementos que lo integran, con carácter general y, en ocasiones, sintomático. Esboza algunas cuestiones arduas ya tratadas por extenso en libros anteriores. Procura acercarse al lector, de manera general, a los ritos y fiestas del más prolífero período barroco. Para ello, segmentará la monografía en nueve capítulos, privilegiando en cada uno de ellos los aspectos relevantes.

A raíz de la Junta de Reforma, el teatro y la novela sufrieron la censura editorial. Jaime Moll y Anne Cayuela precisan durante un decenio (1625-1635) las causas que sojuzgaban la libertad de una manifestación pública con tanto poder e influencia. De ahí el interés de la autoridad por controlar todas sus esferas. La multitud de documentos confirma que nos hallamos ante una «empresa para el ocio», bien organizada y minuciosamente regida. El control de la urdimbre espectacular, así como la censura del texto, condicionaron, obviamente, y de forma acusada, el teatro áureo. Sin embargo, como demuestra Cotarelo, no hubo largos debates en la centuria sobre la licitud moral de las comedias.

Durante el recorrido por el contexto festivo del xvii, Díez Borque analiza el espacio de la representación, subdividien-

do el epígrafe en espacios exteriores, interiores y profesionales. No hay que olvidar los cientos de villas, lugares —o lugarejos— que no contaban con corral de comedias fijo, aunque no por ello dejaron de tener ocasionales funciones dramáticas. Convendrá investigar una cuestión de teoría, método y fuentes que afectan al tema: las relaciones teatro-fiesta-liturgia, ciertamente delimitables en el Seiscientos. La existencia de unos géneros definidos, con precisa *dispositio* escénica, aviva el abismo entre teatro y fiesta. Numerosas relaciones documentan la costumbre de construir tablados en calles y plazas, ofreciendo representaciones gratuitas para celebrar alguna efeméride. Si la modalidad elegida tiene lugar en la calle pueden asociarse tablado y carro. Entre las posibilidades de teatralización distingue dos grandes bloques: carros con personajes vivos y / o escultóricos, diálogos o textos alusivos sin acción dramática ni narratividad y, en menor medida, carros con piezas escultóricas.

Sabemos de la importancia del jardín en los palacios, pues no sólo se aprovechó como espacio teatral. Los actores utilizaron el bello y natural decorado que proporcionaba, con la rica posibilidad de asociar sensaciones e integrar el agua como elemento escénico. Valga como ejemplo la presencia del Tajo caudaloso en el Jardín de los Negros, o la ribera de ríos que aparecen en obras como *El premio de la hermosura* de Lope y *El Caballero del sol* de Vélez de Guevara. También alude al estanque del palacio lúdico del Buen Retiro, utilizado para teatro por su labilidad actancial —desde combates fingidos a fiestas temáticas contempladas y participadas desde barcos—.

Pero, según el crítico, no es pertinente tratar de la escenografía sino del significado que presentan los distintos espacios dramáticos. En los recintos áulicos cabría separar el «espacio público» de los salo-

nes y el «espacio privado» de las habitaciones de la familia real. Así, el Salón de Reinos del Palacio del Buen Retiro y el Salón Dorado del Alcázar conocieron magníficas y espectaculares representaciones cortesanías. Las iglesias acogieron la puesta en escena de piezas religiosas, en la línea de Lucas Fernández o Juan del Encina, que tanta importancia habían tenido en el siglo anterior. Ya en la segunda mitad del XVI, surge el lugar especializado para el teatro: el corral y, poco después, el coliseo. Supuso, por tanto, una mayoría de edad para el arte dramático, nuevas posibilidades de comunicación masiva más allá de las circunstanciales representaciones medievales. Los «corrales» sustituyen a los tablados que se usaban en plazas y calles en tiempos de Lope de Rueda. De los «corrales acomodados» se pasará, durante el último tercio del XVI, a los locales nuevos. El hecho que determina el auge en Madrid y su estatus como lucrativo negocio será la «adecuación» del Teatro de la Cruz y del Príncipe, si bien antes ya existían otros lugares con carácter más o menos fijo. La afición del público va creciendo, afianzándose los mecanismos profesionales del hecho teatral, y mejora la comodidad del público.

Se produce una importante «maduración» del espacio hasta el punto de que la crítica señala dos tipos. En el Coliseo del Buen Retiro, no podía faltar un sector para el gran espectáculo de la época. Con el Coliseo, el Buen Retiro dispondrá de un recinto escénico muy bien dotado para los momos palaciegos. Teatro mucho más depurado, abandona la estructura de los patios de vecindad de los corrales de comedias. Hablamos, pues, de un «verdadero teatro», concebido como tal y especializado, consecuentemente, por su función. En definitiva, la comedia grande o de tramoya adquiere una sede propia en este nuevo espacio, confortable y óptimo desde la perspectiva técnica.

Díez Borque incide en el aparato escénico de apariencias y tramoyas, ligado tanto a los dos tipos de comedia de máxima idealización e irrealidad —comedia de santos y comedias mitológicas— como, por decoro dramático, al nivel social del auditorio. El público del XVII tenía mucha imaginación y aunque, a veces, había que darle elementos escénicos muy claros, poseía una gran capacidad para descodificar signos escénicos rudimentarios. Por otra parte, sentía gran atracción por las apariencias pero gracias a las didascalías se reconstruía la escenografía de la obra.

El traje se configura como símbolo polirreferencial del personaje, ya que las posibilidades y recursos son limitadas; de aquí la oposición absoluta galán-caballero. Los espectadores debían reconocer de forma inmediata estos signos, habida cuenta de su constante repetición. Por medio de las acotaciones, la hermenéutica colma esa parquedad descriptiva, a pesar de sus amplias posibilidades de lectura, sin olvidar lo que podríamos llamar «funcionamiento inverso»: el disfraz. Además, los profesionales, actores y actrices, recibían la admiración popular y hasta podían enriquecerse, pero sobre ellos pesaba el denuedo moral. La belleza y talento de actrices como Jusepa Vaca o Calderona atraían al pueblo y las posibilidades cómicas de famosos graciosos, como Juan Rana, eran alabados por todos.

El ideal de perfección en el actor residía en conciliar naturaleza y arte en el gesto, la palabra y el movimiento. No obstante, el teatro español de nuestro Siglo de Oro cuenta con pocas indicaciones escénicas sobre la kinésica. Otra figura clave es el «autor de comedias», empresario y responsable estético, ya que, como estudia Aubrun, toma las decisiones sobre la puesta en escena, vestuario, reparto de papeles e incluso «deturpa» el texto literario que ha comprado al poeta.

Éste último perdía todos los derechos tras la venta. Había también poetas encargados de enmendar —y remendar— comedias viejas, lo que era frecuente en las compañías de la legua. En ocasiones, se servían de «memorillas» que aprendían comedias y las rescribían, según nos dice Cervantes en *Los trabajos de Persiles y Segismunda*. De ahí el aire familiar a toda la producción dramática del periodo. Por último, cita, de forma resumida, otros profesionales vinculados como «industria cultural»: apuntadores, escenógrafos, controladores, administradores, etc.

Complementa a este capítulo un ensayo sobre las tipologías dramáticas que organizan la «fiesta teatral». Aquellas rudimentarias loas del siglo XVI, desde la remota filiación con los prólogos latinos, complicarán su trama e incluso adoptan formas dialogadas en autores tan prestigiosos como Lope o Calderón. El entremés se erige en síntesis y paradigma de todo el teatro corto de la comicidad, espejo de la comedia «a lo burlesco». La jácara no era un género propiamente dramático. El mundo de la bribia, en personajes y acción, nos llevará al terreno de géneros picarescos y, por tanto, a la compleja y controvertida funcionalidad de ese tipo de literatura. La mojiganga, quizá de origen parateatral, suma la música, más bien estrepitosa, a la representación de la comedia. El espectáculo era un crisol de tradiciones donde la comedia ocupa su papel relevante, aunque acompañada por otros moldes que favorecen el éxito y aceptación de la misma. La música, la danza y el baile, tamizados por prácticas guiñolescas, añaden nuevos atractivos y colaboran a su fisonomía globalizante.

Las representaciones, desde octubre hasta el mes de abril, comenzaban a las dos de la tarde para terminar antes de anochecer. En primavera y verano se retrasaba el horario en torno a las cuatro. Evitarán el empleo de la luz artificial, logrando que las mujeres salieran de su

cazuela antes de la atardecida. Esta afición por el teatro conoció a lo largo del XVII interrupciones ocasionales por lutos de la realeza y otras causas que dejaban los corrales libres para ejercicios circenses y funciones de títeres o marionetas. El día de descanso beneficiaba la asistencia. Renovarán continuamente la cartelera para mantener el interés de un público fiel y avivarlo, hecho éste que redundaba en beneficio del «poeta».

Atendiendo a las fases de la fiesta cortesana es lícito señalar que emana del poder y se organiza con una intencionalidad y funciones definitivas, precisas, con gran aparatosidad de realización, en las que participan la nobleza y el pueblo. La fiesta popular, con su calendario fijo, según los hitos de la religión católica, será expansión lúdica, participación regocijada para amplios sectores de la población con ricas manifestaciones folklóricas. Había un calendario que jalona el año con una compleja y variada articulación de ceremonias litúrgicas y expansiones populares profanas en un rico folklore que llega hasta nuestros días. Al anuario celebrativo que marca el ritmo de las fiestas populares añadirá obras de carácter esporádico, como las que se refieren a sucesos particulares de la comunidad — Pentecostés, cabalgatas, gaiteros, abandonados—, epidemias o de tipo familiar individual (bautizos, bodas...). El belén, como espectáculo del nacimiento con figuras, tenía ya una importante presencia en los siglos XVI y XVII, así como el popular Canto de la Sibila y el Obispiello, cuya forma de inversión nos acerca al Carnaval. Existía también una conmemoración de la Pasión en forma de escenificaciones vivientes y un teatro al efecto con piezas magistrales como el *Auto de la pasión* de Lucas Fernández. Concluye su estudio con otras fiestas cortesanas ocasionales, de carácter civil, o religioso, y una clara separación entre «participar» y «contemplar», según la

pirámide social. Énfasis gozoso, pasatiempo y exhibición; lucimiento o competencia para la aristocracia y espectáculo de un pueblo, siempre fértil, que ríe y muda sobre las tablas sus juegos y anhelos vitales.

PETRA GARCÍA CERRO

SEBOLD, Russell P., *Lírica y poética en España, 1536-1870*, Madrid, Cátedra, 2003, 574 p.

El Profesor Sebold afirma en el «Prefacio» de su libro que no pretende hacer «historia literaria en el sentido habitual», sino que su trabajo se puede encuadrar en el campo de la «historiografía» o lo que «los franceses llaman *histoire des mentalités*». Lo cierto es que esta vacilación a la hora de establecer la disciplina en que se encuadra este voluminoso y ambicioso trabajo refleja el carácter multifacético de su contenido. En él hay, desde luego, Historia de la Literatura, aunque partiendo de planteamientos radicalmente diversos a los que suele asumir la Historia de la Literatura habitualmente, ya que el autor se encarga de explicitar los fundamentos teóricos con que encara las periodizaciones históricas. Hay Historia de la Poética, que abarca un largo lapso de tiempo, pues se parte de Aristóteles para desembocar en el Romanticismo. Y hay también Historia de la recepción de textos como queda claro en el primer capítulo dedicado en exclusiva a los juicios críticos sobre la poesía de Garcilaso a través de los siglos. Con ello se justifican las fechas del título y se establece la aproximación a lo que va a ser el gran tema del libro: ¿qué ocurre con la poesía y las poéticas españolas entre la muerte de Garcilaso y la muerte de Bécquer? Se trata de dos fechas emblemáticas que marcan el comienzo de la

modernidad literaria en España y su transformación final hacia el simbolismo o la nueva modernidad que supondrá el Modernismo (valga la redundancia). Entre ellas se recoge el grueso de lo estudiado por Sebold, que ya había dedicado páginas memorables a ese periodo, en especial a los siglos XVIII y XIX. Pero el trabajo sobrepasa ese marco temporal, pues, como ya he anunciado, se remonta hasta Aristóteles con el nacimiento oficial de la Poética Occidental y llega hasta un poeta de mediados del siglo XX como es Jaime Gil de Biedma.

Este recorrido por tan amplio espectro temporal sirve al autor, le es necesario podríamos decir, para sentar la tesis central de su libro, que no es otra que el carácter universal de la Poética o la validez general de las reglas de creación, tal y como han sido planteadas a lo largo de los siglos por la corriente clásica que parte de Aristóteles y Horacio, pasa por las poéticas aristotélicas del Humanismo y desemboca de una manera consciente y sistemática en el periodo de la Ilustración y el Neoclasicismo, difundándose después al Romanticismo y Postromanticismo, y llegando hasta nuestros días. La defensa del universalismo en literatura y en las disciplinas humanistas en general está ganando adeptos en una coyuntura como la actual en que la ciencia cognitiva está batiendo con buenos argumentos y estudios experimentales el escepticismo sembrado por los diversos tipos de deconstrucción y conductismo que pulularon desde los años 70. El universalismo del profesor Sebold proviene, sin embargo, de una tradición más antigua y venerable y de una epistemología secular, a la vez que de una certera intuición y un gusto bien formado. De acuerdo con esto, el autor acude a la noción de «tendencia neoclásica» para distinguirla del movimiento neoclásico, que es estrictamente una denominación cronológica. Una tendencia se caracteriza por un conjunto de

rasgos, y sobre todo por la continuidad de estos rasgos a través de la historia por el fenómeno de la imitación de modelos. Así, en este libro aparecen afirmaciones como la siguiente: «La radical diferencia entre los dos poemas sobre el arroyuelo no se explica por la poética en sí. Villegas y Meléndez abrazaban el mismo concepto clásico de la poética; y, sin embargo, no cabe apartarse más un poeta de otro en el planteamiento de un tema común» (268), que el autor completa situando la diferencia en el cambio de mentalidad y en los distintos trasfondos epistemológicos de los autores y sus épocas.

Esto plantea varios interrogantes que se vienen a resolver a lo largo del volumen. El primero es qué base epistemológica hay para defender la continuidad de una línea neoclásica o, dicho de otra manera, la existencia de reglas universales para la creación. Sebold, siguiendo la tradición clásica y reuniendo testimonios de todas las épocas, especialmente desde la retórica latina, muestra que las reglas no constituyen más que la sistematización y la materialización de la naturaleza o de la capacidad creadora ingénita en el hombre. A ello se dedican sobre todo los capítulos VIII y XIV del libro.

En segundo lugar, cabe plantearse cuáles son los rasgos que caracterizan esta tendencia neoclásica, en especial en el género de la lírica a cuyo estudio se ciñe este libro. Estos rasgos nos van saliendo al paso a lo largo de la exposición, pero sobre todo se concentran en los capítulos primero y tercero, y en la parte tercera del libro. Se trata principalmente del concepto de imitación de modelos clásicos, con predominio del carácter estilístico de la sencillez. Así, las distintas definiciones que Sebold da de neoclasicismo se refieren, por una parte, a cualidades de estilo: claridad, sencillez; por otra parte, al criterio de imitación de autores clásicos; y finalmente la pertenencia

de una obra a uno de los géneros que describen Aristóteles y Horacio: «(no son obras clásicas) porque no pertenecen a ninguno de los géneros descritos, y así en cierto modo autorizados, en las dos obras críticas de la antigüedad con las que en la práctica se establecieron los criterios del clasicismo para más de dos milenios: quiero decir, la *Poética* de Aristóteles y el *Arte poética* de Horacio» (126). El último criterio resulta sin duda el más débil, ya que ninguno de los dos tratados aludidos incluye todos los géneros literarios que después se considerarán clásicos. Con ello se produce, creo, una contaminación del concepto historiográfico de Neoclasicismo en el desarrollo de una explicación que debía ser puramente epistemológica. Por otra parte, los criterios de existencia de reglas y de imitación de modelos serían suscritos por autores como Góngora para definir su quehacer poético, el cual sólo diferiría de lo propugnado por Sebold para la tendencia neoclásica en el rasgo estilístico de la sencillez expresiva. Góngora se me antoja a mí que representa en este libro el papel del fantasma que, en la mejor tradición de la novela gótica (a la que también ha dedicado páginas acertadas el autor), debe habitar todo edificio venerable y significativo. Para conjurarlo y afirmar sus posiciones el profesor Sebold trae a colación sólo el Góngora del *Poli-femo* y las *Soledades*, pero no hay que olvidar que también está aquel Góngora «príncipe de la luz» que identificó Dámaso Alonso. Pero más que a Góngora se refiere Sebold a la descendencia, en ocasiones exagerada, que produjo su poesía. Y es que Góngora era un clásico a su manera, así que por la misma razón que se habla de una tendencia neoclásica en la imitación de modelos, se puede hablar de una tendencia barroca en la artificialidad de la forma que recorre la Historia Literaria española desde Juan de Mena, pasando por Góngora y resurgiendo, des-

pués de decaer el Neoclasicismo, en el Modernismo, Decadentismo y sobre todo la Generación del 27. Con ello las categorías de neoclásico y barroco pierden del todo su sentido histórico y se convierten en categorías estéticas trascendentales del tipo de la dicotomía apolíneo-dionisiaco en Nietzsche.

En la vertiente verdaderamente historiográfica de este planteamiento teórico encontramos uno de los objetivos fundamentales del libro y algo en lo que lleva insistiendo Sebold durante años: el obligar a la historiografía tradicional a replantearse la periodización de la Literatura Española de los siglos XVIII y XIX. Sebold propone una continuidad, dominada por la tendencia neoclásica antes descrita que ocupa todo el siglo ilustrado y el siglo romántico. Neoclasicismo, Pre-romanticismo, Romanticismo y Post-romanticismo no serían más que la continuidad, modulada por algunos rasgos de época, de esa tendencia neoclásica. A afirmar esta idea se dedica sobre todo el capítulo IV y un gran número de páginas de la parte segunda del libro. En realidad, según Sebold, esta tendencia proviene del siglo XVI, cuando Garcilaso empezó a ser considerado un clásico y, por tanto, digno de imitación. Esto daría cuenta de algunas anomalías que se producen con la periodización a que nos tienen acostumbrados los manuales al uso, como la existencia de apuntes románticos en pleno Neoclasicismo, o la persistencia de rasgos neoclásicos, sobre todo en lo que concierne a teorización, en pleno Romanticismo y Post-romanticismo.

Este replanteamiento de la periodización literaria me parece la parte más valiosa del libro. Sebold sabe poner de manifiesto de manera inteligente algunos de los prejuicios y opiniones más extendidas en la Historia de la Literatura. Por ejemplo, su defensa del Romanticismo de Caldaso, y de sus *Noches lúgubres* como la

primera obra romántica europea. En relación con esto encontramos la insistencia en la influencia de la filosofía y la poética inglesa en el Neoclasicismo español, con lo que, por una parte, se niega que la principal influencia de este movimiento en España sea la francesa, como se ha venido defendiendo habitualmente, y por otra parte, y con más largo alcance, se evidencia que el Romanticismo no es de procedencia fundamentalmente germana, sino que hay que contar con los atisbos de Romanticismo en la filosofía inglesa del sensismo. El capítulo dedicado al estudio del movimiento filosófico empirista inglés y a la filosofía del sensismo en relación con la poesía de la naturaleza y el desarrollo del «yo» romántico como reacción a una filosofía que dejaba sin valores trascendentes al hombre me parecen ejemplares. En este contexto se sitúa la destacada relación que establece Sebold no sólo entre filosofía y creación literaria sino entre los mecanismos del descubrimiento científico y del descubrimiento poético, lo que refuerza la convicción de la universalidad de las reglas poéticas.

El profesor Sebold nos enseña en este libro a contemplar el fenómeno de la evolución literaria como un fluir de movimientos e ideas más que como una sucesión de categorías cronológicas estancas, y para asistir a ese fluir de la manera más directa posible, «sin distorsiones», el autor da en lo máximo posible la voz a los protagonistas del momento, es decir, a poetas y tratadistas: «Es historiográficamente inexacto dividir el gran territorio del pasado en parcelas sin preguntar a sus mismos habitantes por sus moradas; porque esos señores modelaron y *vivieron* las letras de ese pasado» (101). Con ello tenemos un libro documentado hasta el extremo, que muestra la portentosa cantidad de lecturas acumuladas en toda una vida dedicada a la literatura. El mérito fundamental del presente

volumen es que constituye una efectiva puesta al día, y un compendio bien estructurado, de los problemas de Poética y de Historia de la Literatura que han venido ocupando al profesor Russell P. Sebold en su larga trayectoria investigadora y docente, y que son los problemas por los que ha de transitar todo estudio serio de la literatura de cualquier época. Su classicismo convencido y visceral lo lleva hasta su prosa, que resulta diáfana e instructiva, con toques de buen humor y de una afabilidad que nos hace ver la bonhomía junto al rigor de un auténtico descendiente espiritual de aquellos hombres del siglo XVIII, con un gusto, entusiasta por la literatura que se hace presente al lector en cada página.

ÁNGEL LUIS LUJÁN

VEGA, Lope de, *Los Comendadores de Córdoba*, edición de Manuel Abad y Rafael Bonilla, Córdoba, Ayuntamiento de Córdoba. Delegación de Cultura, 2003, 187 pp.

