

HERNÁNDEZ ESTEBAN, María, *El texto en el texto. Lecturas de géneros literarios*, Málaga, Publicaciones de la Universidad de Málaga, 2001, 500 pp.

La idea que da unidad a los distintos estudios de este libro es el mecanismo de la inserción; de inserción se habla específicamente en cinco de sus capítulos y uno de ellos, el II,2 nos da las claves teóricas para su valoración. Es amplia la bibliografía sobre este procedimiento de la inserción, desde el ya clásico estudio de L. Dällenbach<sup>1</sup>, a tantos y tantos libros como hoy se editan bajo el título sugestivo de la especularidad: «el motivo del espejo y del reflejo destaca la esencia misma del mecanismo de construcción del texto, el procedimiento mismo de la inserción» (p. 53)

El libro, aunque se ocupa de los principales géneros literarios, se inclina mayoritariamente por el estudio del relato, y ya es bien conocido que en la base del relato y del género de las colecciones de cuentos están, en esencia, el recurso de la especularidad y el sistema de la inserción.

En un trabajo previo de la autora sobre un cuento del *Decameron* se abordaba el problema de la inserción en el libro de Boccaccio<sup>2</sup>, y un trabajo más amplio sobre el mismo texto se hace en las notas explicativas a los distintos cuentos del libro en la traducción de Cátedra<sup>3</sup>; el caso paradigmático de inserción en ese libro, según la autora, es el cuento de Nastagio degli Onesti, cuya interpretación

pictórica de Botticelli, desplegada en distintas tablas y repitiendo escenas, no recoge bien el mecanismo de inserción que en cambio resuelve Boccaccio con una técnica magistral que se irradia a todo el libro para subrayar una de las ideas fundamentales del mismo: el valor de la palabra en el proceso de regeneración, de humanización y de refinamiento intelectual del individuo. La historia que ve Nastagio, y que éste le hace ver a su amada, logra modificar la conducta de la misma y la de todas las mujeres de la ciudad. La inserción induce a la proyección al infinito de la acción (pp. 56-7).

Además de esta tendencia innata de todo relato a la inserción, y además de la natural necesidad que el género de las colecciones de cuentos conlleva a practicar la inserción poniendo a funcionar mecanismos que la hagan posible al infinito, sin problemas en su estructura global, como es el caso del *Decamerón* y de *El conde Lucanor*, concurren también las ideas del semiólogo Juri Lotman para afianzar el interés de la autora hacia la inserción, y en especial las ideas del Lotman de *La semiosfera*, donde todo texto se inserta en un universo cultural dinámico, vivo; en ese libro Lotman redacta un capítulo, «El texto en el texto», que ha dado pie al título y ha reforzado la idea generadora de este libro.

Hay dos capítulos dedicados a aspectos teóricos, uno se ocupa de la «La historia literaria y la crítica» y el otro repasa los rasgos del pensamiento lotmaniano más interesantes para el hilo conductor de

<sup>1</sup> L. DÄLLENBACH, *El relato especular*, Madrid, Visor, 1991.

<sup>2</sup> María HERNÁNDEZ ESTEBAN, «El juego de la inserción en el *Decamerón*. La Introducción a IV», en AA.VV., *El relato intercalado*, Madrid, Fundación Juan March-SELGYC, 1992, pp. 29-40.

<sup>3</sup> Giovanni BOCCACCIO, *Decamerón*, Edición y traducción de María Hernández Esteban, Madrid, Cátedra, 2001 (1994).

todo el libro. Ambos trabajos concluyen con la idea de la historicidad de lo literario y lo hacen con palabras de Lotman, que desde su primer libro señaló la historicidad de las estructuras afianzando conceptos en los que el formalismo no había insistido demasiado<sup>4</sup>.

