

MUKAROVSKY, Jan, *Signo, Función y Valor. Estética y Semiótica del Arte*. Edición, introducción y traducción de Jarmila Jandová y Emil Volek, Santa Fe de Bogotá, Plaza y Janés editores de Colombia, 2001, 503 pp.

Como se sabe, uno de los antecedentes inmediatos más importantes de la Teoría del Lenguaje Literario tal como se concibe a principios del siglo XXI es el de los llamados formalismos eslavos, sucesivamente el Círculo Lingüístico de Moscú, el OPOIAZ de San Petersburgo y la Escuela Lingüística de Praga. Los avatares políticos del asendereado siglo XX hicieron pasar a la figura más representativa de Rusia, Roman Jakobson, de Moscú a Praga y de Checoslovaquia a los Estados Unidos de América. La segunda figura en importancia del Círculo de Praga (si se puede hablar así) fue Mukarovsky (1891-1975), quien, a pesar de los pesares, permaneció en su ciudad hasta el fin de sus días. Como es natural, con tal opción tuvo que sufrir hostilidades de los que hubieran deseado una oposición más frontal con la cultura oficial, y de ésta, que lo juzgó una y otra vez insuficientemente ortodoxo. Pero no es ésta la historia que ahora nos interesa.

El caso es que con la aparición del libro que presentamos, se completa adecuadamente el número de traducciones de Mukarovsky al español, que resultaban insuficientes, habida cuenta de la importancia de su aportación, tanto si la consideramos en sí misma como si lo hacemos en comparación con otros autores de la especialidad de diferentes lenguas. Sal-

vo error u omisión, teníamos lo ofrecido en la antología *El Círculo de Praga* (ed. de Alberto Corazón, 1970 y de Anagrama, 1971), *Arte y Semiología* (también en Alberto Corazón ed., 1971), *Mathesius, Mukarovsky, Jakobson, Trubetzkoy: Círculo de Praga* (Ediciones Universitarias de Valparaíso, 1972), «El arte como hecho semiológico» (*Casa de las Américas* XII, 71), *Escritos de estética y semiótica del arte* editados por Jordi Llovet (Barcelona, G. Gili, 1977), «El Arte como hecho semiológico», en *El lugar de la literatura* (Puebla, Universidad Autónoma, 1980) y «El arte como totalidad», en *Proyectar la comunicación*, A. Silva y J. Martín Barbero eds. (Bogotá, Tecer Mundo, 1977).

Si tenemos en cuenta que el número de trabajos es menor de lo que parece, porque el artículo programático «El Arte como hecho semiológico» se repite en casi todas las ediciones y que, en muchos casos, las traducciones dejan mucho que desear, se comprenderá la importancia de la contribución de Jarmila Jandová y Emil Volek.

La profesora Jarmila Jandová, checa afincada en Colombia, asegura la fiabilidad de las traducciones, el profesor estadounidense Emil Volek, también de origen checo y con una amplia bibliografía acerca de estas cuestiones, garantiza la precisión de las introducciones contextualizadoras, que aporta en la presentación de Mukarovsky y en la introducción de los seis bloques temáticos en los que agrupa el conjunto de trabajos traducidos: «La genealogía de la Escuela de Praga», «La dimensión signica del arte», «El hombre en el mundo de las funciones,

Rlit, LXV, 129 (2003), 259-342

normas y valores», «El estructuralismo funcional», «La Semiótica y la filosofía de las artes» y «Revisiones: nuevas, perspectivas, cabos sueltos».

Interesantísimos resultan los anexos, que comienzan por una insólita biografía de Mukarovsky escrita por su hija Hana y siguen con la nota de presentación de todos los artistas y científicos checos nombrados en sus trabajos, así como una amplísima bibliografía selecta de nuestro autor. Además de la indispensable nómina de las fuentes de los trabajos antologados, hay también una útil página final para guía de la pronunciación en checo que facilitará una fonética más aproximada a la realidad a quienes tengamos que citar estas obras y estos autores en el magisterio oral, y no conozcamos el checo.

Son veinte los trabajos ahora traducidos, de los cuales ya disponíamos de ocho, casi todos en la ya mencionada recopilación llevada a cabo por Jordi Llovet en 1977. Doce trabajos más, pues, y una labor contextualizadora plausible.

En suma, lo que este volumen aporta se puede resumir en cuatro puntos: una traducción en general más fiable de trabajos que ya teníamos en español, una contextualización muy adecuada con datos de primera mano, una ilustración de la extensión verdaderamente semiótica y, por eso, interdisciplinaria del estructuralismo praguense, y una novedosa valoración de la aportación de Mukarovsky. En efecto, Volek señala una y otra vez cómo el funcionalismo de nuestro autor supone la base necesaria para alumbrar lo que, por acción o reacción, está siendo ahora la crítica postmoderna. El conjunto de estos textos ahora conocidos certifica con claridad la condición de «eslabón perdido» que Volek le atribuye, aunque haya algún punto de exageración, sin duda disculpable, en el apasionado exegeta.

MIGUEL Á. GARRIDO GALLARDO

CASAS, Arturo, *Bibliografía sistemática de Teoría literaria*, Santiago de Compostela, Servicio de Publicaciones e Intercambio Científico de la Universidad (*Boletín Galego de Literatura*, n.º 26, 2.º semestre 2001), 2002, 319 pp.

Reseñar una obra de estas características obliga ante todo a comenzar agradeciendo al autor el esfuerzo exigido para llevarla a término, máxime cuando se trata de un esfuerzo en solitario difícilmente concebible sin el apoyo de un sólido equipo de colaboradores. La pretensión que lo ha guiado de ofrecer al lector un repertorio bibliográfico exhaustivo sobre un área de conocimiento en permanente expansión en las últimas décadas como es la Teoría de la Literatura, y con un número considerable de materias conectadas a ella, resultaba abrumadora ante su sólo enunciado, pero más abrumador resulta contemplar su culminación en un volumen que ponen a disposición del lector interesado casi 6500 referencias bibliográficas sistematizadas con criterios tan rigurosos como operativos.

Es en esa sistematización en la que creo que debe concretarse fundamentalmente mi tarea de reseñista, pues constituye el factor que facilitará el acceso y garantizará el aprovechamiento del repertorio a todo usuario que se necesite sumergirse en sus páginas. Y es ese factor también el que marca las diferencias con otros repertorios existentes, pues el carácter selectivo de los mismos, como los publicados por Luis Alburquerque y Miguel Ángel Garrido Gallardo (*Mil libros de teoría de la Literatura*, Madrid, CSIC, 1991) o Donald G. Marshall (*Contemporary Critical Theory. A Selective Bibliography*, New York, Modern Language Association of America, 1993), o su condición de entregas sucesivas como las que vienen efectuando José Romera Castillo (en las páginas de la revista *Signa*

o en las Actas de las sesiones anuales del Seminario Internacional del Instituto de Semiótica Literaria y Teatral) o William Baker y Kenneth Womack (en la revista *Style* desde 1996) no requerían de manera ineludible la labor sistematizadora que exige el elevado número de entradas que aquí se ofrece.

La presente bibliografía se presenta, así, estructurada en dos partes: la primera corresponde a la organización temática y en ella se desglosan los diversos campos abarcados distribuyéndolos en 7 sectores y 56 epígrafes, seguidos de las referencias al apellido de cada uno de los autores que habrían de consultarse y la fecha de su aportación; la segunda parte incluye, bajo el título de «referencias bibliográficas» la relación, ordenada alfabéticamente por los apellidos de los autores, de las entradas citadas en la primera con todos los datos necesarios para su localización.

La distribución en campos temáticos es lo suficientemente amplia, pues en ella tienen cabida todas las ramas que abarca un área de conocimiento tan compleja como es la Teoría de la Literatura y las diversas disciplinas conectadas a ella. Los siete sectores en los que se distribuye la organización temática corresponden a la nomenclatura siguiente: *Deslindes* (donde se engloban epígrafes como Cuestiones epistemológicas y de método, El campo de los Estudios literarios, los objetivos, metodologías y problemas que presentan las diversas disciplinas que integran dicho campo: Historia literaria, Teoría literaria, Crítica literaria y Literatura comparada, la relación de la teoría literaria con otras disciplinas humanísticas, etc.), *Historia de la Teoría de la Literatura* (que recoge el desarrollo del pensamiento en torno al hecho literario desde la Poética y la Retórica clásicas hasta las últimas corrientes del siglo xx), *Elementos* (el sector más amplio pues en sus 14 epígrafes abarca cuestiones como

representación y ficción, Oralidad y escritura, Aspectos pragmáticos de la comunicación literaria, Epistemología de la obra literaria, La interpretación, Diálogo y dialogismo, La descripción, La argumentación, etc.), *La poesía, La narrativa ficcional, El teatro y El ensayo*, en cuyos respectivos epígrafes se incluyen las cuestiones más importantes que plantea el acercamiento a cada uno de los géneros tradicionales: aspectos pragmáticos, morfológicos, categorías básicas de cada uno de ellos, etc. Esta división en siete sectores está precedida de un apartado introductorio dedicado a *Recursos y fuentes generales* en donde se recogen las referencias a las obras de carácter instrumental con las que hay que contar para un primer acercamiento a la disciplina y que aparecen clasificadas en 6 epígrafes dedicados respectivamente a *Compilaciones y readers, Diccionarios, Manuales e introducciones, Métodos para el comentario de textos, Panoramas históricos y antologías y Repertorios bibliográficos de Teoría literaria*.

Esta organización sistemática de tan heterogéneos y complejos materiales permite, como se encarga de señalar el autor en las páginas introductorias, diversas estrategias en su utilización, que van desde una primera aproximación a una zona determinada de intereses o la búsqueda de las aportaciones más recientes sobre un determinado asunto hasta seguir la trayectoria investigadora de un autor concreto o entrecruzar las referencias entre diversos campos conectados. Es decir, permite una utilización del repertorio por parte de usuarios con intereses muy diversos: desde el estudiante que quiere iniciarse en la materia al especialista que busca datos sobre un campo concreto.

Un elemento importante que confiere un valor añadido a esta bibliografía es la inclusión, tras de la lista alfabética de referencias de cada uno de los epígrafes

en que se reparten las entradas de los respectivos campos temáticos, de una relación de números monográficos de revistas o de *dossiers* publicados por las mismas sobre el tema de que trata el epígrafe en cuestión.

Todo lo hasta aquí señalado permite concluir que nos hallamos ante un texto llamado a convertirse en un *vademecum* imprescindible para cuantos nos movemos en el ámbito de una disciplina cuyos límites se expanden día por día y cuya bibliografía crece a un ritmo abrumador. Y ahí radique quizá la debilidad de un intento tan ambicioso como el llevado a cabo por el profesor Arturo Casas: el peligro de quedar pronto superado por el aluvión de nuevos títulos que se irán sucediendo; pero ese peligro había que arrostrarlo y, pese al crecimiento que experimente la bibliografía en el futuro, el diseño sistematizador que ha trazado puede actuar como un molde abierto, susceptible de posibilitar las futuras incorporaciones que complementarán las ya existentes.

Hay que señalar, por otra parte, la advertencia del autor relativa a las dificultades que implicaba abordar que un trabajo de estas características desde una pretensión de exhaustividad, por lo que debió echar mano necesariamente de criterios selectivos. Tales criterios pueden resultar discutibles y, de hecho, no es necesario esforzarse demasiado para comenzar a detectar carencias, pero hay que dar un voto de confianza al responsable pues de otra manera no hubiera sido posible la realización de un repertorio bibliográfico de la importancia del que ha puesto en nuestras manos.

Para concluir, pienso que, en virtud de dicha importancia, hubiera sido preferible su publicación como libro independiente y no como número monográfico de una revista de tirada reducida y limitada al ámbito de la filología gallega. Ello, aparte de dificultar su difusión, puede

suponer trabas para futuras ediciones ampliadas que un volumen como éste exige por sus propias características. En tales ediciones debería mejorarse la composición tipográfica, demasiado compacta en esta primera, aunque compensada por las gratificantes reproducciones de los óleos del pintor pontevedrés Víctor Casas, que la acompañan.

JOSÉ A. PÉREZ BOWIE

DOMÍNGUEZ CAPARRÓS, José, *Teoría de la Literatura*, Madrid, Editorial Centro de Estudios Ramón Areces, 2002, 445 pp.

José Domínguez Caparrós era ya autor de un manual de *Crítica literaria*, que desarrolla el correspondiente programa de la Universidad Nacional de Educación a Distancia donde ejerce como catedrático. Ahora nos entrega esta *Teoría de la Literatura* de nueva planta que se suma con personalidad propia a la serie de tratados de la asignatura que han proliferado entre nosotros en los últimos años.

Componen el volumen dos grandes apartados, «Literatura y Géneros literarios» y «Teorías literarias del siglo XX», siguiendo un criterio casi general que otorga al siglo pasado, a mi juicio con razón, la condición de fundador de la disciplina en el sentido actual, al igual que se atribuye a la Grecia y a la Roma clásicas las referencias iniciales de su historia.

El primer apartado contiene, a su vez, dos partes, «La Literatura. Disciplinas literarias» y «Los Géneros literarios» y el segundo, tres: «Teorías centradas en la obra», «Teorías centradas en la lengua y el estilo literarios» y «Más allá del texto». Los 28 capítulos que componen el total van acompañados de su correspondiente bibliografía, salvo los casos en que, por tratarse de divisiones de una misma cuestión, las referencias se agrupan al final de la última.

La primera parte del primer apartado constituye un repaso ajustadísimo de los temas tradicionalmente esperables: función de la literatura, la relación de la literatura con las demás artes, literatura y psicología, literatura y sociedad y panorama de las disciplinas literarias. Encontramos ya aquí lo que me parecen las virtudes fundamentales del libro: acertada selección de fuentes, análisis y sistematización de primera mano, y claridad expositiva.

Naturalmente, habida cuenta de los límites que deben configurar tan vasto campo, siempre será opinable una mayor o menor atención a determinados aspectos, pero en general, el espacio atribuido a cada uno resulta plausible. Me atrevería solamente a sugerir la inclusión también del recién desaparecido Bourdieu y las líneas que ha generado, en el *background* «clásico» de los estudios sobre literatura y sociedad.

Con acertado criterio dedica a la novela un capítulo específico aparte en el conjunto de la división de los géneros literarios que engloba épica, teatro y lírica, amén de los conceptos generales. La novela abarca numéricamente un elevadísimo porcentaje de los textos que calificamos como literarios y supone una encrucijada esencial desde múltiples puntos de vista. Volver a ver específicamente qué han dicho de la novela autores que aparecen en otras ocasiones a lo largo de la obra es una decisión realista, o sea, sensata y encomiable.

La clasificación adoptada por Domínguez Caparrós para las teorías del siglo XX comprende «escuelas que se caracterizan por su estudio inmanente de la literatura y cubren el vacío dejado por la poética clásica y clasicista», «corrientes estilísticas», «corrientes que van más allá del texto» e interpretaciones «fuera del texto, en una teoría (sociológica, psicológica o política) que dota al texto de un sentido preciso». Conocida la dificultad

que entraña segmentar los estudios de literatura (como, por otra parte, de cualquier proceso de comunicación), que se presenta como un *continuum* entre «dentro» y «fuera» sin solución de continuidad, se puede aceptar esta taxonomía, a pesar de los desajustes que implica. Yo no conozco otra mejor (ni la que yo propongo en mi manual ni las que he visto en otros).

En mi opinión, las mencionadas virtudes de este manual brillan aquí con especial intensidad en la sistematización y resumen de las aportaciones de los autores que llegan a nuestro siglo XXI como referencias (por ejemplo, Barthes). Hacer inteligible lo obscuro es síntoma de inteligencia y virtud máxima del profesor. La *perspicuitas* no se predica: se demuestra con hechos. Es lo que hace Domínguez Caparrós.

Para mi gusto, habría que haber llevado a epígrafes de lección la Neorretórica, el Postmodernismo y/o el Postestructuralismo. No importaría, en cambio, que la «crítica feminista», que sí tiene entrada propia, quedara debajo, junto al «neohistoricismo», «el materialismo cultural», «el multiculturalismo», «los estudios de género» y otras manifestaciones de los llamados «estudios culturales». Comprendo, sin embargo, que la desafortada producción de crítica feminista abone la opción tomada, aunque en un próximo libro sobre *Los Caminos de la Crítica literaria en el siglo XXI*, espero poder convencer con argumentos del punto de vista que sugiero.

Sólo a un absoluto desconocedor de la teoría literaria escrita en español se le podría ocurrir que la única clamorosa ausencia que presenta este manual es la de la Métrica. Domínguez Caparrós es una figura fundamental en esta disciplina sobre la que tiene, entre otros trabajos, varias ediciones de *Métrica española* (editorial Síntesis), *Diccionario de Métrica española* (Alianza editorial) y *Aná-*

lisis métrico y comentario de textos literarios (UNED), volúmenes que hacen innecesario volver con un capítulo aquí.

Personalmente debo agradecer a Domínguez Caparrós su generosidad al citar algunos de mis trabajos. A este propósito, me permito sugerir unas levisimas correcciones que quizás mejorarían en la próxima edición algunas de estas menciones. En el apartado sobre literatura y sociedad (p. 82), creo que es preferible la inclusión de *Crítica Literaria. La doctrina de Lucien Goldmann*, que contiene un capítulo sobre Lukács (Rialp, 1996), a la que se hace del monográfico *La Teoría literaria de György Lukács* (Amós Belinchón, 1992); igualmente, sería preferible incluir en página 328 *La Musa de la Retórica. Problemas y Métodos de la Ciencia de la Literatura* (CSIC, 1994), volumen que contiene íntegramente una versión corregida del agotado *Estudios de semiótica Literaria*, que es el referenciado. Finalmente, el artículo «Todavía sobre las funciones externas del lenguaje», cuya ficha de la *Revista Española de Lingüística* es absolutamente correcta, fue sucesivamente incluido en *Estudios* y en *La Musa*, razón por la cual puede ser pertinente citarlo por esta última edición o, al menos, señalar también su inclusión en el libro.

Según se mire, mala noticia es la que doy con esta reseña para cuantos somos autores de manuales de *Teoría de la literatura*: con el nuevo libro del prolífico profesor Domínguez Caparrós se nos presenta un formidable competidor.

MIGUEL Á. GARRIDO GALLARDO

ECO, Umberto, *Sobre literatura*, trad. de Helena Lozano Miralles, Barcelona, RqueR Editorial, 2002, 347 pp.

Sólo han pasado unos meses desde que la editorial milanesa Bompiani publi-

có este libro en Italia y ya tenemos traducción española, prueba de la excelente acogida que en nuestro país tiene la firma de Umberto Eco. La miscelánea que se nos presenta recoge escritos pertenecientes en su mayoría a los últimos seis años, algunos revisados expresamente para la edición. Su procedencia es muy diversa (simposios, congresos, antologías), pero todos tienen como hilo conductor la literatura —la ajena y la propia—, así como la aproximación semiótica a ámbitos de la cultura muy heterogéneos, como el estilo del *Manifiesto comunista* o el mito americano de tres generaciones antiamericanas. El título de uno de sus últimos libros traducidos al español, *Kant y el ormitorrinco* (1997), de orientación más académica, decía de forma sintética de la anchura de miras de Eco, que a lo largo de su carrera se ha interesado tanto por el cómic (es un lector voraz de las aventuras de Corto Maltes) como por la filosofía de Tomás de Aquino, dejando en suspenso la división entre la baja y la alta cultura. Varios aspectos llaman la atención en sus libros. En primer lugar, su enorme capacidad para integrar metodológicamente las dos grandes tradiciones de la Semiótica: la europea, de raigambre lingüístico-estructural, y la americana, que desarrollada a partir de la lógica y de la filosofía tiene como protagonista a Charles S. Peirce. En segundo lugar, la sutileza crítica de su pensamiento, siempre presto a poner en entredicho lo que se acepta como verdad estatuida, el lugar común y el tópico. Esta pasión epistemológica se lleva a cabo, además, con una claridad expositiva que sólo encontramos ya en los grandes maestros. Eco, que tiene en su haber todo un célebre *Tratado de semiótica general* (1975), es sin embargo el más dulce de los semiólogos contemporáneos. Ese aprecio por el *delectare* propio de los buenos humanistas está perfectamente representado en estas páginas, donde rara

vez se nos deja cautivos de la jerga profesoral, sino que el discurso adopta por lo común una modalidad narrativa que descarga la teoría con abundantes ejemplos y con no poca ironía o parodia cuando la ocasión lo requiere.

En el primero de los textos incluidos en este volumen se aborda un tema antiguo, pero que no ha dejado nunca de estar de actualidad: las funciones de la literatura. Eco, que conoce la tesis kantiana según la cual la literatura, como el arte en general, carece de una utilidad práctica inmediata, comienza por subrayar la relevancia del hecho literario para la cohesión de una determinada comunidad social. Como se había venido apuntando históricamente, sobre todo a partir del Romanticismo, la literatura promueve la identidad nacional, pero Eco agrega que también mantiene apunto nuestra lengua individual. La literatura de ficción goza además del privilegio de las verdades eternas que no pueden ser refutadas: crea mundos verosímiles e inverosímiles, posibles e imposibles que permanecen fijos e inamovibles (ya Riffaterre había destacado este aspecto). Los grandes personajes de ficción tienen para Eco la cualidad de que, al igual que ocurre con los mitos, la comunidad realiza en ellos «inversiones pasionales». Dentro del marco de su clásica distinción entre *interpretación* y *sobreinterpretación*, no faltan tampoco algunas alusiones socarronas a la deconstrucción como «herejía crítica» poco respetuosa con la *intentio operis*. Eco, a diferencia de teóricos como Bloom o Steiner, puede decirse que es un *integrado* de la nueva era telemática, por utilizar un adjetivo que da título a uno de sus ensayos más conocidos. Gracias al hipertexto nace una escritura creativa libre, puesto que podemos transformar a nuestro antojo las grandes obras de la literatura universal. No obstante, Eco plantea que la literatura no puede dejar de entenderse como una metáfora de la vida, esto

es, como un relato cuyo principio y fin el hombre debe aceptar porque en él, como en el destino, no caben enmiendas.

En «Lectura del *Paraíso*» se medita sobre la lectura poco entusiasta que generalmente ha recibido esta parte de la *Divina Comedia*. El erudito italiano descubre lo enraizado en la mentalidad medieval que estaban los juegos con el color y la luz para expresar las pasiones humanas, y concluye que Dante elabora de esta forma una genuina poesía de la inteligencia. Una lectura distinta es la que realiza en «Las brumas del Valois» sobre el relato de Nerval *Sylvie*. Eco tradujo la obra del *maudit* francés para Einaudi en 1999, y a ella dedicó varios cursos en las universidades de Bolonia, Columbia y Harvard. El resultado es una lectura muy minuciosa de las voces y las simetrías presentes en la trama, mecanismos narratológicos con los que se trata de explicar el *efecto niebla* que según Eco produce la narración nervaliana.

Pocas veces, en el contexto de un congreso dedicado monográficamente a un autor, encontramos propuestas que critiquen abiertamente la obra del autor homenajeado. Esto es precisamente lo que hace Eco en «Wilde. Paradoja y aforismo». Comienza estableciendo una serie de precisiones genéricas de índole pragmática. El aforismo, como la máxima, pretendería profundizar en un juicio admitido por la opinión común que el aforista cree necesario rectificar. La paradoja resulta, en cambio, cuando el autor se opone totalmente al punto de vista aceptado por la mayoría. Aquellos aforismos que puede ser semánticamente reversibles sin que pierdan fuerza e ingenio Eco los llama *aforismos cancroideos*. Desde su perspectiva, el polaco Stanislaw J. Lec es uno de los pocos que está casi siempre a salvo de lo cancroide (es una lástima que no se cite aquí a un maestro del aforismo de efecto paradójico como Lichtenberg). A pesar de lo que pudiera

parecer, los aforismos de Wilde expresan con brillantez un mero lugar común, y Eco se sirve para demostrar su hipótesis de un *corpus* bastante amplio. Claro que este gusto wildeano por la pirotecnia verbal sin pretensiones didácticas o filosóficas se explica a partir de su propia estética de la inutilidad del arte.

Como era de esperar teniendo en cuenta su fervor por el escritor irlandés, también en estas páginas encontramos un estudio sobre Joyce, que completa su ensayo de principios de los noventa. Eco se centra en el análisis de sus primeros escritos, y detecta en ellos ideas seminales que más tarde irían adquiriendo hondura y forma artística. Así ocurre con la noción de epifanía o con la obsesión joyceana por buscar una verdad estética a través de la manipulación de todas las lenguas existentes. Eco trata de rastrear las fuentes en que pudo basarse Joyce, y, amparado en su conocimiento del Medioevo, descubre sorprendentes similitudes entre las reivindicaciones de los gramáticos irlandeses y el deseo de Joyce de forjar un lenguaje poético perfecto. En concreto, estima que el *Book of Kell* es el modelo del *Finnegans Wake*. También Borges llevó su *pathos* lúdico a la cultura. Eco considera al argentino como el precursor de la hipertextualidad contemporánea. A propósito de las influencias borgianas en su propia obra literaria Eco sabe discriminar con cautela entre dos nociones afines: intertextualidad (la cita proviene de un autor) y poligénesis (la cita pertenece al sustrato cultural común, a la *enciclopedia* según acuñación propia). Sin abandonar este ámbito, nos encontramos asimismo con un estudio sobre la ironía intertextual. El erudito italiano reconoce que hay muchas analogías entre el lector informado y el que descubre los casos del guiño intertextual culto, si bien se niega a identificarlos. Es quizá éste de uno de los pasajes en que su argumentación es más débil, ya que la

ironía, además de tropo, es también un modo de cita por cuanto instaura un dialogismo, una polifonía en la que el locutor-ironista se distancia críticamente de la voz de un enunciador a la que da cabida en su discurso (así lo han formulado Oswald Ducrot, a partir de las intuiciones de Bajtin, y Sperber y Wilson a partir del término lógico de *mención*).

Uno de los trabajos más interesantes del libro es sin duda el que Eco dedica al símbolo. Como es sabido, la retórica clásica no lo distinguía de la alegoría, y sólo en el romanticismo, con Goethe, se alcanza una discriminación precisa de ambas nociones. No obstante, la tradición hermética y neoplatónica ya contemplaba el símbolo como una representación que remite hacia lo inefable. Según Eco, el símbolo, a diferencia de la metáfora o de la alegoría, no puede ser tomado literalmente ni abre un código dual de lectura: «Está, está ahí, no molesta que esté ahí [...], pero es el derroche que representa, su culpable incongruidad, su presencia económicamente inoportuna, lo que nos hace suponer que esté ahí para decirnos algo distinto» (p. 163). En este sentido, Eco considera la deconstrucción —el concepto de *alegoría* formulado por Paul de Man planea aquí sin ser citado de forma explícita— como una adulteración de la herencia simbólica a causa de su compulsión por hallar sentidos figurados por doquier. Aun reconociendo la ambigüedad y apertura de la obra de arte, gran parte del esfuerzo intelectual de Eco ha consistido en frenar la semiosis ilimitada con toda una teoría de la lectura —recordemos *Lector in fabula* (1979) y *Los límites de la interpretación* (1990). Por esta razón, su conclusión es taxativa: «El modo simbólico está allí donde por fin hayamos perdido las ganas de descifrar a toda costa» (p. 169). Con gran sagacidad se enfrenta también Eco a la hipotiposis o descripción, figura que sí está presente en los inventarios de la *elo-*

cutio clásica. Según Eco, se trata no ya de figura retórica específica sino de un conglomerado de múltiples estrategias. La hipotiposis estaría entre la denotación, que enuncia los mínimos detalles del objeto, y la descripción pormenorizada, que lo satura: «La hipotiposis, más que hacer ver, debe hacer que entren ganas de ver» (p. 199). Así pues, el papel activo del lector para otorgar una visualización imaginativa al texto es esencial.

«La *Poética* y nosotros» es un homenaje al tratado aristotélico, con el que se inauguran los estudios de crítica y teoría de la literatura. Umberto Eco quiere hacer constar algo que ya han repetido otros estudiosos, es decir, que la ciencia de la literatura es, en buena parte, una paráfrasis de Aristóteles. Esta huella del estagirita afecta no sólo a la teoría de la literatura (la Escuela de Chicago, la Estética de la Recepción a través de la noción de *catarsis* y el Formalismo ruso a tenor de la distinción aristotélica entre *pragma* y *mythos*), sino que también es muy perceptible en creadores como Wordsworth, Coleridge, Joyce, Poe...

En el último de los artículos aquí incluidos Eco nos abre las puertas de su taller de novelista. Estas páginas, donde la crítica se torna autobiografía, no carecen del todo de interés, puesto que revelan hasta qué punto la reflexión filosófica y ensayística se refleja de continuo en su obra de creación. Y viceversa, ya que la erudición de Eco y sus pesquisas filosóficas suelen estar alimentadas por una viva pasión creadora.

JOSÉ ANTONIO LLERA

BLOOM, Harold, *El futuro de la imaginación*, trad. de Daniel Najmías, Barcelona, Anagrama, 2002, 205 pp.

Como se sabe, el currículum intelectual de Harold Bloom, profesor en Yale

y reputado especialista en Shakespeare, empieza a fraguarse a finales de los años cincuenta, reivindicando a poetas románticos como Shelley o Blake y, a tenor de su concepción idealista del significado como exceso, llevando la contraria a la poderosa tradición formalista norteamericana representada por el *New Criticism*. Además de *The Visionary Company* (1961) y su estudio sobre Yeats (1970), los ensayos más citados de esos años son sin duda *The Anxiety of Influence* (1973) y *A Map of Misreading* (1975), a los que siguen en los ochenta trabajos como *The Breaking of the Vessels* (1982). Pero es sin lugar a dudas *The Western Canon* (1994) el libro que marca un punto de inflexión en su carrera. Su polémica recepción debe entenderse en el contexto universitario norteamericano, donde los llamados *Cultural Studies* (Bloom repite con sorna que ni son estudios ni son culturales) ponen seriamente en entredicho la noción heredada de Humanidades. La elaboración de aquel catecismo tan personal como dudoso no era otra cosa que un tratamiento de choque, que lo único que probaba era que la enfermedad existía, abriendo un interesante debate sobre la noción clásica de canon y poniendo en guardia a los que consideraban peor el remedio que la enfermedad, es decir, la crítica que Bloom moteja de «escuela del resentimiento»: formalistas, deconstruccionistas, historicistas y feministas.

Los textos tan heterogéneos que se recogen bajo el título genérico de *El futuro de la imaginación* y se publican ahora en español datan en su mayoría del lapso comprendido entre 1982-1987, y pertenecen a las introducciones escritas originalmente para la colección de clásicos editada por Chelsea Editions. El lector podrá preguntarse con razón la oportunidad de estas traducciones, pero saldrá inmediatamente de dudas cuando considere la notable fortuna editorial que

supusieron las traducciones también en Anagrama de *El canon occidental* y de su posterior codicilo, *Cómo leer y por qué*. Para tener la madeja completa hay que añadir a esto que Bloom leyó el 22 de mayo en Barcelona su discurso de aceptación del Premi Internacional Catalunya 2002. Es precisamente este breve discurso el que se coloca de entrante con un título algo más extenso: «El futuro de la imaginación y sus formas». Antes de revisar el presunto plato fuerte con el que se suplementa generosamente el aperitivo inicial, cabe hacer algunas consideraciones sobre éste.

Bloom se nos presenta como el dinosaurio extinto («soy un *Bloom Brontosaurus Bardolator*») que persiste en la necesidad de introducir criterios canónicos en una cultura amenazada por el todo vale de la posmodernidad. Al igual que Steiner, para él, cultura y elitismo son inseparables, de ahí que lance su anatema todo lo relacionado con la era de la información y con Internet. Como estudioso del romanticismo, considera necesario volver a la idea del genio individual y lanza su profecía: «En mi opinión, el futuro pertenece, en parte, a una especie de literatura sapiencial elíptica, tal vez un verdadero regreso a Lewis Carroll y a visionarios afines a un mundo especular» (pp. 14-15). Pese a confesarse un principiante en el conocimiento del catalán, dado el contexto, Bloom tenía que aludir necesariamente a escritores en esta lengua, y hace lo propio con Lull, Joan Perucho y Mercè Rodoreda, dedicando una atención especial al poeta Salvador Espriu, a quien lee en clave cabalística. Se trata de una asociación hábilmente argumentada que empieza a desdibujarse cuando Bloom quiere transformarse en una especie de adalid del nacionalismo catalán y se mete en un berenjenal político al afirmar que la trágica experiencia judía del nazismo puede extrapolarse a la amenaza sufrida por

el pueblo catalán a manos del «fascismo castellano». Aunque es indiscutible que uno de los fantasmas vitandos del franquismo fue el llamado «separatismo», estas palabras contienen una simplificación tan abrupta como inexacta, y sólo se entienden desde un punto de vista retórico, por el afán del galardonado de regalar el oído al auditorio y a las instituciones catalanas. Por lo demás, la afirmación parece un tanto contradictoria en la pluma de quien siempre ha rechazado para la literatura cualquier interpretación de sesgo historicista.

Como decíamos más arriba, el grueso del libro lo conforma una sección titulada «La sombra alargada de Shakespeare», en la que el editor ha querido reunir los distintos prólogos que escribió Bloom en los años ochenta, y a los que se une como cierre del libro la conferencia que impartió sobre Saramago en Lisboa en 2001. Sin embargo, no todos los capítulos responden al citado marbete integrador, y cuando así sucede Bloom cae a veces en esa especie de histeria intertextual del gran erudito que encuentra huellas del genio que conoce a fondo en todos los demás escritores, considerando incluso que «en Tolstói, lo más importante es el talento, absolutamente shakespeareano, para hacer únicos incluso a sus personajes secundarios» (p. 61).

Nos hallamos, en resumidas cuentas, ante prefacios dirigidos a un público familiarizado con la literatura, pero no necesariamente especializado, que precisa de una información escueta para introducirse en la lectura. De cuando en cuando salta la mirada sutil y original de Bloom, su inmensa cultura literaria, sobre todo a la hora de establecer ecos y afinidades; pero no busque el lector grandes elucubraciones ni sesudas exégesis porque se verá sin duda decepcionado. Casi la mitad de los escritores reseñados son anglosajones, aspecto nada sorprendente si se conoce la nómina canónica que maneja Bloom. La

mayoría son autores contemporáneos, y la narrativa domina de forma aplastante sobre los demás géneros (sólo se presta atención a *Eugenio Onegin*, la novela en verso de Pushkin, mientras que la obra elegida de Octavio Paz es su ensayo *El laberinto de la soledad*). La extensión de estos apretados breviaros es muy variable, y va desde la diminuta nota al margen sobre Kafka de tan sólo dos páginas y las apenas tres páginas con que se despacha a Borges, hasta las diecisiete dedicadas a Lewis Carroll. Si tuviera que escoger entre los mejores capítulos me quedaría con el dedicado a Cervantes. Aunque interpretar a Cervantes *sub specie ludi* hace mucho tiempo que ha dejado de ser nuevo, Bloom hilvana ciertas observaciones brillantes, como cuando señala el mismo linaje que une a Don Quijote y a Falstaff: «Los dos son las auténticas representaciones literarias que anhelaba Nietzsche: verdaderos superhombres, personajes sin superyó, humanos más allá de la necesidad de agredirse a sí mismos, o, más sencillamente, hombres que desafían y niegan la pulsión de muerte» (p. 35). Interesantes son también las páginas consagradas a Lewis Carroll, a quien Bloom propone leer no como a un escritor del *nonsense*, sino como a un romántico victoriano al estilo de los poetas prerrafaelitas y a quien nos descubre como excelente parodista de Wordsworth. Difíciles de entender son, sin embargo, los calificativos de mal poeta, crítico incompetente y pésimo estilista que se enderezan contra Poe, incompatibles con la calidad poético-artística que despliega buena parte de la obra del escritor norteamericano. Además de las pullas esperadas contra la crítica feminista, también hay sitio para la broma ácida en torno a la política, como cuando describe al Tartufo de Molière como «príncipe de los hipócritas píos, que debería resucitar y aspirar a algún alto cargo en los Estados Unidos» (p. 47).