La colección «Las ediciones de La Posada», dedicada a temas cordobeses, saca a la luz la comedia de Lope de Vega *Los Comendadores de Córdoba*, a cargo de Manuel Abad y Rafael Bonilla. Éste último ya había aparecido, junto con Ignacio García Aguilar, en esta misma colección con la edición de los *Villancicos de la Catedral de Córdoba (1682-1767)* (2002). En el caso de la obra de Lope el carácter cordobés de la pieza se limita al escenario en que transcurre la comedia y al origen de la leyenda en que Lope se basa. El «caso» truculento que se dramatiza, y que viene perfectamente rastreado en sus manifestaciones históricas y literarias en el inicio del «Estudio preliminar», consiste en un drama familiar en que un Veinticuatro de la ciudad de Córdoba,

Fernán Alonso, mata a su mujer, por cometer adulterio, y con ella, por considerarlos cómplices del delito, a una sobrina y varios criados (el censo de víctimas varía según las fuentes). El asunto tuvo gran resonancia y fue recogido por Juan Rufo, jurado de Córdoba, en cinco romances y en unas coplas anónimas descubiertas por Margit Frenk Alatorre. Toda la discusión sobre las fuentes en que se basó Lope viene bien explicitada en este «Estudio preliminar», donde se demuestra que Lope tuvo a la vista tanto la obra de Rufo como las coplas anónimas.

Los autores de la edición sitúan la obra en lo que Alfredo Hermenegildo denomina «tragedia de horror» o «teatro de truculencias», que constituye un puente entre el Manierismo y el Barroco. Y, en efecto, la obra parece de los inicios de la carrera de Lope como autor teatral. Lo esquemático de la acción, sin sutilezas psicológicas, y del desenlace (con una boda concertada por el Rey *in situ*), abundan en esta caracterización de la comedia como primeriza. Además, tal esquematismo, que sólo se rompe por el efecto dramático del anillo entregado por el Rey al Veinticuatro y que acaba en manos de don Jorge, el Comendador adúltero, desencadenando el reconocimiento, es lo que permite a los autores leer la comedia como un texto paródico, poblado de personajes ridículos y desmitificados, una especie de farsa. En ello incide también el magnífico «Exordio», que en forma de «Carta Proemio», introduce Ángel María García Gómez. Los autores llaman la atención sobre el hecho de que Lope, en sus primeras comedias, tendiera a la parodia y a lo burlesco. El esquematismo hace de esta obra, siempre según los editores, una comedia abierta a la «múltiple interpretación de su público», ambivalente, con rasgos de humor negro, como la muerte del papagayo, junto a los criados, por haber callado el adulterio. Efectivamente, los personajes

femeninos pasan sin transiciones al más ardoroso deseo por los primos Comendadores mientras que el agraviado marido se convierte intempestivamente en un Orlando Furioso de dimensiones domésticas. Sin embargo, este mismo esquematismo puede indicar torpeza dramática, permitiendo mantener una lectura seria de la obra, en que la historia se ventila de manera expeditiva, y sólo la salva el verso espléndido de Lope, que brilla ya aquí de manera radiante. Es decir, la apertura de la obra que reconocen los autores nos permite hacer también una lectura circunspecta del drama, tomar en serio el tema del honor, aunque admitiendo que la exageración que introduce Lope es una *amplificatio* emocional para conmover al público más que una invitación a la carcajada y el distanciamiento. El que el gracioso Galindo ponga siempre el punto de contraste risible de los amores de sus señores con la criada Esperanza no hace esta obra más ridícula que las mejores de Lope, donde el gracioso cumple habitualmente este papel.

En cuanto a los criterios de edición, los autores optan por tomar como base la edición de Madrid 1618 de la *Segunda parte de las comedias de Lope*, por Juan de la Cuesta, como había hecho José Enrique Laplana Gil para su edición de 1998, por parecerles la más limpia de errores y la que ofrece lecturas más coherentes y completas «pese a que también contiene algunos fallos singulares que hemos corregido con las demás fuentes» (31). Para corroborar esto contamos con un aparato de variantes en las notas a pie de página, que permite al lector calibrar la corrección de la lectura escogida por los autores, aunque hay que lamentar que en ocasiones alguna errata se haya colado en este aparato y aparezcan lecturas estrictamente iguales para varias fuentes. Salvo por ese pequeño error los autores nos dan efectivamente la edición crítica definitiva y más completa de la obra. Los

criterios de transcripción son adecuados y se respetan estrictamente. Finalmente, la bibliografía que acompaña al estudio demuestra la amplitud de conocimientos de los autores, amplitud que viene a la vez corroborada por las abundantes, jugosas y acertadas notas a pie de página que abarcan desde aclaraciones léxicas hasta datos históricos pasando por la dilucidación de pasajes oscuros y conceptos intrincados, que facilita la lectura del lector medio, al que está dirigida la edición.

Sólo quisiera añadir un granito de arena para completar esta magnífica muestra de erudición documentada a pie de página, para que sea tenida en cuenta en sucesivas revisiones de la edición y para información del lector. En las páginas 87-89 (versos 889-905) los galanes don Jorge y don Fernando aparecen recitando sendos sonetos, el segundo de los cuales es bellísimo: «Ya no quiero más bien que sólo amaros», sonetos que después Lope recogerá, modificándolos y dirigiéndolos a «Lucinda», claro, en la edición de sus *Rimas*. Por otra parte en la página 125, versos 1746-7, no estaría de más incluir una nota llamando la atención sobre cómo Lope, en los inicios de su carrera como dramaturgo, hace un claro homenaje al poeta Garcilaso de la Vega, pues se le hace decir a un antepasado del poeta toledano que aparece como personaje: «¡Oh, famoso Toledo, el cielo quiera / que algunas de mis vegas te eternice!». Un error de composición ha hecho que se pierdan las notas 403 y 404 de la página 141.

Lo importante es que hay que agradecer a los autores que se hayan tomado el trabajo de rescatar con dignidad y cuidado esta obra de Lope, que se hace así accesible a cualquier lector y queda abierta también a la lectura más atenta y crítica de los especialistas.

ÁNGEL LUIS LUJÁN

TRILLO Y FIGUEROA, Francisco de, *Neapolisea. Poema heroyco y panegórico al Gran Capitán Gonzalo Fernández de Córdoba, dirigido al Excelentísimo Señor don Luys Fernández de Córdoba y Figueroa, Marqués de Priego, Duque de Feria*, edición facsímil y estudio introductorio de María José Porro Herrera, Córdoba, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Córdoba, 2003, 214 pp.

Es cierto que los Poetas no pueden faltar a la verdad en lo sustancial del hecho. «Historia», «verosimilitud», conceptos acrisolados desde Aristóteles a Cervantes, tampoco eximen de adornarla con ficciones, metáforas y demás bazarías líricas. De ahí que el autor no suele mentir y, como lenitivo, «produzca de nuevo». Para celebrar el quinientos cincuenta aniversario del nacimiento del Gran Capitán, María José Porro edita una obra, algo olvidada por la crítica, que responde a este ideal de «recreación». Tomando como base los ensayos que Gallego Morell brindara a Trillo y Figueroa, se enfrentó con la figura mítica del soldado.

El prólogo de Federico Trillo explicita la finalidad de su ilustre antepasado: la memoria del héroe anhela que todos los españoles lo sientan como el ideal más propio y ejemplar de la comunidad hispana. Nada en el extenso panegórico sobre don Gonzalo se regala como queja. A nadie se le hace objeto de «diabolización» alguna. *La Neapolisea* queda ofrecida para que todos participen del gozo de su existencia misma. Porro precisa en la introducción —valiosa en lo que atañe a la bio-bibliografía local— que no sería ésta la única vez que se habría de convertir en protagonista de la pluma de Trillo. Si en 1651 alumbraba un «poema heroico y panegórico», años más tarde escribirá *El Gran Capitán. Poema heroico*, que dejó inédito y se conserva

manuscrito en la Biblioteca Nacional de Madrid (ms. 8576). Expone en ambos la teoría literaria sobre la épica en verso, su campo temático, estructura organizativa, influencias recibidas y la trascendencia como forma de enunciación lírica.

Fue Pedro Ruiz quien, desde mediados de los noventa, abrió tres ventanas en el taller autógrafa del granadino («El poema panegórico de Trillo y Figueroa. Teoría y práctica de una poética postgongorina», *Hommage a Robert Jammes*, (Anejos de *Criticón*, 1), Toulouse, PUM, 1994, pp. 1037-1049; «Una proyección de las *Soledades* en un poema inédito de Trillo y Figueroa (con edición del prólogo y libro 8 del *Poema heroico del Gran Capitán*), *Criticón*, 65, 1995, pp. 101-177, y «El poema heroico del Gran Capitán» de Trillo y Figueroa. Un texto inédito para la historia de la épica y la poética culta del siglo XVII», *Angélica*, 5, Lucena, 1993, pp. 105-112). Justo será consolidar sus aciertos antes de volver al germen. El problema fundamental de dicho manuscrito es su datación exacta. Aunque en la portada aparece un año, que podemos tomar como el de la fecha de composición, el dato no resulta completamente fiable. En primer lugar, las cifras no presentan una lectura muy clara, siendo precisamente las dos últimas las que ofrecen mayor dificultad. Es un caso de corrección y sustitución de la fecha, utilizando tinta diferente, que, además, ha provocado un pequeño borrón. Otra clave sugiere el prólogo, donde Trillo manifiesta que desde que «el año de 1650 di a la estampa *El Poema del Gran Capitán* vuelve ahora nuevamente escrito tras el riguroso examen sostenido en años dieciocho». Este lapso temporal haría coincidir la cronología con la de 1668 que aparece al final del texto, y aproxima la datación (al menos del prólogo) a las cercanías de 1670 o 1672, que es la fecha que Gallego Morell apunta como la existente bajo la corrección ulterior.

Sirva el excurso para denunciar una situación que la iniciativa de la editora comienza a paliar: la postergación sufrida por este «gongorino tardío» y la viabilidad de que *La Neapolisea*, pulcramente impresa en facsímil, y quién sabe si el *Poema heroico*, vean la luz en ediciones críticas. La presente, no obstante, facilita el acceso a un mayor número de lectores, pues Porro accede al texto como «signo lingüístico», según el concepto saussureano. El ejemplar base se custodia en la Biblioteca Provincial de Córdoba bajo la signatura 2-57. Perteneciente al llamado «fondo de la desamortización de Mendizábal (1820 y 1835)», la anotación manuscrita de Bartolomé José Gallardo en la hoja de contracubierta testimonia el paso del Director de la Biblioteca de las Cortes por el primitivo depósito cordobés. Su cubierta en pergamino, papel de mediana calidad, manchas de humedad en el ángulo inferior derecho y buena conservación general, responde a la producción media de los tórculos granadinos.

Decáidos ya tras el fructífero impulso que recibieran a partir del hallazgo de los documentos del Sacro Monte de Valparaíso y la fundación de la Real Chancillería, el texto se caracteriza por la ausencia de grabados calcográficos. A pesar del auge que esta disciplina, generalmente en cobre, disfrutó en tierra nazarí —gracias a Francisco Heylán (1613)— la ilustración del volumen recurre todo lo más a filetes decorados por hojas y flores, un *cul de lampe* en sustitución del colofón, así como tacos y letras capitales xilografiados sobre fondo blanco. En la letrería, el aparato de citas marginales, armónicamente distribuidas en los blancos de los márgenes, se dispone con grafemas en cursiva, técnica que también aparece en los resúmenes introductorios de cada sección. El título, con resonancias clásicas, deja oír sin disimulo los ecos de la *Odisea*, fenómeno

pues de intertitularidad que sugiere —y publicita— a los lectores la lucha, aventuras, personajes-símbolo y la rectitud de conducta que dominan el «Ulises montillano».

La aprobación de tipo medio, firmada por el M^o Fr. Lorenzo de Figueroa, Prior del Convento de San Agustín de Granada, una licencia firmada por Juan Bernardo en representación del Dr. D. Agustín de Castro Vázquez, Canónigo Doctoral, Provisor y Vicario General de la Santa Iglesia Metropolitana de Granada, o la dedicatoria al Marqués de Priego, según las clásicas premisas de la *captatio benevolentiae*, apuntan una hipótesis sobre los paratextos: la relación de servidumbre, como dedujo Simón Díaz, no siempre implica mecenazgo, aunque sí es muestra del grado jerárquico y la incidencia que éste pudo tener en la vida de algunos de ellos.

Mayor interés presenta el prólogo al lector, de carácter misceláneo y fundamentalmente preceptivo. Despliega entonces su «poética»: *imitatio*, finalidad, erudición; un atractivo florilegio de las *auctoritas* más típicas del Siglodorismo. Curiosamente elide el término «vulgo», tan propio de la «manera artística», y se conforma con exigirle una sola cualidad: que sea tan erudito como el «objeto» que ofrece. Prosa, por tanto, culta y didáctica, estilo elevado, como pórtico a un tema de similar naturaleza, dignificación del castellano frente al latín, el griego e incluso frente a los modelos italianos. O, en términos lingüísticos, un puente desde Nebrija a la «docta oscuridad» de Carrillo y Sotomayor. Por último, acumula notas, índices, tablas y citas bibliográficas que no siempre reflejan un saber auténtico: los llamados *centones* o *poliantes* proporcionaban el material adecuado a cada episodio.

Señala a continuación las diferencias entre el Panegírico (fols. 5r y ss.) y el Poema Heroico (fols. 11 y ss.). El pri-

mero, por su carácter trágico, en correspondencia con el más sublime de los géneros teatrales, se impone sobre el segundo, más cercano a la comedia; sin olvidar las virtudes y defectos de los géneros o el repaso valorativo de las teorías defendidas por Tasso, Ariosto, Boyardo, Dolce, Anguilara... Aborda igualmente los siguientes aspectos: imitación de los clásicos grecolatinos, objetivo elitista, filiación gongorina, si bien dice rehuir el hermetismo que se le había reprochado al cordobés, y enemistad hacia «el estilo llano» de Lope. En *La Neapolisea*, Tasso es el referente inmediato pero la linealidad de los sucesos históricos parece más propia de la épica española y sólo se ve alterada por dos interpolaciones de tema pastoril y mitológico. Quizá se podría analizar el influjo de un texto definitivo como el *Panegírico al Duque de Lerma*. A mi juicio, si el estilo gongorino se dejó sentir —y mucho—, la misma incidencia tuvo su profunda ruptura poética. Desde este ámbito se ha de enfocar la teoría de Trillo sobre la fábula episódica y su superación en el poema panegírico —varias décadas después de que el problema fuera planteado y cuando ya era posible una decantación—. Un futuro análisis de las citas permitiría extraer conclusiones al respecto. Examinando las fuentes del canto tercero del *Poema heroico*, observo que Homero, Virgilio y Silio Itálico son aludidos en un par de ocasiones; destacan en un segundo plano Tasso, Propertio, Estrabón, Livio, Ovidio, Valerio Máximo, Justino y Ambrosio de Morales. En consecuencia, se diría que Trillo acude a textos escritos en la antigüedad grecolatina y sólo Tasso y Morales escapan al período. Luego es posible que la lectura y un censo porcentual de los paratextos contribuyeran a una tipificación más precisa.

A este respecto, el cotejo de dos valiosas monografías aqulilata las claves

para la existencia de un poeta modelo, la calidad del receptor y, en última instancia, la catadura moral de los hechos narrados. José Lara Garrido, *Los mejores plectros. Teoría y práctica de la épica culta en el Siglo de Oro*, Málaga, Analecta Malacitana, 1999, precisa los argumentos básicos de la primacía renacentista que disfrutó la épica. Un aristotélico tan riguroso como Escalígero ya realizaba la operación de conformarla, según coordenadas trágicas, al tiempo que la califica como género superior y guía de la poética basándose en el Estagirita y en el ejemplo insuperable de la *Eneida*. Por su parte, María de la Concepción Quintanilla Raso, *Nobleza y señoríos en el reino de Córdoba. La casa de Aguilar (siglos XIV y XV)*, Córdoba, Publicaciones del Monte de Piedad y Caja de Ahorros de Córdoba, 1979, trazó un ajustado retrato de la progenie de los Fernández de Córdoba. El dominio señorial constituido por los miembros de este linaje estaba localizado en la campiña de Córdoba. Con seguridad, las características particulares de la comarca, derivadas de su poblamiento antiguo, la cercanía de la frontera de Granada y la fertilidad de sus tierras, influyeron decisivamente en las características del mismo. Una vez reconquistada, pasó primero a la jurisdicción de Córdoba, pero muy pronto, en parte por la amplitud del alfoz de la ciudad que hacía posible el control directo de todo el territorio, y en función también de sus propias circunstancias de peligrosidad, se fue fortaleciendo el proceso de señorialización. Punto clave de ese transcurso fue la constitución del señorío de Aguilar, uno de los primeros en forjarse, y que, ya extinguidos sus titulares, fue heredado por los ancestros del Gran Capitán. Por ello, no estaría de más medir el desarrollo de la dinastía con el mismo prólogo y los datos incorporados por Trillo en el libro I, a la zaga de Anne Cayuela, *Le paratexte au Siècle d'Or. Prose roma-*

nesque, livres et lecteurs en Espagne au xvii siècle, Genève, Droz, 1996.

Estas matizaciones bibliográficas en ningún caso desdoran una edición admirable. Tan sólo adelanto respuestas que iluminen trabajos sobre un poema extenso, muy ajeno al gusto de hoy, y estructurado en ocho cantos equilibrados —entre 51 y 59 octavas reales—. Siguen, pues, al «argumento-resumen» del contenido, desbrozado a modo de epígrafe en los *marginalia* del texto impreso. Comienza el canto (libro I) con la rutinaria fórmula-apóstrofe que precede a la *narratio* lineal —«por digresión»— del nacimiento del héroe, su infancia, premonición de las glorias, aprendizaje en armas y la marcha a la guerra de Granada, antes de que iniciara la defensa de Sicilia. El tema del libro II registra hechos marítimos de carácter bélico hasta su llegada a Italia. Enumera asimismo las «naciones» y «ciudades» que siguieron al Gran Capitán desde Galicia a Cartagena, pasando, entre otras, por Sevilla, Gijón, Lugo o La Coruña. A partir del libro III describe el ambiente militar, las batallas y su regreso a España. Digresión bucólica durante la llegada a Málaga, donde continúa su viaje a Palma del Río, el libro IV se ocupa de la tibia acogida de los Reyes Católicos, la desilusión y su enrolamiento en la Guerra de las Alpujarras. El V discurre por un itinerario geográfico camino de Italia —Mesina, Bursano, Cortón, Ravena... Venecia— mientras el VI celebra sus hazañas más gloriosas en el país de los Césares: búsqueda de la armada turca, breve descanso en Corfú, toma de Cefalonia, victoria sobre los franceses en Canosa. Dedicado el VII a la batalla de Cerinola, la táctica de los ejércitos francés y español, el comienzo de la ofensiva con el escuadrón de García de Paredes, la muerte en combate del Duque de Nemours y Monsieur de Chandela, la toma de Gaeta y la muerte del Duque de Florencia. En el libro VIII, Fernando el Católico entra

triumfal en Nápoles, acompañado por el Gran Capitán, y evoca el triunfo del río Garellano, posiblemente los mejores versos del poema.

He dejado para el final una reflexión sobre la necesidad —y licitud— de este facsímil. Considero que toda edición de textos antiguos plantea dos cláusulas: 1) un texto claro y legible; 2) preservar con fidelidad la obra original, reproduciendo íntegramente el propósito del autor y sus peculiaridades lingüísticas. Aunque la hermenéutica sea ardua, Trillo y Figueroa apenas si distingue los pares de sibilantes, ya reducidos cuando gestó su poema. En caso de optar por una edición modernizada los cambios del texto no serían llamativos. Además, el idiolecto del granadino carece, a pesar de su origen andaluz, de rasgos fonológicos distintivos. Hace uso común de la norma meridional que separaba prepalatales y dentoalveolares. Cuidar por ello *La Neapolisea* tal como defienden los principios del *Hispanic Seminary of Medieval Studies*, con lealtad a todos y cada uno de sus atributos grafemáticos, no sólo no impide la lectura sino que favorece la difusión de una joya para bibliófilos. Admito que la conservación de la grafía antigua presenta una serie de riesgos —léxicos y pecuniarios—, mas, en esta ocasión, el *old spelling* sublimó el discreto fetichismo de la letra.

RAFAEL BONILLA CEREZO

CARAMUEL, Juan, *Syntagma de arte typographica*, edición, traducción y glosa de Pablo Andrés Escapa, Salamanca, Instituto de Historia del Libro y de la Lectura/ Fundación Germán Sánchez Ruipérez/ Fundación Duques de Soria, 2004, 240 pp.

Las fundaciones Germán Sánchez Ruipérez y Duques de Soria patrocinan

esta cuidada edición del Instituto de Historia del Libro y de la Lectura, a cargo de Pablo Andrés Escapa.

Fue el cisterciense Caramuel una figura especial en el panorama español del XVII; una figura que, vista con la perspectiva que da el paso del tiempo, resulta de lo más atractiva a unos ojos desprovistos de prejuicios y, sobre todo, curiosos, como fueron los suyos. Si con alguien se le puede parangonar es con su amigo el jesuita Atanasius Kircher, aquella otra mente poderosa que, como él, estuvo engolfado en los estudios más amplios, a veces peregrinos desde cierta reductora consideración de lo que sea la ciencia, que se puedan imaginar, pero que supusieron casi siempre notorias aportaciones a la construcción de la cultura europea.

Este tratado sobre el arte de la imprenta es, por su fecha de edición, 1664, y por su intencionalidad, el primero que se publicó en Europa. Caramuel plantea asuntos estrictamente técnicos, como los tipos de letras, los criterios para elegir unos u otros, el modo de confeccionar un índice (que, por otra parte, indica ya una manera de entender el árbol de las ciencias y la organización del saber), y otros que implican cuestiones de mayor calado ético y social. Por ejemplo, las relativas a la conveniencia o no de dedicar los libros, si es lícito dedicar el mismo trabajo a más de un mecenas, si los censores tienen la obligación de leer el libro, si los que trabajan en la imprenta pueden hacerlo los días de fiesta o si pueden ayunar. Todas estas cuestiones, que parecerán anecdóticas, vienen dadas por la consideración moral del arte tipográfico y bajo ellas están latentes otras de más importancia, como las que atienden a las relaciones que puede establecer un autor con su mecenas, o la necesidad o no de mantener toda la retórica de los preliminares, tan importante en el Barroco y hasta mediados del siglo XVIII, por

lo que reflejaba de ritual y relación social.