En los capítulos sobre las formas poéticas destaca el amplio trabajo sobre la sextina («Procedimientos compositivos de la sextina. De Arnaut Daniel a Fernando de Herrera»), publicado precisamente en *Revista de Literatura*; es doble el interés del mismo: por un lado, el pormenorizado análisis del mecanismo del género poético, tan peculiar, de la sextina, que es, en definitiva, un estudio de la técnica poética extensible al funcionamiento de la poesía desde una perspectiva más amplia; por otro lado, la visión histórica del recorrido del género por una parcela de la historia literaria comparada, desde la Edad Media y el Renacimiento italianos a la parcela específica renacentista que ocupa la poesía de Herrera.

Se realiza así un análisis de algo muy concreto (y muy elitista desde el punto de vista de la historia de la poesía) cuyas conclusiones pueden extenderse a un campo poético más amplio; no me refiero sólo al recorrido histórico que el género de la sextina realiza por la historia literaria italiana y española, sino al funcionamiento que como mecanismo poético la sextina ejemplifica, ya que de este trabajo creo que se deduce que la sextina, precisamente por su carácter de forma poética elitista, por su enorme singularidad, puede cumplir, como diría Lotman, una función modelizante; la autora demuestra cómo el análisis comparado desplazado desde los modelos italianos (Dante y sobre todo Petrarca) a la poesía de Herrera permite captar de forma

palpable el aprendizaje que la sextina petrarquesca supuso para Herrera, el buen análisis que éste hizo del modelo que le ofrecía Petrarca, la fluidez con la que imitó el género, y la gran sensibilidad poética que demostró al amoldar a su poética con gran acierto sus mecanismos fundamentales.

Podría echarse en falta, como tarea que estas mismas páginas sugieren, un panorama de la sextina hispánica en un ámbito petrarquista más amplio y diversificado; pienso en la sextina de Francisco de Figueroa, donde no falta la encendida petición final de unión amorosa que la autora ha venido señalando como componente imprescindible del género («porque ella...mirase amanecer sereno el día») <sup>5</sup> que completarían afirmaciones teóricas que han quedado bien asentadas ya en estas páginas. Faltarían además, creo, referencias más amplias a la parcela barroca antipetrarquista (a un Baltasar de Alcázar, por ejemplo, al que sólo se cita de pasada en la nota 43 de la p. 177); su sextina, con palabras-rima como «cuernos» son un expresivo contrapunto al mundo herreriano, tan sereno y controlado.

Por último, no quiero dejar de señalar el valor que tiene el género de la sextina como reflexión del hombre sobre su inserción en el universo; esa es la valoración que sugieren sobre todo las sextinas de Petrarca, en cuyo cancionero todo texto es un microcosmos respecto a la totalidad, como recoge Herrera con profunda sensibilidad. Con ello, un género, esta vez poético, permite también percibir el valor simbólico del mecanismo de la inserción con toda propiedad.

El relato es el género literario mejor conocido por la autora, dado lo reiterado de su dedicación al mismo; respecto al

<sup>4</sup> Véase p. 34, nota 46, que remite a J. LOTMAN, *La estructura del texto artístico*, Madrid, Istmo 1972, p. 69-77.

<sup>5</sup> Cito por mi edición: Francisco de Figueroa, *Poesía*, ed. Mercedes López Suárez, Madrid, Cátedra, 1989, pp. 226-227.

cuento XXXV de *El Conde Lucanor* hay que destacar el estudio del motivo de la doma de la mujer brava, desde su origen folclórico a su amplia presencia literaria medieval y renacentista; el preciso análisis de la estructura del marco de ensamblaje (válido para la totalidad de los cuentos del libro); y el estudio pormenorizado de cómo está construido el cuento, de los resortes y mecanismos que lo van formando, hasta desembocar en un planteamiento escénico y teatral. Varias veces en este libro se concluye con el paso de lo meramente narrativo a lo escenificable, a lo teatral; una conclusión a la que se llega tras un análisis en profundidad de cómo está formado el cuento, de su sistema narratológico peculiar. Por ese camino el relato adquiere relieve y se aleja de las técnicas compositivas más planas y elementales del *exemplum* medieval.