El peligro de pregonar la necesidad de

una crítica literaria antes *exotérica* que *esotérica* tiene un problema previo que Bloom no logra resolver. Porque, ¿qué se ofrece a cambio de la supuestamente pretenciosa logorrea académica? No mucho; la mayoría de las veces meros juicios de valor sostenidos sobre la ley de la gravedad decretada por el sujeto que los enuncia. Un ejemplo elocuente: «Los críticos tienden a coincidir en que la novela más lograda de Wolf es *Al faro* (1927), libro que sin duda alguna es una de las obras centrales de la imaginación literaria moderna, comparable a *El arco iris*, de Lawrence, y a *Victoria*, de Conrad, aunque no totalmente al nivel de *Mujeres enamoradas* o *Nostrodomo*» (p. 102). Poco nos dicen estas líneas de las obras a las que se alude, tan sólo la jerarquía establecida por el gusto estético de quien las escribe. Aunque no son un modelo de fina hermenéutica estamos más dispuestos a aceptar las opiniones de Bloom sobre los puntos flacos de *La peste* de Camus, sus reparos al respecto de la narrativa de Iris Murdoch o su elogio de Saramago («el mejor novelista vivo del planeta»). Ello es así porque en estos casos existe al menos una argumentación, un análisis. Lo que no impide que la canonfilia de Bloom sea víctima de inevitables aporías, como sucede en el capítulo sobre Camus, donde al comentar *El extranjero* da la razón, indirectamente, a las tesis de los teóricos de la recepción: «El deprimente relato conserva su halo hemingwayesco, pero Meursault, el narrador, parece aún más pequeño hoy que hace cuatro décadas, cuando su cáustica indiferencia tenía cierto aire de novedad. El tiempo, crítico despiadado, ha hecho que *El extranjero* se suavice» (p. 136).

Llega un momento en la carrera de Bloom en que, descontento con el tipo de crítica que estaba realizando, decide cambiar de público y dejar de escribir para lectores especializados. Los materiales que se recogen en este libro son ejem-

plos de esta *conversión* que, en sí misma, no tiene por qué suponer ningún desdoro o desdoro profesional. Tal vez la incongruencia estriba en que Bloom se niegue a reconocerse como divulgador o crítico impresionista y repudie como un Narciso contrariado la imagen que el espejo le devuelve, exigiendo el reconocimiento de un ámbito para el que ya no escribe (¿o sí?). Con todo, es justo reconocer que, por encima de sus arbitrariedades, lo que ponen de manifiesto estas páginas es la fe inquebrantable de Bloom en la Literatura.

JOSÉ ANTONIO LLERA

VILCHES DE FRUTOS, M^a Francisca (coord. y ed.), *Teatro y cine: la búsqueda de nuevos lenguajes expresivos*, 2 vols., Boulder, Anales de la Literatura Española Contemporánea, 2001 y 2002, 601 pp.

Las relaciones entre teatro y cine no son nuevas, como tampoco lo son la reflexión y el estudio sobre ellas. Podemos resumir en una oposición —que simplifica excesivamente el resultado colectivo de las siguientes contribuciones— la diferencia entre la actualidad y el pasado: si antes se ponía el acento en las diferencias, hoy se hace en la tendencia a la integración. Si algo caracteriza el momento presente de estas relaciones es el intercambio de recursos, posible en la medida en la que teatro y cine sean concebidos como espectáculos audiovisuales. Sin embargo, el cine se identifica con su dispositivo técnico, mientras que en el teatro es posible una relación directa entre aquellos que realizan el espectáculo y el público presente en la sala. Los recursos que el teatro toma del cine (y de la televisión) suponen, en primer lugar, una transformación del teatro en función de

los nuevos hábitos perceptivos de los espectadores y, en segundo, favorecen un trabajo distinto sobre la temporalidad.

Vilches de Frutos muestra a partir de un corpus prácticamente completo de montajes teatrales la tendencia actual a la integración de ambas artes en España, llama la atención acerca de la diferencia de edades y de niveles de asistencia entre uno y otro públicos y expone la tendencia a la actual utilización de técnicas cinematográficas en la escena. Peter L. Podol se centra en dos obras de teatro y dos películas, todas posteriores a 1980, para mostrar cómo el transvase de técnicas es mutuo. Mariateresa Cattaneo analiza parte de la obra teatral de Benet i Jornet, cuyos juegos temporales y concepción del espacio escénico proceden en buena medida del cine y de la televisión, pero se ven transmutados por la relación directa con el público. Finalmente, el artículo de José A. Sánchez trabaja el problema del cuerpo —¿sólo el del actor?— en el teatro del siglo xx, entre la espectacularización, la necesidad de recobrar la corporeidad, y la de integrar la imagen artificial como reflexión sobre el cuerpo mismo.

Puede distinguirse otro grupo de artículos, cuyo tema general podría ser el de la historia de los intercambios. Ángel Luis Hueso trae la atención al cine, preguntándose por qué éste, en ciertos momentos muy marcados, recupera la teatralidad, no siempre realizando adaptaciones, y desvela a qué problemas y finalidades responde este fenómeno en cada época. Resulta especialmente interesante el apartado dedicado a las adaptaciones de Marcel Pagnol, con su atención hacia el dialecto, determinadas por la necesidad de realismo tras la crisis del sonoro. Complementario resulta el de Óscar Cornago, quien plantea la hipótesis de un movimiento histórico de acercamientos asimétricos: cada medio aprende algo de sí mismo reconociendo lo que le falta en el

espejo del otro, condicionados ambos por las circunstancias socio-culturales y los hábitos perceptivos. Centrándose en un período concreto, Dougherty examina la crisis del teatro entre 1914 y 1936 como catarsis, y describe dos tendencias purificadoras: la que defiende la mimesis aristotélica, y la que se centra en el valor espectacular del teatro. Dentro de este período, José M.^a del Pino estudia los artículos que Antonio Espina escribió para la *Revista de Occidente*, en los que se preocupaba por las características potenciales del público en relación con los rasgos definitorios de cada medio, diferenciando el público actual -y en crisis- del teatro, y una orteguiana *minoría selecta* por crear: el público del cine.

El acercamiento a las relaciones de dramaturgos con el cine marca otra serie de artículos. Así, Checa Puerta investiga el interés de Martínez Sierra por el nuevo arte: a pesar de crear tempranamente pantomimas a lo Chaplin para la escena, no se vinculó a la industria cinematográfica hasta que llegó el sonoro. Morris asocia el rechazo de los Quintero por el cine con su modo de acercamiento al mundo, basado en juegos lingüísticos: si el cine tiene interés para ellos es como exponente de una «época de cambios y mudanzas». Habría aquí un subgrupo de artículos dedicados a la dificultad de recepción de la parodia. Según Marion Peter Holt, Jardiel Poncela construyó en *El amor sólo dura 2000 metros* (1941) una parodia teatral intertextual sobre el mundo hollywoodiense, cuyo auténtico valor sólo puede ser comprendido a partir de una lectura postmoderna, frente al fracaso de público de su momento. Mihura saltó al cine tras sus fracasos teatrales y volvió al teatro después de una década dedicada al cine tras la pésima recepción de *Yo no soy la Mata-Hari* (1949). Para Emeterio Díez, en el fondo de este problema está la dificultad de comprensión de la parodia por el públi-

co español del momento, en concreto, lo que él denomina el *humor abstracto* de Mihura. Pilar Nieva de la Paz resalta la figura autorial bajo la función de la dirección, distinta en cada medio artístico, en Pilar Miró, y subraya, además de los intercambios buscados conscientemente por ella, el uso consecuente con sus circunstancias históricas de la parodia y de la ironía. Saliendo definitivamente de la cuestión de la parodia, pero viniendo a la poesía, María Teresa García-Abad trata el guión *Viaje a la luna* a partir de la unión, en Lorca, de cine y teatro como *instrumentos de poesía*. En un momento que inaugura la profunda crisis de la oralidad, encuentran su lugar en este guión el silencio, la contemplación e incluso el color, a través de la forma fragmentaria del *óstrakon*, resultando profundamente contemporáneo, como demuestran las versiones audiovisuales recientes.

El análisis de las adaptaciones no pierde la perspectiva histórica. Pérez Bowie propone tres momentos en la relación del cine con el teatro en verso, desde la *prosimificación* hasta la *naturalización* —cuyo máximo ejemplo en España sigue siendo *El perro del hortelano*, de Pilar Miró— pasando por el momento históricamente intermedio de su sostenimiento paródico. Rafael Utrera propone un nuevo problema, el del referente en relación con la intencionalidad del autor y el momento histórico, y analiza el distinto tratamiento de lo andaluz a través del flamenco en *La Lola se va a los puertos*, de los Machado, y en sus dos adaptaciones cinematográficas. Por su parte Kronik, antes de estudiar la adaptación de *El abuelo* hecha por Garci, compara las dos versiones galdosianas —novela dialogada y teatro— a partir de la idea de su autor del «anuncio de ideales futuros y despedida de los pasados» a través del distinto grado de riesgo asumido en cada forma.

Una línea importante es la de la adaptación como interpretación. Sin llegar a

este extremo, Genara Pulido concluye en el único artículo exclusivamente dedicado a la teoría que la fidelidad a la obra de referencia es imposible, ya que se opera siempre una transcodificación: la idea de traducción fiel debe ser sustituida, y las de creación o recreación aparecen como opciones cada vez más válidas. Zatlin ve cómo, incluso siendo Benet y Jornet guionista en la adaptación que realizó Ventura Pons de su obra *Testament*, el medio parece imponer el paso de un tono metafórico a otro realista. Según David George, una adaptación cinematográfica, por razones de cambio de género —impulsado por las diferencias técnicas— puede hacer que salgan a la luz sentidos ocultos de la obra de referencia, como él encuentra en las adaptaciones de Belbel a cargo de Ventura Pons. Gutiérrez Carbajo pone otros límites distintos de los técnicos a la deriva interpretativa; estos serían sobre todo culturales: las adaptaciones de Alonso de Santos participan tanto como las obras de referencia del mito de Jauja. Patricia Santoro, en una línea similar, muestra cómo el esperpento de Valle Inclán puede ser interpretado de manera distinta en España y en México por causa de las diferencias culturales, que pueden hacer incluso que la versión mexicana de los años setenta esté más cercana al esperpento que las recientes españolas.

Encontramos dos artículos dedicados no tanto a problemas derivados con el hecho de adaptar como a cuestiones de transculturalidad o de distanciamiento del propio pasado. Así, José F. Colmeiro reconoce técnicas de psicodrama, y recuerdos del guñol, del esperpento, del teatro del absurdo, sobreactuación y «puesta en abismo» en parte de la obra de Carlos Saura que va de 1969 a 1981 con una finalidad autoterapéutica y socialmente catártica en relación con la identidad personal y familiar y el franquismo. Jesús Torrecilla argumenta que la *Carmen* de

Merimée no es exclusivamente una invención extranjera, aunque contribuyera a la formación de una imagen exótica de España, sino que responde a una reacción histórica de la aristocracia española frente a la modernidad, y que versiones como la de Carlos Saura y Antonio Gades se reapropian del mito para modernizarlo, con la paradoja de que terminan exaltando prácticas antimodernas. Finalmente, Floeck muestra cómo el teatro ha sido pionero en revisar el discurso triunfalista de la Conquista de América, satirizando primero y rehumanizando después la figura del conquistador. Personajes como Cabeza de Vaca son *tránsfugas culturales*. El grueso de su artículo está dedicado a describir la transformación en imágenes de esta idea, a partir de un guión fundamentalmente dialogado en la película *Cabeza de Vaca*, de Nicolás Echevarría.

Cuestiones tradicionalmente marginadas pueden resultar importantes para ser integradas en una línea de investigación de carácter sistémico. Rafael del Cerro Malagón dedica su contribución a las transformaciones arquitectónicas en relación con el disfrute del espectáculo como práctica social, incidiendo en el refuerzo e imposición de formas sociales de goce. Carmen Senovilla estudia el espacio cultural compartido por cine y teatro en Jaén a través de la cartelera, llegando hasta las puertas del sonoro. Y Ríos Carratalá propone el estudio del actor para determinar en qué medida son vividos como diferentes los distintos modos de actuación. Este tema me parece de especial importancia, ya que el actor, con sus métodos, si es que los posee, o al menos con sus modos, es muchas veces un puente, roto o funcional, entre concepciones de lo que es espectáculo y lo que es espectador, aunque como dice Ríos Carratalá, nos falta aún la metodología apropiada.

FERNANDO GONZÁLEZ GARCÍA

DÍAZ G. Viana, Luis (coord.), *Palabras para el pueblo*. Vol. 1. *Aproximación general a la Literatura de Cordel*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Departamento de Antropología de España y América, 2000. Vol. II. *La colección de pliegos del CSIC: Fondos de la Imprenta Hernando*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Departamento de Antropología de España y América (Biblioteca de Dialectología y Tradiciones Populares, XXXII y XXXIII), 2001, 486 pp.

Con una mirada cruzada por la melancolía, Julio Caro Baroja identificaba en la literatura efímera difundida durante siglos mediante la venta ambulante una de las imágenes más genuinas del sentir popular hispánico. En el entrañable y frágil mundo de pequeños impresos que se describen en las páginas del *Ensayo sobre la Literatura de Cordel* se representa tanto la memoria de las gentes, que durante siglos encontraban en simples hojas volanderas un medio de entretenimiento e instrucción al alcance de todos, como la transversal imagen de un eficaz vehículo de adoctrinamiento y propaganda oficial. De ahí que, desde la invención de la imprenta, los versos, fragmentos y títulos de los pliegos sueltos estuvieran a la vista y en boca y oídos de la mayoría, a la que resultaba fácil encontrar en calles y plazas concurridas la presencia del ciego coplero vendedor de papeles impresos y los puestos donde éstos se exponían colgados en bramantes. Acuñada por la historiografía literaria contemporánea, esta designación de «literatura de cordel» agrupa una extraordinaria heterogeneidad de tipos de textos a la cual rinde homenaje la obra *Palabras para el pueblo*, cuyos dos volúmenes han sido coordinados por Luis Díaz Viana, siguiendo la estela de su *Palabras para vender y cantar*.

El primer volumen de *Palabras para el pueblo* recoge los trabajos presentados en el *Primer Coloquio Internacional sobre la Literatura de Cordel* que se celebró en Madrid, del 17 al 19 de noviembre de 1999, en la sede del Instituto de la Lengua Española del Centro de Humanidades del Consejo Superior de Investigaciones Científicas. Desde la encrucijada de lo popular y sus representaciones en la historia de la cultura hispánica, los trabajos presentan un crisol de temas que convergen en la valorización del soporte material de los textos como factor determinante de los usos y prácticas de la cultura escrita en diferentes periodos y ámbitos geográficos. Así, en un inmejorable *Prólogo*, María Cruz García de Enterría subraya el carácter «fronterizo» de los diferentes géneros agrupados bajo la etiqueta de «literatura de cordel», un carácter transcultural donde precisamente radica, la capacidad de la literatura efímera de concitar durante siglos diferentes visiones del mundo. Al hilo de esta percepción del conjunto caracterizada por la gran investigadora, Luis Díaz Viana en su introducción *Se venden palabras: los pliegos de cordel como medio de transmisión cultural* confirma con brillantez el carácter «mixto» de la literatura de cordel que, entre la tradición y la modernidad, es la metáfora viva de la complejidad del fenómeno de la creación y la transmisión cultural.

En este marco que concibe la literatura de cordel como un sistema, de representación del mundo vigente desde la aparición de la tipografía, se abren paso los capítulos del primer volumen, agrupados en tres partes que se refieren a la difusión oral e impresa de los pliegos sueltos, la literatura de cordel en distintas tradiciones culturales (Brasil, México, Francia, Cataluña), y los problemas de catalogación y clasificación de los impresos. Precisamente, Jean-François Botrel en *El género de cordel* aborda este tipo

de literatura como género «transgenérico», en cuyos textos, formas y prácticas están implicados tanto los impresores y editores, como los vendedores y los lectores. En otros contextos culturales como Brasil la literatura de cordel sigue viva desde la época colonial, implicando a la sociedad brasileña desde generaciones en su producción, distribución y lectura, tal y como subraya la especialista Neuma Fechine Borges. Sin duda, esta diversidad que engloba como género editorial la literatura de cordel ha propiciado que muchos investigadores ahonden en la necesidad de clasificarla para su mejor estudio, dando tan excelentes frutos como el proyecto de catalogación de *relaciones de sucesos* desarrollado por la profesora Sagrario López Poza en la Universidade da Coruña presentado en este congreso.

El segundo volumen está dedicado a la edición facsímil de los pliegos de cordel de los siglos XIX y XX conservados en la Biblioteca del CSIC, se trata de una importante colección de impresos de la madrileña Casa Hemando, una de las últimas editoriales que consagró esfuerzos a la producción de literatura de cordel en España. Como bien destaca Augustin Redondo en el *Prólogo* a este segundo volumen, el estudio de esta colección de 283 pliegos de cordel se aborda desde diversas orientaciones metodológicas (antropológicas, sociológicas, históricas, bibliográficas, literarias), ya se trate de piezas en verso o en prosa, destinadas a la representación o a su lectura individual o colectiva. Este fondo, adquirido a principios de los años sesenta por los filólogos Vicente y Pilar García de Diego, es representativo del conjunto de la producción de la saga familiar constituida por los editores Marés, Minuesa y Hemando que, como señala Luis Díaz Viana en *La editorial madrileña Hernando y la Literatura de Cordel*, combinaron varias estrategias de producción, desde la edición de obras pedagógicas a la distribución de

obras de la Real Academia Española y la venta exclusiva de la Biblioteca de Autores Españoles. La riqueza y encanto de los títulos que integran esta colección justifica mercedamente su edición facsímil, y lo cierto es que los dos volúmenes de *Palabras para el pueblo* constituyen una obra de insustituible valor porque abre una nueva puerta a futuras reflexiones sobre los usos, las prácticas y las representaciones de la cultura escrita en nuestra sociedad.

MARÍA A. CARDA COLLADO

VALIS, Noël, *The Culture of Cursilería. Bad Taste, Kitsch, and Class in Modern Spain*, Durham, Carolina del Norte, y Londres, Duke University Press, 2002, 406 pp.

El impacto de los estudios culturales en el hispanismo ha producido en la última década perspicaces aproximaciones sobre la ambigua representación estética de la modernidad en la literatura española moderna y contemporánea. Las monografías de Stephanie Sieburth (*Inventing High and Low. Literature, Mass Culture, and Uneven Modernity in Spain*, 1994); Jesús Torrecilla (*La imitación colectiva. Modernidad vs. autenticidad en la literatura española*, 1996) y, más recientemente, Jo Labanyi (*Gender and Modernization in the Spanish Realist Novel*, 2000), registran de manera certera el influjo siempre problemático de los procesos modernizadores en la configuración de la letras hispánicas. *The Culture of Cursilería* responde a similares inquietudes académicas. La excelente contribución de Noël Valis radica en su novedoso análisis de la presencia de «lo cursi» en relación a la modernidad desde las primeras décadas del siglo XIX hasta los últimos decenios del siglo XX. Anteriores libros

de la autora han ofrecido detalladas lecturas de la literatura finisecular (*The Novels of Jacinto Picón*, 1986) con especial énfasis en la narrativa clariniana (*The Decadent Vision in Leopoldo Alas*, 1981; «*Malevolent Insemination*» and *Other Essays on Clarín*, 1990). *The Culture of Cursilería* muestra especial interés por el período finisecular proponiendo interpretar la literatura del modernismo bajo el referente provocativo de «cursilería modernista». Noël Valis, de todos modos, trasciende este específico período histórico ofreciendo al lector precisas genealogías del concepto de lo cursi y un estudio minucioso de su pervivencia hasta la década de 1980. El libro manifiesta una dimensión marcadamente culturalista por combinar tanto el análisis de obras y autores canónicos como la discusión de producciones «cursis» carentes del valor estético visible en la «Alta Cultura». La interacción de ambos referentes textuales obedece a un propósito de análisis cultural socio-histórico en el que la literatura, sin embargo, ocupa un lugar relevante.

La introducción de *The Culture of Cursilería* (pp. 1-30) vincula la emergencia del concepto de lo cursi con el inicio del romanticismo español a partir de las décadas de 1830-1840. Según indica la autora, la voz «cursi» inicialmente se localiza en el ámbito andaluz de Cádiz, comienza a extenderse en Madrid desde los decenios de 1860-1870 y alcanza una dimensión nacional en el contexto finisecular. Manifestaciones literarias de la cursilería se registran asimismo en las primeras décadas del siglo xx, sufren cierta modificación durante el período franquista (1939-1975) y ya en un contexto postmoderno condicionan parcialmente la cultura española producida bajo el influjo de la «movida madrileña» (1978-1985). La ambiciosa metodología utilizada por Valis está constituida por lecturas historicistas de ciertas nociones

psicoanalíticas y antropológicas, conceptos procedentes de los estudios culturales británicos junto a las imprescindibles aproximaciones sobre el «buen gusto» prescritas por el sociólogo francés Pierre Bourdieu (*La distinción*, 1979) y Enrique Tierno Galván (*Desde el espectáculo a la trivialización*, 1962).

Valis vincula la cursilería con la inseguridad social de la clase media española decimonónica con respecto a su conflictivo estatus en el proceso modernizador (p. 18). El temor de la pequeña burguesía a ser desvalorizada por sus tendencias cursis se conecta con las dinámicas en las que no existen suficientes medios económicos, culturales o sociales para alcanzar una modernización satisfactoria (p. 11). Esta ansiedad provocada por la amenaza de la cursilería se hace extensiva a la clase media y la alta burguesía durante el intenso crecimiento económico de los décadas de 1860-1870. La conciencia de crisis nacional originada por el Desastre de 1898 propicia que la nación en su conjunto explique la decadencia del país por su inadaptación «cursi» a la modernidad europea (pp. 13-14). La cursilería, no obstante, genera también dinanismos sociales cuyo discurrir corre parejo a la irreversible inserción de la nación española en la modernidad (pp. 14, 23). La relación dialéctica entre ambas circunstancias históricas —conciencia de atraso que origina cursilería y simultánea ruptura de hábitos culturales tradicionales que se rechazan por ser cursis— configuran, en definitiva, complejas negociaciones discursivas en torno a la modernidad y la forja de nuevos modos de percepción social.

«On Origins» (pp. 31-76) aplica el concepto de «estructura de sentimiento» ('structure of feeling') elaborado por Raymond Williams (*Keywords*, 1976) y el análisis de Paul Ricoeur referido a los «sentimientos poéticos» (*La metáfora viva*, 1975) para analizar la configuración

semántica y cultural de la cursilería. «Cursi», según indica *el Diccionario de voces gaditanas* (1857), se aplica a la «persona que quiere ser elegante sin tener las condiciones necesarias para ello, bien por faltarle medios pecuniarios, bien por carecer de gusto» (p. 58). La cursilería, según Valis, supone un tipo de consciencia o proceso metafórico en continua formación surgido de la interacción del ámbito verbal y el referente exterior. La posibilidad de ser cursi origina pérdida de distinción social, inferioridad cultural y apariencia exterior pretenciosa (p. 34). Valis no considera gratuito que el origen del término «cursi» se produzca precisamente en Cádiz, cuna del liberalismo y la modernización españoles durante los años de 1770-1820, un centro urbano en el que además existen grupos burgueses involucrados en actividades mercantiles así como relaciones culturales intensas con el exterior (pp. 68-76). De entre las numerosas anécdotas que explican el origen de lo cursi, destaca aquella en la que se vincula esta voz léxica con la indumentaria estafalaria y pretenciosa de las señoritas hispano-francesas Sicur o Sicourt. Valis observa en esta hipótesis plausible todos los rasgos caracterizadores de la ambivalente actitud española hacia la modernidad en su etapa inicial. Orígenes extranjeros, carencia de recursos sólidos y cierta dimensión excéntrica en su entorno social inmediato son algunos de los atributos que asimismo internalizan aquellos grupos sociales (pequeña burguesía) no inscritos de manera plena en el proceso modernizador. La autora advierte además cómo lo cursi encierra latentes dinamismos sociales por revelar una perpetua fluctuación de efectos renovadores en la forja de identidades alternativas (p. 45).

«Adorning the Feminine or the Language of Fans» (pp. 76-117) destaca la feminización devaluadora asociada con el concepto de la cursilería. Valis vincula

este dinámica de género con el proceso discursivo sexista que impone atributos femeninos sobre ciertos espacios burgueses (v.gr. entorno hogareño). La voz «cursi» comienza a trascender la región andaluza durante los decenios de 1860-1870, un período histórico en el que se fundan las bases del capitalismo español. El período del «Sexenio Revolucionario» (1868-1874) asimismo democratiza la «opinión pública» nacional y consagra de manera irreversible la modernización cultural del país. Nada inocente parece la publicación en esta época de *La filocalia o el arte de distinguir a los cursis de los que no lo son* (1868), ensayo tradicionalista en el que sus autores, Francisco Silvela (1845-1905) y Santiago de Liniers (1842-1908), efectúan violentas diatribas casticistas contra la epidemia de cursis advenedizos. Valis vincula su censura de la cursilería con el estatus todavía incierto de la subjetividad burguesa que reemplaza hábitos culturales procedentes del Antiguo Régimen (pp. 84-85). La autora analiza manifestaciones de la cursilería en la literatura española ochocentista producida bajo el formato del álbum romántico. Especial interés ofrece su análisis de la parodia de esta cursilería feminizada visible en el relato clariniano «Álbum abanico» (1898) (pp. 92-106). En este tipo de sátiras se observa un complejo proceso en el que no sólo se censuran rasgos «femeninos» de exceso en apariencias pretenciosas. La representación de lo cursi también supone la expresión pública de aspiraciones frustradas que revelan la debilidad cultural de la clase media española en el contexto de la modernidad europea.

«Salon Poets, the Bécquer Craze, and Romanticism» (pp. 119-138) ofrece precisos ejemplos de cómo la cursilería contribuye a la consolidación de una mentalidad moderna española. La autora interpreta la novela naturalista de Emilia Pardo Bazán (1851-1921), *El cisne de Vi-*

llamorta (1885), como un ejemplo transparente de parodia literaria con respecto a las desviaciones cursis de «artefactos culturales» burgueses (tertulias, almanques, recitales poéticos). Valis percibe complejos procesos textuales que originan la fusión de los referentes satirizados con la perspectiva autorial (p. 131). La cursilería entonces, aun presentando un carácter residual, forma parte del discurso modernizador y secular difundido por la «generación de 1868».

«Textual Economies: The Embellishment of Credit» (pp. 139-178) efectúa novedosos análisis de la novela galdosiana, *La de Bringas* (1884), utilizando el referente de la cursilería. La obra se convierte en metáfora de las carencias (cursis) de la burguesía española tanto por su insuficiente crédito cultural (p. 150) como por sus tendencias consumistas compulsivas (p. 155). La complejidad de este proceso estético se percibe en la arbitraria selección de materiales cursis adoptada por las principales figuras de la novela en sus estrafalarias trayectorias. Noël Valis utiliza en su sugestiva interpretación del texto galdosiano el concepto de «bricolage» propuesto por el antropólogo Claude Lévi-Strauss para el análisis de los procesos formativos de la mitología (*El pensamiento salvaje*, 1962). Estrategias textuales asimismo caóticas y no coherentes pueden observarse en los rasgos con los que la perspectiva autorial acentúa la cursilería de sus personajes (v.gr. materiales del cenotafio de Francisco Bringas o indumentaria irracional de su esposa, Rosalía) (p. 170).

«Fabricating History» (pp. 179-201) analiza la crítica de la retórica burguesa de la Restauración (1874-1931) descrita en el ensayo de Leopoldo Alas «Clarín» (1852-1901), *Cánovas y su tiempo* (1887), y el episodio nacional galdosiano, *Cánovas* (1911). Noël Valis efectúa una lectura del texto de Benito Pérez Galdós (1843-1920) de gran alcance me-

todológico. Gran parte del hispanismo ha señalado el carácter fallido, incoherente e incompleto de esta novela histórica (p. 180). La autora, sin embargo, destaca su notable mérito estético si la consideramos una metáfora del lenguaje ripioso, la retórica vacua y la cursilería vigentes en la sociedad española de la Restauración. Muy significativo también resulta que las críticas galdosianas a las insuficiencias lingüísticas del discurso parodiado originen, no obstante, su inscripción en esta sátira cultural (p. 200).

«The Dream of Negation» (pp. 202-223) propone interpretar la literatura finisecular bajo la noción de «cursilería modernista». Valis apunta las conexiones que vinculan ambos fenómenos culturales: sus comunes orígenes burgueses y la simultánea carencia de legitimidad aristocrática. La crisis de 1898 contempla tensiones socio-estéticas en las que el discurrir de la cursilería manifiesta desarrollos paralelos al de la literatura española que acusa el impacto de la crisis de la modernidad. En esta simbiosis textual se producen procesos simultáneos de negación y nostalgia (pp. 206, 214). Las obras empleadas para justificar esta sugerente interpretación del modernismo son el discurso de ingreso de Benito Pérez Galdós en la Real Academia Española (1897), el *Idearium español* (1897) escrito por Ángel Ganivet (1865-1898) y la comedia de Jacinto Benavente (1866-1959), *Lo cursi* (1902). Estos textos revelarían la ambivalencia hacia la modernidad mostrada por el modernismo finisecular español. La disociación explícita de los autores modernistas con el pasado tradicional «cursi» no impide que en sus creaciones se produzcan también evocaciones melancólicas de aquellas costumbres y hábitos culturales españoles disueltos en el impulso modernizador.

«The Margins of Home: Modernist Cursilería» (pp. 224-225) desarrolla propuestas teóricas esbozadas en el capítulo

anterior sobre las afinidades entre la cursilería y el modernismo. Valis analiza con este paradigma crítico las *Sonatas* (1902-1905) de Ramón del Valle Inclán (1866-1936) y el poco conocido ensayo de Ramón Gómez de la Serna (1888-1963), «Lo cursi» (1934). Según observa la autora, las ficciones modernistas de Valle Inclán devalúan el género femenino mediante su asociación con la cursilería y simultáneamente lo revalorizan al convertirlo en referente central de esta producción literaria (pp. 226-227). Idénticas paradojas discursivas se aprecian en el ensayo del vanguardista Gómez de la Serna. Su perspectiva autorial también prestigia y rechaza mediante ambiciosas asociaciones metonímicas una cursilería de cuño maternal y anacrónica en su atemporalidad (p. 225).

«The Culture of Nostalgia, or The Language of Flowers» (pp. 224-276) observa el condicionante de la nostalgia en la producción cultural española vanguardista escrita en el primer tercio del siglo XX. Entre otros textos analizados, destacan el ensayo de Gregorio Martínez Sierra (1881-1947), *Granada. Guía emocional* (1911), y la obra de Federico García Lorca (1898-1936), *Doña Rosita la soltera o El lenguaje de las flores* (1935). La tesis de Valis enfatiza en *Doña Rosita* la significativa presencia de diversos estratos sentimentales, culturales y socio-históricos en torno a la cursilería (p. 247). Relevante también parece el ambiguo talante lorquiano hacia los personajes cursis de su obra. La cursilería marginal de Doña Rosita queda de manifiesto tanto por su género sexual como por sus orígenes periféricos (Granada). García Lorca asimismo elabora una conflictiva percepción del personaje en el que la crítica social se fusiona con significativas evocaciones del referente granadino feminizado (pp. 248-249, 275).

«Coda: The Metaphor of Culture in Post-Franco Spain» (pp. 277-302) anali-

za ciertos valores socio-históricos del franquismo apoyándose en el ensayo de Carmen Martín Gaité (1925-2000), *Usos amorosos de la postguerra española* (1987). Valis señala la ironía socio-histórica apreciable en el hecho de que durante la inmediata postguerra la hegemonía cultural dominante considere «cursis» aspiraciones de tipo feminista y en años posteriores a 1975, sin embargo, el franquismo adquiera perfiles grotescos de cursilería (p. 278). La autora asimismo estudia el fenómeno de la «movida madrileña» en el contexto del pastiche y la parodia postmodernos (pp. 280-285). Lo cursi revelaría un discurrir paralelo al de la sensibilidad «kistch» (p. 292) en el que la exaltación de lo local (Madrid) parece reemplazar al referente materno-doméstico (pp. 279, 292). La autora es consciente de los perfiles decimonónicos asociados a la cursilería y nunca plantea su anacrónica presencia en el ámbito de la postmodernidad. La sensibilidad «kitsch» de la «movida madrileña», no obstante, contiene residuos cursis que, para Valis, revelan el origen paradójico de la cursilería, metáfora cultural, en definitiva, surgida del entrecruzamiento de periferia y modernidad (p. 302).

The Culture of Cursilería ofrece un apéndice documental en el que se incluye un temprano artículo periodístico (1842) escrito sobre lo cursi (pp. 303-304). El libro también dispone de una minuciosa sección de notas (pp. 305-352) y una extensa bibliografía (pp. 353-391). El mérito principal de la obra de Noël Valis radica en su sugerente interpretación de la literatura española moderna mediante el concepto de la cursilería. Análisis previos del hispanismo han indicado la presencia de residuos culturales del Antiguo Régimen en la letras españolas ochocentistas de cuño secular (v.gr. Domingo Ynduráin, *Galdós entre la novela y el folletín*, 1970, y Alicia Graña, *Galdós y la literatura po-*

pular, 1982). La sugerente propuesta de Noël Valis introduce estimulantes y valiosas perspectivas socio-estéticas para situar en sus justos términos el impacto de la modernidad en las letras españolas. La autora además desarrolla una precisa reconstrucción histórica del contexto cultural descrito. Valis interpreta la cursilería hispánica tomando como referencia similares reacciones a la modernidad elaboradas en otras naciones occidentales (pp. 14, 23, 86). Ello contribuye a superar aquellas perspectivas simplificadoras que distorsionan en cierto hispanismo la condición moderna de la nación española con respecto a los procesos modernizadores euro-americanos. *The Culture of Cursilería*, por el contrario, supera esos prejuicios metodológicos y ofrece sugerentes ejemplos que confirman la irreversible modernidad, en modo alguno aberrante, de la cultura española moderna y contemporánea.

ÍÑIGO SÁNCHEZ LLAMA

Cátedra, Pedro M., *Poesía de Pasión en la Edad Media. El "Cancionero" de Pero Gómez de Ferrol*, Salamanca, SEMYR, 2001.

Pedro Cátedra ha publicado otro libro. Mientras lo digo, creo que varios más entran en prensa, y otros han salido al tiempo que iba leyendo el anterior y escribiendo estas páginas. En menos que canta un gallo, Pedro Cátedra ha lanzado sus ojos de Argos a la poesía, el teatro, la imprenta, los cantares de ciego, el sermón, la caballería, el amor, la espiritualidad y qué sé yo cuántas cosas más. En el tiempo de una castañeta, ha revolucionado, sin aspavientos, pero con un tono eficaz, las ideas que todos teníamos al respecto de algo, en el hipotético caso de que tuviéramos alguna, porque Pedro

Cátedra, cuando escribe libros, inventa temas y métodos. Alguien torció un día la boca cuando dije que Pedro Cátedra era uno de los teóricos más importantes del medievalismo (aunque no es sólo un medievalista, gracias a dios), y no quise entonces decir lo que digo ahora: cada vez que Cátedra se interna en un tema es para desarrollar nuevos conceptos, para volver a configurar el asunto, para plantear nuevos problemas y preguntas y para dar la vuelta al edificio sobre la base de su prodigiosa capacidad hipotética y su erudición de persona afecta a las bibliotecas, a abrir los libros nunca antes abiertos y a explorar nuevos discursos no explorados antes. Si eso no es ser un teórico, que baje Deleuze y lo vea. Aunque es verdad que Pedro Cátedra no hace teoría de la fácil y sencilla, que es la que más se estila, la que consiste en usar el vocabulario de otros como si ese vocabulario fuera la piedra filosofal que hace oro de las ideas de carbón. Él es consciente de que, como señalan Deleuze y Guattari, al hilo de cierta obra filosófica de Nietzsche, el teórico debe desconfiar de todos aquellos conceptos que no ha creado él mismo, y, por ende, lanzarse a su fabricación. Cuando utiliza conceptos o vocabularios *al uso* lo hace con cierta ironía, y siempre variando el significado, para que no invadan las ideas, que son de oro desde el principio.