Caramuel cuestiona, como hizo también Cervantes en el prólogo de su *Quijote* y a su autoridad se acoge, la conveniencia de las dedicatorias, de los poemas y de todos aquellos elementos previos al texto, que desaparecieron en el siglo XVIII, para ofrecer la obra desnuda, como quería Cervantes; y también se apoya en él cuando refiere en el capítulo XI sus reflexiones sobre las tiradas, donde alega reflexiones de orden económico, relativas a la venta de ejemplares por los impresores, y no por los autores, lo cual merece una compensación. Está aludiendo Caramuel a un asunto central de la República Literaria, como era el de la condición venal y mercenaria de las letras y de sus cultores. Por lo que respecta a las dedicatorias a los nobles, muestra su escepticismo ante esta práctica: ningún rey o aristócrata hará nada por defender un libro que le han dedicado o a su autor. Esta falta de apoyo a los hombres de letras va a ser un discurso, una queja constante entre los miembros de la República Literaria, y no estará de más recordar las palabras de Alonso García Matamoros, cuando escribía en el preámbulo a *De ratione dicendi*: «Somos esclavos de la nobleza, [se nos da tal trato] cual se avergonzaran de recibirlo los bufones, y lo tendrían por afrenta los pajes y lacayos». Años después, otro erudito amplio y a sus veces interesado en cuestiones «heterodoxas» como la numismática, Martín Sarmiento, también reflexionó con tino sobre estas cuestiones literarias y quizá lo hizo repasando los libros que en su nutrida biblioteca tenía de Caramuel, cincuenta (y de Kircher, dieciocho).

Desde cierto punto de vista, como señala su traductor y glosador, este tratado es un manual para confesores, en parte porque el autor atiende también a los «aspectos morales» de la impresión,

pero sobre todo es una llamada de atención al hecho de que, si importantes son los autores, no menos lo son los que fabrican la materialidad del libro. Caramuel, tan cercano a lo largo de su vida a las imprentas, da la razón a Elisabeth Eisenstein, cuando dice que gran parte de la producción literaria se hizo al calor (o al olor) de las prensas, trabajando los escritores en ellas. El cisterciense, por otro lado, si señala la importancia de los impresores, no deja de marcar sus ardidés y abusos, al tiempo que propone algunas soluciones para evitarlos, porque el destinatario del *Syntagma de arte typographica* no es solo un grupo de lectores, sino al menos dos. Caramuel escribe teniendo presentes dos realidades que conoce bien porque ambas le son desde luego cotidianas y familiares ya a la altura de 1664: por un lado, la del autor, y, por otro, la del impresor. Quizá pueda aventurarse que tiene más en cuenta a los segundos que a los primeros, y eso por lo que indica en su prólogo: los autores se benefician de los impresores, pero «hay aspectos que necesitan ser perfeccionados o, cuando menos, revisados a fondo. Y puesto que conozco bien este arte y veo que hay muchos al frente de las imprentas que lo ignoran, escribo las páginas que siguen para que sirvan de gobierno a sus manos y a sus conciencias», porque el *Syntagma* tiene, como ya se dijo, dos vertientes, una práctica y otra moral.

Pablo Andrés Escapa ha hecho una edición pulcra. Por un lado, su presentación es escueta y suficiente para situar el texto; por otro, la traducción acerca la obra a los lectores y se lee con gusto y fluidez. Ha sabido trasladar la elegancia del texto latino. Por último, la erudición de sus comentarios en la glosa final no lo oscurece, sino que lo aclara y relaciona bien con otros asuntos latentes en la obra de Caramuel, que es una tentación abismal para anotadores y comentaristas.

Este libro no debe ser tomado como una cartilla profesional dirigida a impresores, hay en él mucha ideología sobre la condición de la escritura, sobre la idea de originalidad y propiedad de los textos y, por tanto, sobre la posibilidad de intervención o no de otros en ellos, además de cuestiones de orden moral que responden a un modo de entender la vida y el mundo que quizá hoy nos sorprenden. A pesar de las distancias temporales y espaciales, leer este libro, las *Reflexiones literarias* de Sarmiento de 1743 y la *Carta sobre el comercio de libros* de Diderot de 1763 puede resultar de lo más ilustrativo; quien haya tenido que trabajar con impresores, al leerlos, podrá ver que no han cambiado tanto las cosas y que se sigue bregando con los mismos problemas que señaló Caramuel.

JOAQUÍN ÁLVAREZ BARRIENTOS

AYMES, J. R., *Voir, comparer, comprendre. Regards sur l'Espagne des XVIII^e et XIX^e siècles*, articles réunis par F. Étienne et préfacés par J. M. Goulemot, París, Presses Sorbonne Nouvelle, 2003, 350 pp.

Cada vez es menos habitual, en Francia, ofrecer un libro de homenaje a los profesores universitarios con motivo de su jubilación, libro que solía reunir artículos de amigos y colegas y que ofrecía, consecuentemente, diversos motivos científicos, no siempre coincidentes con los de los potenciales lectores. Frente a esta tendencia, se abre últimamente otra posibilidad: reunir los artículos más significativos, y con coherencia temática, del homenajeado.

Es el caso del volumen que aquí se comenta: los hispanistas especializados en los siglos XVIII y XIX conocen bien a J. R. Aymes, quien ha dedicado práctica-

mente toda su labor científica a la historia y a la literatura españolas de finales del siglo ilustrado y del período romántico. El libro ahora publicado responde a los tres ejes centrales del trabajo intelectual del autor: el pensamiento ilustrado, en España, en la segunda mitad del siglo XVIII; España y la Revolución francesa y la España del período romántico. Alrededor de estos tres ejes, se observa una forma predilecta para encarar la reflexión: el viaje y los relatos de viajes (de franceses en España, de españoles en Francia, de españoles en el propio país) y la mirada que se dirige al «otro», muchas veces para descubrir la propia identidad. En todos los casos, J. R. Aymes intenta descubrir el verdadero valor de cada documento, dejando constancia de los prejuicios, clichés o tópicos existentes entre los dos países. También se esfuerza por hacer hablar a los textos, más allá del discurso historiográfico oficial instituido en cada caso.

En el primer eje, «L'Espagne illustrada», J. R. Aymes desvela los esfuerzos de regeneración de los ilustrados en su propio país. Encontramos los artículos «La ville espagnole à l'époque des Lumières: l'horreur, la louange et le rêve» en el cual el autor analiza la visión que, de la ciudad, ofrecen los autores de sermones, los visitantes extranjeros que coinciden en señalar el «horror» de la ciudad (por razones ideológicas, los primeros, y por la suciedad, inseguridad y pobreza que descubren, los segundos). Mientras que espíritus más realistas (como Peyron, Ponz o Jovellanos, entre otros) dan cuenta de los progresos urbanísticos de las principales ciudades españolas, deseosos de aunar criterios estéticos y funcionales en los nuevos edificios que se construyen. Un tercer apartado (que responde al apartado «rêve» en el título del artículo) muestra cómo diversas medidas urbanísticas propuestas por muchos ilustrados reflejan una imagina-

ción rica y, asimismo, razonable y pragmática (la ciudad del mañana), en pos de la higiene, la moral y el orden públicos, la función cultural de la ciudad, mientras que otros textos ofrecen propuestas claramente utópicas de la ciudad.

Quizás como contrapunto a un artículo sobre la ciudad, el estudio siguiente que ofrece el volumen está dedicado al campo: «La campagne dans les *Cartas del Viaje de Asturias* et les *Diarios* de Gaspar Melchor de Jovellanos». J. R. Aymes descubre cómo el objetivo central de Jovellanos, en estos dos textos, es didáctico: describir y reformar una realidad que le es familiar y contemporánea; el autor distingue, en su artículo, entre el paisaje natural, el «menosprecio de aldea» y la «alabanza de aldea» en los textos de Jovellanos para concluir que lo esencial en este ilustrado es la voluntad reformadora de las instituciones y de la estructura agraria, no sólo en Asturias, sino aplicable en cualquier provincia española.

Cierra este primer apartado el artículo «Les *ilustrados* espagnols face au clergé et à l'enseignement de la religion dans les écoles élémentaires et techniques», en el cual, gracias al análisis de los textos de Francisco de Cabarrús, León de Arroyal, el conde de Floridablanca, Pedro Rodríguez de Campomanes, Gaspar Melchor de Jovellanos, el padre Martín Sarmiento y Pablo de Olavide, se vislumbra que los ilustrados se mostraron a favor de la enseñanza religiosa, al tiempo que se analiza el por qué de esta posición.

El segundo gran eje del libro está dedicado a «L'Espagne et la Révolution française». En la primera contribución, «L'Espagne et la Révolution française: les réponses régionales», J. R. Aymes examina si la tradición historiográfica que afirma que España mantuvo una actitud homogénea ante la Revolución francesa es válida: el autor distingue entre las posiciones de Cataluña y del País Vasco

y las diferencia de las del resto de España, asociando los sentimientos autonómicos a las actitudes frente a la Revolución.

En «Le discours clérical contre-révolutionnaire en Espagne (1789-1795)», el autor analiza meticulosamente los diversos matices (tanto desde el punto de vista retórico como ideológico) de los temas antirrevolucionarios abordados por los escritos de prelados, curas y predicadores. En contrapunto, el artículo que sigue, «Du cathéchisme religieux au catéchisme politique (fin du XVIII^e siècle-début du XIX^e)», analiza el discurso presente en los catecismos españoles que preceden a la Revolución francesa (cuáles son los más difundidos y sus características), así como los ejes centrales de los catecismos de la época de la Revolución y hasta la guerra de la independencia (y sus diferencias con respecto a los textos precedentes: los catecismos pasan de ser la voz de verdades inmutables a ser instrumentos de propaganda política) ofreciendo perspectivas muy interesantes sobre la función de lo religioso en este período.

Cierra este segundo apartado, el artículo «La langue espagnole 'révolutionnée' (1789-1800)» que examina las repercusiones lingüísticas que supuso la Revolución francesa en España: J. R. Aymes se enfrenta a los tópicos que circulan sobre esta noción (la contaminación lingüística, que precede, en muchos años, a la Revolución), además de examinar especialmente las novedades léxicas nacidas al difundir las noticias de carácter político procedentes de Francia y los efectos perversos de algunos de esos neologismos.

El último apartado del libro está dedicado a «Regards romantiques et costumbristas», es decir, plenamente al siglo XIX. En el primer artículo, J. R. Aymes se interroga sobre: «Existe-t-il un romantisme espagnol», cuestión que él sabe puede sorprender, si no molestar, a muchos españoles: el estudioso examina cómo nació, fuera de España, esta pre-

gunta (J. L. Picoche, P. Moreau...) para contraponerla a las voces del período romántico español y explicar así el origen del cliché y la especificidad del romanticismo español.

Sigue el artículo dedicado a «Irán ou le passage d'un monde à un autre: l'interprétation des voyageurs français en Espagne à la fin de l'époque romantique (1843-1852)» en el cual J. R. Aymes, que sabe que los viajeros extranjeros en España parecen ir directamente a Castilla o Andalucía, estudia la impresión causada por esa ciudad fronteriza en los textos de Gautier, Hugo y, en menor medida, Chailamel, Quinet, Achard y Dumas entre otros viajeros.

En cambio, el siguiente artículo abandona el impacto de la frontera para centrarse en un espacio más «clásico» que el precedente de los relatos de viajes: «Séville sous le regard des voyageurs français à l'époque romantique». A partir de un corpus muy extenso, centrado entre los años 1830-1835, el autor desgana cómo los románticos franceses perciben los monumentos de la capital andaluza, cómo ven a los sevillanos y cómo, con su mirada, estos románticos intentan distinguirse de los viajeros que les han precedido en el tiempo y que ya han escrito sus recuerdos de manera que puede hablarse de la Sevilla de Custine, de Quinet, de Dumas, de Latour...

Como contrapunto a la imagen «francesa» de España, cierra el apartado y el volumen el artículo «Le voyage de Ramón de Mesonero Romanos à Paris en 1840 ou le regard *Costumbrista* jeté sur les êtres et les choses» en el que se analizan los *Recuerdos de viaje por Francia y Bélgica en 1840-1841* de este autor (paisaje, arquitectura urbana, política, cualidades y defectos de los franceses...) además de otras referencias a Francia presentes en el *Semanario Pintoresco Español*.

Llegados a este punto, creemos que

ha quedado demostrado el rigor científico de este volumen, que se cierra con las referencias de las publicaciones de J. R. Aymes. El estudio de este período encontrará elementos muy útiles para sus propias investigaciones.

MARTA GINÉ JANER

ROAS, David, *Hoffmann en España. Recepción e influencias*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2002, 270 pp.

Cuando Platón expulsó de su *República* a los poetas, dio origen a un debate sobre la «licitud de la poesía» que constituyó uno de los elementos más polémicos de la tradición clasicista y que cuestionó, entre otros asuntos, la literatura no realista. Con la aparición de la literatura fantástica en la segunda mitad del siglo XVIII, la discusión ganó nuevos matices.

En la órbita de la filosofía de la Ilustración, que excluía la consideración de lo irracional, la «realista» preceptiva neoclásica hubo de defender un concepto de verosimilitud que justificaba la «verdad» de lo maravilloso cristiano y del cosmos mitológico pagano por su pertenencia a mundos autoconsistentes, sin contradicciones internas (la religión hacía congruente lo natural y lo sobrenatural; las aparentes mentiras mitológicas contenían verdades ocultas), mundos paralelos en los que convivían armónicamente lo fenoménico y lo sobrenatural, al contrario de los paradójicos mundos retratados en la literatura fantástica hoffmaniana, donde en la realidad más cotidiana se incrustaban conflictivamente elementos sobrenaturales, ajenos a las leyes físicas. Esto, que en definitiva suponía una indagación alternativa sobre el «yo» y la realidad más profunda, la abolición de las fronteras entre lo real e irreal, lo interior y exterior, la vigilia y el sueño, fue in-

terpretado por la crítica neoclásica como extravíos de mentes enfermas. Así, Hoffmann (1776-1822), que triunfó en España merced al éxito obtenido antes en Francia, fue visto por nuestros críticos de entonces como autor extravagante y alcohólico típico.

Con estos presupuestos, David Roas revisa las opiniones de la historiografía anterior acerca de la escasa acogida e influencia de Hoffmann en nuestro país, para demostrar finalmente, apoyado en una rica documentación, que el autor alemán disfrutó en España de una recepción crítica —predominantemente negativa— mayor de cuanto se pensaba, que gozó de un considerable número de traducciones (desde el francés), lo que da idea de su éxito popular, y que ejerció una destacada influencia (Roas habla de intertextualidad) en relatos y novelas de relevantes escritores españoles de la segunda mitad del XIX: Pedro de Madrazo, Zorrilla, Ros de Olano, Bécquer, Rosalía de Castro y Galdós.

El primer relato de Hoffmann traducido al castellano data de 1831. Los críticos españoles de la época, condicionados por la poética clasicista, reprobaron la obra del alemán —al que regularmente proponían como antimodelo— por su carácter inmoral y fantástico. Inmoral, porque incumplía el requisito pedagógico tradicional y porque bucear en las profundidades ocultas de la realidad y en el interior de la mente suponía para la ortodoxia racionalista transgredir la concepción instituida de lo real y asignar un carácter ilusorio a las «verdades universales» de nuestra cultura y nuestra sociedad. Criticaron también lo fantástico porque era ajeno a la literatura de nuestro país, cuyo alegre clima y luminosos paisajes contradecían el marco ideal para este tipo de narraciones, más apropiadas —decían— para «la triste, la nebulosa Alemania», patria de sílfides y ondinas, encantadores y magas, bosques negros

como el infierno, lagos cubiertos de neblina...»

Tarea nacional era entonces la recuperación de las tradiciones propias, frente a la importación de modelos ajenos. La reivindicación del realismo como rasgo diferencial de la literatura castellana, idea que formulara ejemplarmente Menéndez Pidal, ya estaba vigente en aquellos años, por ejemplo en Fernán Caballero. Pues bien, rastreando la huella de Hoffmann en autores españoles, Roas desmiente, como antes otros, la universalidad de esta concepción nacionalista y moralista, opuesta a lo fantástico por su carácter extranjero y antipedagógico.

Contra la teoría que subraya el realismo de la literatura española, y contra quienes han defendido la escasa huella de Hoffmann en nuestro país, David Roas —autor de otras obras sobre «lo fantástico» y su desarrollo en la literatura española decimonónica— demuestra en este novedoso y recomendable libro el éxito de Hoffmann en la España del siglo XIX y su decisivo papel en la popularización del género fantástico en nuestro país.

JOSÉ CHECA BELTRÁN

ORTEGA, Marie-Linda, (ed.), *Ojos que ven, Ojos que leen. Textos e imágenes en la España isabelina*, Madrid, Visor Libros, 2004, 216 pp.

Fermín de Pas, desde el punto más alto de Vetusta, la torre de la catedral, contempla la ciudad con un catalejo mientras se jacta de conocerla «de palmo a palmo, por dentro y por fuera, por el alma y por el cuerpo»; el Magistral de Clarín, que «había escudriñado los rincones de las conciencias y los rincones de las casas», es expresión de todo un espíritu colectivo, el decimonónico, el cual, en palabras de Marie-Linda Ortega, coor-

dinadora del libro y autora de uno de sus artículos, se caracteriza por su afán perseverante y testarudo de «exponer y hacer visible», el cual descansa en la certidumbre de que «todo se puede ver, de que no existen ya oscuridades misteriosas para quien sepa ver» (p. 9). Esa capacidad de ver se traduce en poder sobre el medio; el hombre decimonónico cree dominar al mundo al igual que Fermín de Pas cree dominar a los vetustenses. Pero en su empresa de conquista de la imagen los ojos son a su vez conquistados (como conquistado queda el Magistral por la belleza de Ana Azores); el invento de los observatorios, del microscopio, de la fotografía...; todo ello propicia una serie de dislocaciones en la percepción visual del ser humano que condiciona para siempre su relación con la realidad. Éste es el objeto de estudio que se propone el libro que nos ocupa; para ello elige un espacio y tiempo concreto, el de la España isabelina, y un campo de investigación preferente, el de las artes gráficas, literarias y escénicas.

Como se anuncia en su solapa, los trabajos que contiene el libro vienen «inspirados por las lecturas cruzadas de Georg Simmel y Max Milner», circunstancia que explica y justifica su composición pluridisciplinaria. Georg Simmel, filósofo, psicólogo y sociólogo alemán, dejó escrito en su magna obra *Sociología* que «toda actividad humana transcurre dentro de la sociedad, sin que nadie pueda sustraerse a su influjo»; a partir de esta proposición situó sus investigaciones en aquel espacio intermedio donde se produce el constante fluir de la interacción humana, dejando expedita la senda para estudios posteriores. Max Milner recogió el testigo del intelectual alemán y se ocupó en su *Fantasmagoría* de las influencias que el medio ejerce sobre diversos aspectos de la creación literaria. Mediante las referencias a Simmel y Milner quedan desveladas las dos coor-

denadas que determinan la estructura y contenido heterogéneos del libro; de una parte, éste se hace eco de los cambios sociales que tienen lugar durante la época isabelina y de las repercusiones sobre la manera de mirar el mundo que caracteriza al hombre de este periodo, de ahí que se trate de los avances científicos o del auge de la publicidad y la prensa; de otra parte, presta especial atención a la influencia que estos fenómenos ejercen sobre el acto de la creación artística.

En el ámbito del hispanismo, los estudios similares escasean. Desde que Julio Caro Baroja, en *Arte visoria y otras lucubraciones pictóricas*, se propuso analizar «el distinto papel del *ojo del hombre* en diferentes coyunturas históricas a lo largo del tiempo y en un mismo espacio», las investigaciones en este sentido no se prodigan. Como excepciones, cabe citar los casos de los profesores Jean François Botrel y Leonardo Romero Tobar, cuyos estudios sobre la lectura y los lectores en el siglo XIX contribuyen a esclarecer las relaciones que se establecen entre imagen y texto. Fuera del campo de la Filología, destacan los trabajos del profesor Bernardo Riego, autor de uno de los estudios del libro, quien ha hecho de los espectáculos de imágenes decimonónicas, como el diorama o la linterna mágica, su objeto principal de investigación en virtud de su importancia como fenómeno artístico. Por todo ello, nos encontramos ante una obra que cubre un vacío existente y que debe suponer un punto de partida para posteriores estudios relativos al interaccionismo social y cultural.

Carmen Simón Palmer abre el libro con su trabajo «La publicidad y la imagen en Madrid (1840-1874)», un exhaustivo estudio sobre la invasión de anuncios publicitarios que padece la capital durante la época isabelina. Los cambios sociales que tienen lugar suponen el auge de la

burguesía, esto es, el del comercio y, por lo tanto, la circulación de todo tipo de productos que dada su profusión necesitan llegar al consumidor; los carteles, los rótulos, los escaparates, los hombres anuncio... todo aquello que configura la fisonomía de las ciudades modernas comienza a surgir por entonces, cambiando para siempre la faz urbana y la mirada de los urbanitas. El segundo estudio, «Ver el cielo desde Madrid. La invención de un observatorio astronómico (1846-1860)», está a cargo de Antonio Ten Ros y narra las peripecias de dos astrónomos españoles improvisados, Aguilar y Novella, quienes, urgidos por el Ministerio de Instrucción Pública, se ven obligados a recorrer gran parte de Europa en busca tanto de conocimientos como de instrumentos con los que crear en Madrid un observatorio astronómico. La visibilidad se presenta desde una doble perspectiva; la que representa la aventura científica en sí misma, es decir, como vehículo de conocimiento del aspecto de las estrellas; y, por otro lado, como visibilidad de un país, esto es, en palabras de Ten Ros, como «un proyecto de imagen, sencillo de abordar y de repercusiones mediáticas potencialmente importantes» (p. 55). Asimismo, la política y la imagen es el objeto de estudio elegido por Louise Bènat Tachot en «Enjeux d'une visibilité: la trajectoire éditoriale de la Historia General y natural de Las Indias de Gonzalo Fernández de Oviedo: 1840 a 1860»; mediante la trayectoria editorial de esta obra ofrece un análisis comparativo entre las imágenes originales que acompañaban al libro, obra del mismo Fernández de Oviedo, y las incorporadas por los editores decimonónicos para sustituirlas por ser más acordes con el gusto de la época: el contraste logra penetrar las diferentes mentalidades que se desprenden de cada modo de presentar las imágenes.