Sobre el *Decamerón*, de la amplia introducción al libro que aquí se realiza voy a destacar algunos aspectos decisivos de la poética del narrador y de la ideología que el libro defiende que me parecen más útiles para tratar de desterrar la imagen tópica (casi la leyenda que circula a nivel popular) del libro como conjunto de relatos atrevidos, picantes, sin ir más allá. La autora maneja una útil bibliografía especializada que apoya esta novedosa visión del libro como modelo de vida, como sistema de aprendizaje intelectual, con una increíble modernidad, con una apertura mental que sorprende en una época tan temprana; por este camino, más que nunca, el libro de Boccaccio abre una nueva etapa histórica e intelectual.

El enfrentamiento a la «cultura de la penitencia» que el libro implica, el rechazo incluso en ocasiones violento que el autor hace de la cultura de sermones, de

la hagiografía, de la vida ermitaña, etc., como objetivos que él quería atacar, se manifiesta en la utilización de las fuentes tomadas de ese mundo religioso que el escritor va empleando en clave irónica, invirtiéndolas e incluso parodiándolas. Baste leer la «Conclusión del autor», donde se desvelan las claves de su poética narrativa más personal, en las que acude al recurso de la fingida defensa del autor a supuestas críticas recibidas.

Es llamativa su justificación, en la Conclusión, de la presencia del sexo en el libro, porque éste, como dice el autor, es algo natural; él lo desmitifica, quitándole importancia mediante metáforas descendentes, o por medio de un uso lingüístico erótico en clave irónica, para presentarlo como algo connatural a la condición humana, con una mirada laica hacia lo humano que destaca en un contexto dominado por la cultura religiosa y sus parámetros penitenciales, de renuncia y de temor.

Sobre la actividad sexual de los hombres de la iglesia en el libro precisa la autora: «en relación con el ataque al clero hay que decir que el autor no suele atacar sus deslices en materia sexual; a fray Alberto, en IV,2, se le castiga no por haber seducido a doña Lisetta, sino por su hipocresía, por haber tratado de engañar a los ciudadanos de Venecia con su aparente honestidad; lo habitual es, por tanto, que sus aventuras amorosas se contemplan con comprensión, con bastante complacencia, y a menudo como objeto de burla, por la vanidad u otro vicio del personaje» (p. 243).

Son los métodos de la crítica estructuralista los que permiten afianzar este tipo de valoraciones; el repaso por los cuentos del libro desde esta perspectiva, bajo el modelo de trabajos como el de Cesare Segre, ya canónicos<sup>6</sup>, enfoca la

<sup>6</sup> C. SEGRE, «Funciones, oposiciones y simetrías en la Jornada VII del *Decameron*», en *Las estructuras y el tiempo*, Barcelona, Planeta, 1976, pp. 121-148.

ideología fundamental del escritor y nos hace mirar al libro desde otra visión menos anecdótica, más rica y esencial.

«Pero —señala la autora— esta dimensión de lo cómico, como la temática sexual, como tantos otros temas polémicamente abordados, no van a provocar descontrol en la vida del grupo, sino que su inteligente narración les va a ir conduciendo a una mejor comprensión de la realidad, a un progresivo humanizarse, que les lleva a la regeneración» (p. 251); el grupo de jóvenes narradores se valora ya no como un pretexto para la narración (como en las colecciones de cuentos medievales), o como una amable reunión cortés (como lo verá el Renacimiento), sino con una función más trascendental: así lo estructural se valora en clave semiótica.

Tras este extenso estudio del marco del libro, marco que hace posible la múltiple inserción, resulta más escasa la atención al nivel de los cuentos; tal desequilibrio se podría justificar por la atención puntual, cuento por cuento, que la autora les ha dedicado en las notas explicativas a los mismos de su traducción. La visión de conjunto de lo que el *Decamerón* aporta a la cultura medieval y prerrenacentista europea resulta así de gran interés, destacando, sobre todo, la modernidad de la ideología que encierra.