¿Qué es la poesía de pasión? ¿En qué consiste? ¿Cuáles son sus manifestaciones en la Europa románica? ¿En qué ámbitos de lectura y uso tienen lugar estas manifestaciones? ¿Cómo explicar las diferencias mediante las cuales pueden establecerse los ámbitos de lectura y uso? ¿Y las que se derivan de ellos? ¿Cuál es la relación estrecha que liga de alguna manera —y de qué manera— a los autores de estas obras pasionales con los ámbitos de uso de dichas obras? ¿Cómo se relacionan las corrientes pasionales hispánicas medievales con las románicas?

¿Dónde, cuándo y cómo se desarrollan esas corrientes pasionales hispánicas, que resultan tan esquivas para la Historia de la Literatura? ¿Qué tipo de hipótesis nos permite construir el análisis de los objetos manuscritos y librarios en que se contienen estas obras acerca de la difusión, el uso y la relevancia de dichas obras? ¿Qué lugar ocupa entre ellas la poesía pasional de Pero Gómez de Ferrol? ¿Cuál es su difusión y por qué medios ha tenido lugar?

Quien pase de puntillas sobre este libro, hallará planteadas todas estas cuestiones, y verá el modo en que Cátedra se propone resolverlas. Un lector superficial de esta obra se dirá que es sumamente clásica, y que se compone, sustancialmente, de tres partes. La primera de ellas, propone un estudio codicológico del manuscrito que contiene las obras de Pero Gómez de Ferrol, el 2139 de la Biblioteca Universitaria de Salamanca, cancionero también conocido por la sigla que le dió Brian Dutton, SA4. En este códice se hallan, pues, las obras del poeta (!?) ferrolano, bien acompañado por una confesión en verso, la *Querrela de la Governación de Gómez Manrique*, el *Doctrinal de Privados* de Íñigo López de Mendoza en dos copias, una de ellas trunca, varias obras (a veces repetidas) de Íñigo de Mendoza y las *Coplas contra el Mundo* del Comendador Román. El análisis codicológico, de cuadernillos, manos y otros detalles técnicos arroja varias tesis importantes. Me interesa resaltar dos de ellas: la primera, la independencia textual anterior a la construcción de este códice del cancionero de Pero Gómez de Ferrol; la segunda (expuesta en pp. 23-24, pero cuyas consecuencias pueden rastrearse en pp. 305-306) se refiere al modo en que se construyeron algunos de los cancioneros aparentemente facticios de los poetas (¿sobre todo espirituales?) del siglo XV, y en particular de algunos como Íñigo de Mendoza, cuyas obras salen de los scrip-

toria profesionales, quizá ya organizados con una voluntad temática, acaso con la intención de *correr manuscritos*, a más velocidad que de la pluma correctora del propio poeta; dichos códices resultan luego reorganizados, antologados, coleccionados por temas, etc., por impresores como Antonio de Centenera o Pablo Hurus.

La segunda parte es la que constituye la edición del cancionero de Pero Gómez de Ferrol, cuya identidad, pese a la labor de archivo desarrollada, no se ha conseguido esclarecer. Se trata de una edición paleográfica con edición *interpretativa* (quizá por no llamarla crítica, teniendo en cuenta cómo va el temporal ecdótico, pese al confuso y desigual panorama pintado en el reciente monográfico —no menos confuso y desigual— de *La Corónica*) en las páginas impares. La anotación de esta edición interpretativa tiene que ver con los problemas de técnica poética y con las fuentes neotestamentarias sobre las que se basan los textos del poeta ferrolano; por su parte, algunas notas codicológicas ilustran el pie de la edición paleográfica.

La tercera sección, la más extensa del libro, compuesta por los capítulos tres y cuatro, constituye claramente la parte del león. La lectura superficial a la que me refería anteriormente la calificaría sin ambages de historia de la literatura pasional. Luego veremos que es mucho más que eso. Sin embargo es, claramente, una historia de la literatura pasional. La narración de Cátedra nos lleva desde las primeras muestras románicas (con numerosas interrogaciones a las tradiciones latinas) de la poesía de pasión, hasta la posición que ocupa en esa tradición la obra del poeta de Ferrol. La historia de esta poesía no es, sin embargo, un sencillo hilado cronológico de lo que hubo, sino que es un verdadero entretejido de la diversidad de modos de abordar el universo de la pasión. Pedro Cátedra des-

linda, de este modo, las tradiciones meditativas, oracionales y contemplativas; nos hace ver cómo se va manifestando cada una, y cómo cada una de ellas necesita recomponer los elementos exegéticos que acompañan a los distintos procedimientos de exponer la pasión, ya sea desde la contemplación orgánica de las horas canónicas, ya desde la exterioridad de la *compassio* de la Virgen María, etc. En este recorrido histórico, Cátedra nos sumerge también en el universo del género de uso, y, por ahí, en el reconocimiento de productos bibliográficos que pueden considerarse como únicos, tales como misceláneas, devocionarios o libros de contemplación. Y, lo que acaso sea más importante, Cátedra nos hace conscientes, como historiador que es de la lectura, de la necesidad de comprender esos géneros de uso en relación con el ámbito estético, público o privado, en el que no se *reciben*, sino que se *usan* estos textos.

Termina el texto de Cátedra con apéndices, bibliografía e índices. Los apéndices recogen dos textos en edición *interpretativa*, que son los *Dichos del que se confiesa*, en verso, y la *Contemplatio Divine Passionis* en prosa, textos a los que se ha referido a lo largo del texto. La enorme bibliografía da cuenta de la fascinante riqueza teórica, histórica y cultural que se ha perseguido en la obra, y el índice analítico nos permite localizar de inmediato a personas, lugares, manuscritos, etc. Sitúase el colofón en la página 501.

Decir que la presente obra habla de esos asuntos en exclusiva sería reducirla intolerablemente. A lo largo y ancho de sus páginas deberíamos recorrer también numerosas ideas sobre el concepto de autor y su relación umbilical con el centro o grupo de poder al que se refiere, y las estrategias textuales que en numerosas ocasiones dicho autor establece para que su borrado o desaparición sea impo-

sible en ese círculo de poder (lejos, por cierto, de un concepto benjaminiano sobre el autor como productor). El autor no sólo incluye su nombre en rima, sino que lo hace en particular en el espacio textual oracional, para, así, formar parte al tiempo del grupo de poder y de su perdurabilidad individual en función del uso que tiene la oración. Deberíamos poder comprender numerosas tesis acerca de la constitución de los centros de poder burgueses en relación con los grupos de poder eclesiásticos, clericales y congregacionales, no sólo por lo que respecta al fundamental florecimiento de las cofradías, sino también por lo que concierne al modo en que esas cofradías se constituyen como sistemas de relación entre poderes laicos y poderes eclesiásticos. Deberíamos reconocer que Cátedra nos lanza a un mar de ideas acerca de los valores espirituales del uso literario, en el cual es fundamental el discernimiento entre los usos meditativos, contemplativos, oracionales, etc. de una literatura que no constituye un género por sí misma sino por la complejidad de su utilización. Ello, precisamente, nos lanza a los límites de una teoría pragmática o pragmática de la literatura medieval, que, hoy por hoy, me parece una aportación fundamental del método de Cátedra, y que entronca, creo yo, con una comprensión rortyana acerca del universo de la literatura y de la crítica literaria, tal y como puede hallarse en libros que van desde su ya clásico *Contingency, Irony and Solidarity* (Cambridge University Press, 1987) hasta la reciente compilación de *Philosophy and Social Hope* (Londres, Penguin Books, 1999). El libro que hoy tenemos en nuestras manos también habla del papel fundamental de la *compassio* femenina volcada en una representación de la virgen como (si se me permite una nota que Cátedra no ha querido escribir con tantas palabras) inspiradora de la narración, es decir, en un papel de

musa clásica, que contribuye a una feminización del sentimiento y las emociones, marca importantísima de la construcción de la poesía de pasión (sólo me pregunto por qué Cátedra ha dejado de utilizar un libro que él conoce bien, *Alone of all Her Sex* de Marina Warner).

Es, en fin, este libro de Cátedra, muchos libros. Y, lo que acaso es más importante, es inspiración para muchos libros. Docenas de temas, ideas, tesis, nuevas puertas abiertas para una nascente historia de la lectura o historia del libro, se hallarán aquí comprendidas desde múltiples laderas posibles. Lo que Cátedra nos ofrece en sus trabajos es mucho menos una historia de la poesía de pasión, o una hipotética tipobibliografía de la imprenta baezana, o una vuelta más de tuerca a las teorías sobre el amor para que digan lo que saben. Todo eso no es sino la causa formal de un trabajo intelectual, de una *démarche* que nos abre los ojos a las verdaderas preocupaciones de Cátedra y a su aportación teórica que comparece ante nuestros ojos libro tras libro. Si alguien me lo preguntara, mi respuesta sería la siguiente: el tema de investigación de Pedro Cátedra es cómo y por qué es necesario comprender el modo en el que las personas, los grupos, los escritores, los públicos, los críticos y los historiadores usan un producto a la vez material y espiritual al que comúnmente llamamos literatura.

JESÚS D. RODRÍGUEZ-VELASCO

PASCUAL BAREA, Joaquín, *Rodrigo Caro. Poesía castellana y latina e inscripciones originales* (estudio, edición crítica, traducción, notas e índices), Sevilla, Diputación, 2000, 348 pp.

Esta edición de la obra poética de Rodrigo Caro (1573-1647) viene a cubrir

un vacío en el estudio de un autor emblemático del Siglo de Oro, precisamente por ser el autor de la *Canción a las ruinas de Itálica*, bellísima composición recogida en todas las antologías de la poesía castellana.

Se trata de una tarea de recopilación de la obra dispersa del poeta de Utrera; de la traducción de sus poesías e inscripciones latinas, cuyos textos se nos ofrecen al alimón; de su edición crítica y de algunas traducciones del propio Caro de poemas latinos; a lo que suma además un enjundioso estudio introductorio y unas notas que aportan datos y facilitan la contextualización necesaria para una cabal comprensión de los textos objeto de estudio.

El corpus recogido por el autor del trabajo abarca finalmente cincuenta y cinco composiciones, que incluyen las correspondientes traducciones de los textos latinos, divididas en seis apartados: poesías castellanas (entre los que se encuentran las cinco versiones de la *Canción a las ruinas de Itálica*); traducciones castellanas escogidas (de las que se seleccionan solo cinco); *carmina* o poemas latinos; una traducción del castellano al latín, inscripciones (tres epitafios, un cenotafio, dos amuletos y una inscripción) y finalmente dos poemas de autoría incierta.

La introducción aborda los temas fundamentales sobre la vida y la obra de Caro en relación con sus composiciones poéticas. Es especialmente interesante el capítulo consagrado a la producción de la poesía hispano-latina en el renacimiento hispalense que nos brinda un panorama, lógicamente muy sintetizado, de esta parte de la literatura de nuestro Siglo de Oro hasta ahora preterida en razón de la lengua latina que la recibió como molde.

Una vez repasada la nómina de escritores que, desde finales del siglo xv hasta mediados del xvii compusieron obras en latín, queda claro que hay un terreno de

nuestras letras, y no precisamente poco fecundo, aún por explorar. Humanistas como Nebrija (1444-1522), Núñez Delgado (1478-1535), Arias Montano (1527-1598), Juan de Mal Lara (1524-1571), Francisco Pacheco (1539?-1599), tío del pintor homónimo que fue suegro de Velázquez, Gonzalo Ponce de León (1530?-1600?), Francisco de Medina (1544-1616) y Juan de Robles (1574-1649), por citar sólo algunos de los más representativos, cultivaron en sus escritos la lengua latina, que nutrió también y de forma muy notable sus composiciones en castellano.

Hace hincapié el autor del estudio en que el final de los Siglos de Oro de nuestra literatura coincide con la decadencia del cultivo de la poesía latina, que quedó relegada a partir de entonces al ámbito de las instituciones religiosas. Lo cual viene a recordarnos una vez más la influencia que ejercieron en la literatura vernácula de los siglos XVI y XVII la versificación, los temas y las formas de la tradición clásica grecolatina. Aunque pueda parecer ocioso, conviene insistir —como nos recuerda Pascual— en este hecho: el estudio de la obra literaria poética de los autores renacentistas quedaría manca si no tuviéramos en cuenta no sólo las composiciones latinas de la época, sino la presencia intensa y extensa de la literatura latina en la vernácula. Ya Menéndez Pelayo en sus *Estudios y discursos de crítica histórica y literaria* reivindicaba para la Historia de la Literatura Española el estudio de los autores hispano-latinos, porque no se puede —decía— llegar a comprender la influencia en las lenguas vulgares de la literatura latina del Renacimiento si antes no se conoce bien esta última.

Se vincula acertadamente la poesía de Rodrigo Caro con los muy variados ámbitos de interés que abarcó su espíritu inquieto: erudito, coleccionista de objetos de la antigüedad (monedas, estatuillas,

bustos, etc.), etnógrafo preocupado por la investigación de la mitología pagana, sus fiestas, juegos, bailes y las más variadas manifestaciones culturales y, además, arqueólogo, considerado por muchos el padre de la arqueología hispana.

Cuando hablamos de la *Canción a las ruinas de Itálica*, se nos recuerda, una excursión a Sevilla en 1595 fue el motivo que inspiró la primera redacción del memorable poema, en cuya tercera versión —hoy la más conocida— influyó la *Epístola moral a Fabio* de Fernández de Andrada. El tópico de las ruinas será uno de los motivos recurrentes de la poesía de Caro. A saber: «En *Epístola* 66 se pasea por los antiguos caminos que mandó construir el César; en *Baetis* 2 se lamenta de las pobres ruinas romanas de Utrera; en *Membrilla* 80 admira “la vejez del edificio” arruinado; en *Carmona* 6 invoca al alcázar “ya casi en tus ruinas sepultado”; en *Sevilla* 44 menciona “las venerables ruinas” de otros lugares» (p. 47). Caro contribuye de manera decisiva en el panorama de nuestras letras a ensalzar el prestigio de un tema, el de las ruinas, cuya elaboración erudita arranca con Poggio Bracciolini en la primera mitad del siglo XV. De la misma manera, el poema *Cupido* está motivado por el hallazgo fortuito de una figura que representa muy probablemente a Cupido, según cuenta el propio autor en carta a un amigo.

Muchos de los temas propios de la poesía barroca afloran en las composiciones de Rodrigo Caro. El cultivo de la epístola en verso, tan propio de los humanistas desde comienzos del Renacimiento, le sirve como medio de transmisión de sus preocupaciones y sentimientos más íntimos. El romance *Membrilla* sería un ejemplo de mezcla de motivos, temas y géneros, en el que lo paródico le lleva incluso a burlarse de su propia afición a las antigüedades.

El género de la alabanza a las ciuda-

des es igualmente objeto de atención del trabajo, al que se adscriben composiciones castellanas como las silvas a *Sevilla*, *Carmona* y *Utrera* y el poema latino *Baetis* cuya estructura —como bien apunta Pascual— ya había sido precisada por la teoría literaria desde la Antigüedad tardía hasta el Renacimiento. Aquí se ven con detalle las fuentes grecolatinas de las que bebe la poesía de Caro que se nutre tanto de Virgilio como de Estacio, autores notorios en el género de la *laus urbis*. Se repasan los elementos comunes del género que se repiten en los poemas y que representan una auténtica consolidación del tópico clásico aunque, como es natural, cada poema contenga sus propias variaciones que lo dotan de singularidad dentro de los rasgos comunes que definen precisamente al género.

Se estudian en otro apartado las poesías tanto castellanas como latinas que Caro compuso en alabanza de personas, sirviéndose de moldes estrófcos tan variados como el epigrama, el poema preliminar y el poema a retratos, el epitafio, el cenotafio y el epicedio. El epigrama es quizá el género más cultivado por los poetas latinos del Renacimiento, debido a su versatilidad, favorecida por la brevedad de su extensión, la variedad de los temas tratados y la fácil adaptación a diferentes moldes artísticos: servirá para acompañar pinturas, esculturas y monumentos de arquitectura tanto estable como efímera, tan propios de las celebraciones de la época. Aquí se incluirían los epigramas de Caro dedicados Gonzalo Ponce de León, a la casa de Arias Montano en la Peña de Aracena y al retrato de Fernando de Herrera, todos ellos incluidos en su libro histórico *Los claros varones en Letras*. Sabe adaptar Caro con ingenio la estructura propia del género a la elegía funeraria (lamentación, consolación y elogios), dotando a los poemas de una gran fuerza expresiva. Los tópicos clásicos «tam procul a patria» o «cur

cadis ante diem?» reaparecen en estos epigramas con notable maestría.

Es especialmente interesante subrayar cómo se produce una especial confluencia entre la teoría literaria latina con respecto al epigrama y las corrientes poéticas cultas en castellano, que se resuelve en el caso de Caro o bien con una clara asimilación de la estructura del epigrama clásico en las formas romances (tales son los poemas dedicados a Montano y a Herrera), o bien con una fractura en el estilo y la estructura entre ambas, cosa que ocurre en las composiciones restantes, que se ajustan a la definición de epigrama del propio Caro para quien la finalidad de aquel consiste en «cifrar con viveza un concepto o muchos en pocos versos, ajustando de manera la propiedad de las voces que ninguna esté ociosa». No obstante, señala Pascual, la estructura epigramática clásica se ajusta perfectamente a la estructura del soneto castellano, pues éste tiende a condensar en el último dístico la agudeza, cosa que no ocurría con la mayoría de los epigramas de Caro, que acumulaban juegos de ingenio y conceptuales en un espacio muy reducido. También escribe Caro en alabanza de escritores los poemas a Matamoros, Tamayo o Villegas o la esparsa a Alonso Días, que se compusieron como preliminares de libros.

La condición de sacerdote de Rodrigo Caro marcará su trayectoria profesional, personal y se reflejará en los poemas religiosos, de menor valía, como *Amor*, *Sacramento* u *Ode* y en otros escritos donde los temas de las reliquias y los santuarios reciben una especial atención.

Las traducciones de Caro —apunta el profesor Pascual— son fruto de una continuada labor de lima que se manifiesta igualmente en su poesía. Si de la *Canción a las ruinas de Itálica* se conservan cinco versiones, otras tantas traducciones poéticas compuso, por ejemplo, del epitafio antiguo *Pylades*. Sus traducciones

siguen las pautas de humanistas anteriores como Juan de Mal Lara, y abarcan desde la traducción literal hasta la versión libre. No dejan de consignarse al final de este apartado las traducciones al latín de obras clásicas castellanas entre las que se cuenta la de la *Canción a las ruinas de Itálica*. También se refieren dos composiciones de tono burlesco, cuya autoría se defiende, que están escritas por Caro a la vuelta de sendas cartas, cuyos blancos solía aprovechar el poeta para escribir sus borradores.

Un apartado último dedicado a los criterios de edición de los poemas completa el estudio introductorio. Las notas que acompañan a los textos, junto con el aparato crítico que se ofrece de las distintas ediciones y autógrafos conservados de Rodrigo Caro, nos permiten introducirnos en el *atelier* de este minucioso poeta, constante reelaborador de sus escritos.

Entre las muchas virtudes de este trabajo, destaca el detallado aparato de fuentes que acompaña a cada poema, lo que nos facilita conocer los autores clásicos y contemporáneos que formaban parte del acervo literario del poeta. Una relación de la bibliografía citada de manera abreviada precede a la introducción, a la que hay que añadir la de las notas y el aparato de fuentes. Una bibliografía completa de todos los libros manejados hubiera sido de tanta utilidad como los índices que acompañan a la edición.

Por todos estos motivos, el estudio llevado a cabo por el profesor Pascual, fruto reelaborado de su tesis doctoral, me parece ejemplar. En suma, además de ofrecer reunida en un volumen la edición crítica de la poesía completa, traducida y anotada de Rodrigo Caro, nos ilustra con su trabajo sobre la poesía latina renacentista y sus concomitancias con la castellana; nos presenta las fuentes de los autores clásicos y renacentistas más influyentes de la literatura del Siglo de Oro

(más de quinientos libros formaban la biblioteca particular del poeta); y nos acerca aún más la figura de uno de los grandes humanistas que estuvo en contacto con un foco cultural, el hispalense, de enorme trascendencia para la poesía del Quinientos y el Seiscientos.

En definitiva, como subraya Juan Gil en el prólogo del libro, un trabajo como éste nos ayuda a la comprensión total de la literatura de los siglos XVI y XVII, que fue bilingüe, y nos ayuda, me parece a mí, para entender en profundidad los temas, la estructura, y los moldes genéricos de la poesía del Siglo de Oro.

LUIS ALBURQUERQUE GARCÍA

PROFETI, Maria Grazia, *Per una bibliografia di Lope de Vega. Opere non drammatiche a stampa*, Kasel, Edition Reichenberger, 2002, 462 pp.

El volumen que aquí reseñamos, premio nacional de Bibliografía 1998, es el número 35 de la colección «Teatro del Siglo de Oro. Bibliografías y catálogos» dirigida por Kurt y Roswitha Reichenberger. En este catálogo, la profesora de la Universidad de Verona Maria Grazia Profeti contribuye a la recopilación de la bibliografía de la obra no dramática de Lope de Vega, tarea a la que preceden tentativas más modestas —como la parcialmente acometida por la propia autora en un artículo publicado en 1991 en *Quaderni di Lingue e Letterature* en que se ciñe a las *Rimas*— y que viene a completar las bibliografías que tanto de manera señalada en España Simón Díaz y José Prades como en el resto del Hispanismo se han venido haciendo sobre la obra dramática del Fénix.

El propio catálogo, cuyo proceso de gestación desde la máquina de escribir hasta su inmersión en el milenio de in-

ternet queda explicado en los preliminares, advierte su utilidad frente a los cada vez más numerosos fondos bibliográficos informatizados, a los que la autora acusa de poco fiables por no hacer uso del método, según ella, «ineludible» de «il diretto esame degli schedari e dei volumi» (p. 4). La reconocida lopista indica cómo la revisión de todos los ejemplares le ha permitido subsanar errores nunca antes señalados, así como dar constancia de un mayor número de ejemplares de algunas ediciones de los que no existía conocimiento previo. Sin embargo, lo que Profeti dice sobre todo ofrecer es la posibilidad de reconocer la difusión de una obra que podría proponerse como modelo global de literatura más que de un literato, contribuyendo así a la reconsideración internacional de la historia literaria y teatral de la España del Siglo de Oro (p. 5).

El campo censado queda rigurosamente delimitado a la obra no dramática del Fénix, tan ingente ya que la autora no tiene en cuenta las composiciones en las que Lope homenajea a varios de sus amigos y que vienen publicadas en los preliminares de sus obras, al igual que prescinde de los romances recogidos en el *Romancero general*. La ordenación del catálogo, por otra parte, se ajusta a la que la misma Profeti proyectó en 1976 para la bibliografía de Pérez de Montalbán, criterio que en la introducción queda expuesto junto con la explicación de las partes en que se divide el volumen. Completan esta declaración de intenciones dos listados donde se cita de forma abreviada la casi totalidad de las obras y de las bibliotecas donde se encuentran los fondos aquí catalogados.

El grueso del trabajo lo constituye la parte dedicada a la descripción de las obras; en ella se reseñan, siguiendo un orden alfabético, las obras no dramáticas de Lope. Marcadas tipográficamente aparecen las que, como el *Arte nuevo de*

hacer comedias, aunque se publicaron como parte de recopilaciones misceláneas, también tuvieron vida propia.

Un primer apartado dentro de esta segunda parte —el que responde al verdadero objetivo del volumen de Maria Grazia Profeti— consigna las ediciones antiguas hasta el siglo XVIII de esta parcela de la obra del Fénix. De cada edición aparece el título completo y una descripción externa y del contenido, seguidas de algunas observaciones relativas a la calidad de impresión. Asimismo, se consignan de la edición todos los ejemplares que la autora ha podido registrar, de los que se proporcionan datos como la biblioteca donde se hallan —comenzando por las españolas y siguiendo por latinoamericanas, europeas y norteamericanas, para terminar con las italianas— o su estado de conservación. A continuación se reseña la tradición crítica de estas obras para dar una idea de dónde aparecen catalogadas.

Como un segundo apartado, tras el recuento de las ediciones existentes de cada obra, se consignan de forma no sistemática las ediciones modernas más significativas de la misma —a excepción de los repertorios antológicos, que vienen recogidos en la sección del catálogo denominada «varia»—. Con esta representación de las ediciones facsimilares, las modernas, las parciales o las traducciones más importantes se da cuenta de la fortuna que han ido teniendo las distintas obras hasta la fecha.

La tercera parte del catálogo es la dedicada a la *recensio* de los «folletos», que recoge las impresiones de pequeñas obras sueltas de nuestro poeta áureo. Algunas de ellas, a medio camino entre la composición no dramática y la puramente teatral, como las *Loas* o el *Segundo coloquio pastoril*, ven justificada su inserción en este apartado por la modalidad de difusión del texto. En cualquier caso, a la autora no le parece que esté

lo suficientemente probada la paternidad de las obras catalogadas en esta sección.

El siguiente apartado, denominado «varia», enlista diversas curiosidades. En él se incluyen, por este orden, obras misceláneas donde aparecen obras no dramáticas de Lope, obras o ediciones no conservadas, falsas atribuciones, ediciones antológicas (y facsimilares de éstas cuando existen) y, por último, ediciones modernas particularmente interesantes. Profeti no sólo advierte de la falta de exhaustividad de este registro —sobre todo en cuanto a las antologías de poesía se refiere—, sino que, además, emplaza al lector a auxiliarse del Tiemann para la bibliografía en lengua alemana.

El catálogo bibliográfico se cierra con un apartado imprescindible en un volumen de esta naturaleza, el de los índices, aquí al cuidado de Antonella Gallo. Aparecen, en el primero, los títulos de los estudios modernos citados en el apartado «crítica» y las ediciones posteriores a 1700, como sucede con el índice de autores, salvo porque se consignan únicamente los editores de las impresiones posteriores a 1800. El resto de los índices cataloga los que ostentan las dedicatorias, los traductores que aparecen en el volumen, los impresores a partir de 1800 y los lugares de impresión hasta esa misma fecha.

En conjunto, aunque podría haberse perfilado aún más el número de ediciones antiguas de las obras descritas —no se registra en las *Rimas*, por ejemplo, la edición de 1602— y haberse actualizado el apartado de la crítica moderna, el trabajo de Maria Grazia Profeti resulta de gran utilidad para los investigadores. Además de descubrirnos ejemplares de ediciones hasta ahora desconocidos, la revisión y ordenación de los fondos bibliográficos llevada a cabo por la profesora italiana viene a llenar un importante hueco en los estudios lopescos, faltos de atención hacia la obra no dramática del Fénix.

Cuidadosamente encuadernado e ilustrado con numerosas portadas y grabados de las ediciones que reseña, este trabajo se constituye, desde su aparición, como herramienta imprescindible para los estudiosos de Lope.

INMACULADA HERNÁNDEZ DURÁN

Tirso de Molina: Textos e intertextos (Actas del Congreso Internacional, Parma, 7-8 de mayo de 2001), Laura Dolfi y Eva Galar, eds., Pamplona: Madrid, Instituto de Estudios Tirsiánicos, 2002, 350 pp.

Las editoras de este volumen (el 12 de las Publicaciones del Instituto de Estudios Tirsiánicos) han recopilado los trabajos sobre la obra del mercedario expuestos durante el *Congreso Internacional Tirso de Molina: Textos e intertextos*, que tuvo lugar en Parma en el mes de mayo de 2001, con el objetivo de observar las influencias y fuentes de Tirso de Molina al escribir sus obras y, a su vez, las huellas que las comedias del mercedario dejaron en piezas posteriores. Tanto el congreso como sus actas se estructuraron en dos partes bien definidas: la primera se ocupa de las relaciones intertextuales entre diferentes comedias y del sustrato de los diversos conocimientos de Fray Gabriel Téllez en materia bíblica, emblemática, pictórica, médica..., y en su segunda parte se afrontan problemas de atribución y se incluyen estudios de obras del mercedario desde el punto de vista de la recepción.

En esta primera parte Zugasti analiza *La ocasión perdida* de Lope de Vega como antecedente directo de *El castigo del penseque* de Tirso. Señala que la cronología de los textos hace posible que el mercedario hubiese estado en contacto con la comedia de Lope; era una prácti-

ca habitual que los autores se inspiraran en comedias de otros dramaturgos coetáneos. A través de un exhaustivo análisis de las relaciones paralelísticas entre ambas obras, tales como el género dramático, la trama, el título y otros elementos más concretos como los caracteres de los personajes o diversos aspectos del enredo, concluye que bajo su punto de vista Gabriel Téllez tuvo a su disposición un ejemplar de *La ocasión perdida* de Lope para la redacción de *El castigo del pen-seque*.

Seguidamente Arellano realiza un repaso por los elementos bíblicos y doctrinales teológicos más destacados que se encuentran en los autos de Tirso de Molina, no solo en los de autoría segura sino también en los atribuidos: *El laberinto de Creta*, *La madrina del cielo* o *La ninfa del cielo*. El estudioso ofrece una serie de claves que facilitará a los lectores la comprensión de intertextos que forman parte del ámbito de lo bíblico y patrístico, señalando las fuentes de donde los extrajo el mercedario.

Por otra parte, Oteiza comenta la integración de algunos motivos emblemáticos y pictóricos en dos niveles de su teatro: el textual y el escénico, con interesantes explicaciones, apoyadas en los picturas de algunos emblemas e imágenes pictóricas, y conclusiones que ponen de relevancia la variedad de formas que adoptan estas materias y la importancia del subgénero dramático en que se insertan.

Florit señala los elementos populares, especialmente canciones tradicionales, que ha encontrado en la trilogía de *La Santa Juana*, prestando especial atención a aquellos que se dan en la primera parte y cuyo contenido varía del manuscrito autógrafo a la *editio princeps*, ya que el autógrafo posee un «sabor más popular y bullicioso» por estar destinado a la representación y no a la lectura. Finaliza resaltando la importancia de lo popular en

la trilogía, en la que incluso alcanza a promover un sentimiento religioso.

La «auto-intertextualidad», término que acuña Paterson en su estudio de las diferentes terapias médicas que se dan en *Celos con celos se curan*, es una categoría dentro del ámbito de la intertextualidad de gran importancia en la obra de Tirso de Molina. Como demuestra el crítico, tanto el histrionismo como la terapéutica adquieren especial relevancia en la obra, ya que sirven de unión entre la propia comedia y el teatro (metateatralidad) y la medicina.

La melancolía como enfermedad en la obra de Tirso de Molina es el tema analizado por Pallares, investigación que comenzó años atrás y que concluirá en breve con una segunda parte de este artículo que, según nos adelanta, versará sobre la melancolía en Rogerio (protagonista de *El melancólico*). En el presente artículo se recogen las diferentes teorías médicas de la época sobre la melancolía como enfermedad; alude también a los médicos citados en las obras de Tirso y, por último, estudia exhaustivamente la melancolía en doña Estefanía, protagonista de *El amor médico*, obra en la que Tirso pone en boca de sus personajes causas y remedios para la enfermedad de la melancolía, tan de moda en el siglo XVII y de la que el Mercedario tenía gran conocimiento.

Chierici basa su investigación en la figura del conquistador en *La trilogía de los Pizarros*. Previamente nos introduce a las comedias con una serie de datos sobre las razones de su escritura y otros de contenido histórico que son útiles para diferenciar la ficción de la realidad, y a continuación analiza las figuras de los hermanos Pizarro en *Todo es dar en una cosa*, *Amazonas en las Indias* y *La lealtad contra la envidia*.

La intertextualidad entre la jornada tercera de *La venganza de Tamar* y la segunda de *Los cabellos de Absalón* es

el tema de estudio de Pedraza y da comienzo a la segunda parte de las actas. El hecho de que Calderón tomara el tercer acto de *La venganza* y lo insertase casi por completo y con escasas modificaciones sustantivas en *Los cabellos* es una de las teorías que circulan entre los críticos. En este artículo Pedraza repasa cada una de las hipótesis que existen sobre las razones por las que dichas jornadas son tan similares y da constancia de las diferencias y similitudes que se dan entre ambas obras. Concluye que cuestiones de estilo y textuales le inclinan a seguir pensando que el segundo acto de *Los cabellos* es de Tirso de Molina. Sobre la relación intertextual entre Calderón y Tirso también investiga el Padre Vázquez, quien demuestra que Calderón se inspira constantemente en Tirso y lo ejemplifica analizando *El gran teatro del mundo* de Calderón, con *Los triunfos de la Verdad* de Tirso, desde aspectos estilísticos, temáticos y métricos.

Dolfi realiza una comparación exhaustiva de *El burlador de Sevilla* de Tirso con el *Convitato di pietra* de Cicognini, fuente de inspiración aquél de este último, pero con numerosas escenas que varían. En el desenlace de la obra del Mercedario todavía existe un debate abierto sobre si don Juan es condenado a las llamas del infierno, mientras que en la del dramaturgo italiano su condena es taxativa.

La recepción de *El burlador de Sevilla* en el Settecento italiano es el campo de estudio de Quinziano. A través de los comentarios (o incluso de su significativa ausencia) que los críticos literarios neoclásicos hicieron de las obras del Mercedario y, en especial, del *Burlador*, el estudioso pone de manifiesto el ostracismo en el que había caído la obra del Mercedario durante el siglo XVIII. Su emblemática obra *El burlador de Sevilla* fue percibida por estos críticos de manera negativa por la inverosimilitud de sus

hechos. Hoy en día dicha percepción ha cambiado y nadie duda de la riqueza del texto de Tirso de Molina.

El teatro inglés toma a finales del siglo XVII temas, motivos y enredos de la comedia nueva española. En este marco Saglia estudia las influencias de las obras de Tirso en la literatura inglesa entre los siglos XVII y XIX, y de qué manera los autores ingleses entre los que destacan Stiefel, Dryden, Cibber y Thompson utilizan su producción literaria como fuente para sus propios propósitos.

En suma, el Instituto de Estudios Tirsonianos nos ofrece una muestra más de su importante labor investigadora y divulgativa sobre la vida y obra de Fray Gabriel Téllez, cumpliendo rigurosa y eficazmente con el objetivo fundacional.

ALBERTO RODRÍGUEZ RÍPODAS

NEUMEISTER, Sebastián, *Mito clásico y ostentación, Los dramas mitológicos de Calderón*, Kassel, Edition Reichenberger, 2000, 322 pp.

Este libro, ya clásico, es una edición completamente revisada del original alemán *Mythos und Repräsentation. Die mythologischen Festspiele*, publicado en el año 1978, y ahora traducido por Eva Reichenberger y Juan Luis Milán. Tras el olvido insensato en el que ha sido sumido este teatro, la pluma autorizada de Neumeister rescató, en ese año de 1978, una de las contribuciones de Calderón a uno de los teatros de corte más importantes seguramente del género en cualquier época. El que ahora se ofrezca este espléndido estudio al lector de lengua española es una aportación a su divulgación muy digna de ser tenida en cuenta no sólo por el especialista, sino por todo lector y espectador de la obra del gran dramaturgo que necesite dilatar el espacio que llena sólo el lugar común de sus

obras más divulgadas. Si a esto añadimos que en la presente obra se han recopilado además otros cuatro estudios posteriores del propio Neumeister, que van del año 1991 al 1998, tendremos que el grueso de trabajos del crítico es lo que se ofrece en un panorama de más de veinte años.

En su interpretación del teatro mitológico calderoniano Neumeister se quiere alejar tanto de la «interpretación puramente histórica», como de «la mera aproximación estética», lo que le lleva a abogar por un análisis del mismo como «producción del arte», ya que como dice «aquí se comprueba de modo más concreto su relación con la sociedad en general» (p. 5). El autor fundamenta su estudio en la dialéctica entre individuo y colectividad, lo que desde el punto de vista del hecho teatral tiene mayor fundamento que en cualquier otro género.