Otros dos trabajos investigan acerca de las relaciones que se establecen entre

la letra y el dibujo: «El arte de Ortego en la prensa: la caricatura de cabecera»; y «L'auca: un mariage texte-image». El primero de ellos lo firma Marie-Linda Ortego, quien recupera y reivindica la memoria de Francisco Ortego, artista gráfico de copiosa producción, que elevó las cabeceras de los periódicos, incidiendo en la caricaturización de personajes ilustres, «hasta su máxima modernidad» (p. 216). Por otro lado, Francesc Fontbona se ocupa de *l'auca* (las alelukas) en el ámbito catalán, las cuales representan, según el investigador, la más perfecta asociación entre texto e imagen en todo el siglo; además de constituir una valiosísima muestra de cultura popular, que pone en evidencia una nueva visión del mundo por parte de esta capa de la sociedad. En este mismo sentido, Bernardo Riego, en «Visibilidades diferenciadas: usos sociales de las imágenes en la España isabelina», traslada el fenómeno de la visibilidad a la fragmentación social resultante de las nuevas sociedades liberales; de ello se desprende una óptica dispar que tiene su expresión en espectáculos de imágenes como el tutilimundi, atracción ferial al alcance del público menos pudiente, o el panorama, dirigido a los sectores enriquecidos. El estudio de Isabelle Mornat, «*Espectáculos de vistas a Madrid (1840-1875): des frabriques de réalité*», está estrechamente relacionado con la temática tratada por Bernardo Riego; en él se alude a la vinculación ideológica de los espectáculos de imágenes dirigidos a las clases altas con las consignas historiográficas e intereses políticos de los mandos isabelinos. Según la investigación de Antoine Le Duc, «La mise en scène dans la Zarzuela: tradition et innovation», se observa la misma conexión en las zarzuelas más exitosas del periodo; las cuales reflejan el nacionalismo oficial mediante la oposición entre lo castizo y lo extranjero, con victoria final de lo autóctono; al mismo tiempo

que la puesta en escena de estas zarzuelas evidencia la eliminación de la intriga en favor de lo meramente visual o sonoro. Sin salir del terreno de las artes escénicas, Julien Lanes Marsall, en «La visibilité comme symbole de l'acte politique dans le théâtre anti-amédéen de Roberto Robert», aborda el análisis de una obra teatral compleja, *Crítica a la bufonada de Macarroni I* de Roberto Robert, escrita en tan solo unas horas e inspirada por una musa «barricadera y apicarada»; la cual se presta como ninguna al juego de la visibilidad; primero, porque se propone hacer visible otra obra teatral que había sido censurada, *Macarrini I* de Navarro Gonzalvo; segundo, porque su propósito también es hacer visible la opinión política; y, finalmente, porque recurre a un original e imaginativo juego de oposiciones entre aquellos personajes que vieron la obra y aquellos otros que no la vieron, al cabo, todo deriva en la reivindicación de la necesidad del intercambio de ideas, esto es, de su visibilidad en la vida pública.

Los otros dos estudios que completan el libro abordan el tema desde el estudio de la novelística de la época. Pura Fernández en «La retórica de la intimidad y los orígenes de la novela médico-social en la obra de Francisco de Sales Mayo», ofrece una semblanza de la vida, literatura y postulados de este peculiar escritor, precursor de la novela médico-social en España y, consecuentemente, furibundo defensor del credo fisiologista y determinista; lo cual le lleva a abrir los espacios reservados tradicionalmente a la vida privada, principalmente el de la sexualidad, a la literatura, es decir, pretende hacer visible a un gran público lo que el catolicismo y la burguesía liberal se obstinan en reprimir con consecuencias funestas, según Mayo, para la salud pública; asimismo, este escritor es precursor en España de la aplicación de la óptica literaria que ofrece la fisiología, la

cual aporta un novedoso método de conocimiento e interpretación de los personajes que, más tarde, caracterizará a la novela naturalista de corte zolesco. Por último, Sadi Lakhadari, en «Le visible et l'invisible dans *La Sombra* de Benito Pérez Galdós», se ocupa del análisis de una novela primeriza del escritor canario, *La Sombra*, que pese a estar escrita antes de la Revolución de Septiembre no fue publicada hasta bien entrada la Restauración; en ella se mezcla hasta confundirse lo fantástico y lo real, lo imaginado y lo vivido, recreando el problema sobre las relaciones entre la idea, la representación crítica, la percepción y las imágenes.

Estamos, pues, ante un libro de indudable interés (no sólo científico) que satisface las exigencias presumibles a toda obra divulgativa, además de colmar otras exigencias propias de cualquier lector como la de entretenimiento o de instrucción. De una parte, aborda el estudio del interaccionismo social ofreciendo conclusiones valiosas y señalando nuevas perspectivas de investigación referentes al periodo isabelino, además de mostrar positivamente el resultado fecundo que origina la colaboración entre expertos de disciplinas dispares; por otra parte, su lectura es portadora de una utilidad social inmediatamente perceptible, atributo tantas veces ausente del trabajo erudito, que se desprende de situar al lector ante la contemplación de su permeabilidad respecto al medio, lo cual genera una mirada crítica sobre su propia coyuntura histórica.

La amenidad de algunos de los trabajos, el calado científico de otros, y el rigor conjugado con la accesibilidad de todos ellos, hacen que el libro merezca una unánime bienvenida y una multitudinaria acogida, en cuantos más anaqueles mejor.

PABLO RAMOS GLEZ. DEL RIVERO

ZORRILLA, José, *Don Juan Tenorio*, ed. Ricardo de la Fuente Ballesteros, Madrid, Biblioteca Nueva, 2003, 366 pp.

La ingente atención prestada por parte de los estudiosos del teatro a este emblemático drama del vallisoletano José Zorrilla obliga al investigador que se plantee llevar a cabo una edición del *Tenorio* a realizar un esfuerzo crítico, aglutinador y sintetizador. Ricardo de la Fuente refleja este esfuerzo integrador en su ajustada y exhaustiva introducción, así como en las notas que acompañan al texto. La extensa bibliografía que se recoge al final del estudio introductorio es buena muestra de ello.

En primer lugar, se estudia la figura del dramaturgo. Zorrilla aparece como un poeta romántico y nacionalista, aspectos que se ponen de manifiesto en su producción. Además se marcan sus convicciones cristianas y en el plano literario su interés por la literatura popular y tradicional. De la Fuente subraya estos pilares ideológico-literarios del dramaturgo porque son también las bases del *Don Juan Tenorio*. De hecho, el escritor recogió en esta obra toda una tradición cultural para fijar definitivamente el mito de don Juan. En la génesis del protagonista convergen dos temas tradicionales: el del seductor o burlador de mujeres (que representa la transgresión moral) y el del convidado de piedra (que simboliza la expiación de las culpas). De la fusión de estos elementos hace surgir Zorrilla su *Don Juan*. Dos elementos que, como señala Ricardo de la Fuente, conforman en gran medida la doble estructura del drama: por un lado, una comedia de capa y espada, con sus juegos de máscaras y embozados; y por otro lado, una comedia de magia, con sus espectros, apariciones y despliegue escenográfico. Asunto este último que encajaba con el gusto habitual del público por lo espectacular. Todo ello sentenciado por la ex-

piación final del protagonista que convierte la pieza en esa mezcla religioso-fantástica con la que la definió Zorrilla. De la Fuente concluye además con la idea de que ambas partes se unen en la obra para crear finalmente un drama de personaje.

Desde luego, la presente edición pasa revista a los antecedentes del *Tenorio*. Se detiene especialmente en aquellas obras que más influyeron en el autor romántico. La deuda mayor se la debe a la pieza de Tirso de Molina, pero también se detiene a analizar los paralelismos que existen con la comedia más próxima, temporalmente hablando, al *Don Juan Tenorio*, y que en el siglo XVIII sustituyó en los escenarios al original tirsiano, *No hay deuda que no se pague y convidado de piedra*. La importancia de esta pieza en el desarrollo del mito la ha señalado también recientemente Ignacio Arellano en la introducción a su edición de la obra de Antonio de Zamora (2001).

Por otro lado, Ricardo de la Fuente pone en duda la tesis del calco zorrillesco de la versión de Alejandro Dumas y establece una relación más directa del *Tenorio* con otros protagonistas, como el Macías de la homónima obra de Larra, o con el satánico burlador de *El estudiante de Salamanca* de Espronceda.

Junto a este cruce de influencias y acopio de material, se estudian también las novedades indiscutibles del drama de Zorrilla.

En primer lugar, se analiza el personaje de doña Inés. Heroína que sólo pudo ser configurada por un autor romántico: joven, pura, un ángel virginal. Se trata de una creación radicalmente diferente de la tradición. Sus cualidades aportan al drama el matiz espiritual y edénico (frente al plano demoníaco de don Juan) que buscaba Zorrilla y que posibilita la salvación final del protagonista. Desenlace, por otro lado, completamente novedoso y controvertido en la época del estreno,

como revelan las diversas reseñas periodísticas que se recogen o a las que se alude en esta edición.

Se abordan también los estudios de tipo psicológico y sociológico que ha recibido el *Tenorio*, tales como aquellos que se centran en lo que se ha llamado «la obsesión por el padre» y «la búsqueda del perdón paterno» que preocuparon a Zorrilla en su vida y que reflejó también en algunas otras piezas.

Sin embargo, el asunto principal que el investigador destaca como distintivo del *Tenorio* en comparación con otros textos que tratan la figura donjuanesca es su teatralidad compositiva. Ricardo de la Fuente viene haciendo hincapié en este aspecto de la teatralidad interna y externa del *Don Juan Tenorio* desde hace tiempo. Ya en 1995 publicó varios artículos en los que planteaba estas ideas. En la presente introducción desarrolla y reelabora esas anteriores aportaciones para definir una imagen lúdica del mito:

Todo es juego para don Juan: la vida, el amor... La obra comienza con una apuesta y en otros momentos aparece la imagen del protagonista como un jugador que apuesta todo lo que tiene a una carta [...] Claro que en Don Juan hay heroísmo, búsqueda de placer, valor... pero todo ello está presentado a través de una imagen teatral, sabemos que es una representación y parece que también lo sabe el personaje (pp. 62-63).

De la Fuente explica esta teatralidad por el hecho de que todos los elementos de la obra potencian su carácter de convención. Así, el carnaval, las máscaras y el disfraz con los que se abre la obra y en los que se desenvuelve la primera parte; los juegos de paralelismos y simetrías que se presentan, como en la exposición de las hazañas de don Luis Mejía y don Juan Tenorio; el asunto del plazo, del paso del tiempo, y de la importancia del mismo, que acelera la obra, que transcurre velozmente por medio del diálogo

y del excelente uso del octosílabo de Zorrilla; pero también se incrementa el ritmo por la serie de acciones encadenadas, porque Don Juan es un hombre de acción, más que de palabra. Don Juan, sobre todo, actúa, aunque sus características seductoras también estén basadas en la palabra. Palabra escrita, en ocasiones, que ejerce un poder extraordinario y adquiere un valor singular en este drama, como apuntó Pérez Firmat, con la carta que le escribe don Juan a doña Inés y que ésta lee en alto convenientemente aleccionada por Brígida.

Además de la bibliografía que aporta, esta edición cuenta con una siempre práctica cronología realizada por Coronada Pichardo. Los criterios de edición señalan que se trabaja con la edición canónica (París, Baudry, 1852), aunque se ha tenido en cuenta la *princeps* (Madrid, Imprenta de Repullés, 1844), como demuestran diversas notas. Éstas atienden tanto a criterios filológicos y lingüísticos como literarios y ayudan eficazmente a comprender mejor el drama de José Zorrilla.

MARÍA ANGULO EGEA

VALERA, Juan, *Morsamor* (edición de Leonardo Romero Tobar), Sevilla, Fundación José Manuel Lara, 2003.

Los estudios y comentarios críticos sobre la persona y la obra del escritor egabrense Juan Valera y Alcalá Galiano se están viendo acrecentados en los últimos años, merced al trabajo de prestigiosos y consolidados investigadores de la literatura decimonónica.

Es el caso del profesor Leonardo Romero Tobar, Catedrático de Literatura Española en la Universidad de Zaragoza, que a su labor como coordinador de la edición de la correspondencia completa

del polígrafo decimonónico (Madrid, Castalia, 2002 [I] y 2003 [II]; faltan cuatro tomos todavía por aparecer), ha unido una edición crítica de una de sus novelas menos conocidas, *Morsamor*.

Morsamor. Peregrinaciones heroicas y lances de amor y fortuna de Miguel de Zuheros y Tiburcio de Simahonda, es la reacción de Valera ante la crisis española de fin de siglo; publicada en 1899 por el librero Fernando Fe, en esta novela donde se narran las aventuras de un fraile de la época renacentista, Fray Miguel de Zuheros que, mediante artes diabólicas, recobra su juventud y bajo el nombre de Morsamor da la primera vuelta al mundo en barco y explora el Lejano Oriente, acompañado o perseguido —según el caso— por brujos, princesas, sabios, piratas y reyes hasta retornar a su lugar originario en el convento junto al Guadalquivir, para morir, después de haber tenido infinitos lances de fortuna.

Se recogen en esta obra, como es habitual en el escritor cordobés, algunas experiencias personales, su vastísima cultura literaria y como no la preocupación por la situación en que quedaba España con la pérdida de las últimas colonias de ultramar. Está dividida en tres partes: «En el claustro», «Las aventuras» y «Reconciliación suprema».

A pesar de que la versión que tenemos de esta obra se compusiese a partir del 1896, tal y como indica el propio Juan Valera a su sobrina Luisa Malakoff y a sus amigos el barón de Greindl, el Dr. Thebussem (Mariano de Pardo y Figueroa) y Menéndez Pelayo, el germen se encuentra en una visita realizada por nuestro escritor en 1877 al Monasterio de Piedra y que bajo el título «Una expedición al Monasterio de Piedra» recoge en el rotativo *El Campo*, el 16 de julio de ese año. Sin embargo, el proyecto se queda en ese momento en una mera declaración de intenciones, ya que sólo escribe un par de cuartillas (véase a tal

efecto el artículo y los documentos aportados por DeCoster en su artículo «Un fragmento inédito de una versión más antigua de la novela *Morsamor*», *BRAC*, 1956, pp. 138-142 y en su libro *Obras desconocidas de Juan Valera*, 1965, pp. 36-38, que también está recogido como apéndice en esta edición, pp. 287-290) y no será hasta ese año, 1896, cuando lo vuelva a retomar en serio. Sin embargo y a pesar del esfuerzo que costó a Valera esta novela (es conocido por todos que ya estaba ciego y, como ya no podía escribir, la dictó a su secretario Pedro de la Gala) la obra pasó casi desapercibida para la crítica, actitud que salvo honrosas excepciones (en el siglo XIX, destacan las recensiones críticas de Blanco García, Clarín y la de «Andrenio»), actitud que se ha mantenido, en general, en el siglo XX (sin embargo, ocupa un lugar destacado en las obras de Jiménez Fraud [Taurus, 1973], Montesinos [Castalia, 1957], las ediciones críticas de Avall-Arce [1970, Labor] o el mismo Dr. Romero Tobar [1970, Plaza y Janés] y es el centro de los interesantes artículos de Matilde Galera [*BRAC*, 1991] o Cruz Casado [*Actas del I Congreso Internacional sobre don Juan Valera*, 1995]).

Por estos motivos, la edición crítica del Dr. Romero Tobar viene a llenar un vacío necesario, porque a su magnífico prólogo subdividido, para mejor comprensión en ocho partes, une notas explicativas sobre neologismos, tecnicismos y arcaísmos de la época y notas explicativas de cita cultas y nombres propios de personajes históricos y literarios, además de un apéndice donde se recoge la versión primitiva de *Morsamor* y un artículo de Valera sobre «Teosofía».

«Juan Valera, una biografía de novela» (en este apartado, el editor realiza un análisis biográfico donde se estudian los rasgos fundamentales de la personalidad del Valera escritor, desde su estancia en Nápoles; para este fin utiliza las obras de

Azaña [Madrid, 1930 y 1961], primer estudioso valeresco, y se fundamenta especialmente en las cartas que envía desde los distintos destinos diplomáticos que ocupa el egabrense y en sus publicaciones en periódicos y revistas), «El escritor público y el escritor de cartas privadas» (en esta parte indica dos hechos incuestionables, que son que «la profesionalización literaria de Valera cristalizó [...] en los periódicos», p. XXI y que —y como ya indicara Azaña, «Escribiendo cartas se reveló prosista, y a fuerza de escribirlas arribó a la maestría», p. XXIII), «El novelista de la madurez. La invención de un espacio andaluz» (en este apartado, Romero Tobar pone de relieve la importancia de *Pepita Jiménez* como obra clave que marca la evolución literaria del polígrafo cordobés), «Valera escribe *Morsamor* en el otoño de su edad varonil», «*Morsamor* una suma de las inquietudes de Valera» (en este apartado Romero Tobar afirma que las inquietudes de Valera en ese momento, cuando ya era un anciano venerable, eran el Iberismo, la Teosofía y los saberes esotéricos y el amor como teoría y como práctica), «Amor, Mors: *Morsamor*, la novela de una vida» (es un estudio de lo que significa la novela, amor y muerte, Eros más Thanatos que son en su sentido último lo que construyen una vida), «El artefacto narrativo» (indica que es un libro de caballerías a la moderna con clara influencia cervantina), «Criterios de edición» y una bibliografía seleccionada sobre el autor y esta obra en concreto.

REMEDIOS SÁNCHEZ

PÉREZ GALDÓS, Benito, *La familia de León Roch*, ed. de Íñigo Sánchez Llama, Madrid, Cátedra, 2003, 663 pp.

Siempre que voy a casa de alguno de mis amigos, dedicados como yo a esto de

la literatura, juego a localizar la hilera de pequeños libritos negros alineados en la estantería. La colección «Letras Hispánicas» de Cátedra es desde hace tiempo un clásico, casi tanto como las obras que con factura impecable edita y vuelve accesible a un público cada vez más amplio, que sabe con su fidelidad reconocer la calidad del trabajo bien hecho.

Esta vez llega a nosotros *La familia de León Roch*, extraordinaria novela de Benito Pérez Galdós, que ayuda a penetrar el significado de una de las épocas más interesantes y complejas en los dos últimos siglos de historia literaria y de historia del pensamiento español: la del último tercio del siglo XIX, conocida con el calificativo de «renacimiento de la novela española». El texto aparece acompañado de una esmerada edición de Íñigo Sánchez Llama, de quien ya tuve la suerte de presentar en estas mismas páginas el libro *Galería de escritoras isabelinas*, también publicado por Cátedra, esta vez en su colección «Feminismos».

La historia que relata la novela no es muy del gusto de Galdós: un triángulo amoroso, constituido por León Roch, su esposa María Egipcíaca y una antigua amiga de la infancia, Pepa la de Fúcar, sirve para escenificar el conflicto entre dos Españas: la de la beatería y la superstición, frente a la del pensamiento de la filosofía moderna; pero también la de aquellos que se han enriquecido por la fuerza del trabajo y la de una nobleza venida a menos, que cree que por el solo hecho de poseer un título ha de verse provista de todo aquello que desee. En ciertos aspectos el contenido del relato recuerda a otra novela de Galdós: *Doña Perfecta*, aunque *La familia de León Roch* supera a ésta en complejidad. Sobre todo, gracias a la existencia de un amplio repertorio de personajes corales, que completan el retrato social de la España de ese tiempo: los padres y hermanos de María, el padre de la de Fúcar, el

clérigo Paoletti..., diseñados con una profundidad psicológica superior a la de la mera novela de tesis.

Desde aquí, Íñigo Sánchez Llama habrá de introducirnos en cada una de las claves epocales que el conflicto novelesco pone en escena, como puede apreciarse, a simple vista, en el índice de temas que abordan sus cerca de ochenta páginas de introducción, donde se dibuja un contexto de «Nacimiento cultural, apelaciones a la legitimación cervantina, propósitos de verosimilitud aristotélica y un marcado deseo por contrarrestar la influencia de la narrativa francesa», que se empeña en «restaurar el genio artístico y la potencia creadora de los Siglos de Oro» (14), aunque bajo el lastre de los «anacronismos neocatólicos auspiciados por el canon isabelino» (14). Donde Benito Pérez Galdós, con su monumental y dispar obra, se convierte en emblema de la compleja coyuntura sociohistórica. Por ello, *La familia de León roth* será vista como «Texto de transición en el corpus narrativo galdosiano y anticipo de la futura gran novela madrileña... poliédrica representación de la sociedad española postisabelina» (15).