Como ejemplo de análisis de un cuento puede valer el estudio comparado del cuento X, 10, el relato de Griselda, analizado en relación con la versión que Petrarca hizo en latín del mismo (*Seniles*, XVII, 3). La supresión que Petrarca hace del marco, con las opiniones feministas, a favor de Griselda, del narrador Dioneo, con la distinta ideología senequista que Petrarca le impone a Griselda y a todo el

cuento, permiten definir bien los dos mundos expresivos, tan diferentes, destacando la poderosa individualidad de ambos y las fricciones ideológicas que entre ambos se debieron producir. El estudio además pone de relieve el porqué del mayor éxito de la versión de Petrarca, que llegó incluso a suplantarse a la boccacciana en Francia y en España<sup>7</sup>.

Sobre el género del teatro la autora recoge aquí una parte de su largo estudio sobre *La posadera* de Carlo Goldoni y un análisis sobre *La donna garbo*, una comedia más temprana también de Goldoni. El libro de M. de Marinis<sup>8</sup> parece ser la clave del enfoque semiótico de estas páginas, un enfoque «del texto dramático dentro de su proceso de comunicación, considerando el texto, o 'discurso dramático' desde el punto de vista de la enunciación (...) que trata de reconstruir la representación y que tiene en cuenta de un modo fundamental al receptor, sin olvidar toda esa parcela de trabajo del espectador que puede ser común con el trabajo del lector, y que el trabajo del crítico puede, en algún caso, contribuir a suscitar» (p. 294).

Se van analizando los componentes básicos del texto teatral, como el espacio, el tiempo, los personajes, los objetos, los monólogos, para ir precisando cómo está construido y cómo comunica el texto; es de especial interés el estudio de los mecanismos que desplazan lo narrativo hacia lo escenificable y teatral, y el hincapié en la existencia del teatro en el teatro, con la presencia de las cómicas y del teatro que la propia Mirandolina monta en su posada, fingiendo con unos y con otros, con el intercambio entre el teatro y la vida, la ficción y la

<sup>7</sup> Buena parte de ese camino recorrido por Europa se deduce con precisión del trabajo reciente de J. C. CONDE y V. INFANTES, *La historia de Griseldis (c.1544)*, Viareggio-Lucca, Baroni, 2000.

<sup>8</sup> M. DE MARINIS, *Semiotica del teatro*, Milán, Bompiani, 1982. Junto al trabajo semiótico de M. de Marinis, la autora destaca el provecho con que ha manejado también el estudio de B. ANGLANI, *Il mercato, la scena, l'utopia*, Nápoles, Liguori, 1983, con una metodología estructural-sociológica, que sobresale entre la amplia bibliografía utilizada.

realidad, que define bien el mundo teatral de Goldoni que vivió por y para el teatro.

El teatro como microcosmos de la realidad no es ninguna novedad; sí puede serlo, en cambio, la enorme vitalidad con que Goldoni practicó la inserción de uno dentro del otro. También la protagonista femenina de *La donna di garbo*, Rosaura, monta un auténtico escenario dentro del escenario, en el que actúan, bajo su dirección, el resto de los personajes: la inserción al infinito, «con valor claramente especular» (p. 351) está asegurada ya desde la primera vez que se activa su mecanismo, reafirmando su expresividad (pp. 345 y ss. y el epígrafe «El teatro en el teatro» de pp. 349 y ss.)

También en el tercer estudio sobre una obra de teatro de Alejandro Casona, basada en un cuento de Boccaccio, se aborda, entre otros, el sistema de la inserción: el valor del vestuario usado como disfraz, la disposición de los personajes en la escena (la alcoba matrimonial con el marido y el amante dentro de la misma) y otros aspectos que hacen posible el teatro dentro del teatro justifican la incorporación de este trabajo al libro, demostrando los rasgos representables que ya estaban en el cuento de Boccaccio, y la adaptación que Casona hace para amoldarlo al contexto social y a la situación específica de representación que está llevando a cabo, donde afloran el moralismo latente, la discreción del autor y la ironía con la que trata de envolver contenidos que podían herir la sensibilidad del nuevo receptor. Vemos cómo seis siglos después se siente la necesidad de censurar el texto boccacciano y su gran libertad de expresión.

Pasando al último género tratado, la novela, encontramos a lo largo de ciento veinte páginas tres estudios dedicados a la narrativa de Antonio Prieto ensamblados por el interés hacia el mito que en

su narrativa culmina con una de sus novelas más representativas, *El ciego de Quíos*.