Vaya por delante que la visión que tiene Neumeister de este clase de teatro es lo suficientemente amplia como para no limitarse a un enfoque único y sistemático, aunque lo que define su análisis es sobre todo el considerarlo como parte integrante de un espectáculo con sus condicionamientos de representación. Así música, técnica escénica, simbolismo, relación con otros géneros, integración en la fiesta de la que formaban parte, contexto histórico y función panegírica. Cada uno de los capítulos o estudios que integran el libro se dirigen a algunos de estos aspectos o los integran de una u otra manera en el análisis de los respectivos textos.

Hay que advertir al lector que no se estudia todo el teatro mitológico pormenorizadamente sino que se dedica a las fiestas mitológicas posteriores a 1660, por ello mismo el autor se centra fundamentalmente en una serie de obras, como son las siguientes: *Andrómeda y Perseo* (ésta sí anterior), *Ni amor se libra de amor* (sobre el tema de Psiquis y Cupi-

do), *Eco y Narciso*, *El monstruo de los jardines*, *Fieras afemina amor*, aunque, por supuesto hay referencias a otros dramas importantes del género a lo largo de todo el libro, pero quedan fuera del mismo (al menos teóricamente), ni más ni menos, obras tales como *El mayor encanto amor*, *Los tres mayores prodigios*, *La fiera, el rayo y la piedra*, *El golfo de las sirenas*, *El laurel de Apolo* y las óperas *La púrpura de la rosa* y *Celos aun del aire matan*.

Tras unos capítulos introductorios acerca del género, de su técnica escénica y del valor de la simbología cristianizada en los mismos temas mitológicos, Neumeister se centra sobre todo en el drama mitológico como fiesta y en su circunstancia histórica. Es aquí donde creemos que está el mayor interés de su trabajo y en cierta medida también su limitación. Trataremos de explicar esto. Neumeister ha partido siempre de una fundamentación intelectual (apoyada en las más conspicuas teorías de filosóficas y de la crítica, desde el estructuralismo hasta la teoría de la recepción), por medio de la cual piensa que en el análisis de este teatro (siguiendo las ideas del estructuralista checo Jan Mukarovsky) debe dejarse a un lado «definitivamente aquella idea de una calidad estética intemporal, que sigue falsificando el enfoque de nuestra recepción frente a los textos históricos» (p. 230). Dicho de otra manera, Neumeister aboga por un análisis que tenga en cuenta la obra sin desligarla de su contexto social, lo cual evidentemente es una condición necesaria y válida siempre (siempre que se pueda realizar). No obstante, pensamos que la prueba definitiva de su validez permanente no depende tanto de estos hechos, que no se deben obviar, sino simplemente de que tal o cual obra esté bien «construida», y creemos que esa «intemporalidad» no puede estar basada sólo en la valoración sociológica de obra, sino en su ca-

lidad estética (que no tiene que ser necesariamente «intemporal») en lo referente a la factura de su composición, según los criterios de cada época, sin duda, los cuales pueden condicionar el sentido de las obras en lo referente a su estética desde una perspectiva cambiante, pero permanente en su suficiencia como entes acabados, si es que realmente lo están. Lo de la «intemporalidad» (o temporalidad, según se mire) no deja de ser una cuestión aleatoria y contingente, que atañe no sólo a la obra de arte, sino a los restos arqueológicos mismos, y no se puede hablar de ella como una categoría próxima o lejana a los hechos sociales ni estéticos, sino como una circunstancia imposible de evaluar sin perspectiva histórica. Esa posición de Neumeister es, por tanto, plausible o no, según la proyección intrínseca de cada uno de sus análisis, y aquí, en su «praxis» es donde encontramos los aciertos más cabales de su estudio.

Es cierto que el teatro mitológico difícilmente puede separarse y analizarse fuera de su circunstancia, pues como género cortesano está íntimamente ligado a los hechos que determinan el espectáculo ofrecido a los reyes y a la corte. Ocurrió lo mismo en algunos países de Europa. Creemos que esto no significa, como se ha podido pensar, que el teatro mitológico fuese un elemento más de la propaganda monárquica al uso, y ello por varias razones distintas: en primer lugar, porque el teatro mitológico procedía de unas fuentes clásicas difíciles de sortear totalmente; en segundo lugar, porque su simbología estaba íntimamente unida a la tradición alegórico-moral de origen medieval y cristiano; y en tercer lugar, porque aun tratando el autor los temas de forma ciertamente anacrónica, se fundamentaba para su realización en las pautas marcadas ya por la «comedia nueva» lopianiana, lo que permitía una enorme riqueza de variantes de significado por el

abanico de gravedad, burla, lirismo y tragedia. Es decir, se trata de un teatro complejo, y el caso específico de Calderón, de algo más que un teatro complejo, en cuanto a sus variantes temáticas y de significación de valores, pues el dramaturgo suele introducir elementos perturbadores en el original tratamiento de los mitos: personajes que establecen una dialéctica entre el protagonista y el antagonista, personajes secundarios que marcan la antítesis de la tesis «oficial» que parece elevar a categoría de axioma el personaje principal, dramatismo inesperado por relaciones que no están en las fuentes originarias y que sorprenden y desconciertan al lector e incluso al crítico, giros insospechados en el argumento al abundar en circunstancias de difícil interpretación, situaciones festivas de tipo popular que rompen el estilo sublime del tema central con la aparición de graciosos típicos de la comedia urbana que ponen la nota discordante en el discurso «serio» de los príncipes, amores contrariados que se erigen en protagonistas frente a los personajes que detentan el papel principal o «héroes» del drama, etc.

El amplio y rico estudio de Neumeister atiende principalmente a la situación real de las fiestas mitológicas, como encargos regios, sentando así las bases de lo que puede ser el análisis sociológico, en su sentido más amplio, de los dramas mitológicos, un análisis que nos señala la forma de resumir el dramaturgo su tiempo, su circunstancia, y de entrar por ello, a través de esa circunstancia, trascendiéndola, en la historia. En este sentido el último capítulo de la obra titulado «La fiesta, espejo del soberano» nos resume el papel que ésta posee para el crítico. Según él, al ser el drama un encargo real, y utilizar la mitología para la exaltación del monarca, la obra se convierte en una función panegírica, una autocelebración que conduce al solipsismo. Frente a Velázquez que en el cuadro de Las Meni-

nas (Cuadro de la Familia) erige la inmortalidad del artista que pervive en el cuadro, Calderón, al entronizar a los reyes como sujetos de su «cuadro», al parecer éstos el cuadro quedaría vacío, pues el autor no se erige allí de ninguna manera. Si la fiesta apunta a la celebración del momento, el cuadro se dirige, por su propio medio técnico, a su «inmortalidad». Evidentemente la comparación (frecuente en los estudios del Barroco) de pintura y teatro, y en concreto de Velázquez y Calderón, puede ser pertinente, pero quizá desenfoca los problemas al tratarse de dos realidades diferentes. Velázquez se erige en protagonista de su cuadro, al menos en uno de ellos, quizá el más importante; Calderón, al utilizar el teatro como medio, tiene forzosamente que desaparecer del escenario en cualquier género de drama o comedia, pues la sustancia del teatro es esa precisamente, o sólo puede aparecer al final, en la tópica «captatio benevolentiae», como el humilde autor que pide a todos disculpas por sus faltas. No es otra su tarea en la escena, pero el autor está en sus versos, en la construcción y forma de su obra, y en su palabra creadora. No podemos pensar que este teatro esté muerto sólo porque habitualmente no se represente. Recientes puestas en escena de óperas y dramas mitológicos desmienten la arqueología de este teatro y afianzan la idea de que su riqueza estética trasciende la circunstancia de su realización, circunstancia que, no obstante, debe siempre tenerse en cuenta para una valoración del mismo. El primer peldaño en la recuperación de esta forma de teatro mitológico lo dio Neumeister, y a él debemos agradecerse. Igualmente a la labor de los actuales traductores y editores, que han hecho posible la divulgación y el conocimiento de la obra más allá de los círculos de la lengua alemana.

ENRIQUE RULL

PALACIOS FERNÁNDEZ, Emilio, *La mujer y las letras en la España del siglo XVIII*, Madrid, Ediciones del Laberinto, 2002, pp. 318.

Vuelve el profesor Emilio Palacios Fernández sobre un tema de gran interés literario y social; tema que ya trató en el año 2000 en un artículo esclarecedor sobre el Parnaso teatral femenino y que ahora culmina en *La mujer y las letras en la España del siglo XVIII*. Un trabajo que no sólo sitúa a la mujer en la realidad social del Dieciocho, sino más específicamente a las escritoras en el panorama literario de la época.

Se aleja el investigador de falsos triunfalismos y de las atractivas declaraciones de carácter feminista que en ocasiones acompañan a este tipo de estudios de «género», para colocar a la mujer del XVIII dentro de su realidad histórica y, sobre todo, dentro del contexto literario de la época. Tarea esta última de la que venían sistemáticamente olvidándose las Historias Literarias.

La mujer en el XVIII alcanza una relevancia social desconocida. El espíritu reformista y modernizador de la Ilustración ayudó a la promoción social y cultural femenina, que se trasluce, entre otras cosas, en un número significativo de lectoras, espectadoras teatrales, ensayistas y periodistas, y, por supuesto, en una amplia nómina de literatas. La mujer y el mundo femenino se convierten además en uno de los temas primordiales en todos los géneros literarios del Setecientos.

Esa relevancia de la mujer en el siglo XVIII es la que ha dado lugar en los últimos tiempos a excelentes trabajos, como los de Paloma Fernández Quintanilla y muy especialmente los de Mónica Bolufer Peruga. Sin embargo, y pese a la importancia de las literatas del Setecientos, todavía no se contaba dentro del campo filológico con un trabajo riguroso y completo como el que aquí se reseña.

El presente libro comienza con una esquemática cronología, en la que se sitúan los acontecimientos literarios femeninos más relevantes en relación a los eventos destacados del siglo. Este útil instrumento histórico da paso a los dos primeros capítulos que sirven para describir el panorama general de la mujer en la sociedad dieciochesca y contextualizar después su papel dentro de la literatura del momento.

El capítulo primero da cuenta de la polémica que surgió como consecuencia de las declaraciones del padre Feijoo en su «Defensa de las mujeres», en donde el religioso daba forma y canalizaba, como hizo con muchos otros asuntos candentes del XVIII en su *Teatro Crítico*, la nueva realidad femenina del Setecientos. En el trabajo de Palacios se revisan así los diferentes escritos que surgen tras la publicación del texto de Feijoo y la clara división entre adversarios y partidarios. Unos suscriben las tesis del religioso, en el bando de «la reforma ilustrada», como es el caso del periodista Clavijo y Fajardo, de la polémica Beatriz Cienfuegos y sus continuadoras, y del acérrimo defensor de las mujeres, Juan Bautista Cubié. Ideas que tendrán su mayor exponente a finales de siglo en los escritos de Josefa Amar y Borbón.

En el bando contrario se encuentran también numerosos escritos de moral cristiana y se analiza en concreto el alegato reaccionario *Contra defensa crítica a favor de los hombres*, de un supuesto Laurencio Manco de Olivares. Este debate se amplía con las aportaciones de las traducciones de algunos ensayos extranjeros, como los del abate Pluche y en especial los de Charles Rollin, que recomendaba leer Josefa Amar y Borbón.

En este capítulo se estudia también el complejo entramado de intereses en las incipientes Sociedades Económicas, que pese a su modernidad, no facilitaron la integración de la mujer en el seno de

estos organismos, aunque sí se preocuparon por la mejora de la educación femenina. De esta manera, animados por el Rey, proyectaron en Madrid la creación de una sociedad paralela integrada exclusivamente por mujeres, como fue la Junta de Damas de Honor y Mérito.

El segundo capítulo pone de manifiesto la transformación de las costumbres y de las relaciones humanas. Estos cambios conducían hacia una mayor sociabilidad, en donde se valoraron el intercambio de ideas y la cultura que ofrecían los modernos espacios urbanos. La mujer pudo participar e incluso organizar parte de estos ambientes sociales y culturales con su asistencia y patrocinio de tertulias y salones, como la Academia del Buen Gusto o los salones de la condesa-duquesa de Benavente, de la condesa de Montijo, la duquesa de Alba o la marquesa de Fuerte Híjar. Por otra parte, el mayor nivel cultural y de alfabetización de las mujeres les abrió el mundo del libro y de la prensa, tanto en calidad de lectoras, como de escritoras. Al tiempo que se convertían en motivo literario para dramaturgos populares y neoclásicos, y para novelistas.

Los siguientes capítulos se dedican en detalle a dar cuenta de la nómina de poetisas, dramaturgas y novelistas de la época; en este orden concreto, motivado por la importancia que tuvieron estos géneros para las escritoras en el XVIII. De hecho, las más abundantes fueron las que cultivaron la poesía y las menos, las dedicadas a la prosa, que de no haber sido por las numerosas traducciones, no llegarían siquiera a figurar. Dentro de estas singulares traductoras se destaca, por su excepcionalidad, Inés Joyes y Blake, con su prólogo y traducción de *El príncipe de Abisinia*, de Samuel Johnson.

Cada uno de estos capítulos añade un detenido análisis de la realidad del género literario en el Setecientos, como preámbulo del exhaustivo estudio de las figuras literarias femeninas.

Palacios hace una neta distinción entre populares y neoclásicas, tanto entre poetisas como entre dramaturgas. Esta distinción pone de manifiesto la preeminencia de las neoclásicas frente a las populares. Entre otras cosas, porque la mayoría de las escritoras, de la alta burguesía o una buena parte de la nobleza, pertenecían al sector culto y reformista, afín a los planteamientos ilustrados del gobierno. Sin embargo, dentro del sector conservador de la aristocracia, hay que destacar la figura de María Igual, que cultivó los tres géneros literarios, siguiendo un estilo barroquizante.

No se olvida el investigador de la literatura conventual o religiosa, que abundó también en la época, seguidora de una tradición antigua y que no aporta ninguna novedad con respecto a los tiempos pretéritos.

Y como era de esperar en un siglo como el XVIII, eminentemente laicista, las tres literatas más destacadas fueron tres mujeres de la alta burguesía, cuya labor literaria es equiparable a la de sus homólogos masculinos: Margarita M. Hickey, María Gertrudis Hore y María Rosa Gálvez.

Una de las virtudes más destacadas del presente trabajo es la copiosa bibliografía de toda índole que se maneja a lo largo de los capítulos. Culmina este esfuerzo de síntesis bibliográfica con un apartado dedicado a analizar los diferentes estudios llevados a cabo con la intención, más o menos declarada, de confeccionar una nómina de escritoras. Este capítulo se inicia con la relación de literatas que citaba el padre Feijoo en su discurso vindicando a las mujeres. Continúa con diversos trabajos que se llevaron a cabo en el XIX, como los diccionarios de Díez Canseco y el proyecto truncado de Diego Ignacio Parada, *Escritoras y eruditas españolas*; para detenerse especialmente en la ingente producción crítica del XX, comenzando por Serrano y

Sanz; posteriormente *Las escritoras españolas*, de la feminista Margarita Nelken; el repertorio de Galerstein; el trabajo de Simón Palmer; y el estudio de Constance Sullivan en la *Breve historia feminista* de Iris M. Zavala. En el ámbito de las dramaturgas se repasa el diccionario de Juan Antonio Hormigón, *Autoras en la historia del teatro español*; y de Fernando Doménech dentro de la colección *Teatro breve de mujeres*. Además de reseñar obras puntuales de otros investigadores sobre escritoras destacadas. También se pasa revista a estudios generales de índole histórica, como los de Fernández Quintanilla y Bolufer Peruga. Todo este panorama se cierra con un extenso índice bibliográfico, dividido en textos del siglo XVIII: primero los que hacen referencia a la polémica sobre las mujeres; segundo, los puramente literarios, y finalmente, los estudios generales. También contiene el volumen un apartado dedicado a conclusiones y un útil índice onomástico.

En definitiva, *La mujer y las letras en la España del siglo XVIII* se convierte en una obra de referencia obligada para los estudiosos de la historia de la Literatura del Setecientos en general y del panorama literario femenino en particular.

MARÍA ANGULO EGEA

SARMIENTO, Martín, *Sistema de adornos del Palacio Real de Madrid* (edición, introducción y notas de Joaquín Álvarez Barrientos y Concha Herrero Carretero), Madrid, Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, 2002, 449 pp., 9 ils. b/n.

Coincidiendo con las exposiciones dedicadas a los reinados de Felipe V y Fernando VI, abiertas al público durante el pasado otoño en Madrid en institucio-

nes tan dieciochescas como la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, el Palacio Real y el Museo del Prado, la Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales ha publicado el *Sistema de adornos del Palacio Real de Madrid*, edición anotada de los manuscritos de Martín Sarmiento, realizada por Joaquín Álvarez Barrientos y Concha Herrero Carretero.

Al acierto y la oportunidad de esta publicación se añaden, por un lado, el interés y la importancia de los textos que se han reunido y, por otro, el trabajo en común de dos especialistas sobradamente prestigiados en sus respectivas áreas de conocimiento, la Historia de la literatura y la Historia del Arte. Este trabajo en común es el primer aspecto que creo se debe destacar: no solo porque pone en evidencia que es posible, cuando no necesario, tomar conciencia de que la parcelación en el campo de la historia es resultado de nuestras limitaciones como investigadores y no una realidad objetiva —reivindicamos por tanto nuestro derecho a no someternos al corsé burocrático que ciertos planes de evaluación nos están diseñando—, sino también porque hace realidad esa idea, tantas veces expresada pero pocas veces llevada a la práctica, de lo enriquecedor que es compartir la investigación con colegas de campos afines. La época en que vivió Martín Sarmiento (1695-1772) coincide con el debate de la especialización y la profesionalización, algo de gran actualidad en este momento, aunque no podemos prever si la delimitación de los campos de trabajo o, si se quiere, de las áreas de influencia, que se desarrollaron a partir de este debate en el siglo XVIII, tendrá para nosotros consecuencias similares. Entonces llevaron a la consolidación de la independencia de la práctica artística en su sentido más amplio, lo que significó que aquellos que se querían reconocer como artistas tuvieran que ampliar

sus horizontes y su formación en cuestiones teóricas y especulativas, e hicieron desaparecer la figura del ideólogo de tradición barroca. No obstante, no pretendemos negar la importancia y validez de las aportaciones de los estudios especializados —buen ejemplo de ello es la extensa bibliografía que acompaña la edición que comentamos, entre cuyos aportes recientes cabe citar la tesis doctoral de Sara Muniain (*El programa escultórico del Palacio Real de Madrid y la Ilustración española*, Madrid, FUE, 2000) y el ensayo de Helmut C. Jacobs (*Belleza y buen gusto. Las teorías de las artes en la literatura española del siglo XVIII*, Madrid, Iberoamericana, 2001)—, sino, por el contrario, subrayar los buenos resultados que se pueden obtener cuando se unen de forma coordinada esfuerzos e intereses, aunque suponga una mayor dificultad para clasificar a qué área de conocimiento —código de la UNESCO incluido— corresponde un libro concreto (y no creo desvelar ningún secreto al decir que, el temor a la incompreensión de los evaluadores, nos hace en muchas ocasiones colocar en un apartado menor de nuestro «cv», obras que creemos importantes y sabemos que tienen interés general).

En la presente ocasión, la extensa introducción refleja claramente las inquietudes de ambos autores: Álvarez Barrientos en los últimos años ha centrado buena parte de su trabajo como investigador en la búsqueda de las señas de identidad colectivas como fundamento de la conciencia histórica y el nacimiento de nuevas figuras y géneros (por ejemplo, la cuestión de la «civilización», el debate sobre la República de las letras, el costumbrismo y el público); el estudio del devenir del arte de la tapicería, bajo los auspicios de la monarquía española, es el tema principal del trabajo de Herrero Carretero. Desde esta atalaya estudia y valora la incidencia y las limitaciones de la política de fomento de la industria, el

desarrollo del mecenazgo y la evolución de la mentalidad ilustrada con respecto a las artes, además de la organización y la vida, cuando no las intrigas, palaciegas, algo que siempre hay que tener presente.

De la ingente producción de Martín Sarmiento los autores han seleccionado aquellos manuscritos redactados para el adorno del palacio nuevo de Madrid, edificio en construcción que se estaba levantando sobre el solar, simbólico para la monarquía española, del antiguo Alcázar de los Austrias arruinado en el incendio de 1734. Sarmiento, dando muestra de su modernidad, denominó «Sistema» a su creación ideológica, si bien en su desarrollo evidencia su apego a la tradición ya que asumió plenamente el papel de inventor erudito al que había que someter una práctica artística que, en su opinión, no era mucho más que una habilidad manual de la que, muy a su pesar, carecía. Con este planteamiento es fácil comprender la dificultad de relación entre el benedictino y los responsables de las obras de escultura y pintura en palacio. Además, esa sumisión se evidenciaba cada vez que el primero exigía a los últimos que pasaran por su celda —morada y biblioteca— en el madrileño convento benedictino de San Martín para recibir, más que explicaciones, instrucciones sobre la confección de los bocetos o correcciones de los mismos. Su aislamiento del mundo, o quizás sería mejor decir de lo mundano, formaba parte de su proyecto de vida cuyo ideal era el hombre de letras de herencia humanista en comunicación exclusiva con personas eruditas. Imaginemos una vida de retiro, estudio y meditación en una celda llena de libros y estampas instructivas pegadas con oblea y sin marco —expresión visual de la humildad— hasta en el techo, donde sólo eran bienvenidas las personas eruditas y bien recibidos aquellos que, sumisamente, se acercaban a obedecerle. En este ambiente Sarmiento se nos mues-

tra como un estudioso siempre ávido de saber que, partiendo de un pensamiento teocrático, busca conciliar lo científico y lo religioso.

Apoyados por su prestigio como intelectual, sus conocimientos y voluntad de servicio a la monarquía, además de en los políticos afines que tenía en la Corte, los dictámenes de Sarmiento siempre fueron aprobados por el rey, reforzando así su autoridad sobre los artistas. No obstante, la terca realidad demostró que el plan propuesto por el benedictino era inviable, no sólo por la envergadura de tiempo y dinero que suponía, sino también porque el modelo de trabajo estaba desfasado: basta confrontar lo ideado con lo obrado —parte del programa de escultura— y salta a la vista la distancia que hay entre las efigies de los reyes que se esculpieron y las directrices dadas por Sarmiento en cuanto a gesto, actitud, traje, símbolo y cartela. Como es sabido, el proyecto fue sentenciado cuando Carlos III nombró como interlocutor del monje a Antón Rafael Mengs —representante señero del «pintor filósofo»—, quién estaba literalmente incapacitado para entenderle. En su planteamiento teórico Mengs daba preeminencia a la invención (llegado el caso el ideólogo será el propio artista), y en el práctico, si creemos a Azara, nunca hizo proyecto escrito de sus obras, tampoco se servía de bocetos coloridos, y, como mucho, trasladaba su pensamiento a un dibujo. El enfrentamiento de las dos personalidades, recordado por Isidoro Bosarte en una carta dirigida a Azara en 1795, es una de las páginas recurrentes en la Historia del Arte en la ejemplificación de la lucha entre antiguos y modernos, pero también es una muestra representativa de ese cambio fundamental que tuvo lugar en la imagen de la monarquía y que Sarmiento no entendió. Su concepción teocrática del rey y su política fue trasplantada al «Sistema de adornos». De este modo con-

cibió el palacio —casa de los monarcas y sus sucesores, refugio y asilo de todos los vasallos en sus necesidades temporales— «al modo que el templo» y como una extensión de la imagen del rey a quien vincula con la figura de Salomón y define por los atributos de sabio, erudito, sensato y prudente, para caracterizar su personalidad: religioso, científico, militar y político. Difícilmente se podía conciliar esto con la idea y la imagen que Carlos III quería dar de sí mismo: pensemos, por ejemplo, en el cuadro pintado en 1766 por Pedro Pablo Montaña donde el rey se muestra como un hombre de estado dialogante y rodeado de sus ministros, representantes de las virtudes de la esfera pública en tanto que participan de la sociedad, y comprometidos con el monarca en lograr la felicidad y el bien común. La misma distancia se puede encontrar si nos situamos en el lugar del receptor de la obra. Sarmiento ciertamente tuvo en cuenta al público, tanto presentes como futuros. Incluso trató de conciliar los distintos intereses y necesidades de ese público diferenciado que él reconoce («mirones, curiosos, extranjeros y paseantes» según el acertado epígrafe que han puesto Álvarez Barrientos y Herrero Carretero al tratar este asunto en la introducción), pero no dejó posibilidad alguna a la interpretación ni al debate, es decir, a la opinión; su concepto de público, aunque sea diverso, es, a la postre, de receptor alienado y sumiso a los pensamientos y designios del monarca, y en consecuencia, de Dios.

Otro aspecto relevante, tratado oportunamente en la introducción, es el que se refiere a la personalidad del benedictino. La primera relación de Sarmiento con el adorno del palacio se remonta a 1743. Desde ese momento, según avanza en el trabajo, va creciendo su desasosiego ante los rumores que amenazaban su creación intelectual, hasta que, finalmente, consciente de la fatalidad que hará

imposible ver su obra trasladada a los muros de palacio, se afana en que no se pierda memoria de su último empeño, la decoración pictórica de la capilla, y quede para la posteridad testigo a través de una estampa. Pero, a esta resignación, se sumó el dolor y la amargura cuando vio bajar, por real orden de 8 de febrero de 1760, las esculturas de la fachada de palacio, injusto e incomprensible destino en su opinión de un sistema de adornos que habría de ser la admiración e instrucción de propios y extraños; frustrante final para un intenso trabajo como se puede comprobar ante la edición que han hecho de los mismos Álvarez Barrientos y Herrero Carretero.

Si en un par de meses se desmanteló el proyecto de Sarmiento, no quiere decir que su obra se sepultara definitivamente. Por el contrario los testigos del naufragio nos resultan bastante familiares a los españoles y sorprenden en gran medida a los visitantes extranjeros, porque son esas enormes estatuas reales de piedra blanca, bastante poco agraciadas en su factura es cierto, que adornan plazas y jardines de varias ciudades de España, entre ellas la Plaza de Oriente y el paseo de esculturas del Parque del Retiro de Madrid. Esta dispersión escultórica parece ser una metáfora de lo ocurrido con los escritos del benedictino, y es este otro aspecto digno de ser destacado. Los autores de la edición ante la ingente producción de Sarmiento ofrecen, sirviéndonos de sus propias palabras, lo «relativo a los adornos externos e internos de escultura, de escaleras, fachadas y coronación, lo relativo al proyecto de tapices y a la pintura de la Capilla, que son los textos «teóricos» que hemos localizado en los que el benedictino explica cómo ha de llevarse adelante el diseño de representación de la monarquía española, junto a interesantes ideas del valor didáctico del arte y de la Historia, así como sobre los monumentos en tanto que ob-

jetos conmemorativos a la vez que conmemorativos» (p. 30). Es decir, han hecho el esfuerzo de delimitar los manuscritos referentes al Sistema de adornos y presentarlos, en una cuidada y anotada transcripción donde se incorporan otros documentos que complementan la información, de manera clara y ordenada, ofreciéndolos por primera vez completos a los estudiosos e interesados del siglo XVIII.

El sistema de adornos lo fechan entre 1747 y 1759. Sarmiento inició su trabajo poco antes de que su estrella comenzara a declinar por los cambios en el gobierno y en los servicios religiosos de palacio, el relevo del marqués de la Ensenada y la sustitución de Rávago como el confesor del rey. No obstante, el primer documento es anterior. El 14 de junio de 1743 fecha el «Dictamen sobre los cuatro puntos que S. M., Dios le guarde, se ha dignado proponerme por medio del Excmo. Sr. Marqués de Villarías, en cartas de 16 de mayo de 1743», conservado en el Archivo del Palacio Real de Madrid, donde el beneditino da su opinión sobre lo obrado por el arquitecto de palacio Sacchetti y el director de escultura Olivieri. Aunque no forma parte directamente del «Sistema», la inclusión de este texto es muy oportuna porque en él se encuentran las bases del desarrollo de su pensamiento: la extensión de la personalidad del monarca en la fábrica, la proyección de futuro —la idea de un presente eterno— a través de un monumento con valor histórico, artístico y, sobre todo, conmemorativo donde se aúnen los elementos patrióticos como seña de identidad de la monarquía española en el devenir de los tiempos. En la selección de los temas será su norte la nacionalización y, en cuanto al criterio de representación, la fácil comprensión por parte de las generaciones presentes y futuras. En consecuencia, la finalidad educativa prevalecerá sobre el resto, esto no sólo elimina el

uso de elementos de difícil interpretación sino también limita el espacio a la imaginación.

En la «Continuación de los ocho pliegos y medio», segundo documento transcrito, fechado en 1747 y conservado actualmente en la British Library (Londres), describe los adornos de escultura de la fachada concebida esta decoración exterior, como un curso de historia, un «libro de piedra» según sus propias palabras, donde, evidentemente, la calidad de la representación estará en función de lo representado, pero en todo momento tiene que tener validez iconográfica. Es decir, exige una fidelidad en la documentación de rostros y trajes siempre que haya testimonios y, en caso de no existir éstos, buscando la mayor credibilidad histórica para fijar un modelo que pueda servir de referente a las generaciones futuras. Es oportuno subrayar que el debate de la iconografía en esta época trasciende a Sarmiento, por ejemplo, muy similar es el espíritu que encontramos en la iniciativa de la Diputación de Navarra de ilustrar los *Anales de la Historia de Navarra* —publicados a mediados del siglo XVII por padre Moret— con los retratos de los reyes como una forma de reivindicación de la historia local y defensa de los fueros; impresa la edición en 1757 finalmente se destruyó, entre otras razones, por la falta de rigor iconográfico de los cuarenta retratos abiertos en cobre —no se había localizado ningún ejemplar hasta la fecha de ahí la importancia del que ha dado a conocer Ricardo Fernández Gracia (*Reges Navarrae*, Pamplona, Príncipe de Viana, 2002).

Los documentos que completan esta parte del adorno exterior de escultura son: la «Respuesta [sobre el balcón principal de mediodía y fachada norte]», la «Respuesta [sobre las escaleras principales de palacio]», los «Remates» de las fachadas, los «[Adornos para las esquinas de las torres]», el «Plano de toda la

serie de los reyes y de otros adornos de la coronación del Real Palacio Nuevo», la «Cronología de los reyes», la «Representación al señor Intendente de Palacio [sobre los rótulos de las estatuas]» y «Los cuatro emperadores romanos españoles». Documentos redactados por Sarmiento entre 1747 y 1751 (salvo los dos primeros que se conservan en la biblioteca londinense, los restantes se custodian en el archivo madrileño).

A partir de 1752 Sarmiento se dedicó a dar forma al encargo que recibió de Fernando VI de idear otro sistema de pintura donde figurasen los «asuntos reales y nacionales» y se reconociesen «la religión y celo de los augustos progenitores de S. M. y la heroicas acciones de que han llenado la nación» con destino a las habitaciones domésticas de los reyes. Se traspasaba así a la zona privada para la cual el beneditino organizó una secuencia histórica de los hechos memorables de la vida del difunto Rey padre, Felipe V, cuyo referente se encontraba en la Historia del Rey Luis XIV y sus fuentes visuales en las estampas: por un lado las francesas que mostraban la serie de tapices que narraba la historia del monarca francés y, por otro lado, las españolas que documentaban los sucesos, lugares y personajes principales de la vida de Felipe V. El documento sobre la «Distribución de las más famosas acciones del Rey padre para que se puedan representar en tapicerías», fechado el 23 de septiembre de 1752, se conserva en la British Library. Los tres documentos restantes están relacionados con el adorno de la capilla, redactados entre 1753 y 1759, y son: «Propuesta de unos adornos de pintura para la nueva Real Capilla», «Continuación de los doce pliegos que el día 6 de septiembre del año pasado de 1753 remití al Excmo. Sr. Don José de Carvajal y Lancaster y que contenían una idea para los adornos de pintura para la nueva Real Capilla» y los «Adornos para las dos

hornacinas colaterales a la grande medalla que se pondrá sobre la puerta principal de la Real Capilla, con representación de Dios, David, Salomón, Hiram y Saba, y la cual medalla es la clave de todos los adornos en cuatro clases»; conservados los dos primeros en el Archivo Ducal de Medina Sidonia (Sanlúcar de Barrameda, Cádiz) y el último en el palacio madrileño. Redactados, probablemente, sin perspectivas de futuro, en este adorno de la capilla encontramos a un Sarmiento en apariencia más tolerante y dialogante pero, en realidad, más consciente de que lo suyo es un ejercicio de erudición y sistematización donde él es ya el único público. Es posible que esta sea la razón por la cual nos abre una ventana a su vida y su entorno resultando, desde este punto de vista, el documento más ameno para el lector actual, aunque hubiera sido el adorno de más difícil interpretación si se hubiera llevado a cabo, dada la compleja organización visual y la multitud de personajes que introduce. Además en este documento, como en el resto, en todo momento hay constantes referencias a los libros sagrados y a la Antigüedad clásica, y abundan las citas a los científicos que admiraba, como Newton, o autores como Caramuel, Villalpando, Castel, Kircher, etc. El mismo Sarmiento fue en cierta medida consciente de la dificultad e ideó una clave para hacer posible la lectura.

Hay una última cuestión en referencia a los adornos de pintura del Palacio Nuevo que ha traído de cabeza a los investigadores y, en mi opinión, queda resuelta con esta edición, me refiero al programa de pintura. Con prudencia los editores hacen frente a esta cuestión llegando a la conclusión de que «puede afirmarse casi con absoluta certeza que Sarmiento no llegó a realizar este programa de pintura, sino sólo en lo que se refiere a la Capilla Real. Con lo dado que era a remitir a sus propios trabajos y a repetir lo que había escrito, raro es que no ten-

gamos varias alusiones a este proyecto pictórico y al número de pliegos que le ocupó, de haberlo hecho realidad, como sucede con otros. Del mismo modo, en las copias que se guardaban en la Intendencia del palacio, se hace constar que «faltan los de la Capilla», sin mencionar otros. Y seguramente no los hizo por el mucho trabajo que éstas y otras comisiones le suponían» (p. 40). Mi opinión, quizás menos prudente pero fundada en la lectura de toda la documentación, es que el proyecto pictórico sí se redactó, pero finalmente se pensó que era más apropiado hacer una serie de tapices —pintura tejida según se concebía entonces y la define Palomino, cuyo libro tenía Sarmiento en su biblioteca—, emulando definitivamente el modelo de referencia, la serie conmemorativa del rey Luis XIV. Sea como fuere, creo que se ha resuelto una cuestión que impedirá gastar el tiempo en buscar lo que no se hizo. Un mérito más que añadir a este libro, fruto de la paciencia y el buen hacer de dos historiadores, y del patrocinio de la sociedad estatal que lo ha publicado que, una vez más, ha hecho posible que vea la luz un libro fundamental, en este caso, para el estudio del siglo XVIII español (sin que le reste valor, supongo que no ha sido ajeno a ello que el presidente de la misma sea el investigador Luis Miguel Enciso).

JESUSA VEGA

SAINT-LAMBERT, Jean-François de, *Colección de cuentos morales (los da a luz Francisco de Tójar)* (edición, introducción y notas de Joaquín Álvarez Barrientos), Grupo de Estudios del Siglo XVIII de la Universidad de Salamanca, Grupo de Estudios del Siglo XVIII de la Universidad de Cádiz, Servicio de Publicaciones de la Uni-

versidad de Cádiz, Plaza Universitaria Ediciones, Salamanca, 2002, 115 pp.

La cultura europea del siglo XVIII viene determinada por un referente ideológico: la *Enciclopedia*. Con el objeto de fijar todo su dominio cognitivo, los ilustrados se entregaron a la fascinante compilación de Diderot; pero la enorme riqueza del texto no se pudo desligar del ámbito proxémico donde perfilaban los debates del *Iluminismo*: el salón. Este contexto engendró un tipo de «escritor filósofo» cuya misión era renovar el mundo de la monarquía en lugar de revolucionarlo. De hecho, la mayoría de estos autores huyeron a las zonas parisinas menos conflictivas durante los años de la Revolución, pudiendo rehacer su carrera cuando Napoleón dio por terminada la República. Éste fue el caso de Saint-Lambert.