Así, bajo el epígrafe «El referente sociohistórico: el racionalismo armónico krausista en la narrativa galdosiana» la introducción de Íñigo Sánchez repasa, no sólo la abundante bibliografía dedicada a analizar la presencia del krausismo en la obra de Galdós, sino también algunos de los ensayos que habrían de determinar el pensamiento de la época, como los de Giner de los Ríos, para concluir que:

El conflicto presentado en la novela galdosiana de 1878 enfrenta la tolerancia (krausista) del ilustrado León Roch al fanatismo (formalista) de su esposa María Egipcíaca o del clérigo Paoletti y el misticismo suicida de su cuñado Luis Gonzaga... La excesiva tolerancia de León Roch ante el progresivo formalismo de su esposa tiene sentido bajo el espíritu conciliador de la filosofía krausista (22).

Mientras «El neokantismo español y

el 'buen gusto' postisabelino» añade al análisis en clave krausista de la novela, un análisis más detallado, esta vez en clave kantiana, donde se atribuye el presigio alcanzado por Galdós entre los críticos neokantianos a «haber superado, pese a esporádicas digresiones partidistas, las antiartísticas digresiones tendenciosas visibles en la narrativa postisabelina» (30), puesto que, el proyecto de Kant elimina el didactismo moralizante de las premisas de la obra de arte. Al igual que en el apartado anterior, Sánchez Llama repasa la bibliografía reciente sobre el problema, y los textos crítico-filosóficos que de primera mano habrían de influir sobre Galdós y su tiempo, para después indagar sobre la propia novela, donde León Roch se convierte en el representante de una estética neokantiana, sistemáticamente desautorizada por su esposa y sus familiares.

En tercer lugar, «Juicios Literarios sobre 'La familia de León Roch' escritos en la Restauración» analiza el impacto que la novela tendría en la España decimonónica, desde un punto académico, pero también comercial, demostrando cómo el texto de Galdós habría de venderse abundantemente; al tiempo que, despertaba, tanto en detractores como defensores, el asombro por un autor siempre dispuesto a poner el dedo en las llagas de la sociedad de su tiempo.

«El género sexual en la Restauración: hacia la forja de una domesticidad burguesa española» y «Religión y género sexual: María Egipcíaca en el contexto postisabelino» desplaza el contenido de la introducción hacia el problema del género, del que Sánchez Llama es un buen conocedor y del que la novela de Galdós se presenta como escenario privilegiado. Ambos epígrafes pueden leerse desde una de las oposiciones básicas que articula la novela, la de Pepa Fúcar y María Egipcíaca, que demuestra cómo «Dos interpretaciones del patriarcado, en suma, se en-

frentan en *La familia de León Roch*: sexismo burgués liberal y su temible adversario, el también patriarcal neocatolicismo español» (79). De este modo, el personaje de Pepa Fúcar encarna en el relato la idílica domesticidad burguesa, que anhelan los intelectuales españoles postisabelinos, como demuestra su transformación de joven caprichosa en abnegada esposa y madre de familia, dispuesta a sacrificar su felicidad a cambio de preservar intacta la institución burguesa del matrimonio. Junto a ella, María Egipcíaca, es la representante de las fuerzas ideológicas que buscan con empeño oponerse a los sueños de modernidad burguesa y al proyecto doméstico postisabelino.

Pese a las actitudes rebeldes de algunas de sus protagonistas femeninas la novela de Galdós no es una novela feminista, sino el resultado de la reformulación de alguna de las ideas que para la mujer diseñó un Antiguo Régimen, reformuladas desde valores también patriarcales, pero correspondientes a una modernización secular, que, sin embargo, defiende el modelo postisabelino del «ángel del hogar» y la idílica conyugalidad que de su presencia se desprende. No obstante, para lograr este objetivo, las mujeres habrían de ser educadas en el «buen gusto» y en la filosofía de la modernidad liberal. Paradójicamente esto habría de producir la quiebra de determinados discursos patriarcales, aunque el impulso que hasta aquí conduce sea también sexista.

«Un equívoco intelectual: León Roch y el 'Valle de las equivocaciones'» analiza con detalle al protagonista de la novela, a partir de la durísima crítica que hacia él lanzaría Giner de los Ríos, quien apreciaría en éste una ambigüedad y una endeblez indignas de las ideas que se supone encarna. La relectura y el análisis de Sánchez Llama demuestran los excesos de la crítica de Giner de los Ríos,

pero también la complejidad de un personaje que no puede tomarse sólo como la voz de una tesis, sino que es el resultado de un trabajo novelístico sumamente complicado, fruto de un tiempo también muy difícil.

Por último, el epígrafe «Fuentes estéticas y recursos estilísticos de la 'Familia de León Roch'» cierra esta introducción con un detallado repaso a las dispares fuentes que pueden rastrearse en la confección de *La familia de León Roch*. Textos clásicos de la tradición literaria española, escritos filosóficos y estéticos de los nuevos tiempos, la tradición del melodrama español o la misma *Biblia* son sólo algunos ejemplos de un riquísimo sustrato textual.

Recojo a continuación el último párrafo de la «Introducción» que sintetiza los puntos tratados y condensa el programa general de la novela:

La familia de León Roch colma las expectativas del neokantismo elaborando estrategias textuales que responden al propósito de desacreditar prácticas neocatólicas de cuño clerical femenino. Benito Pérez Galdós alcanza este objetivo estético masculinizando los rasgos que definen, en el ámbito de 1878, la genuina «Alta Cultura» española. Texto en el que se anuncia la futura «segunda o tercera manera» galdosiana, la novela muestra la inevitable contaminación genética con tendencias artísticas (canon isabelino, melodrama, romanticismo) cuyo fundamento inmediato aspira, no obstante, a disolver mediante complejos discursos paródicos. La obra galdosiana, en cualquiera de los casos, problematiza ciertos conceptos de género y elabora su masculinidad burguesa no exenta de cierta polémica en su inmediato contexto histórico. Las innovaciones formales y estilísticas visibles en la prosa galdosiana son también apreciables en la novela y ofrecen, en definitiva, un ejemplo transparente de los efectos de la modernidad liberal en las letras hispánicas posteriores a 1868 (114-115).

Si toda edición crítica de un gran clásico es siempre una empresa arriesgada, en la que el crítico corre el riesgo de quedar aplastado por el texto que comenta, o de exhibirse en exceso junto a él, Íñigo Sánchez Llama logra conjurar este peligro, y presenta un trabajo riguroso y equilibrado, de gran utilidad para el lec-

tor que desee bucear en la coyuntura histórico-literario-filosófica en la que se movió Benito Pérez Galdós. Cátedra ha logrado otro ejemplar digno de su colección.

BEATRIZ FERRÚS ANTÓN

CORREA RAMÓN, Amelina, *Poetas andaluces en la órbita del modernismo. Diccionario*, Sevilla, Ediciones Alfar, 2001, 279 pp. CORREA RAMÓN, Amelina, *Poetas andaluces en la órbita del modernismo. Antología*, Sevilla, Ediciones Alfar, 2004, 254 pp. + 17 il.

Con la publicación de una antología, completa Amelina Correa su estudio de 2001 sobre poetas modernistas vinculados a Andalucía o nacidos en ella, investigación que en 1996 había tenido un primer adelanto en su artículo publicado en *Archivo Hispalense*. Por sus páginas pasa una selección de la obra de autores como Manuel y Antonio Machado, Juan Ramón Jiménez, Cansinos Asséns, Narciso Díaz de Escovar, Fernández Shaw, Ángel Ganivet, Pedro Luis de Gálvez, Rafael Lasso de la Vega, Isaac Muñoz, José María Pemán, Manuel Reina, Salvador Rueda, Moreno Villa, Villaespesa y otros, hasta un total de cincuenta y dos poetas; representación antológica que se corresponde con la información incluida en el primer tomo, diccionario, de esta obra.

Como en cualquier antología, se puede criticar la falta de algún poeta y comentar la inclusión de algún otro, objetar los criterios de selección, etc., pero el resultado de este trabajo no dejará de ser meritorio, pues, además de estar hecho con un rigor poco usual, pone las bases para trabajos posteriores. Este de Correa Ramón tiene varias virtudes: pone a disposición de investigadores, estudiantes y

curiosos en general un cúmulo de autores, no siempre conocidos ni fácil el acceso a sus obras; da un panorama de las raíces andaluzas de este movimiento poético, a pesar de lo fragmentario de su estructura, así como permite indagar en las estéticas de las vanguardias de fin de siglo y mostrar al modernismo, lo mismo que a las maneras del 98, como manifestaciones no tan lejanas de la crisis finisecular. De hecho, no son pocos los autores que transitan uno y otro estilos. Por otro lado, como ya habían indicado Enrique Díez-Canedo y Luis Cernuda entre otros, esta investigación ahonda en la idea de que la poesía española no necesitaba de Rubén Darío para renovarse, y que, cuando se conoce la obra del nicaragüense, se habían publicado ya aquí varios libros en esa dirección. Conocer sus versos solo trabajó en apoyo de lo que ya estaba, avalándolo con la «autoridad» de un autor de prestigio internacional.

Por lo tanto, los libros de Correa Ramón se inscriben en la línea revisorista de la Historia literaria española, tan necesitada de arreglos y reorientación. Y, al mismo tiempo, concilia el objetivo investigador y erudito con unos formatos, el del diccionario y la antología, que son muy a propósito para divulgar los resultados, para divulgar el conocimiento en definitiva, que es o debería ser uno de los compromisos de utilidad de los que formamos el mundo académico. Pero, tanto el diccionario como la antología, tienen una utilidad añadida. Si, por una parte, sirven para difundir el saber, por otra, colaboran de manera decidida en la elaboración de un canon nacional y, en este sentido, lo que Correa Ramón propone es una relectura más amplia (o menos encorsetada) de la historia literaria, en este caso del modernismo y de su valoración.

Así, si en ambos volúmenes hay una introducción doctrinal y teórica, las en-

tradadas del diccionario no refieren únicamente información bio-bibliográfica, sino que en ellas se somete a debate cuanto tiene que ver con la personalidad literaria, no sólo poética, y el transcurso vital del encartado. Ejemplares son, por su ecuanimidad y contribución a desmontar tópicos, las páginas que se dedican a Pemán, personaje fronterizo, cuya realidad literaria e ideológica se ha simplificado, lo mismo que las que se ocupan de Lasso de la Vega, Moreno Villa, Díaz de Escovar, Fernández Shaw y de otros como Cansinos Asséns, figura que tuvo la mala suerte de sobrevivir a su momento y a su personaje, lo que le obligaría, con el paso del tiempo, a recluirse en su mundo. A pesar del obvio diseño fragmentado del libro, el lector obtiene tras la lectura de las diferentes entradas una visión general, a modo de red de comunicación, de lo que fue el movimiento modernista, de cómo se desarrolló y del modo en que sus cultores entraron y salieron de él, siempre a la busca de nuevas formas expresivas que se adecuaban a su momento poético. Este conocimiento reticular se acentúa al saltar los nombres de los autores de unas entradas a otras, al pasar muchos de ellos de Málaga, Granada o Sevilla a Madrid y al entrar en contacto con la bohemia. Se puede hacer así, por tanto, un estudio de las redes de sociabilidad de los escritores que recurrieron a los moldes modernistas, lo mismo que puede seguirse la evolución o el desarrollo de sus tópicos poéticos, lo que queda del modernismo, una vez que los autores han abandonado el movimiento. Y estos son solo dos de los posibles trabajos que abre la investigación de Amelina Correa, que ha concentrado y ordenado mucho saber de una forma cómoda y cercana, moderna en el sentido en que moderna fue la manera de hacer de los enciclopedistas.

JOAQUÍN ÁLVAREZ BARRIENTOS

CARRÈRE, Emilio, *La calavera de Atahualpa y otros relatos*. (El Club Diógenes, 212), Madrid, Valdemar, 2004.

La editorial Valdemar desde 1998, año en el que publicó dentro de su colección «El Club Diógenes» con el número 90 *La torre de los siete jorobados*, ha ido dando continuidad a su empeño de reeditar la obra narrativa de Emilio Carrère, primero con la edición de *La casa de la cruz y otras historias góticas* (El Club Diógenes, 158) en 2001, en la que se incluyeron los siguientes relatos procedentes de diversas colecciones del primer tercio del siglo XX: *La leyenda de San Plácido* (*La Novela Corta*, n.º 34, 26-VIII-1916), *La conversión de Florestán* (*La Novela Semanal*, n.º 6, 30-VI-1921), *La casa de la cruz* (*La Novela de Hoy*, n.º 29, 4-IV-1924) y *Las inquietudes de Blanca María* (*La Novela Semanal*, n.º 67, 21-VIII-1922); y ahora en 2004 con *La calavera de Atahualpa y otros relatos*, siendo estos *Rata de hotel* (*La Novela Semanal*, n.º 160, 2-VIII-1924), *La última noche del capitán Martín Ávila* (*La Novela Semanal*, n.º 79, 13-I-1923) y *La conquista de Madrid* (*El Cuento Decenal*, n.º 4, 1913). Según se nos informa en la página 22 del prólogo del libro publicado este año, la editorial toma el texto de todos los relatos de la edición aparecida el 3 de junio de 1934 como número 283 de *Revista Literaria. Novelas y Cuentos*. Nada que objetar a esta elección salvo que existen las primeras ediciones anteriormente citadas que podían haber sido utilizadas o al menos mencionadas. *La calavera de Atahualpa* apareció por primera vez en *El Libro Popular* (n.º 6, 1-VIII-1922), posteriormente en *Los Contemporáneos* (n.º 834, 15-I-1925) bajo el título de *Aventuras increíbles de Sindulfo del Arco*, y fue incluida con el título original en el libro de relatos *Los aventureros* (Mundo Latino, [1928]).

Las tres reediciones anteriormente citadas están prologadas por el crítico cinematográfico Jesús Palacios, cuya contribución a la recuperación editorial de Carrère es sin duda encomiable, pero, a nuestro juicio, toma su trabajo de investigación sobre el autor con una ligereza que le lleva a hacer afirmaciones erróneas y aventuradas. En un anterior artículo publicado en esta misma revista, «Génesis y Autoría de *La torre de los siete jorobados* de Emilio Carrère» (tomo LXIV, n.º 128, diciembre 2002, pp. 475-503), rebatíamos con bases documentales irrefutables su afirmación de que buena parte de la novela de Carrère *La torre de los siete jorobados* era debida a la pluma de un segundo autor, Jesús de Aragón, al que hubo de denominarse en su momento «El Julio Verne español».

Incurrió Palacios en un error de datación que da origen e invalida todas sus afirmaciones. *La torre de los siete jorobados* se publicó por primera vez en 1920 y no en 1924 como él afirma. El primer antecedente de *La torre* fue la novela corta titulada *El señor Catafalco*, publicada en la colección *Los Contemporáneos* (n.º 406) el 6 de octubre de 1916, y no *Un crimen inverosímil*, publicada en *La Novela Corta* (n.º 324) el 25 de febrero de 1922, que además es la tercera versión, ya que en 1917 fue incluida con el título *El mal de ojo* (corresponde al nombre del primer capítulo) en el libro *La rosa del Albaicín*, publicado simultáneamente por la Librería de la Viuda de Pueyo y por la Librería de los Sucesores de Hernando, en dos ediciones que, salvo por ese detalle editorial, son idénticas. Afirma Palacios que nosotros hemos podido «manejar ediciones anteriores de dicha novela, así como del relato —o relatos— que le sirvieron de base» (p. 11). Pues bien, él también hubiera podido conocer y manejar dichos textos con sólo desplazarse a la Biblioteca Nacional y a la Biblioteca Regional donde están a

disposición del público en general, pero según nos informa delegó dicha tarea en unos emisarios, ya que él tiene «alergia a sus habituales visitantes» (*La torre*, p. 26). También se incluyen entre los fondos de la Biblioteca Nacional la revista *Nuevo Mundo*, en la que aparecen antecedentes comunes a *La torre* y a *La calavera de Atahualpa*, la revista *Bibliografía española*, que establece la datación de *La torre*, y algo mucho más importante y de lo que hablaremos en otra de nuestras publicaciones, pero que ahora adelantamos, el diario madrileño *La Nación*, que en treinta y tres entregas aparecidas entre el 8 de septiembre y el 7 de noviembre de 1918 publicó, poco antes de su desaparición, los actuales capítulos de *La torre* que van del 1 al 16 y que constituyen la primera parte completa. Queda así aclarado lo que el editor Palomeque dice a Aragón y que él transcribe en una carta: «¿Usted se compromete a terminarlo sin que se eche de ver?, me dijo mostrándome la confusa producción compuesta en su mayor parte de un verdadero caos de cuartillas mezcladas entre *folletines de periódico* y otros escritos sin relación alguna con la novela». Parece bien claro que los «folletines de periódico» fueron la primera parte de la novela, el «caos de cuartillas mezcladas» textos referentes a la segunda y tercera parte, entre los cuales, con casi absoluta seguridad, aportó también el final de la misma ya publicado en su novela corta *El señor Catafalco*; y finalmente, los «otros escritos sin relación alguna con la novela» debieron ser artículos periodísticos que Aragón intercaló en los nuevos capítulos, como es el caso de «Mascarillas pintorescas. Sindulfo, arqueólogo y cazador de alimañas» (*Nuevo Mundo*, 10-V-1918, p. 4.). Planteadas así las cosas, el papel de Aragón queda reducido a dos funciones: por un lado, incrementar mediante intercalación de textos el original de la novela dándole la dimensión reque-

rida con la redacción parcial de la segunda parte; y, por otro, poner orden en un *totum revolutum* no tan desestructurado como a primera vista pudiera parecer.

La segunda prueba documental aportada por Palacios es el testimonio de Rafael Cansinos Assens en su obra *La Novela de un literato*, en el cual llega a decir que lo que Carrère entregó a Palomeque era un conjunto de hojas en blanco. Pues bien, todo lo anterior es una más de las falsedades a las que Cansinos nos tiene acostumbrados. En este caso se trata de un puro invento por varias razones: la primera porque contradice el testimonio de Aragón que obviamente es fidedigno, y la segunda porque era imposible que el propio Cansinos ignorara que Carrère había publicado la primera parte de su novela en el periódico *La Nación*, del cual Cansinos era colaborador habitual en su sección «Un cuento cada día». Hubiera sido absurdo que disponiendo de textos más que sobrados Carrère hubiera llevado a su editor un conjunto de hojas en blanco. Su falso testimonio es tan intolérable como que un pretendido judío —otra de sus falsedades, pues sólo es judío el hijo de una judía— escribiera en un periódico germanófilo que se editaba gracias a las subvenciones del Káiser.

Palacios, que afirmaba la similitud entre un personaje de *La torre* (Ercole) y otro de *El gabinete del doctor Caligari* (Cesare), retrocede ahora ante la imposibilidad temporal demostrada por nosotros y cambia de inspiración para decirnos en el prólogo de esta reedición de *La calavera de Atahualpa* que el antecedente común al Doctor Caligari de Wíene y al doctor Sabatino de *La torre* de Carrère es «el villano Svengali de la novela de Georges du Maurier *Trilby*, popular tanto en Alemania como en España, donde, de hecho, fue uno de los textos sagrados de la bohemia madrileña, que en tantos aspectos pretendía emular a la parisina, descrita en la novela del

patriarca de los du Maurier» (p. 18). Una vez más Palacios confunde cine con literatura y desconocemos las razones de su propuesta de considerar a *Trilby* «uno de los textos sagrados de la bohemia madrileña», pues que sepamos no se tradujo al castellano hasta después de la guerra. Si la bohemia madrileña conoció la novela de Georges du Maurier y la convirtió en uno de sus textos sagrados sólo pudo hacerlo a través de la traducción portuguesa de 1904 o de alguna traducción francesa, pues la lectura del original inglés no entraba precisamente dentro de su horizonte de expectativas. Existe, eso sí, una edición de la novela homónima *Trilby, el duendecillo de Argail. Narración escocesa* original de Charles Nodier que nada tiene que ver con *Svengali* y que se publicó en la Colección Universal (Calpe, 1923). *Svengali*, en su versión cinematográfica de 1931 realizada en Estados Unidos por Archie Mayo, influyó indudablemente en la adaptación cinematográfica de *La torre* dirigida en 1944 por Edgar Neville, que pudo verla tanto en Estados Unidos en ese año como en España en 1932.

El problema de realizar afirmaciones aventuradas es que siempre hay quien las repite. Así Santiago Aguilar en su libro *Edgar Neville: tres sainetes criminales* publicado por la Filmoteca Nacional en 2002 acepta ciegamente las tesis de Palacios, pese a que menciona que en una entrevista publicada en la revista *Cinegramas* el 5 de mayo de 1935 Carrère decía a José Santugini —posteriormente guionista de la película— que quince años antes había escrito las entregas de *La torre de los siete jorobados* en la redacción del periódico *La Nación*: «—Literariamente —añade Emilio Carrère— acaso no sea una obra lograda. La escribí —un folletín cada día, en la mesa del periódico *La Nación*— hace quince años. Por su emoción, su enredo y sus complicaciones folletinescas es precisamente por

lo que la creo cinematografiable. Sería la primera película de terror, de misterio, de trucos pintorescos que se realizase en España.» Carrère se equivocaba en el cómputo, habían pasado diecisiete años y no quince, que eran exactamente los que habían transcurrido desde su aparición en forma de libro dos años después del folletín.