El mundo narrativo del escritor tiene, en buena parte de sus novelas, al mito como procedimiento de construcción con claro valor semiótico. El mito, con la identificación que sugiere de personajes y situaciones, además de ser un elemento clave de toda la narrativa del escritor, no deja de ser un sistema de analogía, del que en este libro se habla constantemente al tratar de la inserción. Hay además, en la última novela analizada, *El ciego de Quíos*, un marco formado por el «Prospecto» y la «Coda» que no sólo enmarca e inserta formalmente el contenido de la ficción novelística (hay en el marco personajes, motivos y modos de expresión en correspondencia con personajes, motivos y modos de expresión de la novela), sino que es una clara autodefensa de la propia poética del escritor: la presencia de las Musas, como en la Conclusión del *Decamerón*, donde también se habla de poética, de la inadecuada recepción, etc., es un indicio más de su función simbólica en la poética del escritor.

Para concluir, el análisis de un amplio recorrido por la narrativa de Prieto permite señalar constantes y elementos recurrentes de diverso nivel que obligan a una lectura global de su obra, con hilos conductores que se mantienen, con motivos recuperados de una a otra novela, lo que permite valorar mejor su trascendencia. De la misma forma que la historicidad no puede desligarse del texto artístico, la intertextualidad, el macrocosmos literario no puede analizarse por parcelas aisladas unas de otras; el mecanismo de «el texto en el texto» es una eficaz demostración de cómo la analogía abre una vía excepcional que enseña, sobre todo, sistemas de valoración.

MERCEDES LÓPEZ SUÁREZ

SPANG, Kurt (ed.), *Actas del Coloquio Internacional «Los géneros en las artes»*, Pamplona, Universidad de Navarra, 2001, 200 pp.

Este volumen es fruto del proyecto de investigación del profesor Kurt Spang acerca de los géneros literarios y artísticos. Tras un primer volumen acerca de los géneros narrativos (número monográfico de *Rilce: revista de filología hispánica*, 16.3, año 2000), se presenta ahora una aproximación a la cuestión de los géneros con la mayor amplitud: sus raíces antropológicas y sus manifestaciones en diversas artes. Están representadas en ella la literatura, la escultura, la danza, la música y el cine, con referencias colaterales a la pintura y la arquitectura —éstas no reciben tratamiento específico, y el editor anuncia que subsanará esa laguna en próximos encuentros—.

El objetivo del coloquio internacional era, en palabras del Preliminar de K. Spang, «llegar a una especie de concordancia y coincidencia por lo menos en el concepto y los aspectos esenciales de la noción de género», y favorecer «un enfoque interdisciplinar de los fenómenos»; no obstante, se halló que «a pesar de estar amparadas bajo el techo del arte, las nociones genológicas discrepan llamativamente». Y no sólo los «géneros» de la literatura, de la música, de la danza, etc., son distintos entre sí, sino que además hay una divergencia de enfoque entre lo sistemático y lo histórico.

El volumen se abre con una reflexión filosófica a cargo de Rafael Alvira, quien consideró el aspecto antropológico de los géneros o «modos» literarios. Distanciándose de la dualidad idealista entre sujeto y objeto, de tradición hegeliana para la definición de los géneros, caracteriza la lírica, la épica y la dramática por la temporalidad, pero temporalidad vivida, interiorizada o proyectada: la lírica es el pasado como intimidad, la épica el futu-

ro como quehacer, la dramática el presente como intercambio y problema. Alvira hace una fuerte apuesta al dar carta de naturaleza al género didáctico, incluyéndolo en la lírica; y no le falta razón, habida cuenta de que memoria y amistad —un pasado, una intimidad compartida— son esenciales en el aprendizaje.