Aristócrata sin fortuna y seductor impenitente, su biografía muestra una evidente paradoja entre obra literaria y aspiración vital. A pesar de haber colaborado con los pensadores más relevantes, Álvarez Barrientos señala que prefirió consagrarse al placer, dejando las ambiciones para otros. Su talante se desprende de la *Correspondance littéraire* con los hermanos Grimm quienes lo retratan como hombre seco y de aridez proverbial. Aunque tenía fama de cáustico y mordaz no se dejó llevar por esa tentación en sus escritos y quizá a esta medida haya que atribuir su escasa popularidad.

Educado y algo frío en el trato, epicúreo, abandonó el ejército tras vender sus cargos y se estableció en París dedicándose a escribir y obtener éxito en los salones de madame Necker y el barón d'Holbach. En 1764 publicó *Sara Th****, «novela inglesa» de amor entre una dama y su criado, un *Essai sur le luxe* y colaboró en la *Enciclopedia* con bastantes artículos dedicados al lujo, al genio. Su espíritu jocosos tal vez escondiera un

Beaumarchais, un polemista retórico, que hubo de plegarse a los dictados ideológicos de su siglo. En 1792 acabó un gran trabajo que sólo comenzó a publicarse hacia 1797: *Oeuvres philosophiques o Principes de moeurs chez toutes les nations, ou Catechisme universel*, inspirados en *De l'esprit* de Helvetius y en el *Essai des moeurs* de su querido Voltaire, donde presentaba esta filosofía vitalista, basada en la razón y la sensibilidad como medios para alcanzar la felicidad; pensamiento y actitud vital que ya había plasmado en las *Fables orientales*. En los *Principios* analiza, a lo largo de cinco tomos, el hombre y la mujer, traza la historia de la sociedad, diserta sobre Bolingbroke y Helvetius, y presenta su catecismo que para muchos es el mejor ejemplo de ese género filosófico que tanta fortuna alcanzaría en el siglo XIX.

Algo antes habían aparecido en periódicos, para más tarde reunirlos en un solo volumen, sus relatos y novelas cortas más conocidos: *Abenaki* y *Zimeo*. De este modo, logró vencer la anonimidad característica de la prensa y captar públicos diferentes. *Zimeo* homenajea las revueltas de esclavos que hubo en Jamaica, satisfaciendo así el interés de los lectores por conocer otros entornos americanos: espacios geográficos pero también construcciones morales en las que situar el mito del «buen salvaje».

La aparición del poema *Les Saisons*, acompañado de los tres *contes*, recibió elogiosas reseñas. Así, Diderot alabó *El abenaki* como el más bello, precisamente por su brevedad, y al describir *Zimeo* da cuenta de la polémica existente entre su autor y Marmontel, que le acusaba de plagiar varios pasajes de *Los incas* cuando todavía no se había publicado (apareció en 1777). La réplica no se hizo esperar y Saint-Lambert denunció que su enemigo se basó en el segundo canto de *Les Saisons* como punto de arranque para su *Laurette*.

El introductor en España de este tipo de novela sentimental, corta y exótica, fue Francisco de Tójar. Mientras los *Cuentos morales* del francés se divulgan en 1796, los originales relatos de Florian, *Atala* o *Pablo* y *Virginia* son más tardíos. Tójar aportó novedades al panorama científico español, gracias a sus traducciones sobre asuntos médicos, y enriqueció nuestro progreso con tiradas de la poesía de Iglesias de la Casa, a menudo pasto de la Inquisición. Este hecho no impidió, sin embargo, que el Santo Oficio prohibiera sus ediciones de *El inglés de la India* y *Zadig o el destino*.

Impresor ideológico en la línea de lo que luego serían Repullés, León de Amariña, Cabrerizo u Hortelano, es un profesional bien asentado en Salamanca. Amigo de Meléndez Valdés, Somoza y, posiblemente, Blanco White y Quintana, en cuya compañía este militar granadino tal vez encontrara concordia e intercambio, además de estímulo a sus intereses, orientación y propuestas de futuros libros. Administró durante cierto tiempo el *Semanario de Salamanca*, periódico que agrupó y dio fuerza a esa tendencia renovadora que habría de sufrir persecución.

El grupo de textos reunido en los *Cuentos morales* asienta la idea rousseauiana del hombre como un ser negativo para sus vecinos y para la propia naturaleza. Hacía falta un cambio, un nuevo individuo, y Tójar fue el ideario de esa reforma ilustrada. Aunque no era erudito ni tenía una cultura muy sólida, Álvarez Barrientos considera que sí compartía un proyecto renovador con amigos como Bartolomé José Gallardo, con quien inició una importante «hermandad» editorial hacia 1800. Más allá de sus pequeñas diferencias, constituyeron una pareja que formaba frente a la tradición, y en esa empresa estaba también Saint-Lambert, más conocido como representante de la nueva poesía filosófica pero responsable

también de una literatura que, desde la ingenuidad y la sencillez, reclamaba la posibilidad de otro modo de vivir, y que Tójar dio a conocer en España.

Es difícil saber si él tradujo los cuentos. Hay indicios que llevan a pensarlo, ya que cuando publicó obras traducidas por otros, incluyó las iniciales o los nombres de los responsables, mientras que el suyo figuraba como impresor. Cuando no es así, «da a luz» en la «imprenta del editor», que es la suya. Y en este caso, se explicita que «los da a luz traducidos del francés D. Francisco de Tójar». Nuestro escritor mejoró materialmente, el *Semanario* e intervino en la selección de trabajos durante el escaso tiempo que estuvo al frente del periódico, lapso en el que se repiten las felicitaciones por ofrecer contenidos más atractivos, tal como se deja constancia en las introducciones de los tomos VII y VIII. Otro problema para atribuir la traducción es que *El abenaki* y algunas de las fábulas orientales aparecieron firmadas por L.L., que puede ser «Liseno», el seudónimo poético de Fray Juan Fernández Rojas, amigo de Goya y protegido de Urquijo. En consecuencia, si estos fragmentos son de atribución dudosa, nada impide pensar que otros pudieran pertenecer a distintos autores y tendríamos que hablar de «una sociedad de literatos» formada por «Pablo Zamalloa» (Munárriz), «Delio» (Fray Diego González) o el propio «Liseno».

El epígrafe dedicado a los *Cuentos* analiza la escasa presencia de novelas extranjeras antes de 1796. Tójar contribuyó a su aumento, insistiendo en la traducción, mercado más seguro, rápido y barato. Imprimió *La filósofa por amor*, *Luisa o la cabaña en el valle*, *El inglés de la India* y *Zadig o el destino*, novelas largas, y la *Colección de cuentos morales* para defender el mensaje rousseauiano, según el cual el hombre está preso de las leyes y las convenciones sociales, y

sólo puede salir de esta cárcel teniendo a la naturaleza como guía. Hacia 1795 adaptó el citado volumen de Saint-Lambert para darlo a la estampa en 1796, aunque lo reeditó en 1803 añadiendo el relato de Florian *Sélico*, *novela africana*. Pretendía entonces ofrecer un producto más completo pues así cubría todo el ámbito del primitivismo, creciente en la Europa y España finiseculares —lo africano con *Sélico*, lo americano con *Zimeo* y *El abenaki* y lo oriental con las *Fables*—, más allá de las evidentes afinidades estéticas.

Álvarez Barrientos subraya que Tójar parece conocer bien la producción novelesca francesa del momento, exótica y humanitaria, y también el panorama narrativo nacional, pues «tenía razón al señalar que en España los apólogos morales de estirpe oriental eran desconocidos». No obstante, matiza con agudeza que hubo un precedente, *El no sé qué* de Román Hernández (1794), donde se registra la primera traducción de *El abenaki*. Ambos «fabulistas» dan entrada a un inédito modelo humano que desafiaba las ideas discriminatorias.

En el mismo número del *Semanario* que anunciaba los *Cuentos morales*, incluyó un artículo titulado «De los salvajes», nacido del «voltaireano» capítulo «Des sauvages», que comparaba a los habitantes de Europa con «los de Canadá y los cafres, a quienes se nos ha antojado llamar salvajes». A juicio del estudioso, el cotejo era muy positivo para estos últimos, alejándose así de la sectaria opinión del francés. Hay que precisar que los textos jalonan una época en la que el tema de la abolición de la esclavitud y la libertad del comercio de cautivos dependía del interés económico del mismo.

Los defensores del nativo, como Diderot, Montesquieu, Burke o Rousseau, que se apoyaban en Bartolomé de las Casas y Francisco Suárez, dejaron oír sus

voces con vigor. Proliferan en el *Mercurio histórico y político* (noviembre de 1802) alegatos como el «Discurso sobre el comercio de negros pronunciado por Clemente Caines», los «Apuntes sobre el bien y el mal de España» de Miguel Antonio de la Gándara; Isidoro de Antillón publica su «Disertación sobre el origen de la esclavitud de los negros», basándose en fuentes como la *Historia filosófica de las dos Indias*, los trabajos de Ulloa, y las *Reflexiones sobre la esclavitud de los negros* de Schwarts; Quintana escribe su poema «A una negrita protegida por la Duquesa de Alba» (1800) y Blanco White prepara su *Bosquejo del comercio de esclavos* (1814). A pesar de todo, no busquen en esta actitud una bonhomía natural hacia el desfavorecido pues, como apunta Cadalso en su carta novena, lo hacían para quitar relevancia a las injusticias que cometía el país del autor que las aireaba.

Ahora bien, Álvarez Barrientos no entiende la leyenda de Zimeo como una diatriba contra el esclavismo. Los negros se rebelan por el mal trato que reciben, no por su situación. La novela, ambigua, «es más bien un tratado de humanidad»; el protagonista reconoce, sin criticarlo, que en Benín se venden esclavos mientras los blancos —buenos de la historia— lo son porque comparten las mismas virtudes y defectos que los negros. Justifica esta acertada exégesis realzando la clausura del héroe: sólo al final, Zimeo sugiere recuperar un trato más igualitario y propone que se lleve a África la civilización, «nuestros descubrimientos y nuestras luces». *El abenaki*, por su parte, propone un rasgo de amor filial mediante el que Saint-Lambert iguala a todos los hombres al mostrar al lector europeo que también los indios tienen sentimientos paternales.

El capítulo más sugerente atañe a la teoría de los géneros desde las nociones kantianas de «lo bello y lo sublime». El

crítico construye una «estética de la antropología» porque el contraste entre estas dos categorías «era raro en la naturaleza y porque la costumbre de lo sublime destruye el efecto». Lo curioso es que en *Zimeo* y *El abenaki* se da también ese maridaje, esta vez interno, de ambos elementos. Tal presencia persigue una valoración moral, encarnada de manera dramática tanto por Zimeo y su enamorada Elaroë como por el viejo abenaki. Kant había definido bien estas cualidades y a ellas se pliega la narración de Saint-Lambert, si bien algunos episodios de antropofagia en el barco negrero y el rito amoroso particular de los protagonistas responden mejor a los expuesto por Burke cuando reflexionaba sobre «las pasiones que pertenecen a la propia conservación».

Los ideólogos señalaron que a la tragedia le correspondía la expresión de los sublime, y a la comedia la de lo bello. La novela, como estaba fuera de la preceptiva, asumió lo que le convino y, de este modo, encontramos que en *Zimeo* se distribuye lo bello y lo sublime, así como el motivo de la venganza, para aproximarse, por el tono patético, al registro más respetado de la tragedia. El autor hace aparecer al negro como un personaje grandioso, tanto por la crueldad de su desquite como por lo apasionado de sus sentimientos, que son extremados (el sublime magnífico).

Pero el relato no responde a estos cánones —y esto sería novedoso como lo es que se sirva de una poética pensada para la poesía— en lo que respecta a la edad del héroe, a su condición de negro y al tratar de la mujer. Los teóricos asimilan, cuando se trata del matrimonio, lo bello a la mujer y lo sublime al hombre. En *Zimeo*, Elaroë, además de poseer las características de lo bello, asume rasgos del sublime masculino. Lo que ya se sale absolutamente del *decorum* es que un negro sea capaz de tener sensaciones elevadas, sobre todo después de las feroces

diatribas que Hume, Kant, Herder o Hegel, dedicaron a esta raza. Si para Kant los negros parecían incapaces de sentir y de encumbrarse, las tribus norteamericanas eran, por el contrario, las que más y mejores aptitudes tenían para lo extraordinario, a lo que se ajusta el modo de ser del abenaki.

También se acomoda a esta nueva estética del sentir la descripción que se hace de la naturaleza, compaginando la impresión sublime y la bella, junto al tercer rasgo de la literatura moderna finisecular: el pintoresquismo. Por otro lado, esta narrativa subjetiva, emocional, hibridada en definitiva, descansa sobre los medios empleados para proponer una escritura del yo, y es a la vez reflejo de la aparición del individuo moderno.

Para lograr la plena asimilación del espíritu racionalista, Tójar no duda en manipular el texto si esa permuta va a ir en beneficio de aquellos aspectos que considera necesitados de corrección. En Zimeo vamos a encontrar esta misma actitud dirigida a dos campos: el de la leyenda negra antiespañola y el de la negación de la esclavitud. El traductor denuncia a los países que ahondaban en la crítica de la actividad española en América, mientras se lucraban con la compraventa de seres humanos. Omite los dos últimos párrafos de la novelita, que son un alegato a favor del trato ético y moral, pero no una repulsa de la esclavitud, y los sustituyó, quizá para que fuesen más contundentes y convertirlos en esa «vivísima declamación contra la esclavitud que él quería», por varios fragmentos del *Essai sur les mœurs*. Termina sus «precisiones» confesando la ignorancia humana sobre la razón de las diferentes etnias y pide que se lleve la luz y la cultura a aquellas zonas donde aún no han llegado, porque, si hay «clases diferentes de hombres, se debe sólo a que las circunstancias les han puesto en este estado».

Pese a todo, el mito del buen salvaje parece haber despertado muy poco interés en España. Las condiciones aquí, respecto de la realidad americana, eran muy distintas de las del resto del Europa pues nos habíamos mezclado con los nativos, dando existencia a una población criolla que, ya en el XVIII, se caracterizó por su activismo ilustrado; de modo que no podían aceptar el ideal del «salvaje puro» de Rousseau. Pero ese «conocer al otro», que era interesarse por América, África o Asia, encontró acomodo en nuestro país a través de los viajes científicos, las noticias sobre otras geografías y los trabajos antropológicos de Masdeu, Ponz y Feijoo, adelantando así el germen del indigenismo hispanoamericano.

Por lo que se refiere a las fábulas orientales, Tójar ni tradujo todas ni las publicó en el orden en que se encuentran en el original. Eran insólitas porque no tenían nada que ver con la imagen que daba el teatro y porque la poesía apenas había asumido los modelos árabes, a excepción de las *Poesías asiáticas* del Conde de Noroña. Persia quedaba muy lejos y hubo que esperar a final de siglo, a la semilla, vernácula o adaptada, de, entre otras, *Alfonsa y Feliciano* y la «novela española» de *La noche entretenida* (1798), de D.J.M.H. Nada tienen que ver sin embargo, salvo *El egipcio generoso*, con los fragmentos que Álvarez Barrientos ha rescatado. Estas anécdotas en las que se da una lección de sabiduría, sensibilidad o conducta vital, beben de la sorpresa brillante y la brevedad compositiva de Sadi. Porque se trata de cuentos persas, hay que poner en relación este interés por la cultura foránea como derivación del gusto predominante por lo chino, que se expandió con rapidez gracias a los informes de los jesuitas. Lo exótico, lo sentimental, se concitan en estos *Cuentos* de Saint-Lambert que dramatizan la nueva moral del siglo XVIII, «apoyada en la tolerancia, que no era

condescendencia, en la beneficencia, que no era caridad, y en la humanidad más auténtica». Tal vez porque intuía que todos partimos juntos para viajar al norte o al mediodía, sin que nos sean menester los mismos vestidos ni las mismas provisiones para alimentar una familia —literaria y vital— cuyo autor nos ha dado bienes de diferente naturaleza.

RAFAEL BONILLA CEREZO

LAFARGA, Francisco, Concepción PALACIOS y Alfonso SAURA (Eds.), *Neoclásicos y románticos ante la traducción*, Murcia, Universidad de Murcia, 2002, 450 pp.

Para comprender en profundidad la cuestión de la traducción durante la primera época del siglo XIX, para apreciar la pluralidad de sus coordenadas estéticas, es necesario saber alejarse de los manuales de reglas estancas y adentrarse en la diversidad de sus manifestaciones, estudiando tanto la variedad de las concreciones textuales como la riqueza de las polémicas que éstas suscitan. Las comunicaciones recogidas por Francisco Lafarga, Concepción Palacios y Alfonso Saura no sólo tienen la virtud de dar a conocer obras a menudo relegadas a un segundo plano, sino que aportan una idea plural, problemática, que restituye la complejidad que conlleva el fenómeno de las interferencias culturales.

Este libro reúne las actas de un importante coloquio celebrado en la Universidad de Murcia, que se propuso dibujar los contornos de la reflexión en España sobre las traducciones y, de forma más general, plasmar los estudios sobre los múltiples ámbitos de la traducción. La originalidad de la reflexión, desarrollada en veintinueve contribuciones, se sustenta en un triple acercamiento: interculturalidad, traducción y estudio comparado.

Una parte de los estudios precisan aspectos de algunos textos normativos —o con clara voluntad de sugerir métodos de traducción. Es el caso de la entrega de F. Lafarga, que versa sobre la «Advertencia» de Alcalá Galiano y de Vicente Salvá que acompaña la edición de 1838 del *Arte de Traducir* de Capmany, en donde estos editores reflexionan sobre la obligación del traductor de acercarse al estilo y al lenguaje del autor traducido, a la vez que admiten que lo que separa a dos escritores, al original y al traductor, es tan complejo que va desde el país hasta las leyes, pasando por los usos, las costumbres, el talento y el carácter. Otro ejemplo de interés en marcar directrices es la sugerente selección de textos que Mariano Cubí proponía en su *Traductor español* de 1826, un verdadero estudio comparativo español-inglés, y que en este caso presenta y recoge A. Marco García. En la misma línea está el artículo de L. Pegenaute, en el que estudia la figura de Guillermo Casey, quien, tras su *Gramática inglesa*, publicó en 1939 las *Bellezas del Telémaco* en cuatro idiomas (L. Pegenaute). Entre las comunicaciones que versan sobre las traducciones del inglés, el estudio de Eterio Pajares sobre *No me olvides* de Pablo de Mendibil, así como el que propone Clara Calvo sobre las críticas negativas, aparecidas en 1838 en *El Alba*, a propósito del *Macbeth* de Villalta, son pruebas de un periodo romántico, controvertido también respecto de las traducciones, pero a la vez necesitado de ellas.

Sutil y matizado nos resulta el estudio que aborda el eco de las traducciones en la prensa de la primera mitad del siglo XIX. A nuestro juicio, adquiere una singular unidad con la lectura de tres trabajos que nos han parecido complementarios entre sí: M.^a J. Alonso Seoane se propone recorrer los anuncios y críticas de obras narrativas traducidas, publicados

en la *Gaceta y Diario de Madrid* (1823-1830). Las constantes que extrae de su análisis es el predominio de una temática que «mezcla el inmediato pasado literario con el presente e inmediato futuro del pleno romanticismo», en la que «Francia conserva su papel de primera conexión directa o indirecta» y en la que sobresale el gusto por la historia. También M.^a J. García Garrosa subraya en el texto de Juan Mieg, *Cuatro palabras a los señores traductores y editores de novelas* (1838), las ideas del autor, en su clara apología de la novela y defensa de las traducciones, relativas a la abundancia de novelas históricas traducidas, acerca de la «glotonería del gusto por la lectura» y, como único reproche, sobre lo precipitadas que se hacían las traducciones —que se llevan a cabo pensando con exceso en una salida comercial. Por su parte, J.-R. Aymes se interesa por las manifestaciones de los intelectuales en la prensa. A la vez que recorre *Cartas españolas*, el *Semanario Pintoresco Español*, *El Indicador Catalán*, *El Alba*, *El Correo literario y mercantil* y la *Revista Española*, el estudioso hispanista subraya valoraciones de la época —dentro de una visión ideológica del 'otro', de lo nacional frente a lo traducido, de lo extranjero y de su influencia—, tales como las de José María Carnerero («furor traductoresco»), de Mesonero Romanos («España traducida»), de Larra o de José Revilla.

El nutrido grupo de investigadores que inclinan sus trabajos hacia «La traducción y el texto dramático» ha conseguido que *Neoclásicos y románticos ante la traducción*, por su condición de estudio comparado aplicado convenga a cualquier estudioso de la literatura sobre la modernidad y riqueza de la reflexión concerniente a la práctica de la traducción. Este volumen acapara así el lugar que le corresponde dentro de la investigación literaria. Y es que en él se recogen, por

ejemplo, estudios sobre *Mohamet* de Dionisio Solís, manteniendo el interés de las traducciones de las obras de Voltaire (J. Herrera Navarro). No falta, con *Engañar con la verdad* de Bretón, la ejemplificación de la influencia del acto de la traducción sobre el acto de escritura, como fue el caso de las obras de Marivaux para Bretón de los Herreros (N. Bittoun-Debruyne).

Cuando se trata de los grandes clásicos, brillan aportaciones a los inmensos estudios que parecían ya cerrados. Georges Zaragoza analiza la traducción de *Marie Tudor* desde el punto de vista de la actitud del traductor frente a la dramaturgia de Hugo. Ermanno Caldera aborda la versión hacia un tono más 'conversacional', más cotidiano, menos censurable y más hispánico del texto *Lucrèce Borgia* para su representación en el teatro del Príncipe en 1835. También las exigencias de la escena española y sus imposiciones en materia de «su 'representabilidad' y su capacidad de aceptación colectiva» son analizadas por Antonietta Calderone a partir de la versión de la obra de Dumas, *Angèle*. Acercándose a este mismo autor, Marta Giné nos propone un estudio de la manera bretoniana de traducir *Paul Jones* de Dumas. Especial interés nos merece las observaciones de Lidia Anoll sobre las transformaciones que sufre el *Vautrin* de Balzac cuando pasa por la óptica de su traductor español. No faltan en este capítulo abarcador de la literatura francesa las referencias al aplaudido *Bossu* de Féval, que pasa a la escena española «vehiculando algunos de los temas románticos más importantes», como señala Àngels Santa.

Por razones de la evolución propia del teatro romántico, resulta muy interesante que las traslaciones españolas de dos obras de Ducange sean objeto de estudio en este volumen: *Thérèse* (1820), de la que «Grimaldi 'arregla' sólo lo esencial para convertirlo en obra española» (D. T.

Gies), y *Le Jésuite* (1830), de la que se nos propone un estudio comparado entre las versiones de Manuel Andrés Igual y la de Gaspar Fernando Coll (A. Saura). Recordemos que, entre ambas fechas, y desde la interpretación que hiciera el actor Frédérick Lemaître del personaje del bandido en *Trente ans ou La Vie d'un joueur* de Ducange (1827), el género popular del melodrama comenzó a reflejar en escena los debates que los doctos mantenían sobre la evolución en el teatro y comenzó entonces a representarse, ante un público burgués, la transgresión romántica de los modelos que hasta entonces se habían respetado. Junto a Ducange, otros dos dramaturgos, a los que Gautier, en las críticas dramáticas que le encargara Emile de Girardin para *La Presse*, consideraba simples 'éxitos de moda' frente al gran teatro, merecen un apartado en el abanico de los estudios que ocupan este volumen: Scribe y Casimir Delavigne. Scribe es tratado a la luz de las obras de Manuel Eduardo de Gorostiza (J. Bélorgey) y de adaptaciones de Larra, como el exitoso *Arte de conspirar* (1835) (J. Durnerin). Delavigne resulta valorado por las representaciones en Madrid de *Luis XI* y de *Los hijos de Eduardo*, ambas decisivas en su recepción como representante de la conciliación entre «tradición y modernidad» (R. Dengler). Completa el mosaico de análisis el estudio sobre la versión bretoniana de *Marie-Stuart* de Pierre-Antoine Lebrun (P. Garelli), que en su tiempo indicó una tímida evolución del género dramático en Francia.

El rigor de los editores de este volumen testimonia un deseo de no dejar escapar cualquier manifestación de la evolución de la traducción en todos aquellos textos y géneros en que se pueden expresar los cambios en las formas y en las ideas. Así, la versión de *Notre Dame de Paris* de Eugenio de Ochoa (M.^a R. Ozaeta), la traducción de *La Nouve-*

lle Héloïse (A. L. Baquero), las recopilaciones de algunos cuentos de Nodier (C. Palacios), propuestas como ejemplos de recepción de diferentes géneros escritos en lengua francesa, se presentan apoyadas en un estudio global, gracias al apartado dedicado al romanticismo italiano en el siglo XIX español (A. Camps). Por su parte, M.^a Consuelo Álvarez y Rosa M.^a Iglesias proponen un trabajo sobre la primera edición del *Arte de olvidar* de Ovidio (1833) desde el punto de vista de la pervivencia de los poetas de la latinidad en el siglo XIX y de la mitología clásica como fuente. La fortuna de Lucrecio (J.-I. García Armendáriz) y la de las *Bucólicas* de Virgilio (C. Ramos) dan contenido a la faceta humanística —punto de vista filológico e ideológico— de los intelectuales de la época romántica.

Es, pues, de agradecer el valor de las múltiples perspectivas que se abren sobre la articulación de la traducción con los géneros, los hombres, las mentalidades y las modas literarias. Y es que hablar de Francisco Lafarga es seguir, a lo largo de varios volúmenes, la historia de la traducción en España. Desde *Las traducciones españolas del teatro francés (1700-1835)*, hasta *Los clásicos franceses en la España del siglo XX. Estudios de traducción y recepción*, pasando por *El teatro europeo en la España del siglo XVIII* y *La traducción en España (1750-1830)*, se acumulan avales para considerar a *Neoclásicos y románticos ante la traducción* como un amplio análisis dentro de la coherente unidad a que nos tiene acostumbrado este infatigable investigador. Junto con Alfonso Saura y Concepción Palacios, nos han ofrecido un libro rico e importante en la investigación literaria, en general, y fundamental en su aportación al estudio de la traducción, en particular.

ENCARNACIÓN MEDINA ARJONA

ALBIN, María C., *Género, poesía y esfera pública. Gertrudis Gómez de Avellaneda y la tradición romántica*, Madrid, Trotta, 2002, 330 pp.

Hace apenas un par de números yo misma reseñaba para esta revista el texto de Pedro Barrera y Eduardo Béjar *Poética de la nación. Poesía romántica en Hispanoamérica* que buscaba mostrarse como un eslabón necesario en medio de un proceso de recuperación crítica del romanticismo hispanoamericano. El libro de María C. Albin, que presento hoy, participa de esta misma intención, pero centra su revisión del movimiento en torno a una de sus figuras más significativas, pero también más olvidadas: Gertrudis Gómez de Avellaneda.

Aunque la figura de Gómez de Avellaneda siempre despertó una importante atención en el mundo literario, ésta se debió durante mucho tiempo a su singularidad como mujer, a la atracción que provoca su excentricidad, y no a un análisis serio de su producción. La propia Albin reconoce que si bien los estudios sobre la escritora cubana han aumentado considerablemente durante los últimos años, éstos siguen siendo insuficientes, y parcelas de su obra como la poética apenas han merecido todavía atención.

De esta forma, será precisamente el género poético aquel que reciba una mayor vigilancia en este ensayo, que pretende aplicar el concepto de *lectura errada* de Harold Bloom al análisis de algunos de los poemas de Avellaneda, para demostrar cómo ésta logra inscribirse y subvertir la tradición patriarcal del romanticismo, enfrentando una tradición poética masculina, fundamentalmente representada por José María Heredia, revisando y rescribiendo sus tropos, afirmando su prioridad imaginativa, incursionando desde nuevas premisas en un discurso fundacional. Tarea ardua que aquí se logra presentar de forma exquisita.

La teoría de Bloom habla del fracaso de entender un poema como entidad en sí misma, el significado de un poema sólo puede ser otro poema, cualquier poema central de un precursor indudable del que el nuevo poeta tratará de desviarse y al que buscará revisar. Sin embargo, esto sólo será posible cuando el poeta mienta contra el tiempo, cuando alcance la autonomía entre tiempo y alteridad. Es aquí donde se produce la *lectura errada*, que Avellaneda practica sobre los textos de Heredia, a través de poemas que abarcan «desde un mito insular hasta la elaboración de un paisaje americano canónico para inscribirse en el discurso fundacional del periodo de las guerras en Hispanoamérica». La tensión entre los regímenes poético y político se inscribe y escribe sobre una fábula del origen.

Pero ni Doña Gertrudis escribió sólo poesía, ni Albin se ocupa únicamente de ella, también las memorias de viajes y los ensayos periodísticos reciben su atención, y con ellos la dimensión reflexiva en torno al acto creativo que abarca disciplinas como la filosofía, la teoría política y la teología. Las mismas que invitan a pensar en la marginación de género sexual, pero también de género literario, a la que se enfrenta la mujer del periodo romántico, y que nos estimula a indagar en las estrategias de la mujer escritora para insertarse en los discursos sobre la nación que en principio le están vetados.

De este modo, el programa general que el libro propone va articularse en siete capítulos junto con un breve apartado de conclusiones. El primero de ellos «Género, imperio y colonia, las memorias de viaje de Gertrudis Gómez de Avellaneda» está dedicado a los cuadernos de viaje que la autora dirige a Eloisa de Arteaga y Loynaz y que relatan su travesía de Cuba a Sevilla. Por tanto, el texto pertenece al espacio de la memoria personal y autobiográfica. La angustia de la influencia del sujeto femenino se des-

ata ante la escena de la escritura, el endeudamiento con sus precursores masculinos y especialmente con José María Heredia se reconoce; al tiempo que la retórica de la autofiguración de un sujeto femenino, que muestra un yo en crisis que se consolida ante una interlocución también femenina, se exhibe en un juego de autorreflexividad. El texto que resulta es mixto e híbrido, y habla de sociedad y de política desde los márgenes del discurso histórico.

La escritora asume en sus cuadernos una «postura ilustrada de la crítica», y reescribe como subtexto las *Cartas persas* de Montesquieu, haciendo especial énfasis en la denuncia de los prejuicios raciales y sexistas que atraviesan la sociedad. Con esto se inscribe en el grupo de criollos reformistas que formaban parte de la tertulia de Delmonte (que defendía a José María Heredia como poeta nacional), línea a la que se vincula con claridad su novela *Sab*. Asimismo, también revisa la retórica totalizadora y científica humboltiana, para situarse en los márgenes de la literatura de viajes, y mostrarse mediatizada por otros discursos como el del arte. Aquí Europa se desmitifica, al presentarse como un espacio donde el atraso y la modernidad conviven en el mismo grado.

En «Gertrudis Gómez de Avellaneda y José María Heredia: el yo lírico y la invención de un mito insular» se comentan tres poemas de Heredia: «Dedicatoria», «Himno desterrado» y «Proyecto» y dos de Avellaneda: «A él», escrito como respuesta a «Himno desterrado», y «A la muerte del célebre poeta Don José María Heredia» que se desvía y revisa «Proyecto».

En este capítulo se trabaja sobre la idea de un mito insular basado en la lejanía e inaugurado por el propio Heredia. Él será el primer lírico de la patria, como Cintia Vitier afirma en *Lo cubano en la poesía* (1958), ya que en su obra se pro-

duce por vez primera la espiritualización de la isla, que adquiere una dimensión de lejanía, tropo éste de infinitas posibilidades para la reconstrucción de los orígenes. La mujer, que asoma entre el paisaje, será también un ser lejano. El análisis de los poemas de Avellaneda demuestra la existencia de rupturas y continuidades en relación a los de su «padre poético» y habla de un revisionismo de lo poético, pero también de lo político, que tiene mucho que ver con la imagen de la mujer.

De esta forma, el capítulo tercero, «Romanticismo y fin de siglo, José María Heredia, Gertrudis Gómez de Avellaneda y José Martí», da un paso más allá y se centra en las relaciones intrapoéticas que unen a los tres autores. Avellaneda se revela como la «madre poética» de Martí, ahora es él quien experimenta la angustia de la influencia y quien utiliza las estrategias retóricas para desviarse de su antecesora. Martí rescribe la historia de la influencia poética para las mujeres. La teoría de Bloom adquiere un profundo relieve al observarse en conjunto esta tríada de creadores.

En el siguiente capítulo continúa el diálogo con Heredia, pues la autora rescribe con «A vista» la «Oda al Niágara», ahora el yo se colectiviza y Gertrudis Gómez de Avellaneda completa su diálogo con referencias al diario de viaje de Ramón de la Sagra, quien no sólo propone un modelo anglosajón para el progreso de América, sino que reivindica la importancia del género femenino en la enseñanza moral y en la construcción de una pedagogía nacional, destinada a salvar las escisiones de la vida moderna y a participar con coherencia en el progreso.

Por otro lado, el capítulo quinto está dedicado al papel desempeñado por Gómez de Avellaneda en el mundo de la prensa, y en especial en el contexto de dos de las publicaciones periódicas que

fundó: *La Ilustración. Álbum de las damas* (1845) y *Álbum cubano de lo bueno y de lo bello* (1960). En ambas revistas se construye un espacio público alternativo para la mujer desde el que se busca defender un nuevo concepto de educación femenina, que permita la participación de ésta en la vida activa como ciudadana de pleno derecho.

En «El paisaje americano y la fábula fundacional» Gómez de Avellaneda rescribe con «El viajero americano» la «Agricultura de la zona tórrida» y «Al Popocatépetl» de Andrés Bello, junto con «En el teocalli de Cholula» de José María Heredia, textos mediatizados por los discursos hegemónicos de la época (crónicas de Indias, discurso cientificista del XIX...). Si la autora cuestiona la retórica cívica de sus antecesores no deja también de incorporarse a ella, en ese juego de continuidades y rupturas, de herencias, que el libro de Albin va poco a poco delineando con gran detalle.

Por último, en «Poesía y creencia. “La cruz” de Gertrudis Gómez de Avellaneda», lo sublime religioso se convierte en la fuente de inspiración poética y sirve para afirmar la prioridad imaginativa de Avellaneda frente a su padre poético. El poema se metamorfosea en oración, en plegaria, y emana de la propia emoción religiosa, para terminar por convertir al poeta en el mediador entre dos mundos: el terrenal y el celestial, la poeta visionaria entra en contacto con el universo y consigue, de una vez por todas, superar la autoridad de Heredia.

María C. Albin logra en *Género, poesía y esfera pública* trazar un medido recorrido a lo largo de la producción poética de Gómez de Avellaneda, que le permite indagar no sólo en la «lectura errada» que la propia poeta hace de algunas de las composiciones de su precursor, José María Heredia, sino también analizar las estrategias retóricas que ésta emplea para inscribirse, pero también

para subvertir, la tradición romántica. Así puede observar una serie de continuidades, pero también de rupturas que revisan dos registros: el poético y el político. La escritora cubana disputará a Heredia la prioridad imaginativa, para tratar de configurar después un espacio de autogeneración que encuentre finalmente su victoria poética en el poema «La cruz».

A través de un análisis lúcido, de gran calidad crítica, redescubrimos a la autora cubana y a su obra poética, pero también al movimiento que la nutrió: el romanticismo hispanoamericano. Acompañado de una abundante documentación bibliográfica el trabajo de Albin invita a leer y a pensar: sobre el sentido de la lectura, pero también de la escritura, sobre el acto de la crítica y sobre aquellos que lo protagonizan, sobre el valor performativo de la letra.

BEATRIZ FERRÚS

SIMÓN PALMER, María del Carmen, *Arenal y Lázaro. La admiración por una mujer de talento (1889-1895)*, Madrid, Fundación Lázaro Galdiano-Ollero y Ramos, Editor, 2002, 112 pp. (Colección Archivo Epistolar de *La España Moderna*, VI).