Carrère es probablemente uno de los autores de su generación cuya obra narrativa mantiene hoy su interés y su vigencia. Ha merecido además de las ediciones de Valdemar una *Antología* (1999) que incluye prosa y verso, bien documentada ateniéndose a las actuales exigencias de la crítica textual, realizada por José Montero Padilla en la colección Clásicos Madrileños de la editorial Castalia, y otra antología sólo poética titulada *El rey cretino y otros poemas* (2003) realizada por Francisco Fortuny para la colección Puerta del Mar que edita la Diputación Provincial de Málaga. Reeditarlo es sin duda un loable empeño y no hace falta tomarlo como pretexto para defensas ni para ataques. Concretamente y en contra de lo que afirma Palacios ha habido muchos académicos, profesores y estudiosos de la literatura española interesados por Carrère y entre ellos nosotros que le hemos dedicado un buen número de artículos sobre su poesía, su producción periodística y su narrativa. Leyendo el prólogo de Jesús Palacios, nos da la impresión, y con ello concluimos, de que está escrito con el único intento de defenderse de las afirmaciones realizadas en nuestro anterior artículo. Y, como la mejor defensa es un buen ataque, arremete con lindezas como calificar el trabajo científico de «un mero pasatiempo escolástico para eruditos, sindulfos sin arco cuyas flechas buscan sólo herir y zaherir a quienes se inmiscuyen en sus asuntos profesionales: la exclusividad de la cultura al servicio del aburrimiento y el sueldo de funcionario» (p. 21), que se marcan como horizontes

literarios «un sillón académico, una tesis doctoral o una beca bien dotada» (p. 22) y que reducen la cultura «a un marco referencial casi arqueológico manipulado por una meritocracia burocrática y corrompida» (p. 20). Palacios de un plumazo niega el rigor científico y la investigación literaria.

La posición que personalmente asumimos puede cifrarse así: hable de Carrère quien le cuadre, pero hable con fundamento, no a la ligera, que poco favor le hace despojarle de textos que sí son suyos. Amigo se ha de ser de Platón, pero más amigo de la verdad, nos dijo Aristóteles, errar es humano y disculpable, pero la persistencia en un error que ha demostrado serlo resulta cuando menos enojosa.

JULIA MARÍA LABRADOR BEN
ALBERTO SÁNCHEZ ÁLVAREZ-INSÚA

CABAÑAS ALAMÁN, Rafael, *Fetichismo y perversión en la novela de Ramón Gómez de la Serna*, Madrid, Ediciones del Laberinto, 2002, 185 pp.

Entre todas las anécdotas, gestos o imágenes que rodean la vida de Ramón Gómez de la Serna seguro que muchos no habrán olvidado aquella, por sugerente, provocadora y picante, de las muñecas de cera. Si de su vida pasamos a su obra literaria y a los estudios críticos que ésta ha suscitado, probablemente lo que más recordemos sean los análisis sobre el lenguaje, las greguerías y lo lúdico. Lo que está claro es que hay vidas con un atractivo capaz de eclipsar una obra literaria y obras literarias que acaban siendo leídas como simples bagatelas. Ya hace tiempo que nuevos enfoques sobre la obra ramoniana han avanzado en otras direcciones y aquí debemos situar *Fetichismo y perversión en la novela de Ramón Gómez de la Serna*.

«No soy un escritor, ni un pensador; soy un *mirador*, la única facultad verdadera y aérea. Miro y nada más», así lo afirmaba el propio novelista y lo afirmaba con justeza, pues Ramón fue ante todo un «mirador». Y efectivamente en más de una ocasión insistió en la importancia de la mirada —clave de su literatura—, en esa idea de que la palabra está en los ojos y el escritor viene a ser una rendija por la que atisba y ve. Pero además no podemos olvidar que con obras como, por ejemplo, *La viuda blanca y negra*, este prolífico autor también rindió su tributo al género «galante» o corriente erótica que, a principios de siglo cultivaron en España F. Trigo, E. Zamacois, J. Belda u Hoyos y Vinent, entre otros. Dos claves sugerentes: la mirada y las perversiones sexuales, recorren parte de su literatura. Estas dos claves interrelacionadas, pues no hay fetichismo sin mirada, son las que ilustran el ensayo —con prólogo (pp. 11-13) de R. Cardona—, de Cabañas Alamán. Un ensayo necesario por constituir un estudio crítico del personaje masculino desde una perspectiva psicológica: la aversión a la mujer, el coleccionismo, la obsesión por determinados atractivos físicos, la anulación del todo por la parte, de la individualización de la persona, o la imagen del fetichista como caricatura del machismo, entre otros.

Pero la presencia de fetichismo y perversión en esta narrativa es algo más que una clave temática. Es mucho más. Es un procedimiento consciente. En realidad Gómez de la Serna, como afirma Cabañas en su «Introducción» (pp. 15-20), trata en su obra «un aspecto sumamente novedoso y provocador, el fetichismo patológico, atreviéndose a romper con los esquemas tradicionales de la literatura escrita anteriormente y de la época» (pp. 18-19). No en vano el corpus narrativo seleccionado, de 1921 a 1937, con novelas como *La viuda blanca y negra*

(*el extraño amor de una extraña mujer*) (1921), *El Gran Hotel* (1922), *El Chalet de las Rosas* (1923) y *¡Rebeca!* (1937), no sólo coincide con el periodo más representativo de este escritor, sino que además corresponde al momento en que esos temas y las polémicas suscitadas adquieren mayor resonancia entre el público. Asimismo, no es casual que las novelas analizadas respondan a una misma estructura que Cabañas define como «personaje masculino tras la búsqueda de mujer fetichizada» (p. 20).

El capítulo I, «El fetichismo: historia del término y su utilización en el psicoanálisis» (pp. 21- 37), constituye, como indica su título, un repaso histórico sobre este fenómeno, su vinculación con el erotismo y su posterior transformación de la mano de la psiquiatría decimonónica (A. Binet) y del psicoanálisis (S. Freud, R. Krafft-Ebing, J. Rattner, W. Stekel, G. Kohon, I. Bloch), que desde una lectura negativa lo asocian en gran medida a comportamientos patológicos, perversos o a una sexualidad aberrante y anómala. Una perspectiva que con el tiempo se verá contrastada con una visión más positiva del fetichismo; en el surrealismo, por ejemplo, se asocia a lo irracional y supone una crítica cultural y política, un discurso antiburgués de liberación.

En el capítulo II, «*La viuda blanca y negra (el extraño amor de una extraña mujer): fetichismo y discurso narrativo*» (pp. 39-62), Cabañas, para quien 1921 sería la fecha de la primera edición de esta novela datada convencionalmente en 1917, analiza la visión fetichista con tendencias misóginas compartida por el personaje masculino (obsesionado por las viudas) y el propio narrador, así como la manía por el color negro y el detalle (las joyas, la bata, las medias caladas), la antropofagia y la deshumanización, la fragmentación del cuerpo femenino, el sadomasoquismo o la mujer fálica, poderosa, autoritaria y masculina. Pero estos

motivos necesitan a su vez de unos escenarios perversos (la iglesia, el gabinete oscuro, el cuarto de baño, París, el hotel o los jardines públicos). No faltan tampoco algunas consideraciones sobre la visión burlesca y hostil hacia la mujer o algunas notas sobre la infantilidad y el complejo de Edipo. Claro está que Cabañas, a pesar de dejarse poseer por «la seriedad» que, en su opinión, «suscita la lectura de la novela desde el punto de vista del fetichismo como patología sexual» (61), reconoce pues no se puede obviar, la presencia narrativa de recursos tan ramonianos como el humor, la caricatura y la ironía.

La recurrencia a estos motivos sigue presente en la siguiente novela analizada en el capítulo III, «*El Gran Hotel: Quedo y las mujeres*» (pp. 63-89), donde ahora el polo de atracción del personaje masculino serán las figuras femeninas blancas, frías y distantes de los hoteles. Pero Ramón, como demuestra Cabañas en el capítulo IV, «*El Chalet de las Rosas: Don Roberto y su pasión por las muertas*» (pp. 91-114), carga aún más las tintas en este relato cuya escritura está estrechamente ligada al auge del psicoanálisis en España, y donde su protagonista mucho más complejo que los anteriores, se caracteriza por su voluntad de dominio y el placer que le procura matar, coleccionar y poseer muertas. Tampoco se dejan de lado otros ingredientes como el tema del doble mediante lo grotesco (los animales disecados que recuerdan a las mujeres enterradas), el gusto por la putrefacción de los cuerpos, el encanto de las muñecas —símbolo de la reducción de la mujer a la categoría de objeto—, o la visión esperpéntica o paródica de mitos como el de Don Juan o el de Pigmalión.

Pero si hasta ahora con estas novelas hemos asistido a la aparición de diferentes tipos femeninos fetichizados, el siguiente paso será —como se analiza en

el capítulo V, «*¡Rebeca!*: en busca del fetiche del significante» (pp. 115-135)— la obsesión masculina por los misterios que encierra un nombre de mujer. A pesar de que Gómez de la Serna se mostrara distante respecto al surrealismo, para Cabañas conviene tener presente la relación que este relato mantiene con dicho movimiento y en concreto con su visión positiva del fetichismo desde el punto de vista del arte y del placer erótico, así como por constituir un término ambiguo y paradójico, una perspectiva que sin duda contrasta con la idea del fetichismo como perversión patológica por parte del psicoanálisis.

No concluye aquí el estudio de estas cuatro novelas pues se ve complementado por la investigación de tres aspectos de índole histórica, teórica y biográfica que constituyen el núcleo del capítulo VI, «El fetichismo en España, el fetichismo en Ramón Gómez de la Serna» (pp. 137-157). En primer lugar, mediante un repaso de las «posibles fuentes» (pp. 137), estudios sobre fetichismo y perversión sexual -las obras completas de Freud, las aportaciones de I. Bloch o las valoraciones del propio G. Marañón, por ejemplo- que Gómez de la Serna pudo haber consultado y que fueron objeto de reflexión entre médicos, psicólogos y psiquiatras de la época, Cabañas plantea que el cocimiento directo o por medio de traducciones de estos escritos podría ayudar a explicar el interés de Ramón en plasmar estos temas en algunas de sus novelas y textos literarios. Hipótesis cierta o no, lo que está claro es que este interés fue indudable y así lo ponen de manifiesto también algunos de los textos más tempranos del autor tal y como lo confirma Cabañas al seguir las huellas del fetichismo en obras como, por ejemplo, *Morbideces* (1908), «El concepto de la nueva literatura» (1909) o *El libro mudo* (*Secretos*) (1910).

Pero los lectores quedaríamos insatis-

fechos si el ensayista no nos recordara la conocida obsesión de Gómez de la Serna por las muñecas de cera. De hecho, para Cabañas, la visión fetichizada de las mujeres en sus novelas es análoga a esta auténtica devoción o vivencia personal del autor. Faltarían, sin embargo, como se propone en el «Epílogo» (pp. 159-161), estudios serios que ahondaran en este campo desde una perspectiva biográfica.

Por último, y a pesar de que en ciertos momentos Cabañas lea en clave de amor «verdadero», «auténtico» o «genuino» (p. 57, p. 89, p. 108 o p. 127) lo que constituye un juego sexual —y más en una época en la que las perversiones eran sentidas como verdaderas perversiones—, o su prosa se deje poseer en algunos momentos por un tono un tanto «pudoroso» [«David y Don Roberto acaban pagando por las barbaridades cometidas» (p. 110), «un pedófilo despiadado que llega hasta el último extremo de la maldad» (p.126)], *Fetichismo y perversión en la novela de Ramón Gómez de la Serna* es un ensayo innovador al abrir otras perspectivas de lectura, y muy rico en información; en él no faltan útiles «Fichas bibliográficas de las novelas estudiadas», así como un buen aparato crítico y no olvidemos la cita sobre la «mágica literatura» entresacada de un manuscrito inédito (p. 157), o las imágenes de los objetos personales del escritor obtenidas en el Museo Municipal de Madrid, con las que se ilustra esta obra.

Pero sobre todo, el libro de Cabañas, y su autor generosamente se encarga de ello, es un libro sugerente y un punto de referencia para aquellos estudiosos que quieran continuar nuevas investigaciones sobre el fetichismo y la perversión, la misoginia, la obsesión por el objeto, o el diálogo que este prolífico escritor vanguardista entabla con la literatura galante del momento, una literatura que también, a su modo, hizo un homenaje a las

medias negras caladas o pensó, como Rodrigo, que a «los senos en verano habría que meterlos en hielo».

BEGOÑA SÁEZ MARTÍNEZ

SANZ MANZANO, M.^a Ángeles, *La prosa autobiográfica de Juan Ramón Jiménez (Estudios de sus autobiografías, autorretratos y diarios)*, Alcalá de Henares, Universidad de Alcalá, 2003, 261 pp.

La creación de Juan Ramón Jiménez, uno de los pilares que fundamentan la literatura española del siglo XX, sigue siendo una *Atlántida* para lectores y filólogos, tanto por la ausencia de ediciones rigurosas para el conjunto de su obra como por los numerosos ámbitos de ésta que permanecen todavía por conocer y por estudiar. A paliar este verdadero *estado de necesidad* viene el estudio de M.^a Ángeles Sanz Manzano, procedente de su tesis doctoral, que analiza el contenido autobiográfico de la parte más desconocida y peor editada de su obra, la escrita en prosa, en su mayor parte inédita, pese a los esfuerzos de algunos de sus más fieles investigadores y editores, como Francisco Garfias, Arturo del Villar, Javier Blasco o Teresa Gómez Trueba.

De la importancia del empeño de la joven investigadora dará cuenta el hecho de que Juan Ramón no sólo fue un tenaz poeta en verso, sino también en prosa, así como un penetrante crítico literario y ensayista, por no hablar de sus tentativas narrativas o de sus numerosos aforismos. Conocida es, por ende, su paulatina decantación por la prosa como forma lírica, que dio lugar a uno de los mejores poemas en lengua española de todos los tiempos, *Espacio*, así como, en su etapa final, al intento de prosificar la mayor parte de su escritura en verso. Por otra

parte, cualquier lector de Juan Ramón percibe inmediatamente la conversión de la vida del poeta en materia literaria que se produce en su escritura, siendo esta obsesionante y compleja *alquimia* la genuina razón de ser de toda su Obra (en mayúscula, como quería su autor).

La prosa autobiográfica de Juan Ramón Jiménez comienza por plantear sintéticamente un marco teórico que define el género autobiográfico, su configuración y desarrollo histórico. Siguiendo las propuestas de Philippe Lejeune que se van a aplicar en el estudio, se establece una descripción y tipología que distingue autobiografías, memorias, autorretratos, diarios íntimos y epistolarios. A continuación, se repasa la toma de contacto de Juan Ramón con esta *literatura del yo*; se certifican sus lecturas de Goethe, Baudelaire, Verlaine, Amiel (su influyente *Journal intime*), Novalis, Carlyle o Nietzsche, así como de Santa Teresa y Torres Villarroel. La *pulsión autobiográfica* se convierte en enseñanza indispensable del escritor a partir del romanticismo, y ella explica en buena medida las obras de coetáneos de Juan Ramón como Unamuno o Azorín, amén de otras tentativas de Darío, Baroja, Ramón Gómez de la Serna, José Moreno Villa o María Lejárraga, que señala Sanz Manzano y que sin duda conoció el poeta.

Indudablemente, toda la creación juanramoniana se alimenta de la experiencia vital del poeta («quiero recoger en mi obra la totalidad de mi vida», dejó escrito en *Ideología*) y desentrañar de qué manera trasmuta éste vida en ficción lírica es uno de los principales retos de sus investigadores. La autora del estudio sostiene que es en su prosa «donde la presencia del género [autobiográfico] se manifiesta con mayor nitidez y frecuencia» (p. 52). Esta prosa no deja de ser lírica, y por ello se refieren sumariamente los principales hitos de la historia de la prosa poética y del poema en prosa, de

Novalis a Aloysius Bertrand y Baudelaire, de Bécquer a Darío, relacionándolos con la escritura de Juan Ramón. Toda su prosa lírica estaba destinada al volumen de *Metamorfosis* titulado *Historia*, del que se muestra su contenido, así como del proyecto también inédito *Fuentes de mi poesía* (estéticas, humanas, naturales y materiales; por encima de todo, «la gran fuente: yo mismo»). Este «material en bruto» es lo que el poeta convierte es «estampas líricas», según la denominación de Teresa Gómez Trueba.

Aunque el material autobiográfico está presente en toda la obra de Juan Ramón, Sanz Manzano señala que sólo en algunos libros determina su configuración formal. Por ello, en el capítulo cuarto del estudio fija un *corpus* de prosa autobiográfica y, dado su complejo estado editorial (la mayoría son proyectos inéditos y dispersos), realiza una selección del mismo para llevar a cabo su análisis. Esta fijación se realiza a partir del catálogo elaborado por Blasco y Gómez Trueba (*Juan Ramón Jiménez: la prosa de un poeta*), que la joven investigadora completa con algunos proyectos no recogidos en él. En cuanto a las «autobiografías», los títulos seleccionados pertenecen al ciclo de *Elejías andaluzas* (*Platero y yo*, *Josefíto* *Figuraciones*, *Entes y sombras de mi infancia* y *Piedras, flores, bestias de Moguer*, más otros seis proyectos: *En mi casita azul*, *Adolescente*, *El poeta en Moguer*, *Micromegas en Moguer*, *Moguer y Por el cristal amarillo*) y al ciclo de *Recuerdos* (*Recuerdos*, *Vida y muerte de Mamá Pura*, *Miss Conciencia*, *Zenaudita Valdeurí*, *Viajes y sueños* y *Vida*, además de *Vidas paralelas* y *La mujer querida*, ausente del catálogo antes citado). A estos libros se añade, a modo de apéndice, «Habla el poeta», texto publicado en la revista *Renacimiento* en 1907, y los poemas *Espacio y Tiempo*.

Como autorretratos, además del conocido «El Andalúz Universal» y su «Re-

vés de un derecho ya publicado», recuperado en los años setenta, Sanz Manzano incluye el inédito «Soy un nostálgico». Finalmente, se seleccionan los dos diarios conocidos del poeta, bien distintos: el diario íntimo de 1903 (publicado por Ricardo Gullón, quien tenía constancia de la existencia de otros diarios conservados entre los papeles de Puerto Rico) y el *Diario de un poeta recién casado*. Por diversos motivos, se excluyen de este *corpus* textos con evidentes componentes autobiográficos, como son las cartas del poeta, sus artículos sobre el modernismo (y los apuntes del curso sobre el mismo, impartido en 1953), *Españoles de tres mundos* y, lo que es legítimo pero quizá más discutible, el ciclo de los *Libros de Madrid*.

Una vez seleccionado el material, Sanz Manzano expone su triple perspectiva de análisis: enmarcar dicho corpus textual en la trayectoria creativa de su autor; atender a la autocrítica que el poeta construye de forma simultánea a su escritura autobiográfica y, por último, contextualizar dicha labor en la tradición literaria de su tiempo.

El análisis de las «autobiografías», que ocupa el extenso capítulo sexto, es donde el libro ofrece lo mejor de sí. Juan Ramón se muestra como un autobiógrafo atípico: no sigue un orden cronológico, sino un relato fragmentado y disperso, y además, comienza a convertir su vida en escritura desde los inicios de su creación literaria, por una evidente necesidad vital. Sanz Manzano atiende a la crisis personal del joven poeta, a la fragmentación de su yo en esferas contrapuestas (espiritualidad y sensualidad; imperfección y perfección, realidad e idealidad; presente y pasado). A partir de la neurosis obsesiva que se manifestó con la muerte de su padre, esta pulsión autobiográfica será una *terapia*, una forma de afirmar su ser contra el poder aniquilador del tiempo, la muerte y la nada. Esta

crisis personal se enmarca dentro de lo que el propio poeta llamaba la «crisis jeneral» o histórica de su siglo, la que se origina en el último tercio del XIX, el *malestar de la cultura* que alcanza a todo el siglo XX, y que da lugar a un pensamiento y una escritura de repliegue introspectivo, de búsqueda e indagación interior, como bien manifiesta la poética del simbolismo. Este doble diagnóstico explica la necesidad biográfica de Juan Ramón por construir y conocer su propio yo a través de su escritura, de forma similar a como lo hace otro gran egocéntrico, Miguel de Unamuno.

No cabe duda de que Juan Ramón fue un autobiógrafo bien consciente, y por ello San Manzano persigue las declaraciones del poeta en torno al funcionamiento de su memoria, en realidad dividida en una constante dialéctica entre la «memoria iluminada» y el olvido o «memoria latente», los dominios del subconsciente, desde donde surge, de forma mágica e inesperada, el recuerdo («la vida es sólo recordar y olvidar; olvidar y recordar», y «la virtud suprema de la vida, en lo útil o en lo bello, es la sorpresa», había escrito Juan Ramón en *Ideología*). La insistencia del poeta en los recuerdos de su infancia también queda justificada en sus aforismos: «el niño es antes y en jermen todo lo que quiere ser, más que el hombre, el poeta». Estos primeros recuerdos de Juan Ramón también suponen la percepción de la realidad, la apertura al mundo («Estar siempre en lo otro es estar siempre en lo uno»), en una relación «del yo con las cosas» que el propio Juan Ramón explica de forma muy próxima a la de Ortega y Gasset. El poeta se apropia de la realidad, y así la dota de sentido, a la vez que construye y enriquece su propio yo, en un proceso que constituye toda su creación lírica, y se manifiesta de forma metapoética especialmente a partir de los años veinte, como bien saben los estudiosos de su obra.

Sanz Manzano divide esta apropiación de la realidad, que el mogueño realiza a través de la curiosidad y la emoción, en tres ámbitos: el sentimental (que, partiendo de la tradición romántica y, con el impulso de Bécquer, llega a los evocadores y melancólicos «estados de alma» simbolistas, que establecen una nueva relación entre mundo exterior e interior, presente en toda la obra juanramoniana); el sensorial (que otorga a su creación un exultante impresionismo sinestésico y una particular *fisicidad*, enriquecida visionariamente), y, finalmente, a través de la vía que el propio poeta denomina «inteligencia sensitiva» (el equilibrio entre sensibilidad e inteligencia que siempre proclamó, y que le permitía pensar y comprender la realidad partiendo de la experiencia sensible). La conclusión de la investigadora es que en esta triple aprehensión «tiene su origen toda su poesía» (p. 148). A través de este proceso, que el propio Juan Ramón denominó «percepción mágica» (simbolizado significativamente en un juguete infantil que transmuta aquello a lo que se aplica: «Mi alma es como un delicadísimo calidoscopio»; «Tengo por cabeza un calidoscopio»; «Considero mi obra como un mágico calidoscopio»), el creador es capaz de otorgar a la realidad una belleza que parte de su propia sensibilidad lírica («conciencia mía de lo hermoso», como escribiría en «La transparencia, Dios, la transparencia»).