Acerca de la escultura escriben Manuel Aramendía y Javier Iriarte. El primero realiza un panorama de la reflexión sobre los géneros y las tradiciones escultóricas de la modernidad, que, dentro de su variedad, encuentra siempre marcadas por el signo de la *negación* frente a la escultura premoderna. Aramendía, en cambio, rechaza la negatividad y el historicismo que conlleva, y procura encontrar un origen fundante (no cronológico) de la escultura, que cifra en el binomio *puro / híbrido*, hibridez que es posible porque existen dos líneas de pureza, el espacio puro y el tiempo puro. A partir de aquí, define una serie de «ejes» («místico», «teatral», etc.) y los ilustra con numerosos ejemplos. Javier Iriarte, de manera más sintética, también da una visión de la multiplicidad de la plástica moderna, con nociones como «pangenericidad», «disolución y ampliación de los géneros»; sugiere algunas líneas para hallar invariantes que sistematicen ese aparente caos, con las coordenadas de tridimensionalidad, forma y materia.

Los géneros musicales son estudiados por Judith Etzion y Enrico Fubini. Etzion afirma que los géneros son, para la musicología, categorías históricas, pertenecientes a tradiciones socio-musicales particulares y a códigos culturales de cada periodo. Con esto parece situarse, de entrada, fuera del planteamiento y del objetivo del coloquio. No obstante, luego da cabida a las invariantes, pues expone que las obras musicales se analizan según los componentes de forma, estilo y género; y estudia el género «sinfonía» por su instrumentación, número y estructura de los

movimientos, y articulación y material temático. La colaboración de Fubini es un buen ejemplo de lo que afirmaba Etzion sobre el planteamiento de la musicología en general, porque aborda la forma sonata como género, en relación con el público y con el compositor, pero sin consideraciones sistemáticas.

Las dos comunicaciones sobre literatura son muy diferentes. Teresa Hernández realiza una aproximación más bien histórica, al examinar la obra de José Saramago desde el punto de vista del género. Incluye el tiempo y el espacio no como elementos de la ficción —al modo de Aramendía para la escultura— sino como coordenadas contextuales de la obra: la novela de la modernidad ibérica. Y en ese contexto, el estudio genérico o genológico (como gusta decir al organizador del coloquio) es muy iluminador, ya que Saramago lleva a cabo una renovación de la novela moderna ibérica precisamente afinando constituyentes literarios y narrativos como la ficción, la textualidad, el narrador. Kurt Spang lleva a cabo, como es propio de su función en el coloquio, un intento de sistematizar el estudio de los géneros, a partir de constantes y variantes, distinguiendo el aspecto teórico y el histórico. Spang distingue entre los «modos» lírico, épico y dramático, y los géneros: novela, cuento, oda, epigrama, tragedia, comedia, etc. Aquí es donde aplica el análisis, y sugiere una serie de áreas en que pueden establecerse constantes para cada género: antropológico-modal; temática; extensional, tipográfica y grafemática; comunicativa; estructural; y lingüístico-enunciativa. Concluye ejemplificando con la aplicación de esos criterios al cuento, más la sugerencia de variantes realizadas históricamente. Hay que señalar que en el establecimiento de las áreas y constantes de los géneros abren posibilidades para abarcar lo plástico y musical, además de lo literario; por ejemplo, en las constantes

comunicativas se sugieren la emisión «oral, escrita, verbal, no verbal», y la recepción «visual, auditiva, mixta»; en las constantes estructurales, las estrategias persuasivas del *movere, delectare, docere*.

Joaquín Noguero Rives escribe sobre la danza, abordando múltiples aspectos. En primer lugar, la intersección con otros géneros: la música, el teatro, la escultura. Trata los problemas de comunicación que genera el escaso bagaje cultural específico de la mayor parte del público, cuestión que no considera exclusiva de este arte, porque se produce también en buena parte de la literatura moderna, difícil por su técnica y sus alusiones cultas. Por último, aborda con especial detalle el tema de los géneros de la danza: propone un cuestionario para hallar rasgos invariantes: coreografía abstracta o no, uso de la luz y de la voz, movimientos individuales o colectivos, existencia de repeticiones; y lo aplica a un género histórico, el ballet.