En los numerosos estudios dedicados a la recuperación historiográfica de la mujer escritora en el siglo XIX que, sobre todo desde hace más de dos décadas e impulsados por el auge de los *Gender Studies*, pretenden cuestionar o ampliar el canon literario español y desbrozar sus motivaciones socio-morales y estéticas —y baste mencionar, entre otros, los trabajos de B.A. Aldaraca, A.G. Andreu, N. Armstrong, A. Blanco, L. Charnon-Deutsch, C. Jagoe, S. Kirkpatrick, J. Labanyi, M. Nash, G. Scanlon, C. Simón Palmer e I.M. Zavala—, surgen el nombre y la

obra de Concepción Arenal como incuestionable referencia, a salvo de los condicionamientos y prejuicios que, con frecuencia, han relegado a numerosas escritoras al olvido o a la minusvaloración de la crítica. La atención bibliográfica hacia Concepción Arenal en los últimos años se ha condensado, fundamentalmente, en los trabajos monográficos de M. Gómez Bustillo (1981), P. Marsé Vancelles (1982), A. Rubiños (1982), M. Romero (1987), V. Santiago Mulas (1993), E. Martín (1994) y M. Telo (1995), atentos a condensar el ideario socio-político de la autora.

Concepción Arenal, que no hizo la apología del modelo doméstico del *ángel del hogar* como sus contemporáneas Pilar Sinués o Faustina Sáez de Melgar, que no se convirtió en personaje de relevancia pública como las activistas Emilia Pardo Bazán o Carmen de Burgos, que desempeñó el cargo de visitadora de prisiones por designio gubernamental y osó escribir prolíficamente sobre la tan debatida *cuestión social* y la reforma penitenciaria, e incluso participó en 1872 en la reforma del Código Penal, sentó plaza, en vida, de autoridad de prestigio internacional, en unos espacios académicos y sociales ajenos al género femenino, aunque abordados en un principio desde el ejercicio de una función asociada a la condición de la mujer, esto es, la práctica de la caridad y de la beneficencia.

Frente al ejemplo de otras escritoras de la época, como Gertrudis Gómez de Avellaneda o la condesa de Pardo Bazán, pródigas en relaciones epistolares, en escritos autobiográficos y en *romans à clé*, de Concepción Arenal (1820-1893) se conservan escasos documentos íntimos que proporcionen nueva luz sobre su biografía y sobre la gestación de su abundante obra. La propia autora delegó en su hijo Fernando García Arenal la tarea de destruir los papeles personales que la sobrevivieran, de forma que sus biógra-

fas —M. Campo-Alange (1973) y C. Díaz Castañón (1993), fundamentalmente— han tenido que nutrirse de los escasos datos ofrecidos por la propia Arenal y de la correspondencia que mantuvo con Jesús Monasterio, Fernando de Castro y Pedro Armengol, por ejemplo. Así, la publicación reciente del epistolario entre la ilustre gallega y el editor Lázaro Galdiano entre 1889 y 1895 —*Arenal y Lázaro. La admiración por una mujer de talento (1889-1895)*—, a cargo de María del Carmen Simón Palmer, permite ampliar aspectos bio-bibliográficos, entrever algunas de las facetas profesionales de Concepción Arenal, así como conocer su opinión acerca de ciertas iniciativas editoriales de Galdiano, como la revista *Nueva Ciencia Jurídica*. José Lázaro Galdiano, personal mecenas de la cultura de la Restauración, revela en sus cartas el profundo respeto que le merece la obra y el criterio de la autora gallega, a quien le comunica que «deseo publicar todo lo suyo», «porque la Revista se honra con sus escritos». Como cierre bibliográfico del volumen, Carmen Simón Palmer adjunta la edición del artículo-informe «Estado actual de la mujer en España» (1884; 1895) (pp. 73-108), así como una útil relación de los artículos publicados por C. Arenal en las revistas de Lázaro Galdiano y de los volúmenes monográficos editados por *La España Moderna* (pp. 111-112), que supusieron, en parte, una labor de compilación del numeroso material diseminado por la autora en la prensa periódica de la época.

La iniciativa de la Fundación Lázaro Galdiano de publicar el generoso e imprescindible corpus epistolar del creador de la editorial *La España Moderna*, iniciativa tanto tiempo esperada por los hispanistas y que ya alcanza el sexto volumen con *Arenal y Lázaro* (al que preceden los dedicados a Unamuno, Zorrilla, *Clarín* y Adolfo de Castro), revelará nuevos datos en torno a la historia de la

edición finisecular, al estatuto del escritor profesional —recuérdense las reveladoras cartas entre *Clarín* y Lázaro, dadas a la luz por vez primera por Rodríguez Moñino (1951)— y a la poca conocida injerencia de los editores a la hora de orientar, por ejemplo, los temas tratados en sus publicaciones. El epistolario rescatado por Carmen Simón, el último conocido de Concepción Arenal, ofrece datos en torno a los emolumentos percibidos por la escritora, a la que el propio Lázaro ha de recordar que no ha cobrado alguno de sus artículos; en este aspecto, resulta interesante comprobar que Lázaro Galdiano compensa a la articulista con 60 pesetas por trabajo, cuando en el mismo año solicita a *Clarín*, entre otros autores, su colaboración en *La España Moderna*, y especifica que pagará «a toca teja» quince duros por cada artículo, novela o cuento reproducidos; ¿nos encontramos, pues, con la práctica habitual de la existencia de dos tarifas determinadas por el sexo de quien firma el trabajo, o se trata de un mero condicionamiento de economía editorial que premia la mayor rentabilidad de *La España Moderna* frente a la revista *Nueva Ciencia Jurídica*, que no superó el año de edición por falta de suscriptores?

Las veinte cartas cruzadas entre Lázaro y Arenal también evidencian el celo con que la penalista corregía sus trabajos y ratifican la intermediación editorial de su hijo Fernando García Arenal quien, como afirma C. Simón Palmer, «ejerce como auténtico agente literario» de su madre (p. 28). De nuevo, frente a gestoras económicas de su propio patrimonio intelectual como Pardo Bazán o Gómez de Avellaneda, Concepción Arenal parece más absorbida por el control textual de sus libros, y por la compilación de su obra completa, tarea a la que se dedica en estos últimos años que precedieron a su muerte en 1893, año en que Lázaro le edita tres volúmenes —*Algunas observa-*

ciones sobre el delito colectivo, El visitador del preso y El derecho de gracia ante la justicia y El reo, el pueblo y el verdugo—, el último de ellos póstumo. Lázaro llega incluso a solicitar a C. Arenal, en la carta XI, datos personales para publicar su bio-bibliografía, labor a la que se aplica Emilia Pardo Bazán, anuncia el editor, sin conocer posiblemente el escaso aprecio que Concepción Arenal sentía por su paisana.

Precisamente en un momento histórico en que se legisla acerca de la propiedad intelectual, de los derechos de autor y de los convenios internacionales para proteger el patrimonio bibliográfico en español, el editor Lázaro Galdiano —asesorado bibliográficamente por E. Pardo Bazán—, en la segunda carta que dirige a C. Arenal, tras el nombre de la destinataria de la misiva, añade con contundencia el sustantivo *Escritora*. A pesar de que en el período isabelino había emergido un numeroso grupo de escritoras, centradas en su mayoría en la novela moral y docente, la consideración social de la mujer de letras bien podía equipararse a la definición dada por Gertrudis Gómez de Avellaneda, quien lamentaba su «suerte de paria literario» por su condición femenina. Otro tanto afirmaba, años después, Carmen de Burgos a R. Cansinos-Asséns, a quien agradecía que supiera apear el sexo en la valoración literaria: «Ha visto usted en mí a la escritora y no a la mujer», celebraba *Colombine*.

Concepción Arenal, en su relación epistolar con Lázaro, ya goza del prestigio de la comunidad académica internacional, y tal vez su incursión en disciplinas *serias* la apartara de la sospecha siempre arrastrada por las *bachilleras, letradas, marisabidillas* y, sobre todo, novelistas, dado el escaso mérito concedido a un género, el novelesco, al que se atribuía toda suerte de peligrosos efectos fisiológicos y morales, sobre todo si el

lector era mujer, como la Isidora Rufete galdosiana. Así, Lázaro Galdiano, recién llegado al mundo de la edición, no sólo reclama a la «escritora» —lejos ya los días en que su trabajo lo ocultaba el anonimato periodístico—, sino que solicita su consejo y opinión acerca de la nueva revista dedicada a temas sociológicos y jurídicos; Concepción Arenal, que llegó a ser la redactora única de *La voz de la caridad. Revista quincenal de Beneficencia y establecimientos penales* (1870-1884), no duda en emitir su implacable juicio, como se documenta en la décima carta del epistolario.

Carmen Simón, avalada por una conocida y solvente trayectoria investigadora dedicada a la recuperación historiográfica de la bio-bibliografía de las escritoras decimonónicas y del contexto socio-cultural en que se gestaron y difundieron sus obras —imprescindible referencia su libro *Escritoras españolas del siglo XIX. Manual bio-bibliográfico* (1991)—, suma a la edición del epistolario y del artículo sobre la situación de la mujer española, un sustancioso estudio que, a modo de prólogo, inaugura el volumen. Carmen Simón recopila, en «La admiración por una mujer de talento (1889-1895)» (pp.9-48), los datos más significativos de la vida de Concepción Arenal, guiada ésta por la idea de que «la inteligencia obliga», en palabras de la propia autora, quien también afirma, en «Estado actual de la mujer en España», que «nunca he podido ni querido separar el patriotismo de la verdad y de la justicia» (p. 108).

La infancia marcada por la muerte del padre, militar liberal procesado y depurado —filiación política paterna asociada literariamente a hijas con una educación poco tradicional, como encontramos en Ana Ozores en *La Regenta* o en la Eleanora de *Entre naranjos* de Blasco Ibáñez—, la rocambolesca leyenda de su formación universitaria, su constante la-

bor en pro del asociacionismo femenino con las *Conferencias de San Vicente de Paúl*, su amistad y estrecha colaboración con otras conocidas mujeres como la marquesa de Jorbalán y sus *Adoratrices*, la condesa de Mina —cuya biblioteca tanto influyó en el destino literario de Emilia Pardo Bazán— o G.Gómez de Avellaneda, en fin, reconstruyen con amenidad la trayectoria vital de Concepción Arenal. Al tiempo, Carmen Simón aporta documentación histórica inédita, como el protocolo notarial que registra su nada desdeñable dote cuando contrae matrimonio con F.García Carrasco, lo que hace reconsiderar juicios acerca de las motivaciones reales que mueven a la autora gallega a profesionalizar su vocación escritora tras enviudar.

..Uno de los aspectos más destacados del estudio preliminar radica en la inserción de Concepción Arenal en el contexto del asociacionismo femenino de corte progresista y heterodoxo de la Restauración, esto es, las mujeres comprometidas en el combate por las libertades y la reforma social, a menudo vinculadas a colectivos filomasónicos y librepensadores. Luchadora a favor de la abolición de la esclavitud, impulsora de la rama femenina de la Cruz Roja, Concepción Arenal reivindicará de continuo el principio de laicidad como motor de la reforma de la beneficencia y de la asistencia social que abanderará. La participación de la mujer en la vida social, junto con la reforma de la condición femenina a través de la educación generalizada y reformada, serán objetivos primordiales del ideario de la escritora, fiel heredera del espíritu de regeneración pedagógica extendido tras la Revolución de 1868 en España.

C. Arenal, defensora de los ideales krausistas, gran amiga de F.Giner de los Ríos y Fernando de Castro, comparte con estos su preocupación por *la gran cuestión femenina* (p. 41), fruto de la cual es el informe «Estado actual de la mujer en

España» (pp. 73-108), oportunamente editado en este volumen. Este artículo, señala C. Simón, formó parte de una obra dirigida por Elisabeth Cady Stanton —*The Woman Question in Europe* (1884)—, y fue reeditado por la revista *La España Moderna* en 1895, texto reproducido en la reedición de que tratamos. No podemos dejar de señalar la serie de artículos sobre «La mujer española» (1889) de Emilia Pardo Bazán —aparecidos en la *Fortnightly Review* y, posteriormente, en la revista *La España Moderna* (1890), y reeditados en 1999 por G. Gómez Ferrer—, para quien la reflexión acerca de la situación social de la mujer en España se convierte también en un tema constante a la hora de analizar los males de la patria, como sucede en el caso de Carmen de Burgos. Así, las dos escritoras gallegas, C. Arenal y E. Pardo Bazán, fueron designadas como oteadoras sociológicas de la situación femenina con proyección internacional. La lectura del «Estado actual de la mujer en España» condensa buena parte del ideario progresista de C. Arenal y complementa tanto el estudio bio-bibliográfico introductorio como el epistolario de la autora con su solícito editor.

Aguardemos, impacientes, una nueva entrega del Archivo Epistolar de *La España Moderna*.

PURA FERNÁNDEZ

GONZÁLEZ DEL VALLE, Luis T., *La canonización del diablo. Baudelaire y la estética moderna en España*, Madrid, Verbum, 2002, 346 pp.

La modernidad, concepto bastante confuso y polivalente, objeto de permanente discusión y que responde a la flexibilidad característica de nuestra época reconocida por Habermas en el térmi-

no «autocercioramiento», se da cita en el último ensayo del profesor González del Valle, *La canonización del diablo. Baudelaire y la estética moderna en España*.

Buen conocedor de la época que circunscribe los límites temporales del trabajo y de su fecundidad literaria, asume la tarea compartida por otros investigadores del período de estudiar determinados modelos literarios (Valle-Inclán, Unamuno, *Azorín* y los hermanos Machado) a la luz de la apertura y la acción de escritores europeos que, como Baudelaire, asientan las bases de la estética moderna. Se abunda pues, a través de este planteamiento, en nuevos enfoques críticos que pretenden superar los tradicionales métodos de aproximación a la literatura a través de acercamientos generacionales.

La insistencia en la necesidad de inscribir la literatura española en esquemas comparados recibe tratamiento en el capítulo que abre el libro («El modernismo hispánico y el legado de Baudelaire: observaciones liminares»). En él se cuestionan «acuerdos comunitarios» como la calificación de «Generación del 98» y se expone una visión de conjunto sobre el modernismo hispánico partiendo del concepto de «lo dominante» de Jakobson, para definir unos atributos comunes, dejando claro, sin embargo, los presupuestos divergentes que los inspiran en relación, por ejemplo, con su consideración sobre el colonialismo. El carácter multiforme, proteico y hasta contradictorio del movimiento modernista no deja de vislumbrar rasgos que permiten sistematizar la presencia de motivos recurrentes como la ampliación temática, la metrópoli, el héroe moderno, la burguesía, la importancia de la memoria, la teoría de las correspondencias, la figura del «dandy», el «spleen», la unidad del arte y, por último, el cultivo de la caricatura, todo ello, en mayor o menor medida derivado de Baudelaire y su obra crítica y literaria.

Una vez definidos los ejes sobre los que se asienta la modernidad baudelairiana el autor se aplica a la búsqueda de alguno de dichos atributos en textos tempranos de Valle-Inclán (*Corte de amor y Jardín umbrío*) en cuyas páginas se opera una búsqueda de lo auténtico como algo que encarna lo universal y vincula al autor de las *Sonatas* con el arte moderno.

La idea de síntesis de tendencias se verifica en el modernismo y en Valle a través de la disolución de los límites entre géneros literarios con el fin de crear un nuevo soporte formal, una nueva obra que exprese lo efímero, lo etéreo, lo impresionista y lo subjetivo. Pero además, se extiende al diálogo de la literatura con otras artes como la pintura o el cine. Baudelaire y Valle comparten asimismo una concepción dual del arte, la consideración de lo decorativo, la preocupación por la «conciencia humana de las cosas» que privilegia recursos como la sinestesia, el antimaterialismo y el rechazo del positivismo frente a la imaginación, la concepción cíclica del tiempo y la búsqueda de lo eterno esencial a través de la literatura.

El concepto de «quietismo estético», definido por Valle, encierra el deseo de anulación del tiempo, de su fusión en lo eterno que comparte el autor de los esferpentos con Unamuno y *Azorín* y se prefigura en la idea de «tiempo extático» de Baudelaire. Dicha perspectiva moderna del tiempo se asume en el análisis de *Voces de gesta* a partir de la definición de tragedia de Oscar Mandel y sus nexos con la modernidad y el tradicionalismo, para acabar afirmando lo estético como la base ineludible de su visión del arte, de la sociedad y de la política. De la aplicación de esta nueva perspectiva se defiende un uso innovador de lo tradicional en *El embrujado* y se cuestiona la falta de unidad orgánica del drama y su desigual valoración por la crítica anterior

atendiendo a lo mágico gallego, la valoración de la palabra y otras vinculaciones que conectan ciertas obras teatrales de Valle con el movimiento Simbolista y Modernista.

En cuanto a Unamuno, aunque es difícil encontrar una consideración unívoca del autor francés, González del Valle revisa su concepto de «intrahistoria» como realidad trascendente, apoyándose en estudiosos que han entendido *En torno al casticismo* como ensayo metafísico sobre la naturaleza del tiempo (Roberta Johnson), como prefiguración de actitudes dominantes del modernismo español (G. Gullón) o como conflicto dominante del tiempo y de la eternidad (Meyer). Asimismo, en *Paz en la guerra*, con su transfondo bélico en las guerras carlistas, se señala una síntesis temporal en el momento de la muerte de los soldados y su visión de «colectividad inconsciente» que arrastra el espíritu de otras épocas.

No es nueva la preocupación por el tiempo en la obra de *Azorín*, ampliamente tratada por la crítica. Su afirmación de una temporalidad estática subjetiva capaz de fusionar pasado, presente y futuro en el devenir cotidiano, al que se refirió acertadamente Ortega con la expresión «primores de lo vulgar» se constata especialmente en *Doña Inés*, novela en la que la percepción temporal estática es traducida en formas diversas, desmenuzadas con meticulosidad por el profesor Del Valle: el tiempo de los recuerdos, el tiempo de las actividades cotidianas, el tiempo totalizante que caracteriza la enfermedad que sufre el tío Pablo, el tiempo afectivo y el tiempo de las vidas que parecen repetirse una y otra vez.

Para concluir este capítulo, el autor del ensayo se pregunta sobre la vigencia de las creencias modernas sustentadas por estos autores en la era de la posmodernidad, cuestión que queda sin respuesta, no sin recordar el parentesco que determinados autores establecen entre la mo-

dernidad y la posmodernidad (Mc Hale y Childs).

El ensayo hace deudor a *La hija del capitán* de la estética propugnada por el autor francés cuando se propone explorar una nueva contextualización del término esperpento y su ubicación dentro de la modernidad pictórica. Queda vinculada así la deformación grotesca que lo define con la caricatura y Baudelaire como padre de la formulación estética y reflexión crítica que se opone a la autoridad de patrones neoclásicos dejando su rastro desde el título, a los nombres de los personajes de ficción, la ambientación incongruente, el distanciamiento, el lenguaje y las situaciones, además de las acotaciones, estudiadas con especial atención.

El estudio de la modernidad en Valle se completa con un capítulo sobre los motivos modernos en *Tirano Banderas*. Se prefiguran estos en la voluntad de perfección expresada por medio de su diseño arquitectónico donde todas y cada una de las partes son funcionales y efectivas; la preocupación por la imperfección perfecta que capta la belleza contenida en la fealdad física y moral de los habitantes de Santa Fe de Tierra Firme; la marcada insistencia de lo simétrico expresada de modo especial en la imagen del tiempo cíclico y la invención de un modelo cultural fundamentalmente imperfecto creado sobre bases intratextuales que pretenden captar la esencia del mundo hispánico.

El capítulo IV se adentra en el análisis de *Las adelfas*, de los hermanos Machado, su autoconsciencia artística atendiendo a su reflexividad crítica a través de los aspectos metadramáticos que contiene. Se presenta así el texto como un ejemplo de metadrama, metateatro o autocontemplación moderna que contiene algunas de las preocupaciones más importantes de la modernidad baudelairiana: la experimentación en la fusión de géneros, la preeminencia de la conciencia huma-

na de las cosas, la actitud antirrealista inherente a la autoconsciencia tan dominante en la obra y su obsesión por la esencialidad de las cosas a través de la palabra trascendente.

Para concluir, señalar la modernidad que impregna la propia tarea del autor de *La canonización del diablo. Baudelaire y la estética moderna en España*, desde el oxímoron del título genial, hasta el desarrollo del discurso, un permanente intercambio de impresiones para el que González del Valle se apoya en una ingente bibliografía que intercala con sus juicios, siempre bien documentados, para renovar así la vigencia de autores cuya obra nos transmite primores de lo eterno: «Se ha desvanecido el presente: todo se ha hecho pasado. Es decir, todo se ha hecho porvenir. No hay hoy: todo es ayer. Es que todo se ha hecho mañana» (Unamuno, «La hora de la resignación»).

TERESA GARCÍA-ABAD GARCÍA

FERNÁNDEZ URTASUN, Rosa, *Poéticas del modernismo español*, Pamplona, Eunsa (Colección Cátedra Félix Huarte), 2002, 167 pp.

Cuatro escritores españoles, unidos en la historia por diversas circunstancias, ya sean de carácter literario, amistoso, ideológico y estético, justamente los cuatro escritores que publicaron en 1902 las novelas que, por su poder de innovación, significarían el inicio del siglo XX en el género novela, vuelven a estar unidos, en este volumen de la Profesora Fernández Urtasun, como generadores e inventores de una poética innovadora. Naturalmente, nos estamos refiriendo a Unamuno, Baroja, Azorín y Valle-Inclán, precisamente, como hemos recordado, los autores de las novelas de 1902, a las que la crítica les ha atribuido un inequívoco sig-

nificado como inicio de una nueva novela coincidiendo con los umbrales del recién iniciado siglo XX: *Amor y pedagogía*, *Camino de perfección*, *La voluntad* y *Sonata de otoño*, respectivamente.

Fernández Urtaun escoge ahora otros cuatro libros de estos grandes autores españoles para analizar su poética, y, a través de ellos, elaborar unas conclusiones sobre la poética del modernismo español. Los libros elegidos son *Cómo se hace una novela*, de Miguel de Unamuno; *La intuición y el estilo*, de Pío Baroja; *El escritor*, de Azorín; *La lámpara maravillosa*, de Valle-Inclán. En todo caso, estas obras no se publicaron por el orden en que las acabamos de nombrar, y podríamos decir que tampoco son muy similares, aparentemente, en lo que a género literario se refiere. Ni tan siquiera son de los mismos años.

La lámpara maravillosa es la más antigua de las cuatro, y recoge una serie de artículos publicados por su autor en *El Imparcial*, a partir de 1912. No se publicaría como libro hasta 1916. La corregiría posteriormente y no llegaría a ser edición definitiva y consolidada hasta 1922. Son textos memorísticos y autobiográficos en los que el autor se muestra a sí mismo y con él, con su proceso de autocomprensión, sus ideas literarias.

Cómo se hace una novela fue escrito por Unamuno entre 1925 y 1927, y, tras una complicada historia editorial, resultará ser un producto desde el punto de vista genérico muy difícil y original, en el que las reflexiones sobre la novela forman parte del contenido del volumen como un integrante más de una estructura muy compleja.

Mucho más tardías son las reflexiones sobre la novela de Pío Baroja sometidas al juicio y al análisis de la autora. *La intuición y el estilo* forma parte como un volumen más de las *Memorias* del autor, exactamente el quinto, y aparece en 1948. Nuevamente nos hallamos ante

un texto muy complejo en que Baroja vuelca de forma totalmente asistemática sus reflexiones en torno a la novela como en torno a otros muchos asuntos. Pero se trata de un texto de un gran interés, en el que Baroja se muestra despectivo en algunos aspectos, aislado y muy unido a la tradición.

Por último, no es menos complejo el cuarto de los libros tenidos en cuenta en este estudio. Se trata de la novela *El escritor* de Azorín, que, como todas las novelas de su autor, es algo, mucho más, que una novela, ya que en su texto se encuentran reflexiones de todo tipo, y, por supuesto, reflexiones estéticas sobre el género novela. Publicada por primera vez en 1942, figuró en la serie de ensayos de la colección Austral (en color verde) en las primeras ediciones. Cuando Azorín introdujo bajo su título la palabra «novela», se editaría a partir de entonces (cuarta edición) en color azul, propio de la novela en la citada colección Austral.

Son tres los conceptos que se analizan en el pensamiento estético, literario y poético de estos cuatro autores, y a cada uno de ellos se dedica un amplio capítulo en el libro de Fernández Urtaun: temporalidad, identidad y ficción.

El primero de ellos recibe un tratamiento diverso por parte de los cuatro escritores. La temporalidad es el signo del arte literario, porque la literatura es un arte del tiempo. Y el tiempo se convierte en un elemento primordial de la creación literaria y en objeto de reflexión de los cuatro escritores: el tiempo tanto el vital como el literario. La dialéctica entre presente, pasado y futuro como reto para el escritor es objeto de sus reflexiones y sus meditaciones literarias en los libros escogidos. El arte literario como arte temporal lo es también cuando adquiere la condición introspectiva en la que el autor se examina a sí mismo como en la autobiografía.

Trata el segundo aspecto de la presencia del propio escritor en su obra y la realidad de su identidad como protagonista de la misma. «Distancia y despojamiento» titula la autora este capítulo y con toda la razón, ya que muchas veces esa identidad está distinguida por el desarraigo, por la separación, por la soledad, y en casos concretos por el destierro, por la trasterración del escritor. El desarraigo que supone el exilio obliga al escritor a una reflexión por su propia identidad. Naturalmente, esta estructura queda abierta, ya que el trasfondo autobiográfico sigue marcando la pauta de las reflexiones especulares e intimistas. Sólo la propia experiencia marca el sentido de las configuraciones metapoéticas establecidas por los cuatro escritores.

El tercer aspecto, el del enfrentamiento de la realidad con la ficción es el más enjundioso de todo el estudio, ya que sin duda lo es en las reflexiones de los cuatro escritores. Lo fue desde luego en la obra de ellos mismos y no podía dejar de consistir en argumento sólido de las reflexiones literarias que en las obras analizadas abundan. Si tenemos en cuenta que se ha dicho que con estos cuatro escritores, y sus antes mencionadas novelas de 1902, comienza en España la novela lírica, caracterizada por la presencia del subjetivismo, el fragmentarismo y la reflexión personal de la realidad, entenderemos la importancia trascendental que este aspecto tiene en los escritores analizados y en sus ideas.

Concluye la autora de este interesante volumen considerando que los cuatro autores deben ser llamados modernistas, ya que su obra literaria está presidida por la exigencia de descubrir y mostrar la belleza que hay en el mundo, y más en concreto en el contexto social e ideológico en que viven, lo cual además de ser un signo modernista es un signo de modernidad. Ahí, en ese proyecto, y en esa exigencia, es donde comparece el escri-

tor con su autobiografía (literatura en el tiempo personal, vital y propio) y con su identidad, caracterizada por la soledad y por el despojamiento, y por enfrentamiento subjetivo con la realidad.

Tales son las conclusiones de este interesante estudio que comentamos, del que hemos de destacar, finalmente, la original estructura del mismo, que revela su condición de instrumento de trabajo y de investigación muy eficaz y apropiado, ya que la autora, tal como promete al comienzo del libro, no prescinde de lo mucho que se ha investigado sobre las ideas literarias de estos autores, sino que lo tiene muy en cuenta, pero lo hace en capítulos aparte, distintos de las reflexiones de los escritores tratados que ocupan los capítulos que podríamos denominar principales, de manera que no se mezclen ni se confundan las reflexiones extractadas y reseñadas de Unamuno, Azorín, Baroja y Valle-Inclán con las reflexiones que una nutrida e inteligente bibliografía ha llevado a cabo con posterioridad sobre el pensamiento literario de los escritores estudiados.

De manera que el libro se estructura en cinco capítulos, titulados «Los escritores y la crítica», «El tiempo presente», «Distancia y despojamiento», «Ficción y realidad» y «La expresión de la modernidad». Los tres centrales son los que contienen los argumentos sobre tiempo, identidad y ficción; el primero es introductorio, y el último contiene las conclusiones del volumen. Tras cada uno de estos capítulos, se introduce, en todos los casos menos en el último, un amplio, detallado y completo «Estado de la cuestión y orientación bibliográfica», en el que, con un orden establecido muy riguroso, se someten a reflexión las reflexiones de los críticos sobre las propias reflexiones de los escritores estudiados.

Es la única manera de poner orden y concierto en la compleja y selvática escalada de opiniones que autores tan tras-

centadales en la historia de la literatura española han provocado con sus originales ideas literarias y estéticas. Por todo ello, el estudio de la profesora Fernández Urtasun se ofrece no sólo como un lúcido estudio sobre toda una época de la literatura española sino como un instrumento de investigación y reflexión imprescindible para el conocimiento de este tiempo de España.

FCO. JAVIER DÍEZ DE REVENGA

DE SALAS, Jaime y Dietrich BRIESEMEISTER (eds.), *Las influencias de las culturas académicas alemana y española desde 1898 hasta 1936*, Madrid/Frankfurt am Main, Iberoamericana/Vervuert, 2000, 287 pp.

Este volumen conjunto es fruto del encuentro que tuvo lugar en 1998 dentro del marco de las conversaciones académicas hispanoalemanas que Jaime de Salas, Friedrich Niewöhner y Dietrich Briesemeister habían puesto en marcha en 1993 para fomentar las relaciones culturales entre las dos comunidades. Jaime de Salas es el director de la Fundación Xavier de Salas de Trujillo, la cual ha realizado desde su origen en 1981 una importante labor de investigación y difusión de la cultura española en todos sus ámbitos (desde la antropología hasta la historia o la sociología, entre otros). Por su parte, el profesor Briesemeister, hoy profesor emérito en la Universidad de Jena, era entonces director del Instituto Iberoamericano de Berlín, cuya dedicación al intercambio científico y cultural entre Alemania y el mundo hispano no tiene parangón en ningún país de Europa.

El tema del encuentro era en esta ocasión —ya la sexta edición de estas fructíferas conversaciones— las influencias académicas de ambos países en el período

de 1898 hasta 1936, el cual, como se encargan de explicar cada uno de los colaboradores, es de gran importancia para el desarrollo de la universidad y la cultura académica española, que tras el año clave de 1898 necesitaba modernizarse y encontrar orientación para poner en marcha el progreso de la sociedad de la época, para lo cual la observación de los más avanzados países europeos, como Alemania, era irrenunciable.

El volumen fue, pues, pensado desde una perspectiva interdisciplinar, lo que se observa en las contribuciones a distintos campos del saber como la arqueología y la historia antigua, la medicina, la física y las matemáticas, la psicología, la filosofía o la filología. La mayoría de los trabajos de este volumen se dedica a la historia de las disciplinas.

Desde una perspectiva historicista, José María Álvarez Martínez explica «La influencia alemana en los inicios de la Arqueología e Historia Antigua españolas» (9-35). La presencia en España de investigadores alemanes como Emil Hübnner, miembro de la Academia de Berlín, desde el año 1860 o de Adolf Schulten, que excavó Numancia a partir de 1905, impulsó los estudios científicos en estas disciplinas, en España totalmente atrasadas o no reconocidas como tal. (A este respecto es esclarecedor el hecho de que hasta 1901 los arqueólogos fuesen denominados «Anticuarios» o que sólo a partir de 1898 se creasen cátedras de arqueología en las universidades españolas). Gracias a la Junta de Ampliación de Estudios e Investigaciones científicas (JAE) numerosos estudiosos viajaron a Alemania para conocer los nuevos métodos de investigación, lo que cristalizó en 1943 en la creación en Madrid de una sede del Instituto Arqueológico Alemán, que todavía hoy sigue impulsando los estudios de esta disciplina.

Algo semejante sucede en la medicina, según explican Jorge Cervós y Jose-

ph Corcó, que en su artículo «Científicos españoles en la República de Weimar» (37-42) se centraron en la importancia de los viajes de científicos españoles a Alemania en esta época. Un ejemplo paradigmático de la fructífera relación hispanoalemana es el citado Ramón y Cajal, que presentó sus hallazgos sobre desarrollo neuronal en Alemania, mientras en España era desconocido. Los autores se ciñen no obstante al período de los años veinte y comienzos de los treinta, donde Carlos Jiménez Díaz, Severo Ochoa y Francisco Grande Cobián, gracias a becas de la JAE, estuvieron en contacto con las técnicas y laboratorios alemanes de vanguardia, lo que elevó el hasta entonces pésimo nivel de la ciencia española hasta tal punto que Ochoa recibió, debido a su excepcional trayectoria científica, el Premio Nobel de Medicina en 1959.

José Manuel Sánchez Ron en su aportación, titulada «Relaciones entre España y Alemania en física, química y matemáticas» (43-60), ofrece un panorama semejante en dichas disciplinas. La JAE, donde participaron los mejores cerebros españoles de todos los campos científicos, permitió, mediante la concesión de becas para trabajar en el extranjero y mediante la creación de laboratorios especializados, el desarrollo espectacular de la ciencia en España, lo que se ilustra con los ejemplos de Miguel Catalán, Enrique Moles y Julio Rey Pastor.

Helio Carpintero muestra también el importante influjo de las teorías alemanas en la historia de la psicología en España en su artículo «Influencias germánicas en la psicología española» (223-238). Destaca sobre todo la psicología estructuralista del alemán Wundt en los estudios de Juan Vicente Viqueira y por supuesto de Gregorio Marañón y José Ortega —para el cual el estudio de la psicología no se podía apartar de la ciencia alemana.

En el volumen se le presta un espe-

cial interés a la filosofía, y en concreto a su máximo exponente en España, José Ortega y Gasset. Nikolaus Werz (75-90) analiza el diagnóstico del tiempo, poniendo en relación las obras *Deutscher Geist in Gefahr* (1932) de Curtius, *Die geistige Situation der Zeit* (1930) de Carl Jaspers y *La rebelión de las masas* (1930) de Ortega. Por su parte, Jaime Salas subraya en «Ortega y el ideal de una filosofía académica» (183-204) de qué manera Ortega pone los cimientos de una disciplina como la historia de la filosofía, basándose en el ejemplo de la filosofía académica alemana con la decisiva influencia de autores como Nietzsche, Husserl y Heidegger. Christoph Strieder vuelve en su artículo «Ortega entre culturas: conocimiento y modernización» (205-222) al proyecto fundamental de Ortega, la modernización del sujeto en España mediante la renovación de la cultura, para lo cual el filósofo actuó conscientemente como transmisor entre estas dos culturas.

Hasta aquí hemos visto la importancia de la JAE y de la Institución Libre de Enseñanza. Era lógico, pues, reservar un artículo a su historia e influencias, de lo que se encarga Enrique Menéndez Ureña. En «La Institución Libre de Enseñanza y Alemania» (61-73) se exponen los orígenes de esta institución de la mano de Francisco Giner de los Ríos —discípulo de Julián Sanz del Río, primer krausista español— en 1876, así como el ideal filosófico que iluminó sus comienzos (el krausismo) y los principios que la rigieron. Como explica el autor, Giner, cuya correspondencia con los krausistas alemanes fue constante durante toda su vida, fundó la ILE bajo los principios fundamentales de la libertad de enseñanza y de la ciencia, lo que significa la independencia de la Iglesia y el Estado, y persiguió el objetivo de la educación del hombre en cuanto hombre.

En Alemania, una institución que fue determinante para la difusión de la cul-

tura española es la Herzogin Anna Amalia-Bibliothek, a la que Albrecht Graf Kalnein dedica el artículo «Weltliteratur y provincia: acerca de los fondos hispánicos de la Herzogin Anna Amalia-Bibliothek, Weimar» (239-265). Esta biblioteca, según el autor, es el testimonio de la rica trayectoria hispanófila en Weimar. Los fondos hispánicos, todavía no registrados en su totalidad, constituyen un legado valiosísimo de volúmenes de los siglos xvii a xx de diversas disciplinas. El autor presta especial atención a los fondos desde fines del siglo xviii (Goethe, Herder, Keil son algunas figuras que tuvieron que ver con esta institución), así como a una selección numerosa de libros sobre la Guerra Civil.

Entre los estudios históricos de determinadas disciplinas destaca especialmente el trabajo de Briesemeister acerca del «Auge del hispanismo alemán (1918-1933)» (267-286). En él se nos explica el establecimiento de la filología hispánica en el ámbito germánico en los años 30, representada en los hispanistas Ernst Robert Curtius y Karl Vossler. En el período de entreguerras los estudios de las culturas europeas en Alemania tienen un marcado carácter nacionalista —siguiendo la teoría romántica del «Volksgeist» de Herder—, lo que persigue la definición por comparación del ser germánico o «Deutschtum». Este mismo carácter acompañó el interés por España y su cultura, a lo que se unió una visión romántica de España, y al hecho de que España no constituía ningún peligro, no era un enemigo tradicional de Alemania como lo habían sido Francia o Gran Bretaña. Según Briesemeister, Curtius y Vossler, aun sin compartir postulados fascistas, sí utilizan términos frecuentes en esa época y comparten también esta idea romántica de nuestro país. Ambos descubren los valores intrínsecos de España, si bien el primero en los ideales regeneracionistas del 98 y el segundo en el Siglo de Oro.