No se olvida la investigadora de reseñar la otra parte constitutiva del yo: el subconsciente, ese «yo más profundo», irracional y frecuentemente onírico, reflejo de una vida más pura («Cada mañana al despertar me arruino», *Ideología*), de tanta importancia en la lírica moderna (como ya mostró de forma magistral Albert Béguin en *El alma romántica y el sueño*) y en la propia creación de Juan Ramón, donde se integran, mediante la imaginación creadora, el recuerdo de lo

real y el de lo soñado («El sueño es sólo memoria en libertad», *Ideología*), facetas igualmente valiosas de un mismo yo en búsqueda de su esencia última.

Sanz Manzano también repasa sucintamente la presencia de «el otro» en los «libros de recuerdos» juanramonianos, bien como confidente (es el caso de Platero, un interlocutor silencioso, o mejor dicho, una «soledad comunicada», en palabras de Julián Marías, o de las flores en *Piedras, flores, bestias de Moguer*; un aprecio por la naturaleza —en ausencia de sus semejantes— de concomitancias krausistas), bien como copartípe (la vida de los otros, y, por encima de todas, la de su madre y la de Zenobia, a la que dedicó varios proyectos). Puesto que este «otro» no deja de ser en muchas ocasiones una proyección del propio ser (el rimbaudiano «Je est un autre»), quizá hubiera sido adecuado dedicar un apartado a esta desconocida instancia del yo, de presencia obsesionante en toda la obra del poeta.

Finalmente, el último apartado de este capítulo sexto está dedicado a la memoria del exilio en Juan Ramón. La pérdida del espacio, del tiempo y de la lengua que le supuso el forzoso abandono de España en la guerra civil fue recuperada paulatinamente a través de la memoria y la escritura, así como de la proyección de la nueva realidad americana sobre la española, en un esfuerzo de «conciencia interior» que daría lugar a la escritura de *Tiempo y Espacio*. Como bien se manifiesta en su última creación (que desemboca en *Animal de fondo*), a través de la escritura, su yo trasciende el espacio y el tiempo; su yo es forma y conciencia; la primera desaparecerá, pero la segunda formará parte de la totalidad del universo, consiguiendo, por tanto, la definitiva unión del yo con el todo.

Más discretos son los capítulos dedicados a los autorretratos y a los diarios. En cuanto a los primeros, la autora des-

taca la técnica instantánea y especular de los mismos. De «Soy un nostálgico» se establece su relación con el autorretrato pictórico que Juan Ramón llevó al lienzo por la misma época, y la paradoja de que, mientras la mayoría de escritores modernistas hizo su autorretrato en verso, el muguereño lo hizo en prosa. De «El Andalúz Universal» y «Revés de un derecho ya publicado» se destaca su carácter de «autocaricaturas líricas», a las que el poeta aplica los mismos recursos de libertad expresiva y asociativa que en *Españoles de tres mundos*, sintetizados en la captación de un «perfil esencial», acompañado de un necesario juicio crítico y de la pretensión de provocar un extrañamiento en el lector. Esta sucesión de imágenes de sí mismo cristaliza en la actualización del mito de Narciso que hace Juan Ramón, para quien el narcisismo «consiste en encontrarse a sí mismo en otra cosa»: en su imagen, en la realidad o en su propia obra, síntesis de ambas.

En cuanto a los diarios, muy distinto es el convencional y juvenil diario íntimo de 1903, una escritura privada, entendida como desahogo vital, de contenido sentimental, estético e intelectual, que sigue la tradición de Amiel (de tanta vigencia en el fin de siglo) y que muestra interesantes paralelismos con la prosa lírica que escribe por las mismas fechas, del posterior *Diario de un poeta recién casado*, diario lírico y metafísico. Sanz Manzano no olvida el precedente de *Estío* y sintetiza los valores que la crítica ha señalado en ambos poemarios. Lo interesante es que, como señala la investigadora, el diario pasará a ser de una forma de escritura a un modo de creación y publicación para el poeta cuando, a partir de los años veinte, publique sucesivas entregas periódicas con el título de «Diario vital y estético», hasta llegar a definir lo que será una «Obra en marcha» calificada de «diario poético».

La autora del estudio, basándose en las declaraciones del propio poeta (y en las propuestas de Lejeune), había comenzado por establecer la premisa de que «la identidad del autor del libro, Juan Ramón Jiménez, se corresponde con la del 'yo textual' que alberga sus páginas», e incluso que éste «renuncia a la figura del *alter ego*» (p. 63). Ahora bien, en la conversión de la experiencia vital en ficción literaria que realiza el moguerense, quizá hubiera resultado muy productiva una mayor distinción entre el Juan Ramón empírico, el autor real externo a su escritura, y el sujeto lírico que aparece en ésta como narrador y como personaje, los cuales, a su vez, ofrecen muy diversas perspectivas del autor implícito, en un incesante juego (*calidoscópico*, como quería el poeta) de espejos e imágenes. Porque, al final, ¿quién autobiografía a quién? Indudablemente, Juan Ramón construye con palabras una identidad de la misma forma que lo hace con todo su universo poético.

La prosa autobiográfica de Juan Ramón Jiménez, buena aproximación de conjunto al complejo tema que propone, se cierra con la exposición de las conclusiones que ha ido desgranando en cada capítulo y con la bibliografía correspondiente. Destaca la claridad, el orden expositivo del libro y su capacidad de síntesis, así como el conocimiento que tiene su autora de los textos juanramonianos (incluyendo numerosos materiales inéditos) y de los principales problemas que plantea su estudio.

RAFAEL ALARCÓN SIERRA

ROSES LOZANO, Joaquín (comp. y ed.), *Buñuel a imagen de la letra, Actas del seminario de Literatura celebrado en la Diputación de Córdoba del 20 al 21 de octubre de 2000*, Córdo-

ba, Diputación de Córdoba, Delegación de cultura, Biblioteca de Ensayo, 2004, 89 pp.

Hace cuatro años, con motivo del centenario de su nacimiento, todas las miradas se centraron en las revolucionarias propuestas fílmicas de Luis Buñuel. «Aragónés atípico y burlón», el presente congreso, como si de otro estreno se tratase, revela sus facetas más ocultas, los significados profundos de su genio. Pero no fue el único objetivo. La iniciativa examina la estrecha relación entre los textos literarios y sus películas. Análisis que atenderá tanto a «adaptación» —procedimiento frecuentado por extenso—, cuanto al valor de lo literario en su trayectoria creativa.

Tras las presentaciones del Diputado Delegado de Cultura, Serafín Pedraza Pascual, y el director académico del seminario, Joaquín Roses, cuya dedicación sin duda es meritoria, las Actas albergan el espíritu —siempre nuevo— del sordo de Calanda. Antonio Monegal, «Buñuel: de la literatura al cine», firma el artículo más completo y representativo del diálogo entre «la imagen» y «la letra». Considera que en su biografía —será difícil desligarla de la obra— se produce la interdiscursividad entre discursos estéticos, dado que el joven don Luis experimentó con las letras en su juventud. Ahora bien, lo fascinante de Buñuel es que, habiéndose formado como escritor de raigambre surrealista y bastante autóctona —Ramón Gómez de la Serna, los amigos de la Residencia de Estudiantes, Lorca y Dalí—, «nunca dejará de ser un realista», aunque su cine se presente contaminado, transido de irrealidad. La «mutua retroalimentación» o *feed back*, según dijera Villanueva, entre Buñuel y Dalí dio como fruto *Un perro andaluz*, opera prima concebida como libro de textos enigmáticos, incongruentes, herméticos, cercanos a la escritura automática, que el aragonés as-

piraba a publicar y dieron como resultado «la película que más debe a la literatura, la más literaria de sus obras porque es la más poética».

La forma de relación creativa que domina en su carrera es la adaptación cinematográfica, mucho antes de que Baldelli, Bettetini o Sánchez Noriega indagaran el primado estético de toda transliteración fílmica. Un motivo elocuente es la cantidad de filmes «alimenticios» que se vio obligado a rodar. Pero, en cualquier caso, da siempre muestra de su gran capacidad de apropiación; lleva a cabo su particular lectura, cambiando los finales, la organización de estructuras temporales, las historias,... porque el paso de la literatura al cine no está exento de desvíos. Es una transmigración de la luz a las palabras. Y viceversa.

En la misma línea que Monegal, si bien con un angular más cronológico, Román Gubern aporta una sinopsis de sus adaptaciones: de las treinta y dos películas, diecinueve son adaptaciones literarias, destacando sus relecturas de Benito Pérez Galdós en *Nazarín*, *Tristana* y *Viridiana*. Asimismo, sistematiza las citas literarias y el frustrado proyecto de *La casa de Bernarda Alba*. Finalmente, se detiene en su condición de «creador hispano-francés», arguyendo que de las diecinueve versiones de la filmografía, ocho procedían de autores franceses, seis de españoles, dos de mexicanos y dos de ingleses, poniendo así fin a un conciso repaso de esta faceta del director aragonés.

Juan Antonio Ríos Carratalá centra su mirada en una «figura en la sombra», esfumada por muchas de las fotos de los años treinta: Eduardo Ugarte, fiel colaborador de Lorca, a quien ayudó en «La Barraca», y Buñuel durante su etapa hollywoodiense de *Filmógrafo*, productora para la que realizaron cuatro películas con guión definitivo, ágil, optimista y comercial, cuyo reconocimiento recayó exclusivamente sobre el director. Ugarte

aparecía sólo en los créditos, en un voluntario segundo plano, de ahí que nunca se haya valorado su buen hacer, «tan necesario como anónimo».

En «La aventura de *Tristana*», Antonio Lara resalta la importancia de la versión de la gran novela de Galdós, que juzga inferior a la del canario. Buñuel afrontó los problemas de un modo directo, no pierde tiempo; los personajes se van definiendo por sus conductas, que son la base de su concepción del cine, por lo que la cámara siempre sigue a los actores, hay una búsqueda de cotidianidad. Así, entre los trasvases interdiscursivos privilegia la «ausencia de maniqueísmo», «el itinerario del fracaso» de los protagonistas, cómo quedó «la construcción definitiva» con la acertada supresión de muchas escenas de *Tristana*, y las «semejanzas y diferencias» entre el mundo de Buñuel y el de Galdós, modos afines de ver y entender la realidad. De ahí que esta magnífica adaptación cinematográfica, en la que ninguna escena falta ni sobra, pueda considerarse un «verdadero autorretrato de Buñuel, pero también, y sobre todo, se convierta en una evocación del tiempo perdido». Quizá el cotejo de un valioso trabajo de Aitor Bikandi-Mejías, *Galaxia textual: cine y literatura, Tristana (Galdós y Buñuel)*, Madrid, Pliegos, 1997, pudiera ofrecer nuevas perspectivas de análisis.

Paul Hammond, «Juegos del lenguaje en *La edad de oro*», insiste en la singularidad que existe entre la segunda —y última— película conjunta de Buñuel y Dalí, y su esbozo *Un perro andaluz*, a partir de un documentado estudio sobre las técnicas surrealistas que confluyen en el filme: el principio abierto del *collage* heterogéneo y «onírico» que daría como resultado una película segmentaria, aditiva, rizómica, en la que se mezclan por primera vez ruidos, bustos parlantes y silencios paliados por la música. Asimismo, proliferan diálogos surrealistas, con

algunos errores de orden, sinsentidos provocados por Buñuel, influidos por la escritura automática de Brecht, juegos de palabras y chistes desorientadores, junto a alusiones sexuales que dejan ver la huella que ejercieron Freud, Hegel, Lenin, Jean-Henri Fabre y Sade sobre esta película, signada por la retardación como principio organizativo. Obra, en suma, subversiva y «cruda» del que Hammond denomina «el otro Buñuel».

Ciertamente, estamos ante un hombre con una personalidad compleja, reservada en exceso. Carlos Barbáchano presenta un «Retrato de Luis Buñuel» dibujado mediante la contradicción entre el Cineasta y el ser íntimo. El propio director confesó que don Lope —protagonista masculino de *Tristana*— es lo que hubiera querido ser, mientras que Francisco —protagonista absoluto de *Él*— es lo que realmente era. Resulta difícil bosquejar una imagen personal de este hombre que se sentía incómodo entre periodistas y jugaba continuamente con sus entrevistadores, mintiendo para no descubrirse, pero Barbáchano lleva a cabo un profundo contraste de cuantos testimonios fiables existen: *Conversaciones con Buñuel*, de Max Aub, *Prohibido asomarse al interior*, de José de la Colina y Tomás Pérez Turrent, mucho más respetuosos que el primero, o *Mi último suspiro*, libro de memorias que dicta a Jean Claude Carrière poco antes de morir, lleno de sinceridad y nobleza, «una verdadera delicia». Todos esto nos permite acercarnos un poco más a su carácter, aunque opino que su mujer, la francesa Jeanne Rucar, quien dictó a Marisol Martín del Campo, *Memorias de una mujer sin piano* (1991), es la que, a pesar de su poco éxito, descubre la verdadera naturaleza de un hombre independiente, dominante y posesivo, que privó a su esposa de todas sus aficiones y, aún así, recibió el amor ilimitado de sus amigos.

Pilar Moraleda se ocupa en «Buñuel

y México: a propósito de Max Aub» de dos «vidas paralelas» y exiliadas. Allí se reunían estos dos viejos amigos para conversar periódicamente y Aub pudo recoger toda la información veraz sobre su variopinta personalidad, sus ambientes vitales y artísticos con el fin de convertirlo en personaje novelesco. No obstante, la tarea resultó tan ardua y fue creciendo tan desmesuradamente que no tuvo tiempo de acabarla, siendo su yerno quien, después de su muerte, hizo una selección de todo el material y publicó *Conversaciones con Buñuel*. Pálida sombra de lo que su autor había proyectado como *Buñuel, novela*.

Con este documentado retrato de una de las figuras más notables de nuestra cultura, se cierra el fotómetro de estas Actas, repletas de valiosas novedades, que aspiran a ser uno de los referentes clave en el fantascopio de Luis Buñuel que, en palabras de Roses, «supo hacer de su vida y de su oficio, poesía y verdad».

MARÍA JESÚS MORENO SOLÍS

SAVAL, José Vicente, *Carlos Barral, entre el esteticismo y la reivindicación*, Madrid, Fundamentos, 2002, 316 pp.

José Vicente Saval, catedrático de literatura española en la Universidad de Edimburgo y experto en lírica española contemporánea, trata de compensar en este volumen la escasa bibliografía y estudios sobre el conocido escritor catalán en lengua española Carlos Barral (1928-1989), presentando al lector un análisis de su obra poética completa. El objetivo es fijar la atención en una de sus facetas literarias más importantes y, sobre todo, más coherentes, y cuya importancia ha quedado ligeramente desvaída debido a la

variedad de tareas a las que se dedicó a lo largo de su vida.

En la «Introducción» (9-24), una bibliografía general que no entra en excesivos e innecesarios detalles, se pone de manifiesto la variedad de las mismas: además de poeta, novelista, ensayista, crítico literario, editor, traductor, político, se dedica además a la redacción de sus diarios y libros de memorias.

En la introducción realiza además Saval un interesante estado de la cuestión barraliana (la lírica, claro está) en donde anota la escasez de trabajos críticos sobre la misma. Se centra para ello en una crítica minuciosa de dos de los monográficos que existen sobre el tema: por una parte el volumen de Carme Riera —*La obra poética de Carlos Barral*— y el volumen de Jordi Jové —*Carlos Barral en su poesía (1952-1979)*. Saval critica el hecho de que ambas monografías (de 1990 y 1991 respectivamente) omitan el análisis del último libro de poemas de Carlos Barral, *Lecciones de cosas*, el cual representa —siempre según el autor— una síntesis del estilo literario del autor catalán. Parece no darse cuenta de que el mismo título de Jové limita el estudio a una época concreta en la cual *Lecciones de cosas* todavía no había sido redactado. En este estado de la cuestión se echa de menos no obstante otra monografía existente hasta hoy sobre Carlos Barral, la de Tomás Sánchez Santiago, así como algunos artículos significativos en revistas especializadas, que sólo son citados en la bibliografía y que parecen no merecerle mayor atención. Tampoco se ocupa Saval de la presencia de Barral en las antologías poéticas de mayor difusión e importancia y de los estudios preliminares a estas antologías, o de los estudios de conjunto más renombrados de la generación a la que pertenece. A pesar de alguna pequeña contradicción (por ejemplo, el hecho de que considere «errónea» la denominación *Escuela de Barcelona*

(21) y luego la utilice en más de una ocasión a lo largo del estudio), la introducción es una primera toma de contacto con el poeta que crea en el lector unas altas expectativas con respecto al análisis de la obra poética barraliana.

Saval afirma en el primer capítulo, «Un discurso dialógico: la multiplicidad de voces en la poesía de Carlos Barral» (25-93), que la aplicación de la teoría del dialogismo de Bajtín a la poesía de Barral arroja una nueva luz al estudio de la misma. Parte del encasillamiento de este autor dentro de la corriente de la poesía social, de la cual el mismo poeta llegó a renegar. Por el contrario, dice Saval (y esta idea no es nueva) que aunque es cierto que Barral y sus compañeros de generación practicaron en su poesía una crítica del sistema político, social y cultural franquista, la realizaron siempre desde unos planteamientos individualistas, y teniendo en cuenta la renovación del lenguaje que la poesía social había relegado a un segundo plano en beneficio del contenido reivindicativo. En opinión del autor, la multiplicidad de voces en la poesía de Barral sirve a esa crítica urbana y civil que quiere hacer pública el poeta, pues le permite presentar los más diversos personajes en cuanto a clase social y que sean ellos mismos los que «revelen» la verdad que las instituciones oficiales falsean. Este procedimiento dialógico se observa ya desde su primera obra, *Metropolitano*, de 1952, pero es con *Diecinueve figuras de mi historia civil* (1961) donde se pone en su totalidad al servicio de esta intención social de retratar con una visión acusatoria la realidad cotidiana. En sus obras posteriores, *Usuras y figuraciones* (recopilación de su obra poética, publicada en 1979) y en *Lecciones de cosas. Veinte poemas para el nieto Malcolm* (de 1988), este uso del dialogismo seguirá presente, si bien en menor medida, en tanto que la preocupación estética aumenta.

La novedad de la aplicación del sistema bajtiniano es, en mi opinión y a pesar del entusiasmo del autor, relativa, pues, si bien los críticos de la poesía de Barral hasta este momento no habían sido sistemáticos —en denominar y aplicar dicha denominación—, sí es cierto que todos ellos (Riera, Jové, Sánchez Santiago, etc.) son conscientes de la existencia de diversas voces con distintas funciones en la poesía barraliana y así la analizan. En algunas ocasiones Saval parece excesivamente crítico con sus colegas, en lo que se refiere al análisis textual o conceptual, sin que quede clara la razón de sus críticas o lo opuesto de sus argumentaciones (ejemplos en las pp. 59, 70, 85, 91).

Hubiese sido interesante una mayor alusión a los textos concretos y un más amplio análisis formal, pues el análisis de Saval está demasiado centrado en el contenido (lo que naturalmente está condicionado por la tesis que trata de demostrar). Por otra parte quizás hubiese sido provechoso el añadir más alusiones a las obras de los poetas coetáneos, más allá de Gil de Biedma. Pienso en Claudio Rodríguez, José Agustín Goytisolo o José Ángel Valente. No en vano son miembros de una misma generación, que comparten muchos elementos estéticos comunes, tanto en la práctica poética como en sus declaraciones sobre estética. Asimismo me parecería muy provechoso analizar por extenso la influencia de autores extranjeros cuyas obras están más o menos presentes en los libros de Barral.

Uno de los capítulos más interesantes del libro es el dedicado a la relación del poeta con la generación inmediatamente posterior, denominada novísima. Carlos Barral es, desde el punto de vista de Saval, un claro precursor novísimo, puesto que en su obra cobra mucha importancia el esteticismo —ya en el capítulo anterior se había referido a Barral como «posiblemente muy influyente desde sus

versos mediante su hermetismo y su complejidad estética» (90). Saval alude al mítico artículo de Barral en Laye, «Poesía no es comunicación» (de 1953) para demostrar el hecho indiscutible de su ruptura con los poetas sociales, lo cual lo iba a ligar con los presupuestos estéticos de los más jóvenes. Asimismo describe la poesía de estos últimos, fijándose únicamente en la introducción castelletiana a la antología donde los novísimos se dieron a conocer. Para Saval, la relación con los novísimos se observa fundamentalmente en el culturalismo y en la afirmación un poco abstracta de la «complejidad del lenguaje» (105). Además el autor trata de demostrar la influencia de Barral en los jóvenes mediante la mención de fechas. Sin embargo, mezcla las fechas de composición de los poemas de Barral y las fechas de publicación de los poemas novísimos, lo que a mi parecer no resulta demasiado fiable ni útil.

En mi opinión es evidente que la generación de los 50 (sin entrar en detalles) influyó enormemente en la producción novísima, porque creó el espacio necesario para una creación poética de ruptura. Por supuesto estoy de acuerdo en que Barral —junto a sus poetas coetáneos— constituyen los prolegómenos, son los precursores indudables de los poetas de los 70. No obstante, Saval reduce esta influencia a dos aspectos (complejidad —que se traduce en referencias metapoéticas, léxico del lujo y de lo feo, imágenes sensoriales— y culturalismo —influencia de los medios de comunicación de masas, referencias a la cultura en sentido tradicional—), y olvida curiosamente otros de innegable interés e importancia como el individualismo, el experimentalismo, el discurso surrealista, y sobre todo, lo que no aparece en absoluto en el volumen de Saval, la presencia o no del *yo* poético y su función, el uso de procedimientos de elisión del mismo, como el correlato objetivo que los poe-

tas novísimos adoptan siguiendo el modelo de Eliot y que Saval no menciona en ninguna ocasión.

Sí cita Saval la valiosísima labor de traducción que Barral llevó a cabo (por ejemplo, la poesía de Rilke), facilitando a los jóvenes el conocimiento de otros autores. Asimismo alude a la importancia de su tarea como editor de los jóvenes poetas, así como editor de literatura contemporánea extranjera difícil de conseguir en el contexto de la posguerra española.

Otro punto importante en la poesía barraliana se trata en el capítulo siguiente, dedicado al «Papel de la autobiografía» (171-227), que aparece especialmente en *Diecinueve figuras...* Aquí entran igualmente sus diarios y sus libros de memorias (*Años de penitencia*, 1975; *Los años sin excusa*, 1978; *Cuando las horas veloces*, 1988), que ofrecen mucha información sobre el proceso de creación de muchos de sus poemas.

El quinto capítulo (229-285) es un análisis detallado de *Lecciones de cosas* (debido a que se trata de la obra menos estudiada por la crítica), libro que Saval considera el legado de Carlos Barral, escrito para su nieto, y en el que se condensan todos los elementos fundamentales de la poesía barraliana. Saval quiere poner de relieve que en *Lecciones de cosas* se repiten las constantes que se habían visto en toda su obra anterior: el elemento dialógico, el autobiográfico y la intensificación extrema del componente esteticista.

En la «Conclusión» (287-306) el autor vuelve a la idea de la constante oscilación entre la reivindicación y el esteticismo presente en toda la obra de Barral, y cuál fue su importancia como editor durante la segunda mitad del siglo XX. Este último apartado amplía aquello que Barral había iniciado en el tercer capítulo, al hablar de su influencia en los autores novísimos.

El estudio de José Vicente Saval es un trabajo coherente que trata de acercarnos a una faceta importante de Carlos Barral, y una de las menos conocidas. Es una pena que algunos de sus libros —como ejemplo se puede citar *Usuras. Cuatro poemas sobre la erosión y la usura del tiempo* de 1965— casi no sean tratados o lo sean muy brevemente en beneficio de *Diecinueve figuras...* y *Lecciones de cosas*. No obstante, la aproximación sería y sensata al objeto de estudio y la claridad en la argumentación hacen que el volumen merezca la pena.

ROSAMNA PARDELLAS VELAY

DÍEZ DE REVENGA, Francisco Javier, *La tradición áurea. Sobre la recepción del Siglo de Oro en poetas contemporáneos*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2003, 254 pp.

La década de los años veinte supuso, como es bien sabido, una de las etapas más admirables y brillantes de la Filología Española y, más en concreto, de todo lo relativo a la difusión, estudio y recepción de la literatura aurisecular. El amor por los libros clásicos y el afán por recuperar y dar a conocer con criterios científicos obras y autores tradicionalmente postergados, en cuya nómina no sólo aparece Góngora, se configura como el norte y la guía de buena parte de los estudiosos de la literatura española. Es cierto que se ha investigado mucho en este sentido, sobre todo en los últimos años cuando la distancia cronológica va favoreciendo análisis cada vez más filológicos y menos políticos o meramente históricos. Sin embargo, tal y como señala Díez de Revenga en el breve prólogo de este libro «aún queda más por hacer».

Precisamente sus primeras palabras en

el volumen que nos ocupa son de recuerdo a los vientos renovadores que revolucionaron la poesía española entre 1920 y 1936. Fueron varias las circunstancias que se aliaron en estos años para que se produjera ese estallido que, lejos de ser fugaz, enraizó fuertemente en el ambiente cultural español hasta el punto de que sus ecos todavía resuenan en nuestra época. Habría que señalar, en primer lugar el trabajo sostenido y bien orientado de un grupo de filólogos reunidos en torno al Centro de Estudios Históricos. Por aquellos años la Institución había conseguido crearse una fama internacional en virtud de la alta calidad científica de sus trabajos y del rigor y cuidado que ponía en las investigaciones llevadas a cabo por sus miembros. En palabras de Américo Castro la finalidad de la ciencia filológica frente a la escuela de Menéndez Pelayo era la de reconstruir «los estados de civilización que yacen inertes en las páginas de los textos». Para tal fin no había más remedio que abandonar la crítica «artística» o «impresionista» y abordar los estudios lingüísticos y literarios con un empeño científico, según les habían enseñado los dos maestros del Centro: don Ramón Menéndez Pidal y don Américo Castro. En la década de los veinte es cuando el Centro de estudios Históricos alcanza su mayor esplendor, hecho fácilmente comprobable si se recuerda la nómina de investigadores que allí trabajaban: Federico de Onís, Martínez Burgos, García de Diego, Pedro Salinas, Fernández Montesinos, Tomás Navarro Tomás, Homero Serís, Dámaso Alonso, Amado Alonso, Gómez Ocerín, Gili y Gaya y Antonio Tovar. Y más aún si tenemos en cuenta las publicaciones más importantes de esos años salidas de las manos de los miembros del Centro: *Los orígenes del español* (1926) de Menéndez Pidal; *El pensamiento de Cervantes* (1925) de Américo Castro; *la edición de las Poesías líricas* de Lope de Vega

(1926-1927) a cargo de Fernández Montesinos en la colección «Clásicos Castellanos», creada por el propio Centro de estudios Históricos, o la edición de las *Soledades* (1927) que realiza Dámaso Alonso, entre otras muchas. Todas ellas se pueden considerar en la actualidad «clásicos modernos».

Tan amplio panorama filológico no quedaría completo sin tener en cuenta, de un modo más específico, la decisiva aportación por la trascendencia venidera de la misma, de los llamados poetas del 27. Por esos años, por ejemplo, Salinas, Guillén y Alonso no sólo estaban tejiendo su obra poética, sino que también llevaban a cabo sus tesis doctorales, sus estancias en universidades extranjeras, la obtención de sus cátedras universitarias y la entrega apasionada a la lectura y el estudio de la literatura del Siglo de Oro. No se puede olvidar tampoco, a este respecto, el importante papel desempeñado por Gerardo Diego en todo el proceso de la reivindicación de Góngora, así como sus otras contribuciones en todo lo referente a la recuperación de autores y textos áureos. Del mismo modo que no se pueden omitir las aportaciones de García Lorca y Alberti a la difusión de los escritores de los siglos XVI y XVII en la España de los años veinte. Así pues Díez de Revenga deja constancia de cada uno de ellos: Salinas, Guillén, Alonso, Gerardo Diego, García Lorca y Alberti tienen por derecho propio su espacio y dimensión en el libro.

Lo más interesante, sin embargo, va a ser el método de aproximación llevado a cabo por el autor. Lejos de pretender un análisis exhaustivo que por lo amplio de la materia nos alejaría de conclusiones definitivas y difuminaría el objeto de estudio relegándolo a la superficialidad, Díez de Revenga delimita perfectamente la materia (un simple repaso del índice bastará al lector para comprobarlo) y deja espacio a la reflexión. La amplia trayec-

toria filológica de este investigador le permite aportar erudición sin ser excesivo o farragoso; didacticismo sin pretensiones de adoctrinamiento, en un diálogo directo con el lector quien, poco a poco, va llegando a las mismas conclusiones. Dichas conclusiones no merecen un capítulo final aislado del grueso de la obra sino que se van desgranando a lo largo de toda la creación, lo que permite además la cómoda lectura de los capítulos de forma individual.

Comienza el libro con un breve análisis de la poesía de Jorge Guillén en la que queda patente la presencia de *La Celestina*. Precisamente de *Celestina* son las primeras palabras del poema «Huerto de Melibea»: «Todo por vivir». Prometedor principio para un libro que va subiendo en intensidad conforme avanzamos su lectura.

Y si el comienzo lógico era *La Celestina* cuya fecha de publicación se toma habitualmente como referencia para dar comienzo al denominado «Siglo de Oro» español, no podía faltar tampoco Garcilaso cuya recuperación por parte del grupo del 27 cumple sus constantes de respeto hacia la tradición y perfecta asimilación heredada por los poetas durante todo el siglo XX. Las referencias a Alberti, Miguel, Hernández, García Lorca, Salinas o Juan Ramón Jiménez son inexcusables pero su huella se rastrea hasta llegar a autores tan contemporáneos como Luis García Montero.

Lo particular se conjuga con los estudios generales y así se alternan investigaciones de la tradición áurea en un determinado autor como Luis Cernuda o García Lorca —a partir este último del análisis de su neotradicionalismo, neobarroquismo— al tiempo que se hace el camino inverso: rastreando las impresiones dejadas por San Juan de la Cruz, Cervantes, Góngora, Lope o las menos conocidas de extraordinario interés aportadas por Calderón.

Tras estos capítulos sitúa el autor otros más concretos donde el lector puede comprobar la pervivencia áurea con un ejemplo en el que esta se materializa. Así después de «San Juan de la Cruz y los poetas del siglo XX» encontramos «Pedro salinas, San Juan de la Cruz y *El contemplado*» o a continuación de «El «descubrimiento» de la poesía de Lope» aparecen «Gerardo Diego y varias estrofas de Lope» o «Alberti y la tradición áurea: Lope de Vega».

No menos sugestivos son los capítulos más puntuales entre los que nos permitimos destacar «Cervantismo y picaresmo en la novela española actual» donde se pone de manifiesto la estirpe cervantina de los pícaros literarios del siglo XXI, basándose fundamentalmente en el análisis del loco protagonista innominado de la trilogía novelesca de Eduardo Mendoza. Muy recomendable también es el apartado que se dedica al estudio de la recepción de Lope de Vega en José Hierro. No se escatiman ejemplos para mayor claridad y disfrute del lector, que encuentra en estas páginas un merecido reconocimiento a la poesía de José Hierro, mucho más efectivo que los previsibles homenajes póstumos.

Por último cabe destacar en tan breve análisis que el libro viene a ser un compendio de buena parte de las líneas de investigación llevadas a cabo por el profesor Francisco Javier Díez de Revenga.

Algunos de sus libros y artículos anteriores ya avanzaban en este sentido. Estoy pensando, por ejemplo en *Panorama crítico de la generación del 27* (Madrid, Castalia, 1987); *Teatro de Lope de Vega y lírica tradicional* (Murcia, Universidad de Murcia, 1985) o en *Polo de Medina, poeta del Barroco* (Murcia, Real Academia Alfonso X el Sabio, 2000). Este libro condensa enseñanzas ya tamizadas y destiladas en su esencia. Sus investigaciones, siempre de lo más variadas, han dedicado buena parte de sus

esfuerzos a la poesía del siglo XX sin olvidar nunca a los clásicos áureos. El propio Díez de Revenga se convierte así en ejemplo investigador de la recepción efectiva de nuestro Siglo de Oro y de su asimilación y recuperación, que pasa por los caminos del siglo XX y la generación del 27 de manera inexcusable.

En general, la sensación que nos deja esta nueva obra es de disfrute de una grata lectura e interesantes y muy variados descubrimientos realizados desde el rigor filológico: sin dar nada por supuesto y razonando a partir de las fuentes.

«Un poeta —en palabras de José Hierro recordadas en el libro— es un ser que vive, recuerda, imagina, y sus vivencias, recuerdos e imaginaciones las expresa en palabras que contagian». Ojalá que las palabras contagiosas de las que habla el poeta lleguen a nosotros de un modo efectivo y sepamos asimilarlas para nunca olvidar nuestros tesoros filológicos áureos.

SOFÍA EIROA RODRÍGUEZ

SANCHIS SINISTERRA, José, *Dramaturgia de textos narrativos*, Ciudad Real, Ñaque Editora (colección Pedagogía Teatral, serie Teoría), 2003, 124 pp.

Tras la identificación de la poesía con la *mimesis*, es decir, con la ficción o la representación de mundos imaginarios, que es el principio fundamental de la *Poética*, la distinción más radical que establece Aristóteles es, a mi juicio, la de los dos (y sólo dos) *modos* de imitación, el narrativo y el dramático. Para representar un mundo de ficción, viene a decirnos, hay que elegir una de estas dos vías: o contarlo o bien «hacerlo», ponerlo ante los ojos del receptor, esto es, el modo de la narración y el de la actuación o el drama. Estoy convencido de que

tal distinción sigue estando tan vigente y siendo tan fundamental y tan nítida hoy en día como cuando Aristóteles la formuló, hace casi dos mil cuatrocientos años. Esto no es en absoluto contradictorio con el hecho de que las interferencias y contaminaciones entre lo dramático y lo narrativo —pero en un plano de abstracción inferior al de los modos: el de los géneros y el de las obras particulares— sean moneda corriente en nuestra tradición cultural (y más aún, al parecer, en la oriental). Precisamente una de las orientaciones más pujantes de la dramaturgia contemporánea es sin duda, como advirtió ya Peter Szondi, la de una decidida y quizás progresiva «narrativización» del drama. El libro que presento trata de ella desde un enfoque particularmente interesante por lo que tiene de práctico y de novedoso.

José Sanchis Sinisterra es con seguridad mucho más conocido como dramaturgo de éxito (basta pensar en *¡Ay Carmela!*) que como un gran maestro teatral. Pero si es, como creo, el nombre más influyente quizás en la escena española actual, se debe a la muy meritoria labor pedagógica desarrollada en España, Europa e Iberoamérica, sobre todo mediante sus talleres de dramaturgia, tanto o más que a su escritura dramática. Especialista en la teatralización de textos narrativos, nos ofrece en este libro sus reflexiones sobre tal experiencia, plasmada hasta el momento en más de dieciocho de esas adaptaciones, de «El Gran Teatro Natural de Oklahoma» de Kafka a «Memorial del convento» de Saramago. Concibe esta tarea «como un proyecto de investigación, principalmente, de las fronteras entre narratividad y dramaticidad» en busca de «una teatralidad diferente, desafiada y cuestionada por el texto narrativo originario» (11). El libro, de carácter eminentemente didáctico, es transcripción de un Seminario impartido en Villa de Leyva (Colombia) en agosto de 1996.

Aunque la apoyatura teórica se reduzca, creo que deliberadamente, al mínimo imprescindible, pero siendo, eso sí, muy clara, el autor plantea la investigación en dos ámbitos, el de la relación entre narración oral y relato escrito, con vistas a la teatralización de este último, y el de la «disociación contextual» entre *historia* y *discurso*, que le lleva a distinguir una «dramaturgia historial» o «fabular» de una «dramaturgia discursiva», además de otra «mixta». De la primera, que no es el objeto preferente de su atención ni de su práctica como dramaturgo, interesa destacar la relación de las «propiedades de idoneidad de los relatos, con vistas a la dramaturgia historial» (91-97), que son, elocuentemente, según él, éstas: la narración en tercera persona (que hace transparente o invisible el «discurso»), la estabilidad espacial, la continuidad temporal, la concentración de personajes significativos y la abundancia de diálogos y monólogos.

Es el otro tipo el que interesa sobre todo a Sanchis: «¿No se podría hablar de una dramaturgia discursiva que procediera a operar sobre el discurso, del mismo modo que la dramaturgia fabular opera sobre la fábula? Esta inocente pregunta fue el punto de partida de todas mis investigaciones» (32). Y aduce también la justificación de que «en gran parte de los relatos contemporáneos, el discurso es lo esencial y la fábula, a veces, queda reducida a ser un mero pretexto narrativo» (59). Considero ejemplar esta parte, que se desarrolla sobre todo de forma práctica, mediante ejercicios de análisis de algunos textos narrativos con vistas a dramatizarlos. Aunque no resulte fácil generalizar, el procedimiento básico consiste en extraer la teatralidad del plano de la enunciación narrativa, analizando (o inventando) el plano de la «narración», plano que en el relato literario suele quedar significativamente «en suspenso».

Así, analiza Sanchis el relato de Tho-

mas Bernhard «En el asilo», centrándose en la identificación del narrador y el narrario como clave de la dramatización discursiva (61-76), y el texto titulado «Abogados» de Franz Kafka, las claves de cuya dramatización se encuentran en las «anomalías del discurso» que presenta (77-90), a saber, una triple dualidad, de tiempo (presente/pasado: ahora/entonces), de espacio (de la narración/de lo narrado: aquí/allí) y de «interlocutores» (sujeto que habla/sujeto del o al que se habla: yo/tú). Pero con la peculiaridad de que el yo y el tú, el ahora y el entonces, el aquí y el allí no refieren a dos realidades distintas, sino a una sola y la misma. «Se produce, pues, una perversa organización discursiva del mundo referencial» (82) que consiste en que «el discurso escinde aquello que, en el ámbito referencial, está inextricablemente unido» (83). Culmina el análisis con la versión «dramática» que ofrece el autor del texto de Kafka. Como ejemplo de dramaturgia «fabular» (aunque incluyendo el discurso como ámbito de articulación) analiza otro texto, muy breve, de Bernhard, «Sospecha», del libro *El imitador de voces* (38-58). Y, en fin, para ilustrar, como tercera posibilidad, la dramaturgia «mixta» somete a análisis detallado el relato «Un experimento amoroso» de Alexander Kluge (100-116). Esta parte práctica constituye, además del cuerpo del volumen, lo más valioso de él, en mi opinión.

En cuanto al primer ámbito, señala nuestro autor que «se suele olvidar que la tercera raíz de la teatralidad, junto al rito y la fiesta, es el relato oral» (27) y propone la distinción de tres niveles que van de la *epicidad «pura»* a la *dramaticidad «plena»*: 1.º «Epicidad pura» (28-29) del texto narrado directamente al público por un único actor —en realidad, narrador—; 2.º «Narradores múltiples» (29-30) que se hacen cargo en escena de la transmisión del relato: «Ahí comienza a aparecer una polifonía de la voz narra-

tiva, que nos va aproximando a la dramaticidad» (29) pues los actores/narradores pueden asumir o repartirse ocasionalmente el papel de personajes; y 3.º) «Narración dentro de la cuarta pared» (31), esto es, «en la que, en lugar de narrar al público, los actores-narradores se narran entre sí», nivel que permite, según Sanchis, «construir un ámbito dramático asombrosamente complejo y rico, una teatralidad *fronteriza* que está prácticamente por explorar» (31).

Me parece interesante y fértil confrontar la idea de un espacio *confuso* entre los dos extremos *puros* de lo narrativo y lo dramático, que se sigue de estos tres niveles, de no muy atinada denominación, con la nitidez de la distinción modal antes aludida, que divide el *campo* de la ficción en dos, con una frontera entre los modos recta e infranqueable. El primer nivel de Sanchis es manifestación inequívoca —aunque la más próxima al dramático y *fronteriza* con él— del modo narrativo. Es indiferente que el elemento espectacular de la narración oral sea mínimo o máximo. El tercer nivel —límite con el primero, cada uno a un lado de la frontera modal— entra de lleno en el modo dramático: se trata de una narratividad discursiva plenamente dramatizada. Es el nivel segundo el que parece presentar un carácter mixto, con participación de ambos modos, pues ofrece momentos puramente dramáticos alternando con otros genuinamente narrativos. Sin embargo, considero rarísimo, si no imposible, amén de artificioso, que los dos ingredientes aparezcan escrupulosamente coordinados; lo normal es, al contrario, que entren en relación de predominio del uno sobre el otro, de forma que el resultado es o una narración con incrustaciones dramáticas o un drama con interpolaciones narrativas.

Por último, los criterios utilizados, el dirigirse directamente al público o la invocación a la «cuarta pared» son, a mi

modo de ver, aunque pertinentes, efectos de algo más radical, la distinción entre *narrador* verdadero y *personaje* genuinamente dramático o, si se quiere, entre las actividades verbales, radicalmente diferentes, de uno y de otros: el *contar* y el *hablar*. Las únicas voces que admite el drama son las de los personajes, que hablan pero no cuentan, o que, ocasionalmente, pueden sólo contar hablando. El genuino narrador literario, en cambio, cuenta casi siempre sin hablar, es decir, como si no tuviera la menor importancia el hecho de que deba estar hablando (o escribiendo) mientras cuenta. En suma, en el teatro el contar está siempre subordinado al hablar de los personajes y delimitado por él; en la narración el hablar de los personajes, y eventualmente del narrador, está siempre subordinado al contar de la voz narrativa y englobado en ese contar.

Reconozco que este conato de discusión responde mucho más al interés del reseñador por la teoría que a la intención, primordialmente práctica, didáctica, del libro reseñado; rico, eso sí, en sugerencias capaces de suscitar especulaciones de altos vuelos. Sorprende que la redacción no ofrezca la pulcritud estilística que cabe esperar de un gran escritor como Sanchis. Es cierto que el texto es la transcripción de la grabación del citado Seminario; pero también que fue «posteriormente revisada por el autor con vistas a esta edición» (9). Tengo el convencimiento, tal vez extravagante, de que si hay un género en el que la estricta observancia de *puritas* y *perspicuitas* debiera ser *conditio sine qua non*, es el nobilísimo, aunque tantas veces relegado, de la didáctica.

No cabe, en fin, sino agradecer y celebrar que podamos contar desde ahora con una guía pedagógica de gran utilidad para llevar a cabo la dramaturgia de textos narrativos en origen pero susceptibles de ser trasladados a la escena y, en general, para la investigación de nuevos

caminos en la actividad, artística y profesional, cada vez más estimada, de los dramaturgos (en el doble sentido del término). Quienes no hayan tenido oportunidad de disfrutar del magisterio directo,

extraordinariamente fecundo, de Sanchis Sinisterra encontrarán en este libro un sucedáneo espléndido.

JOSÉ LUIS GARCÍA BARRIENTOS