Desde esta perspectiva ideológica resulta muy interesante y esclarecedor el artículo de Francisco Sánchez-Blanco, dedicado a «España, inspiración para conservadores alemanes; Alemania, admiración de progresistas españoles. Carl Schmitt: un ejemplo de malentendidos de fondo» (91-110). El autor explica la imagen que los alemanes católicos tienen de España, fundamentalmente la de una nación católica y tradicionalista, modelo de oposición al espíritu moderno, siguiendo en el período de entreguerras las ideas de Juan Donoso Cortés, propagador de un orden teocrático. Apoyada en estas bases surge la teología política de Carl Schmitt, que ve en la dictadura el modelo político a seguir. Paralelamente la imagen de Alemania en España es la de una nación moderna, a la vanguardia de los descubrimientos científicos. Partiendo de esta visión parcial, los escritos del conservador Carl Schmitt fueron acogidos en la República laica española con malentendidos. Como ejemplo, la falseada traducción de «Der Hüter der Verfassung» [El guardián de la constitución] propagada en España como «La defensa de la constitución», que posteriormente serviría de fundamento teórico a la dictadura franquista.

Manfred Tietz asimismo destaca este carácter ideológico contradictorio de las relaciones hispanoalemanas, ejemplificándolo en «La visión de España en *Hochland* (1903-1941): una revista cultural del catolicismo alemán» (129-182). Tietz describe los orígenes y planteamiento de *Hochland*, revista católica no clerical, con una clara orientación intelectual e idealista, que trataba de recristianizar la elite católica, y de marcado nacionalismo (aunque conscientemente no nacionalsozialismo). El autor ofrece además un índice de todos los artículos de tema únicamente hispánico en *Hochland*, cuya imagen de España, según Tietz, es una visión parcial no objetiva y apologética

de la España católica conservadora, la vieja idea de la «España eterna».

Otra aportación sobre la relación política e ideológica entre Alemania y España es la de Walther L. Bernecker, «Luis Araquistáin y la crisis de la República de Weimar» (111-127), donde se analiza la postura crítica frente al movimiento nacionalsocialista y la llegada al poder de Hitler del embajador socialista de izquierdas de la República Española en Berlín durante 1932-1933.

En fin, el volumen constituye una excelente muestra de los frutos de la colaboración científica entre dos países. Aunque la elevada cantidad de erratas llega a dificultar la lectura, es de alabar la acertada elección del tema, así como el empeño interdisciplinar del volumen y la calidad científica de todas las aportaciones. En general es un libro muy recomendable por sus interesantes lecciones y la amenidad de la mayor parte de los artículos.

ROSAMNA PARDELLAS VELAY

SAWICKI, Piotr, *Las plumas que valieron por pistolas. Las letras en pugna con la historia reciente de España*, Wrocław, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, 2001, 224 pp.

Dentro de la serie *Estudios Hispánicos*, la Editorial de la Universidad de Wrocław (Polonia), con el concurso de la UNED, reúne en volumen coordinado por Justyna Ziarkowska, una colección de trabajos (ponencias, artículos, conferencias, extractos de obras mayores) de Piotr Sawicki, catedrático de Literatura, Historia y Cultura Españolas en la Universidad mencionada. Se trata de textos que abarcan la actividad académica e investigadora de su autor desde 1986 hasta fechas muy próximas a las actuales y que observan una unidad temática.

Es el profesor Sawicki, fundador de los estudios de español en el seno del Instituto de Filología Románica de la ilustre y antigua Universidad de Wrocław (la Breslau prusiana recuperada para Polonia tras siglos de anexiones por las naciones limítrofes), uno de los valores más sólidos del actual hispanismo polaco. Formado en los excelentes medios universitarios de la Polonia de los años 70, Sawicki viene dedicando su labor investigadora, desde un principio, a la España contemporánea, labor que culmina en obras tan definitivas como *La guerra civil de 1936-1939 en la narrativa española. Los contextos ideológicos de la literatura y su misión social*, publicada en Varsovia y en polaco en 1985, documentadísimo estudio que supera las 600 páginas, o *La España del cambio*, selección de textos periodísticos sobre la España actual, adaptados y anotados por el autor, edición en castellano, salida en 1993 de las mismas prensas varsovianas. Otros campos abiertos a la investigación científica del hispanista polaco son la literatura de viajes relacionada con lo español, como su por todos conceptos notable *España pintoresca e histórica. Correrías transpirenaicas de los polacos en los años 1838-1930*, aparecida en la lengua del autor en 1996, sus estudios de paremiología española y comparada y los dedicados a la cinematografía hispánica, de la que es un profundo conocedor, como se pone de manifiesto en la publicación objeto de la presente reseña.

En *Las plumas que valieron por pistolas*, el autor utiliza, parafraseándolo, el célebre verso del soneto de Machado a Lister como título de su recopilación. La sugerencia epigráfica sin duda procede de *Si mi pluma valiera tu pistola. Los escritores españoles en la guerra civil*, la antología publicada por Fernando Díaz-Plaja en 1979, a la que Sawicki alude, pero al adoptar el pretérito de tercera persona y los plurales el hispanista pola-

co manifiesta el deseo de dotarse de una proyección histórica múltiple al mismo tiempo que de una aproximación personal. La tragedia española y sus consecuencias sigue provocando hasta hoy en Polonia especial resonancia a causa de la particular trayectoria de esta nación. Así, en el segundo trabajo recogido en el volumen (el primero es la transcripción en polaco de una ponencia sobre los antecedentes de la guerra civil y sus dilemas morales y políticos entre los intelectuales españoles) el autor reproduce y comenta un documento extraordinario y prácticamente desconocido del lector español: la entrevista que Romans Fajans, corresponsal de guerra del popular diario polaco *Kurier Warszawski*, y simpatizante de los rebeldes, le hizo en Salamanca, pocos días antes de su muerte, a un Unamuno recién destituido de su rectorado. Bajo el epígrafe de «Los españoles son un pueblo enfermo», declaración del filósofo español al periodista, el investigador polaco, a la vez que recupera esta que define de «entrevista olvidada», alude a la implicación no sólo intelectual sino, muchas veces activa, de determinados sectores de la población polaca en el sangriento conflicto. Conviene recordar, y así queda reflejado repetidas veces a lo largo del libro, que la Polonia oficial de la época se manifestó decididamente a favor del bando nacionalista. Hoy, desaparecida la Polonia popular, renacen con vigor, en declaraciones públicas y en escritos, las voces que reivindican, hasta formar una especie de corriente hagiográfica, la figura del general Franco. Al respecto, en «Polonia y el drama de España» (pp. 167-192), que constituye el segundo bloque (más breve) de los tres en que se divide el volumen, Sawicki recoge dos estudios suyos realmente esclarecedores. En el primero, que en su versión española recibe el título de «Entre dos totalitarismos. La guerra civil española de 1936-1939 a ojos de sus testigos polacos»

(pp. 167-185), el autor, limitado a este período y sirviéndose de abundantes fuentes documentales, traza un eficaz esbozo de la polarización de la sociedad polaca de la época: de parte de los rebeldes, el ultraderechista Partido Nacional (*Stronnictwo Narodowe*), las agrupaciones católicas y el sector progubernamental; a favor de la República, el Partido Comunista Polaco y los voluntarios de las Brigadas Internacionales integrados en la Brigada Dombrowski. El segundo estudio, que se reproduce en su versión original polaca, «glosa —según se explica en la declaración de la procedencia de los trabajos recogidos que cierra el volumen precediendo al índice de nombres— las controversias en torno al retiro (por su participación en la guerra civil española) de los ex-combatientes polacos de las brigadas internacionales, tema que provocó un encendido debate en el Parlamento y en la prensa». El acontecimiento se produjo en fechas tan recientes como son los años 1990 y siguientes, como «ecos tardíos de la primera lucha acerca de la Polonia popular», según reza el título del texto polaco (pp. 188-192), y al calor de la nueva situación política y social del país.

Todo lo que antecede nos remite al primer apartado de la obra, que bajo el título general de «Las dos Españas de frente» (pp. 13-151) reúne doce estudios, a cuya cabeza el autor coloca el texto polaco acerca de los antecedentes intelectuales de la guerra civil ya mencionado, seguido de la entrevista de Fajans a Unamuno. Con ellos Sawicki aborda directamente el famoso tema de «las dos Españas» enunciado en el epígrafe general. En «Los intelectuales españoles ante la guerra civil de 1936-1939. Sobre la psicología de un conflicto destructivo» (pp. 35-39), tercer trabajo, la línea expositiva continúa el tema aludido interpretado como un intento de aniquilación física y espiritual del contrario por parte de los dos bandos contendientes en aquellos

años terribles y si bien, tanto a lo largo de este conciso artículo como en los siguientes, el autor tratará de mantener la visión equilibrada de un investigador neutral, no podrá por menos de denunciar una y otra vez la saña de los vencedores, que se refleja en lo que, más adelante, llama «literatura de *vencedores* sobre los *vencidos*» («*El rojo arrepentido*, último argumento de la propaganda nacionalista en la novela española de la guerra civil», pp. 125-141) con su esquematismo de *bueno/malo = falangista/rojo*.

«La narrativa republicana durante la guerra de España y su misión social» (pp. 53-75), uno de los trabajos más importantes de los que se recogen en esta parte del volumen, reproduce —según explica el profesor hispanista—, con algunas omisiones y retoques, un capítulo inicial de *La narrativa española de la guerra civil (1936-1939). Propaganda, testimonio y memoria creativa*, extenso trabajo todavía inédito. El objeto de esta primicia es «esbozar un panorama de la narrativa bélica republicana, vista como vehículo de comunicación de ideas e indicador de conductas colectivas». Se estudian aquí con un conocimiento directo de los textos, a los que acompañan breves y pertenecientes reseñas críticas, aspectos tales como la prosa republicana en *El Mono Azul* y *Hora de España*, los folletos propagandísticos, los testimonios de la vida cotidiana en el frente y en la retaguardia, la obra militante de Herrera Petere, Arconada, Sánchez Barbudo y Zamacois, entre otros. Sawicki, que trata autores y textos con innegable simpatía, reconoce la dificultad de trazar unos límites entre la literatura propagandística *sensu stricto* y la literatura de tipo testimonial, concluyendo que «no se le deben formular reproches a la narrativa bélica republicana. Era tal y como podía ser en unas circunstancias históricas determinadas, intentando responder a las necesidades premiantes del momento y cumplir

unas consignas impuestas no por el Arte, sino por la Historia» (p. 74).

En «Pasión patriótica, pasión destructora. La idea de España y su contexto político y humano en la prosa militante de los años 1936-1939» (pp. 75-96), artículo que sigue y complementa al anterior, el hispanista polaco se vale del concepto de «literatura militante», introducido por Gonzalo Sobejano en *La novela española de nuestro tiempo. (En busca del pueblo perdido)*, 1975, para contrastar el ideario patriótico de los jóvenes soldados y la imagen que tuvieron del bando contrario fijados en la letra impresa. Se enfrentaron aquí, articulados bajo lemas sacados de los textos estudiados, dos literaturas enemigas representadas por autores de uno y otro bando, los republicanos y los de la llamada «Generación de la Falange», tales como Sender y Salas Viu, entre los primeros, y Benítez de Castro y García Serrano, entre los segundos.

A partir de este capítulo la obra de Sawicki se centra en el análisis de la producción literaria de los vencedores sobre los vencidos, como él la designa, según vimos, y siempre apoyándose en una amplísima y sólida documentación bibliográfica e histórica. Van, así, surgiendo los artículos «*Espero morir despacio... El rito de la muerte en el ideario colectivo de la Falange*» (pp. 97-105), incisivo estudio de psicología de grupos, cargado de referencias textuales; «*Cela y la guerra de España: entre la rueda de la sangre y su aroma criminal*» (pp. 107-114), refundición de un texto expuesto oralmente en la Universidad de Poznan con motivo de la concesión del Nobel al autor de *La colmena* y donde, en nota, se reproduce la instancia oficial cursada por el mismo al Comisario de Investigación y Vigilancia del gobierno de Burgos ofreciendo sus servicios, lo que lleva al hispanista polaco a calificar a su autor, no sin ironía, del «leal ciudadano del

Nuevo Estado», si bien señala su evolución posterior; «Las ejemplares historias de los *niños-cruzados*: notas sobre el espíritu beligerante de una literatura infantil» (pp. 115-123), trabajo que con el siguiente, titulado «El *rojo arrepentido*, último argumento de la propaganda nacionalista en la novela española de la guerra civil» (pp. 125-141), análisis de más de un centenar de obras escritas entre 1936 y 1950, forma un todo a manera de retrato colectivo de una sociedad cuyo llamado «espíritu cristiana de Cruzada» es objeto de dura crítica por parte del autor, lo cual no le impide señalar documentalmente un esfuerzo parcial, pero afectivo, por superar esta literatura en años posteriores.

Se completa esta parte del libro con un «Comentario a una 'Bibliografía comentada: *La guerra civil española en la novela*' de Maryse Bertrand Muñoz» (pp. 143-149), modelo de recensionismo crítico, y «El concepto de Unidad en la propaganda franquista. Notas para la historia de una obsesión (1937-1962)» (pp. 151-163), en que Sawicki estudia la expresión «unidad» como palabra-testigo del vocabulario franquista en un largo período.

La segunda parte del volumen, mucho más breve que la primera, pero no menos documentada, ha sido ya objeto de referencia, lo que nos permite pasar a la parte conclusiva de la obra. Está formada por un Apéndice, que se enuncia en español («El cine español y la *Cruzada*») pero aparece en polaco bajo el sugestivo título de, en traducción al castellano, «Desde *Raza* hasta *La caza*. El cine español ante la guerra civil» (pp. 195-213) e incluye una muy interesante y completa bibliografía sobre el tema. Unas útiles notas explicativas de la procedencia de los trabajos recogidos, en las que se justifica la inclusión de los textos en polaco (a los que hay que sumar otro en alemán, «Literatur als Mitschöpfer der Ges-

chichte. Die gesellschaftige Sendung der spanischen Kriegsprosa [1936-1975] «leído en un seminario polaco-alemán) como dirigidos a un lector nativo y el ya aludido índice de nombres cierra una obra que debe ocupar, con todo derecho, un lugar destacado en la lista, cada vez más importante, de las llamadas a recuperar la memoria histórica de la historia reciente de España, con el atractivo añadido de lo novedoso de su procedencia. Por su extraordinaria documentación, que incluye fuentes poco o nada accesibles al lector español, por sus ponderados enfoques psicológicos y sociológicos de los hechos literarios, *Las plumas que valieron por pistolas* está pidiendo una amplia reedición en España y totalmente en español, junto con el extenso trabajo, todavía inédito, sobre la narrativa española de la guerra civil.

ROBERTO MANSBERGER AMORÓS

TORTOSA, Virgilio, *Escrituras ensimismadas: la autobiografía en la democracia española*, Salamanca, Universidad de Alicante, 2001, 277 pp.

Existe en la actualidad un fenómeno que llama la atención en el panorama de la literatura contemporánea y en los estudios teóricos y literarios; hoy en día entre las listas de *best sellers* podemos encontrar diarios, autobiografías, y memorias de personajes como folclóricas, actores y vividores, insignes políticos, o algún que otro premio Nobel, lo que es síntoma de un curioso proceso de auge y desarrollo de la literatura del «yo», en el que están implicados factores de diversa índole: sociales, económicos, culturales... Tal expansión ha tenido también su reflejo en el incremento de los estudios en torno a la autobiografía, lo que queda patente si tenemos en cuenta que en lugares tan diferentes como Francia o Es-

tados Unidos la teoría y la crítica han encontrado en este fenómeno uno de sus focos de atención más controvertidos. En el caso de España, la investigación en torno a dicho tema ha dado interesantes frutos gracias a la aportación del grupo de investigación dirigido por José Romero Castillo, de la U.N.E.D. El caso de Virgilio Tortosa, que presenta aquí, aunque de forma más elaborada, su tesis doctoral dirigida por Antonia Cabanilles, de la Universidad de Valencia, demuestra cómo en otros centros también se están llevando a cabo interesantes investigaciones en torno a dicha cuestión.

Según el autor, en España, con la llegada de la democracia y el subsiguiente ascenso al poder de una nueva clase dirigente, la aparición de diferentes estilos de vida y costumbres, entre otros factores, se instauró un canon literario sujeto a nuevos intereses en el cual la escritura autobiográfica ocupa un lugar diferente a siglos precedentes. En el ambiente de las dos últimas décadas queda latente una necesidad de hablar del pasado para crear un futuro, de ofrecer modelos de comportamiento, factor que ha propiciado el incremento de la publicación de las formas de expresión de la intimidad y la imposición de determinados formas de representación de la misma. Virgilio Tortosa estudia esta tendencia en la literatura española del periodo, con el objetivo de «develar el proceso histórico mediante el testimonio autobiográfico» (p. 17).

El planteamiento del autor, desarrollado en el primer capítulo, se asienta en la tesis de que todo acto narcisista de la escritura de la propia existencia no es ajeno a las corrientes ideológicas de la sociedad, de la clase, del país en el que le ha tocado vivir al escritor de dicho texto, por lo que resulta interesante investigar de qué modo queda de manifiesto el entramado del poder. Virgilio Tortosa ha aprendido de la teoría postestructuralista y deconstruccionista la pérdida

de inocencia del investigador ante la autobiografía, lo que le ha enseñado a no anhelar los datos históricos sobre un momento determinado o un autor, ni la representación de la psicología de una persona, a no buscar la pura referencia, ya que aunque en la autobiografía lo privado aparentemente se convierta en tema central, la escritura de lo íntimo acaba reflejando finalmente las corrientes públicas. Un título alternativo a la obra podría ser «Autobiografía y poder» con el que se conseguiría una mayor descripción de la intención del volumen, y así mismo se evitaría la confusión que se produce entre «Escrituras ensimismadas» y el concepto de «novela ensimismada», empleado por Gonzalo Sobejano para hablar de cierta tendencia metaficcional en la narrativa española.

Lo cierto es que tratar la autobiografía es un objetivo complejo, ya que es un campo donde se entrecruzan y dirimen no sólo conceptos literarios sino también nociones que fundamentan el conocimiento occidental: son sujeto, esencia, presente, historia, temporalidad, memoria, imaginación, representación, mimesis, poder o referencialidad, por lo tanto es evidente que se ponen en juego cuestiones muy polémicas y que por sí solas han provocado una ingente bibliografía. Por ello el autor se encontrará en el deber de dedicar amplios apartados a la teoría, tal y como sucede en el segundo capítulo, donde se ocupa del problema del estatuto teórico de la autobiografía. Se centra fundamentalmente en dos aspectos: el primero es el valor literario del género, que durante mucho tiempo ha sido menospreciado, y el segundo corresponde a la situación en la teoría de los géneros y por ende, su autonomía con respecto a otras formas del discurso, porque en la marca genérica también «están exhibidos tantos valores del sistema que nos gobierna como constreñidos los puntuales que la generan y la retroalimentan» (p. 39).

Nuevo Estado», si bien señala su evolución posterior; «Las ejemplares historias de los *niños-cruzados*: notas sobre el espíritu beligerante de una literatura infantil» (pp. 115-123), trabajo que con el siguiente, titulado «El *rojo arrepentido*, último argumento de la propaganda nacionalista en la novela española de la guerra civil» (pp. 125-141), análisis de más de un centenar de obras escritas entre 1936 y 1950, forma un todo a manera de retrato colectivo de una sociedad cuyo llamado «espíritu cristiana de Cruzada» es objeto de dura crítica por parte del autor, lo cual no le impide señalar documentalmente un esfuerzo parcial, pero afectivo, por superar esta literatura en años posteriores.

Se completa esta parte del libro con un «Comentario a una 'Bibliografía comentada: *La guerra civil española en la novela*' de Maryse Bertrand Muñoz» (pp. 143-149), modelo de recensionismo crítico, y «El concepto de Unidad en la propaganda franquista. Notas para la historia de una obsesión (1937-1962)» (pp. 151-163), en que Sawicki estudia la expresión «unidad» como palabra-testigo del vocabulario franquista en un largo período.

La segunda parte del volumen, mucho más breve que la primera, pero no menos documentada, ha sido ya objeto de referencia, lo que nos permite pasar a la parte conclusiva de la obra. Está formada por un Apéndice, que se enuncia en español («El cine español y la *Cruzada*») pero aparece en polaco bajo el sugestivo título de, en traducción al castellano, «Desde *Raza* hasta *La caza*. El cine español ante la guerra civil» (pp. 195-213) e incluye una muy interesante y completa bibliografía sobre el tema. Unas útiles notas explicativas de la procedencia de los trabajos recogidos, en las que se justifica la inclusión de los textos en polaco (a los que hay que sumar otro en alemán, «Literatur als Mitschöpfer der Ges-

chichte. Die gesellschaftliche Sendung der spanischen Kriegsprosa [1936-1975] «leído en un seminario polaco-alemán) como dirigidos a un lector nativo y el ya aludido índice de nombres cierra una obra que debe ocupar, con todo derecho, un lugar destacado en la lista, cada vez más importante, de las llamadas a recuperar la memoria histórica de la historia reciente de España, con el atractivo añadido de lo novedoso de su procedencia. Por su extraordinaria documentación, que incluye fuentes poco o nada accesibles al lector español, por sus ponderados enfoques psicológicos y sociológicos de los hechos literarios, *Las plumas que valieron por pistolas* está pidiendo una amplia reedición en España y totalmente en español, junto con el extenso trabajo, todavía inédito, sobre la narrativa española de la guerra civil.

ROBERTO MANSBERGER AMORÓS

TORTOSA, Virgilio, *Escrituras ensimismadas: la autobiografía en la democracia española*, Salamanca, Universidad de Alicante, 2001, 277 pp.

Existe en la actualidad un fenómeno que llama la atención en el panorama de la literatura contemporánea y en los estudios teóricos y literarios; hoy en día entre las listas de *best sellers* podemos encontrar diarios, autobiografías, y memorias de personajes como folclóricos, actores y vividores, insignes políticos, o algún que otro premio Nobel, lo que es síntoma de un curioso proceso de auge y desarrollo de la literatura del «yo», en el que están implicados factores de diversa índole: sociales, económicos, culturales... Tal expansión ha tenido también su reflejo en el incremento de los estudios en torno a la autobiografía, lo que queda patente si tenemos en cuenta que en lugares tan diferentes como Francia o Es-

Para concluir esta reseña, hay que decir que la obra posee méritos indudables como la valentía de abordar un problema que pone en juego muchas cuestiones teóricas muy controvertidas. El trabajo supone por ejemplo una buena aproximación a la obra de Lejeune y otros autores presentes en la actualidad de la cultura española. Sin embargo, se echa en falta una toma de posición clara sobre cuál es su concepción de lo autobiográfico para justificar su acercamiento a la poesía y a la novela tal y como el autor lo propone; también me gustaría que en nuevas ediciones se incluyeran una introducción al proyecto general de la obra y una recapitulación a guisa de conclusiones. Sin duda, con ello ganaría en claridad.

CRISTINA BARTOLOMÉ PORCAR

HERNÁNDEZ, Miguel, *El rayo que no cesa*, edición, introducción y notas de José María Balcells, Madrid, SIAL Ediciones, 2002, 128 pp.

La doble trayectoria que ha venido desarrollando con notable acierto el profesor Balcells como estudioso de la literatura áurea, sobre todo de Quevedo y Fray Luis de Granada, y la poesía del siglo XX, con una atención especial a Miguel Hernández, hacen de él una persona especialmente indicada para llevar a cabo la que hoy por hoy es la edición más completa de esta obra central de Miguel Hernández, *El rayo que no cesa*, que ya había editado previamente con un prólogo en Losada-Océano (1998), en un volumen en que se recogían otros libros poéticos del autor. Estamos ahora ante una edición difícil de superar en muchos aspectos, pero sobre todo destaca la minuciosidad en la anotación de cada uno de los poemas. Las fuentes clásicas son

precisamente rastreadas y descritas, sin olvidar por ello otras fuentes contemporáneas al poeta; pero insisto en la importancia de la continuidad con la tradición de la literatura española del Siglo de Oro porque, aunque la crítica ya ha dado cumplida cuenta de las deudas de Hernández con Góngora y Quevedo principalmente, Balcells ahonda en las raíces clásicas de este poemario, extendiendo la nómina de influencias, y proponiendo una lectura global del poemario como cancionero petrarquista.

Esta propuesta ya había sido hecha con anterioridad por el propio Balcells, en un artículo aparecido en la revista *Ínsula*, «Perspectiva petrarquista de *El rayo que no cesa*» (544, abril 1992), y en otro de Arcadio López Casanova, «Sobre o macrotexto poético (Estructura e sentido de *El rayo que no cesa* como Cancioneiro)», publicado en *Boletín Galego de Literatura* (nov. 1992), pero ahora, gracias a la aparición en forma de libro, y en una editorial que supera el marco estrecho del público puramente académico, esta idea tendrá una expansión mayor. Para empezar, se apoya el editor en las palabras que el propio Hernández le dirige a su entonces novia, Josefina Manresa: «Todos los versos que van en este libro son de amor y los he hecho pensando en ti, menos unos que van por la muerte de mi amigo». La continuidad entre literatura y vida, fundidas en el desarrollo de un ciclo amoroso, sienta una base sólida para esta interpretación, a la que se añade la posibilidad que apunta el profesor Balcells de ver una ordenación cronológica en el discorrir de los sonetos. De esta manera, el intertexto de Petrarca funciona a guisa de modelo, ya que el cancionero petrarquista, como cauce genérico, supera la obra de Petrarca en su particularidad. Todo ello arroja una luz novedosa sobre la lectura de este intenso poemario, lectura en que encajan perfectamente, y en un ám-

bito más global que el de la mera cita textual, todas las reminiscencias de los poemas del Siglo de Oro español que esparce Hernández por su obra. A la vez, esta nueva lectura permite al profesor Balcells ofrecer una interesante interpretación de la famosa «Elegía a Ramón Sijé», que se presentaría no como un añadido al texto por una circunstancia externa (la muerte del amigo), sino que daría coherencia al conjunto «porque fijaba la historia en un espacio y en un tiempo dados» (p. 19), igual que ocurría con los poemas «de ocasión» en los cancioneros petrarquistas. A este respecto es también interesante la interpretación que se da del tan comentado «con» de la dedicatoria de la «Elegía»: «con quien tanto quería». En esta línea de entender el libro como la proyección literaria de un itinerario amoroso y vital, la preposición «con» remite al hecho de que el noviazgo de Miguel Hernández con Josefina Manresa había sido contemporáneo del de Sijé con su prometida: habían querido conjuntamente. Ello propicia el encaje perfecto de la elegía como remate del cancionero amoroso de Hernández.

A la cuestión de la genericidad se le añade la de la intertextualidad, que ya he señalado. Asombra el detalle del profesor Balcells en el rastreo y presentación de fuentes. Gracias a ello podemos constatar cómo, efectivamente, el primer Hernández de corte gongorista y cargado de preciosismo, deriva, sin renunciar del todo al brillo formal, hacia una poética de más intensidad y más cargada de conceptos, que es fruto directo de la influencia de Quevedo. Y dos son también los poetas contemporáneos que se presentan como más influyentes en esta etapa creativa de Hernández, precisamente dos poetas de expresión intensa y desgarrada: Vicente Aleixandre y Pablo Neruda, que prestarán al autor de *El rayo que no cesa* una técnica tendente a lo visionario, y cierto acercamiento al surrealismo. Ade-

más, cada poema viene profusamente anotado con los intertextos dentro de la propia obra de Hernández, para que el lector tenga presente en todo momento la trayectoria entera del poeta. Gracias a esta minuciosa labor de búsqueda y anotación, la crítica está ahora en condiciones de corroborar o modificar sus aseveraciones en torno a los rasgos de la poesía de Hernández en *El rayo que no cesa*. Como ejemplo de virtuosismo en la anotación véase cómo la asimilación entre el rayo y el amor, que es el eje central de la imaginería del libro y de donde deriva el título, viene autorizada por un raudal de citas clásicas: Lope, Boscán, Villamediana, Soto de Rojas.

A ello se suma la atención que se presta no sólo a los contenidos sino a las formas y técnicas, pues aparte de lo señalado para cada poema, un apartado entero de la introducción se dedica a situar el poemario en la tradición desde una perspectiva formal, y se procede a un riguroso y extenso análisis de tipo estilístico. Resulta interesante sobre todo, por deberse a una técnica tomada directamente de los poetas barrocos, la atención prestada a las estructuras correlativas, estudiadas por Balcells ya en otro lugar: «Estructuras correlativas de Miguel Hernández» (*Márgenes de la curiosidad*, Málaga, El Guadalhorce, 1974). Y conviene señalar un aspecto por lo general desatendido, y es el cierto grado de humor y parodia que cruza, como una ráfaga, algún poema del libro, incluyendo alguna parodia del discurso amoroso, lo que relaciona a Miguel Hernández con las burlescas lopescas del petrarquismo en el *Tomé de Burguillos*. El contundente final del soneto 6: «¡cuánto penar para morirse uno!», no puede leerse más que de manera irónica, o cuando menos anticlimática.

La historia del texto está perfectamente trazada al principio de la introducción desde el primitivo *Silbo vulnerado*, hasta

la edición primera de *El rayo que no cesa*, por parte de Manuel Altolaguirre en Madrid, en 1936, edición que es la que escrupulosamente se reproduce aquí, con anotación de las variantes presentes en versiones anteriores de los textos. Una extensa y actualizada bibliografía tanto de la obra de Miguel Hernández en su conjunto como de *El rayo que no cesa* en particular se pone al servicio del lector.

ÁNGEL LUIS LUJÁN

NEIRA, Julio y Javier PÉREZ BAZO, *Luis Cernuda en el exilio. Lecturas de «Las nubes» y «Desolación de la quimera»*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, Université de Toulouse-Le Mirail (Collection Amphi 7 Langues), 2002, 314 pp.

Pone de manifiesto este interesante volumen, una vez más, el interés que despierta, y ha despertado recientemente, con motivo de su centenario, la figura y la obra de Luis Cernuda, el gran poeta español nacido en Sevilla en 1902 y muerto en 1963 en su exilio mejicano. Sin duda, estamos ante uno de los poetas más valiosos de toda la literatura del siglo XX en español, una de las figuras también más discutidas y controvertidas de nuestro reciente pasado literario. Pero también es cierto que su obra poética, y aun la obra prosística crítica y ensayística, es de las mejores que se produjeron en su generación, la más interesante promoción de poetas que el siglo XX español entregó a la literatura europea.

En ningún otro poeta de la generación del 27 como en Luis Cernuda se advierte una mayor vinculación entre su poesía y su vida, de manera que ambas caminan paralelas dejando aquélla sentir los impulsos vitales que fueron trazando la existencia del poeta hosco y retraído, que

desde Sevilla hasta México, pasando por Madrid, Toulouse, diferentes lugares de Gran Bretaña y California, va desarrollando una vida y una poesía paralelas. Su obra, por ello, se clasifica en torno a unos períodos que coinciden con unas zonas prefijadas de su propia existencia, vinculada en cada caso a residencias diferentes que producen en el poeta determinados estados de ánimo.

La figura del poeta, que tantas veces se ha mostrado extraña y contradictoria, llega hoy hasta nosotros transmitida con una cierta verdad, después de haber sufrido, como nadie en su generación, las críticas más adversas. Cuando los más jóvenes, desprovistos de viejos prejuicios y alejados físicamente de la «persona difícil y complicada» que aseguraba ser el propio Cernuda, reivindican el valor de su obra, en una lucha tenaz y desigual, se logra por fin la objetividad de un panorama que Derek Harris no dudó en definir con estos mismos adjetivos. La historia de la crítica sobre Cernuda es también complicada y difícil. Ninguno de sus contemporáneos tuvo que sufrir como él una crítica persistentemente antagonística cuando no ferozmente hostil.

Si hay que establecer un juicio sobre la obra crítica de Cernuda, éste ha de destacar su peculiar subjetividad y su independencia de moldes establecidos tanto en las valoraciones como en la elección de temas. En este sentido, habría que destacar su interés, insólito, por la poesía de aquellos que oficialmente no son poetas: Cervantes, Unamuno. Desde luego, pasado ya bastante tiempo, y restando en Cernuda muchos de sus juicios tan subjetivos característicos de su personalidad, su obra poética y crítica ofrece una validez cada vez más aceptada. La peculiaridad de sus apreciaciones deja, sin embargo, ver una extraordinaria seriedad y una gran autenticidad en sus juicios que, quizá, le conceden su mayor virtud hoy.

En el libro de Julio Neira y Javier Pérez Bazo se lleva a cabo una importante revisión de la figura y de la obra de Luis Cernuda, especialmente de sus libros, que son los que constituyen el objeto del estudio *Las nubes y Desolación de la quimera*. Habría que preguntarse por qué *Las nubes y Desolación de la quimera*. Los autores lo explican: se trata de una exigencia didáctica provocada por la elección para los programas de la *Agrégation* francesa (oposiciones a Cátedras de Institutos) de estos dos libros, que forman parte de la obra poética completa de Cernuda, *La realidad y el deseo*. Pero no son dos libros contiguos cronológicamente en su trayectoria, como hemos de ver enseguida, ya que entre *Las nubes y Desolación de la quimera* hay otros libros intermedios. Incluso, en pureza, no podemos considerar al primero de ellos, *Las nubes*, como un libro del exilio, tal y como avisa el título del estudio de Julio Neira y Javier Pérez Bazo, ya que *Las nubes* fue un libro comenzado en España, aunque, eso sí, terminado en el exilio.

Posiblemente, la única justificación para emparejar estas dos obras poéticas sea estrictamente editorial. Luis Antonio de Villena, uno de los cernudianos más fieles que existen, reunió estos dos libros hace ya casi veinte años, en 1984, para realizar una edición en Cátedra, para la colección «Letras Hispánicas», dedicada al público estudiantil medio y universitario, que ha tenido la excelente y habitual difusión que corresponde a esta serie de ediciones de clásicos y contemporáneos. Pero entre *Las nubes y Desolación de la quimera* hay evidentes distancias.

El comienzo de la guerra civil y la salida de España de Luis Cernuda para trabajar en la Embajada española en París, el regreso pronto y los deseos del poeta de participar, ya en Valencia, en las actividades intelectuales de los últi-

mos momentos de la República, coinciden con la redacción de su libro de guerra *Las nubes*, que continuará en Inglaterra, adonde marcha en 1938 para dar unas conferencias, lo que supondrá su salida definitiva de España, ya que, aunque lo intenta, no se decide a volver, y permanece en el Reino Unido como profesor de español y viviendo en Glasgow, hasta 1943, una de las etapas más penosas de su vida, el llamado período británico de Luis Cernuda, que se completa con estancias en Cambridge y en Oxford hasta 1947. También es cierto que con *Las nubes* los críticos han señalado que comienza la etapa de madurez literaria de Luis Cernuda. Además de *Las nubes*, terminada en Glasgow en 1940, de esta época es *Como quien espera el alba* (1941-1944), en el que tiene presente la guerra mundial vivida de cerca por el poeta en su exilio inglés, y los primeros poemas de *Vivir sin estar viviendo*, ya finalizado en 1949 en América, adonde el poeta había marchado en 1947 como profesor de español, en Massachusetts. De su etapa inglesa es también la primera redacción de sus nostálgicos poemas en prosa de *Ocnos*, que aparecen por primera vez en Londres, en 1942.

La estancia en Estados Unidos tampoco fue satisfactoria para Cernuda, quien, a partir de 1949, combina con viajes y permanencias en México en los veranos. Es en uno de ellos, el de 1951, cuando aparece en la vida del poeta «X», su segundo gran amor, de trascendencia poética en los *Poemas para un cuerpo*, hasta que en 1952 se traslada definitivamente a México, donde vive solitario, con algún regreso como profesor a Los Ángeles. En 1963, inesperadamente, muere en México la mañana del 4 de noviembre.

De esta etapa final es *Con las horas contadas* (1951-1956), en la que habrían de figurar los *Poemas para un cuerpo* como final amoroso, las *Variaciones so-*

bre un tema mexicano (1949-1950) en prosa y al estilo de *Ocnos*, y *Desolación de la quimera*, comenzado en México en 1956 y finalizado en California en 1962, cuando el poeta, prácticamente olvidado hasta entonces en España, empezaba a ser reconocido como maestro de las nuevas generaciones españolas que, aquí, comenzaban a descubrir su poesía, pero de forma lenta y paulatina. Los homenajes en 1958 de la revista *Cántico* y en 1962 de *La Caña Gris*, la publicación en Málaga en 1957 en una edición casi privada de *Poemas para un cuerpo*, y algunos artículos aislados de jóvenes progresistas como Juan Goytisolo (1968), determinaban los inicios de una admiración que en los últimos sesenta sería consagración definitiva como maestro de las jóvenes generaciones. En el libro de Julio Neira y Javier Pérez Bazo se glosan con detalle todos los extremos de esta existencia difícil, y se analiza pormenorizadamente cómo van influyendo en la poesía de Cernuda y determinando su carácter y sentido.

En este terreno, es sin duda *Desolación de la quimera* el libro que más contribuye al que desde entonces va a ser el magisterio indiscutible del poeta, y así ha sido valorado por la crítica especializada, ya que junto al interés en recoger la imagen quizá más auténtica de su autor, que se ofrece en este poemario con la sinceridad y extroversión frecuentes también en otros momentos de su obra, vemos ahora más que nunca el valor moral de la poesía cernudiana que Octavio Paz destacaba como crítica de nuestros valores y creencias; en ella, destrucción y creación son inseparables, pues aquello que afirma, implica la disolución de lo que la sociedad tiene por justo, sagrado e inmutable.

En algunos de los últimos poemas de Cernuda se destaca la importancia de la representación artística advertible en su último libro, como reflejo de su clara

postura crítica ante la vida, entre los convencionalismos sociales destructores del sentido del arte y, sobre todo, ante la falsedad y la postura nada auténtica de los que pretenden homenajear a nuestros autores y artistas sin comprender su fondo, su valor, que muchas veces ha sido criticado por esa misma sociedad que ahora los elogia. Sobre todo, se advierte esta actitud en el grupo de amplios poemas en los que una serie de escritores y artistas (Goethe, Galdós, Tiziano Wagner, Mozart, Dostoievski, Valéry y Rimbaud) son el objeto de su creación artística y significación humana, de la reflexión ética de Cernuda. La trascendencia de tales reflexiones dan inicio en la poesía española a lo que posteriormente se ha denominado culturalismo, cuya presencia en nuestra poesía posterior ha sido muy grande.

En gran parte, deformaciones y abusos aparte, se debe al magisterio de Cernuda, nítido e impecable degustador, sin embargo, de la cultura histórica de personajes y situaciones, que tantos han intentado seguir y muy pocos lograr. Octavio Paz explicaba muy bien esta actitud de Cernuda: «el diálogo con las obras de arte consiste no sólo en oír lo que dicen sino en recrearlas, en revivirlas como presencias: despertar su presente. Es una repetición creadora. En el caso de Cernuda la experiencia le sirve, además, para comprender mejor cuál es su misión de poeta».

A pesar de la atención recibida por el último libro, hay que insistir, sin embargo, en la unidad de la poesía de Cernuda, que ha determinado su valoración conjunta por la crítica. Frente al resto de los poetas de su generación, la de Cernuda es una obra extraordinariamente unitaria. Dentro de su evolución, determinada por la experiencia vital y por las circunstancias exteriores, que se reflejan de modo inmediato en el orden de la conciencia y del sentimiento, la obra de

Cernuda refleja una gran unidad. Y ésta, la de la unidad de la obra, será una de las conclusiones del estudio *Luis Cernuda en el exilio*.

Es igualmente el libro de Julio Neira y Javier Pérez Bazo de una gran utilidad desde el punto de vista pedagógico y didáctico, ya que, no se olvide, que es un libro destinado a opositores. Por eso, son importantes las partes eminentemente documentales con que se cierra la obra: bibliografía selecta, estudios, ediciones y colectáneas, cronología de Cernuda y su tiempo y apéndices con textos ensayísticos y teóricos del propio poeta sevillano como de los estudiosos y críticos más valiosos que a él se han aproximado a lo largo de los años. Desde Octavio Paz a Francisco Brines, desde Derek Harris o Philip Silver a Jaime Gil de Biedma.

Pero la parte central del libro, la que constituye el estudio, supera con mucho las iniciales expectativas académicas y universitarias del libro para convertirse en un ensayo de mayor alcance y objetivos más ambiciosos. Dividen Neira y Pérez Bazo su estudio en dos partes. En la primera, titulada «El poeta y su tiempo», llevan a cabo un análisis del contexto socio-cultural en que se desarrolla la obra de Luis Cernuda, tanto en el período previo a la Guerra Civil española, entre 1918 y 1936, cuando la literatura y la poesía marchan de la vanguardia al compromiso, como en el período de la guerra y el exilio cernudiano, coincidente, como ya sabemos, con su etapa de madurez, desarrollada entre dos libros extremos, *Las nubes* y *Desolación de la quimera*, principio y fin de la etapa del exilio del poeta sevillano.

Un detenido recorrido por la biografía intelectual de Luis Cernuda, desde sus tiempos de lector de Bécquer en su juvenil Sevilla hasta los últimos tiempos de desolación y soledad en Méjico, sigue la evolución intelectual y vital del poeta, para mostrarnos justamente la necesidad

de considerar toda la obra cernudiana como un conjunto coherente y sólido, en el que los dos libros estudiados forman una importante parte de un todo unitario y cohesionado, de manera que manifiestan su convicción de que la idea cernudiana de que su obra es una sola (*La realidad y el deseo*) es la única aceptable. Ya lo explicó con claridad Francisco Brines hace más de cuarenta años: «La esencia de su poesía, se dijo, es el conflicto entre la realidad y el deseo. Desde el primer momento se perfila otro conflicto de una gran importancia: el que se origina entre su sistema personal de valores y el oficial de la época. Si de aquel primero puede surgir un poeta metafísico, este segundo hará posible la existencia de un poeta ético».

Dedican la segunda parte a «Los exilios de Luis Cernuda», en la que llevan a cabo una indagación sobre los motores de la actitud cernudiana en su etapa de alejamiento de España y cómo éstos influyen en su vida, en su estado de ánimo, y, lo que es más importante, en su obra. Y, desde luego, ahí es donde entran en juego los dos libros objeto del estudio:

En *Las nubes*, con la presencia del desgarramiento que provocan en el poeta tanto la guerra como su salida de España y posterior estancia en Inglaterra y Escocia en una de las épocas más duras, como ya sabemos, de su existencia.

En *Desolación de la quimera*, desde dos puntos de vista: el primero, el estrictamente vital, ya que refleja este libro toda su existencia, desde los recuerdos y memorias de la infancia y juventud sevillanas hasta los momentos de madurez y aun vejez prematura, una especie de senectud anticipada que Cernuda cultiva en los últimos años de su vida y deja sentir en los últimos poemas del libro; junto a, en segundo lugar, su fe en el arte y en la poesía para superar tanto contratiempo y tanta desolación, justificante de la

veta culturalista que surge en el último libro del poeta.

El tema de España, siempre tan rico y profundo en Cernuda, adquiere en este último libro un poder singular, y a ello Julio Neira y Javier Pérez Bazo dedican parte de sus reflexiones.

Siguen los prometidos estudios de los dos libros objetos del volumen. Para ello llevan a cabo un análisis muy detallado de todos y cada uno de los poemas que componen las dos obras, siguiendo el procedimiento habitual en el análisis y comentario de textos. Por un lado, primeramente, se estudia la escritura poética de cada uno de ellos, la historia del libro (para titularla utilizan el cernudiano «historial»), su composición y estructura, tan importantes en un maestro en la construcción de libros como es, en efecto, el poeta sevillano.

A continuación, se introducen en un estudio formal de carácter lingüístico y métrico, para ir del verso al poema, en busca siempre del sentido global de su creación poética. Y finalmente, dedicarán, en ambos libros poéticos, un detallado análisis de contenidos, temas y motivos literarios, con seguridad la parte más brillante de todo el libro: en el caso de *Las nubes*, se examinan las elegías españolas y el tema de España, junto al destierro y el amor transterrado; en el caso de *Desolación de la quimera*, se examinan la relación del poeta con el arte, como camino de salvación, la relación del poeta con sus semejantes y el proceso dialéctico de la afección, nuevamente con España como elemento de reflexión, como norte de pensamiento, como historia ejemplar, como presente detestable, corolario, en definitiva, del desafecto que deja sentir en todo momento *Desolación de la quimera*. Como señaló Gil de Biedma, «asunción rechazo y desdoblamiento [...] configuran también la relación de Cernuda con el mundo y con los demás».

La literatura española del siglo XX

tiene en Luis Cernuda uno de sus máximos representantes, tanto por su indudable calidad como poeta como por la seriedad y el rigor de su trayectoria como escritor, ejemplo para muchos poetas posteriores. Sin duda, entre los de su generación, donde hallamos figuras estelares de la literatura española de todos los tiempos, Cernuda es, posiblemente, el más auténtico, el más fiel a una trayectoria decidida, que hoy, pasados cien años de su nacimiento, se nos ofrece como una lección de verdad literaria y de verdad existencial, única en nuestras letras. El libro de Julio Neira y Javier Pérez Bazo así lo demuestra tanto cuando se están refiriendo a los dos libros analizados por menorizadamente, como cuando establecen conclusiones válidas para la obra literaria toda del gran poeta español.

FCO. JAVIER DíEZ DE REVENGA

GARRIDO GALLARDO, Miguel Ángel (coord.), *La obra literaria de Josemaría Escrivá*, Pamplona, Eunsa (Colección Astrolabio. Serie Literatura), 2002, 262 pp.

La obra literaria de Josemaría Escrivá puede considerarse, en sentido etimológico, un *vademécum* de literatura espiritual del siglo XX, puesto que recopila, en forma de libro de bolsillo, un conjunto de artículos significativos al respecto, inéditos unos, otros ya publicados con anterioridad, como se indica en las fichas recogidas al final de la «Presentación». M. Á. Garrido pretende ofrecer a sus lectores una guía que les oriente en la obra escrita del recientemente canonizado Fundador del Opus Dei, haciéndoles notar la profunda unidad de contenidos y recursos que la atraviesan, así como el impulso literario que la anima desde su interior hasta en los libros aparentemente menos

proclive, a ser vistos en este sentido, como *Conversaciones* o las homilias (*Es Cristo que pasa, Amigos de Dios*). En la «Introducción» recorre cada una de las aportaciones que componen el volumen, situándolas en una perspectiva plural que favorezca una visión amplia y también caleidoscópica de la producción de Josemaría Escrivá. Esta actitud revela que la estructura del libro no ha sido en modo alguno arbitraria. Por el contrario, responde a decisiones muy medidas, no sólo en cuanto a la selección de las aportaciones por motivos de calidad, sino también en cuanto a la distribución y al significado que aquella adquiere en el marco general del libro.

La dirección señalada tiene mucho que ver con los puntos de vista que Miguel Ángel Garrido Gallardo ha sostenido, con carácter pionero, en relación con el estudio de la literatura espiritual. En el capítulo de su autoría que cierra el libro, como su clave final, titulado significativamente «La literatura espiritual ante el siglo XXI», pueden encontrarse algunas de las apreciaciones más lúcidas sobre el discurrir de los estudios sobre un tipo literario que normalmente ha permanecido en los márgenes de las historias canónicas de la literatura. Garrido Gallardo recupera y propone una puesta al día del programa que Pedro Sainz Rodríguez diseñara en su momento. Básicamente, consiste en analizar estas obras desde una perspectiva literaria, sin tipificarlas según su contenido religioso, ya sea ascético o místico. Como afirma para justificar el rótulo que propone de «literatura espiritual», «que hacen referencia al alma y a Dios, no hay que demostrarlo; que sean 'literatura' es cuestión que sí requiere algunas consideraciones» (p. 230). Por ello, a propósito de los libros de máximas de Escrivá, *Camino*, *Surco* y *Forja*, Garrido recorre los principales puntos que atañen al análisis literario: contenido temático, composición, estilo y fuentes.

Concluye con una invitación a que la crítica literaria hispánica vuelva la vista a una literatura que ha conocido un nuevo florecimiento en el siglo XX, pues, de hecho, raramente se dedica espacio a uno de los cauces más largos y fecundos de la historia literaria española, que no se agota en los Siglos de Oro. Y ello, aunque se trate de un autor cuyo libro *Camino*, con más de cuatro millones de ejemplares vendidos y cerca de sesenta ediciones en un gran número de lenguas, se ha convertido en uno de los mayores éxitos editoriales recientes. M. Á. Garrido no se abstiene, finalmente, de enunciar tres de las causas de esta preterición: por un lado, la tendencia arqueológica de algunos estudiosos en busca de libros olvidados; por otro, el sociologismo dominante hasta hace poco en gran parte de los departamentos de Humanidades del mundo; y, por último, la adscripción genérica de estos escritos en el mercado editorial a las categorías de «pensamiento» o «no ficción» (p. 258).

Por lo dicho hasta el momento, entre otras virtudes, este volumen se caracteriza por un sano aire provocador, refrescante. Ahora bien, un aire asentado en una rigurosa metodología. El «Prólogo» de José García Nieto hilvana una serie de impresiones personales que rozan los principales ejes que articulan el volumen: Escrivá en su doble condición indisociable de sacerdote y escritor; Escrivá como transmisor del mensaje evangélico, de la Palabra hecha carne de nuevo a través de sus palabras. Las demás colaboraciones oscilan, con equilibrada simetría, entre la atención a la forma y la atención al contenido. Las primeras se centran, fundamentalmente, en las obras más directamente «literarias»: *Camino* y *Santo Rosario*; mientras que las segundas atienden más bien a su producción homilética. No obstante, ambas facetas se integran y se cruzan en artículos que sirven de gozne entre unas y otras.

Así, María José Alonso Seoane («Homilías y escritos breves. Algunos aspectos de retórica literaria») se propone mostrar la conexión entre la comunicación de la experiencia sobrenatural y el fin retórico por excelencia: mover y conmover al lector. La singularidad del contenido espiritual no lo aparta, antes al contrario, de la condición figurativa de un mensaje que quiere atraer la voluntad de sus destinatarios hacia el misterio de Dios y su concreción práctica en la vida ordinaria. A la consecución de este fin, subdividido por Alonso Seoane en tres directrices (pp. 154-155), se orientan, por tanto, todos los recursos retóricos empleados por su autor, no sólo en el nivel estilístico sino también en el nivel pragmático y semántico, desde la elipsis y las metáforas, pasando por la amplificación o el extrañamiento, hasta los juegos entre el autor y sus narrarios. Pedro Antonio Urbina prefiere centrarse en un procedimiento estilístico característico de toda literatura: el empleo de la imagen («La imagen y su sentido en *Camino*»). En sus páginas Urbina agavilla, de modo impresionista, un gran número de ejemplos que permiten afirmar que, por ser justamente un libro de espiritualidad, *Camino* «traspasa artísticamente la belleza de ese espíritu» (p. 56). Decisivo resulta el penetrante estudio de François Gondrand en torno a una cuestión tan capital en la teoría literaria como es la determinación del género de una obra y sus condicionantes semióticos («La intención y el género literario de *Camino*»). Haciendo gala de un meditado eclecticismo y tras contrastar los puntos de *Camino* con una tipología de las *sentencias* (aforismos, máximas, preceptos, apotegmas, proverbios), Gondrand acude tanto a criterios teóricos como históricos para llegar a la conclusión de que «*Camino* escapa por tanto al género de la máxima *sensu stricto*, para situarse más bien en la línea más amplia de las obras de espiritualidad des-

tinadas a las personas preocupadas por progresar en su vida interior, y más precisamente, en lo que respecta a la literatura española, en la tradición de los *avisos* y *sentencias espirituales*» (p. 65). Muy acertada, en suma, me parece su descripción al vuelo de la estructura de *Camino*, su título y el tipo de destinatario al que se dirige la obra y el engarce de ambos con la tradición de escritos espirituales. Igualmente, la colaboración de Antonio Vilarnovo aporta una gran novedad en el enfoque de una obra genéricamente muy original, desde una perspectiva semiótica o de pragmática del relato («*Santo Rosario*: escena y contemplación del discurso»). *Santo Rosario* ofrece una serie de meditaciones en torno a los misterios de la famosa oración cristiana. Tanto el motivo como el cauce cuentan con una larga historia. Como elementos configuradores de la originalidad del texto de Escrivá, Vilarnovo distingue en su estructura «dos momentos comunicativos, que corresponden a dos momentos temporales y a dos intenciones del discurso» (p. 91); a saber, el tiempo de la lectura y el tiempo de la contemplación; la intención apostólica y la intención empática de orar con el misterio. A mostrar cómo se funden ambos momentos, tiempos y fines, dedica los análisis de «La Anunciación» y de «La Visitación», que requieren tanto una perspectiva de lógica del relato (marcos y personajes) como otra retórico-poética en sentido aristotélico, fundada en la capacidad performativa del hecho de narrar.

Los trabajos que se centran en los aspectos más exclusivamente relacionados con el contenido se abren con la rememoración de una meditación que el Fundador del Opus Dei dirigió a un grupo de fieles en 1963 («La clave de *Forja*»). En ella Carlos Cardona descubre el profundo sentido de los conceptos fundamentales que articulan el libro *Forja*: la filiación divina, la identificación con Cristo

y la vivencia de la Cruz (pp. 140-141). Siguen cuatro colaboraciones, intercaladas entre sí, a cargo de dos autores italianos (Cornelio Fabro y Antonio Livi). Fabro muestra, por un lado, que la espiritualidad de Josemaría Escrivá, fuertemente arraigada en la devoción tradicional, encuentra su originalidad y su fuerza en el atenerse a las fuentes escriturarias, haciendo presente de nuevo, siempre renovado, el misterio central del cristianismo («*Via Crucis*: la “contemporaneidad” del cristiano con Cristo»). En su otro trabajo, este autor resalta la novedad del mensaje predicado por Escrivá, consistente en la llamada universal de todos los hombres a la santidad a través de las ocupaciones ordinarias. Lo hace describiendo las principales líneas de fuerza de las homilías recogidas en un libro póstumo («*Amigos de Dios*: las virtudes humanas y la gracia»). Por su parte, en «*Es Cristo que pasa*: la santificación del tiempo» Antonio Livi presta atención a la dimensión litúrgica que define el ritmo de la predicación de Escrivá, dispuesto en todo momento a descubrir en la lectura evangélica la invitación actual a seguir a Cristo «y, en consecuencia, a la oración de contemplación y la efectiva conversión del corazón» (p.197). Por último, a través de una famosa homilía pronunciada por Escrivá en Navarra en 1967, Livi describe brevemente la novedad que representa el carisma fundacional de Escrivá en el seno de la teología católica y la búsqueda de unos cauces jurídicos adecuados para la institución del Opus Dei («*Conversaciones*: “amar al mundo apasionadamente”»).

Este libro, en resumen, combina elementos divulgativos con un gran rigor expositivo; mérito que ha de atribuirse al coordinador. Las colaboraciones, que arrancan algunas de circunstancias concretas, son capaces de elevarse a condición de categorías explicativas. Más sobresaliente aún resulta que algunas constituyen auténticas aportaciones que el

especialista habrá de tener en cuenta no sólo específicamente en el estudio de la obra literaria de Escrivá —por ejemplo, la de F. Gondrand—, sino, también y además, en el de la literatura espiritual contemporánea en general, como es el caso de Miguel Ángel Garrido Gallardo.

ARMANDO PEGO PUIGBÓ

FRÖHLICHER, Peter, Georges GÜNTER, Rita Catrina IMBODEN, Itziar LÓPEZ GUIL (eds.), *Cien años de poesía. 72 poemas españoles del siglo XX: estructuras poéticas y pautas críticas*, Bern, Peter Lang, 2001, 838 pp.

Aun sin desconocer la arbitrariedad que el concepto de siglo tiene a la hora de clasificar diferentes fenómenos culturales, partiendo de la renovación estética que se da en nuestra poesía en torno a 1900, un grupo de investigadores de la Universidad de Zúrich ha aprovechado el cambio de centuria para estudiar, en el presente volumen, la variedad y la riqueza de la lírica española del siglo XX. Asimismo, la pretensión inicial del proyecto era ser completado con un segundo trabajo dedicado a la lírica escrita en las demás lenguas peninsulares.

Aunque dan preferencia al enfoque semiótico de la denominada «Escuela de Zúrich» a la cual se adscriben, con el fin de garantizar la variedad de enfoques los editores han asignado la labor exegética de 72 textos de la poesía castellana del siglo XX a hispanistas de distintos países y escuelas.

Sin partir de clasificaciones previas, esta selección de poemas trata de facilitar al lector el acceso directo a los textos. Ahora bien, se suma a esta función propia de la antología la de ofrecer pautas críticas para una adecuada comprensión de los poemas escogidos hasta ob-

tener, en palabras de los editores, un «conjunto de lecturas metodológicamente rigurosas» (p. 12), con la intención de acercar poesía y reflexión crítica. Dichas pautas críticas vienen de la mano de diversos especialistas, cada uno de los cuales ha escogido un texto representativo de un autor —hasta tres se comentan en algún caso, si su reconocimiento lo exigía—, cuyo comentario hacen preceder de una breve sinopsis biográfica y autorial. Los poemas, cuya aparición sigue un orden cronológico, pueden servir perfectamente como muestra de cada poética individual, al tiempo que de las de un cierto grupo homogéneo, afín a una corriente literaria definida.

Aparecen en primer lugar los que, coincidiendo con el cambio de siglo, sentaron los fundamentos de un discurso poético innovador. Tanto el Noventayochismo como el Modernismo cuentan con una fiel representación en nombres como Unamuno, Valle-Inclán, Rubén Darío y los Machado. Estos autores reciben un inmejorable tratamiento por parte de reconocidos estudiosos, quienes señalan el rumbo de la actividad creadora de los antes mencionados a partir de poemas incluidos en libros señeros para la historia literaria del siglo xx, caso de *Campos de Castilla* de Antonio Machado o de *Cantos de vida y esperanza* del hispanoamericano Darío. Compartiendo el protagonismo de dicha renovación estética, seguidamente se encuentran comentarios basados en diferentes modelos teóricos de poemas de Juan Ramón Jiménez. A través del simbolismo o bien mediante la isotopía semántica bosqueja el trabajo la riqueza del andaluz universal.

También análisis basados en modelos semióticos (el que Samuel Joss realiza sobre el poema «A todo correr» de Jorge Guillén) dan testimonio del espléndido momento que nuestra lírica alcanza con la generación del 27, la cual goza en la colección de amplia representación,

recogiéndose hasta tres poemas por autor. A su vez, artículos de corte pragmático (los de Paz Gago, Eloy Navarro, Katharina Maier-Troxler o Francisco Javier Díez de Revenga, que orientan la lectura de Aleixandre, Prados, Dámaso Alonso y Gerardo Diego, respectivamente), se simultanean con otros ejemplificadores de las poéticas de los propios autores (como las sugeridas para los textos cernudianos, de Salinas, García Lorca o Ernestina de Champourcín, con la que, según la profesora Nieva Miralles, «el tiempo no ha sido igualmente generoso que con sus compañeros de generación», p. 293), y con análisis que integran estrategias interdisciplinarias —caso de la lectura que Maria Grazia Profeti hace del poema de Alberti en relación con las corrientes pictóricas del xx.

Tampoco se queda atrás el elenco de nombres a que responde la muestra de la generación del 36 —discutida agrupación a la que únicamente justifica tan señalada fecha—, también denominada «de postguerra» en antologías como *Poesía española contemporánea* de Fanny Rubio y José Luis Falcó (Madrid, Alhambra, 1981). Representativos de la línea temática que aglutina a estos autores son las sugerencias que Sanz Pastor, Asensi, Joan i Tous o Lanz hacen de la poesía social de Carmen Conde, Leopoldo Panero, Miguel Hernández o Blas de Otero, entre otros. El volumen registra, asimismo, el cambio de rumbo operado con respecto a esa primera etapa, dada la representación que aparece de poetas como Gloria Fuentes, comentada por Araceli Cañedo, José Hierro, comentado por Pozuelo Yvancos y Carlos Bousoño, por Anita Pfister, que encuentra en los versos de su autor un giro hacia consideraciones más metafísicas.

De otra parte aparecen los poetas cuyo tema es la relación entre técnica y sentimiento, debate que marcó la aparición de la estética de la generación de los

50. Entre autores como Ángel González, Caballero Bonald o José Ángel Valente, se mezclan los pertenecientes a la denominada «Escuela de Barcelona» (José Agustín Goytisolo, Carlos Barral, Gil de Biedma), a la que siguen los textos que testimonian el surgimiento de la generación de «los niños de la guerra» (denominación acuñada por Luis Jiménez Martos en *Nuevos poetas españoles*, Madrid, 1961) y de la que de manos de Rainer Hess, uno de los encargados de iluminar al lector las características de esta tendencia, recibe el calificativo de «profesores poetas» (p. 585). Francisco Brines, Claudio Rodríguez o Carlos Sahagún son algunos de los autores de quienes se estudian los motivos culturalistas de dicha generación.

A renglón seguido, tiene lugar la aparición de los que rescataron una serie de técnicas y tradiciones literarias que habían permanecido olvidadas durante el periodo de postguerra. Nombres como Pere Gimferrer, comentado por Yolanda Novo, Guillermo Carnero, comentado por Marie-Claire Zimmermann o Leopoldo María Panero, analizado por Túa Blesa, registran el impacto que a la lírica española causó la que Luis Alberto de Cuenca llamó «generación del lenguaje» y a la que José María Castellet singularizara en la antología *Nueve novísimos poetas españoles* aparecida en 1970. Otros de los textos pertenecen a autores incluidos ya en 1974 en la ampliación de Batlló *Poetas españoles contemporáneos* (Colinas, Siles...) que, de antologarse antes, hubieran distorsionado el aparato teórico que sustentaba el libro de Castellet.

Por último, la serie de autores que cierra el volumen (gran parte de los cuales reúne la doble condición de estudioso de la literatura y poeta, como sucede con Luis Alberto de Cuenca o Luis Antonio de Villena, comentado el primero por Miguel Ángel Garrido y el otro por Teresa Moral), vuelve a definirse en tor-

no a poemas que se repliegan sobre sí mismos de manera metapoética, aunque no con la solemnidad con que lo hacían las generaciones precedentes. Críticos como Hans Felten, Itziar López o Dolores Romero López seleccionan textos de Rossetti, Benítez Reyes o García Montero en los que se ven, en variable medida y proporción, a fin de cuentas, los rasgos que a juicio de García Posada definen *La nueva poesía, 1972-1992* (Barcelona, Crítica, 1996).

En suma, el volumen antológico que se nos presenta, de 72 poemas, desborda el mero carácter de antología para convertirse en una *summa* crítica y en cierta medida teórica de la parte más representativa de la poesía del siglo xx escrita en español, lo cual lleva a que la compilación supere las ochocientas páginas. Estamos, pues, ante un trabajo que aporta en dos líneas: la crítica, que atañe a la explicación de cada poema, y la de alcance teórico, que está presente, unas veces explícita y otras implícitamente, como fuente de los presupuestos metodológicos y epistemológicos con que se aborda la aproximación a cada texto poético.

Baste decir, por último, que, aunque una cierta clasificación hubiera perfeccionado el carácter antológico del libro —declarada es, he de advertir, la pretensión de los editores de no periodizar—, *Cien años de poesía* no sólo ofrece una excelente oportunidad para admirar lo más representativo de un siglo caracterizado por su brillante lírica, sino que el acierto de las características de la edición, sumado al escrupuloso esmero con que se ha llevado a cabo, permite que los editores, avalados por la colaboración crítica de un selecto grupo de estudiosos y queriendo dirigirse «al lector exigente» (p. 12), puedan congratularse de haber conseguido, amén del *docere*, el *delectare*.

INMACULADA HERNÁNDEZ DURÁN

TORTOSA, Virgilio, *Conflictos y tensiones. Individualismo y literatura en el fin de siglo*, Murcia, Universidad de Alicante, 2002, 452 pp.

En 1976 los teóricos de la posmodernidad Deleuze y Guattari lanzaban la siguiente provocación: «¡Haced rizoma y no raíz! ¡No plantéis jamás! ¡No sembréis, picad! ¡No seáis uno ni múltiple, sed multiplicidades! ¡Haced la línea y jamás el punto! ¡La velocidad transforma el punto en línea!» (*Rizoma*, Valencia, Pretextos, 1977, p. 61). Estas líneas, de intención claramente revulsiva, han impregnado los planteamientos, esquemas organizativos y compositivos de Virgilio Tortosa, el cual intenta proceder ajustándose a lo que denomina un «método rizomático» inmanente, no trascendente, que «conecta un punto cualquiera con otro punto cualquiera, y cada uno de sus trazos no remite necesariamente a trazos de la misma naturaleza, pone en juego regímenes de signos muy diferentes e incluso estados de no-signos» (p. 50).

Escribir un libro rizoma, tal y como plantean los autores franceses en sus proposiciones, supone una heterogeneidad construida de manera que las diferentes cuestiones estén interrelacionadas de forma que cualquiera de ellas pueda remitirnos a otra; a su vez no busca la exhaustividad, cualquier tema puede ser interrumpido y, reconstruirse, supone extraer unidades de lo múltiple, más que crear una unidad multiplicada, para así alejarse del método genetista y estructuralista. No es gratuita la utilización de esta metodología para la elaboración de esta obra, ya que se adecua a la particular concepción del autor de la historia de la literatura como «un complejo que conecta con el resto de sistemas del eje tanto (y sobre todo) de forma que sincrónica como diacrónica, si así es posible en el momento en que ésta se produce» (p. 19). Al igual que su obra precedente

Escrituras ensimismadas (reseñada por la abajo firmante en este mismo número), el autor parte de la idea de que «la literatura representa las coordenadas históricas del tiempo que le ha tocado en suerte vivir» (p. 9), por lo que para estudiar la literatura debemos tener en cuenta otros factores que en ella están imbricados. Los mencionados puntos de partida se traducen en una multidisciplinariedad que rompe los muros de la filología para abrir puertas hacia otros discursos de la realidad. Por ello, Virgilio Tortosa habla de literatura en sus diferentes géneros, de la historia de nuestra reciente democracia, de las series de televisión más populares, de política editorial... abriendo las ramificaciones hacia otras disciplinas.

Debemos cuestionarnos el título, punto paradójico del libro que busca ser túberculo y no raíz, donde el debate entre la unidad y la multiplicidad se resuelve en un sintagma resumen de todo su contenido, expresión del tema principal de sus páginas. Parece por tanto, que la componente individualista que ha adoptado la literatura en las postrimerías del siglo, es el objeto de esta obra. Los conflictos o tensiones a los que alude son más bien, el atributo del texto, su intención; más que resolver lo cuestionado, busca contribuir a su cuestionamiento, abriendo discusiones para crear un discurso dinámico «que incomode en las gratificantes sociedades del ocio actuales» (p. 21). Virgilio Tortosa se plantea «la historia de un rapto» (p. 21), propone conflictos y tensiones a través de un lenguaje vehemente, lejano de la sobriedad académica. El autor valenciano es uno de los miembros fundadores del colectivo «Alicia Bajo Cero», en cuyo proyecto de grupo incluido en *Poesía y poder* (Valencia, Ediciones Bajo Cero, 1997), sus componentes manifestaban el deseo «como productores de discurso que buscan en el terreno de la escritura personal, orientar su práctica discursiva hacia

una relación dialéctica, no tranquilizadora, con los discursos legitimadores de la *realidad* establecida» (p. 15).

Me siento obligada, en esta reseña, a ser infiel al propósito rizomático, proponiendo unas raíces que van a organizar la dispersión (que no caoticidad), de los cinco capítulos de la obra. Lo que voy a presentar es una de las posibles maneras de acercarse a esta red de cuestiones y temas. En el primero de ellos, el autor busca relacionar crítica literaria, práctica teórica y producción ideológica para lo que parte de dos ideas planteadas por Rossi Landi: la primera de ellas es que la ideología es un hecho de lenguaje y, la segunda, es que todo arte (como la literatura) también es ideología puesto que se practica en el seno de la sociedad y es su destinataria, por lo que es imposible imaginarlo al margen de la situación histórico-social determinada. En las proyecciones ideológicas subyacen los intereses de la clase hegemónica, que se reflejan en unos procesos de institucionalización de la subjetividad, en las burocracias culturales y educativas, en los medios audiovisuales o en las políticas editoriales.

Los mecanismos de poder afectan a las formas de escribir la historia y a las diferentes modalidades literarias, cuestión sobre la que medita en el segundo capítulo. En consonancia con la línea de «Alicia Bajo Cero», denuncia cómo en literatura el modo en el que se presenta el pasado a partir de la democracia es a través de anécdotas cotidianas, sin mayor trascendencia que el ámbito estricto de la privacidad individual, y el interés particular e íntimo de sus protagonistas. Dicha tendencia se produce tanto en poesía (Benjamín Prado, V. Gallego, F. Benítez Reyes, L. García Montero, J. Jauristi), teatro (Sergi Belbel, M.^a Manuela Reina, Carles Alberola) o la prosa de A. Muñoz Molina, F. Benítez Reyes, Ray Loriga, Benjamín Prado, José Ángel Mañas, Ro-

ger Wolfe. Sus escrituras siguen un paradigma casi decimonónico. Contrarios a estos autores, hay poetas como Blanca Andreu, Olvido García Valdés, Miguel Casado, o dramaturgos como Alejandro Jornet, Paco Zarzoso, que escriben problematizando la realidad de una manera diferente. Sin embargo, los primeros comienzan a formar parte del canon actual, debido a mecanismos de algunos críticos como L. García Montero o García Martín, mientras que los segundos son relegados a un segundo plano. Según Virgilio Tortosa, esta situación demuestra que el canon es marcadamente ideológico, por lo que no nos ha de extrañar que se oponga a las ideas expresadas por H. Bloom.

La tendencia hacia la escritura de lo íntimo y lo cotidiano ha tenido un reflejo en la manifestación del *yo*, «desviando y neutralizando progresivamente espacios y asuntos colectivos, en pro de focos de tensión adscritos a microespacios de relaciones no casualmente reducibles a su mínima expresión» (p. 163). El autor culpa de este hecho al cambio político, a partir de la transición, y más en concreto con la subida al poder del socialismo. El direccionalismo en la vida político-económico-social tiene su correlato en el de la cultura, la cual ha entrado de lleno en las dinámicas del consumo. Se está produciendo una sobreexplotación del intimismo y la cotidianeidad en el tratamiento espacial y temporal, en el uso de la memoria, y la tradición. La cultura se ha visto afectada por la «globalización», se ha visto inserta en este mundo monopolizado por el mercantilismo. La sociedad española construida tras los últimos cambios políticos, ha afectado en el proceso de expresión del individuo en el discurso artístico. El libro concluye con una defensa del método rizomático: «en los momentos de triunfalismo capitalista, abordar el análisis de la producción literaria reciente desde toda

clase de presupuestos teóricos (cuantos más mejor) recobra su pleno sentido en tanto se constituye en demostración más que palpable de cómo el arte camina parejo y enredado en las formas políticas, y que el uno modula indefectiblemente al otro» (p. 438).

Me parece que a pesar de la dificultad de 'sistematizar' que entraña su planteamiento, la obra aquí reseñada ofrece una estructura 'clara' y 'asequible', que

va guiando al lector a la hora de 'extraer el rizoma', lo que soluciona uno de los principales defectos de su publicación anterior.

En conclusión, la labor de Virgilio Tortosa resulta sugerente a todos aquellos que desde una perspectiva ideológica se quieran aproximar a un penúltimo grito de la literatura y crítica

CRISTINA BARTOLOMÉ PORCAR