Los géneros cinematográficos son abordados en dos comunicaciones. Jean-Claude Seguin y Jon Letamendi escriben sobre los orígenes de esos géneros, realizando una taxonomía, según los temas, de las primeras exhibiciones hasta principios del siglo xx. Francisco Javier Zubiaur Carreño estudia globalmente los géneros en el cine. Ofrece una taxonomía muy completa, según varios criterios, partiendo de invariantes y llegando hasta manifestaciones muy concretas según países y épocas. Otro aspecto de su comunicación es la diferencia que plantea entre la obra «de género» y la individual creativa; la primera tiende a ser repetitiva, simplificadora, comercial..., mientras que el creador original rompe con las convenciones y es difícil de clasificar. Zubiaur ofrece además una bibliografía sobre los géneros cinematográficos y un breve léxico, muy útil por la abundancia de anglicismos en el área.

Para concluir, hay que estar de acuerdo con el editor de las actas: sólo en parte se ha avanzado hacia el objetivo del coloquio, una sistematización de los géneros válida —por analogía al menos— para todas las artes. El género aparece, en las distintas comunicaciones, como algo constitutivo de la obra artística, o bien como un elemento opcional para el artista, en la disyuntiva genericidad / agenericidad; y al parecer algunos consideran más valioso elegir lo segundo. Por otra parte, se encuentran enfoques preferentemente sistemáticos, como el de Alvira y el de Spang; usos de criterios sistemáticos para estudiar la historia, como en los trabajos de Aramendía y Hernández; y estudios esencialmente históricos, que si realizan alguna abstracción de características generales no las llevan más allá del corpus en que las han hallado, como hace programáticamente Etzion, y también otros, hasta tal punto que el estudio genológico se vuelve no propiamente teórico, sino una mera descripción acróica de lo que se da históricamente en las obras.

A pesar de ello, hay algunos hilos de continuidad entre las comunicaciones, y es de esperar que a floren y se fortalezcan con el avance del proyecto de investigación, cuyas conclusiones generales serán sin duda muy valiosas. Aparece la cuestión de la ficcionalidad en la literatura, el cine y la escultura; y con dos sentidos: «ficción» como generación de un mundo que no es real, aunque sí parecido o análogo al real «ficción» como elaboración, construcción, trabajo artesanal con materiales, de diversa naturaleza según las artes. El tiempo y el espacio también afloran en las consideraciones sobre literatura, escultura y danza. En la dimensión histórica se entrecruzan convención, repetición, creatividad: el género puede aniquilar lo individual; o bien puede afilarse la genericidad para hacer avanzar un género; y también se sugiere

la parodia como una posibilidad de múltiples artes, como ejemplifica Noguero para la danza, y bien se podía haber incluido entre las variantes cómicas del cine. Paradójicamente, la relación de la obra y el género con su propia historia resulta ser una constante; es decir, hay géneros que presuponen la naturaleza histórica de las artes. En resumen, unas actas llenas de sugerencias y de perspectivas, que muestran aproximaciones muy diversas a su tema común, y son un ejemplo y un aliento para cultivar la interdisciplinariedad.

LUIS GALVÁN

BELTRÁN, Luis, *La imaginación literaria. La seriedad y la risa en la literatura occidental*, Barcelona, Montesinos, 2002, 340 pp.

El libro que nos ocupa obliga al reseñista a una reflexión previa sobre el género discursivo de la reseña. No se trata tanto de «resumir» un libro o de «ser objetivos» cuanto de ceder la palabra al otro. ¿Es posible este empeño, a primera vista paradójico, si soy yo el que escribe? Sí, si lo que se intenta es hacerse cargo de los supuestos de los que parte el discurso ajeno, de las necesidades que ha creído deber abordar, de las tareas que ha querido cumplir, para después, y sólo después, mostrar si procede los límites de lo realizado. Pues no puede —o mejor, no debe— haber juicio sin esfuerzo de comprensión.

No estamos ante un libro más de Teoría de la Literatura, sino ante uno de los que, se compartan o no sus tesis, hacen pensar. «Vivimos en un momento crucial» (p. 13), comienza el autor, y, en efecto, el individualismo parece haberse convertido en la forma por excelencia de la ideología hegemónica del mundo oc-

cidental; pero ahora que esto es así, el propio individualismo se resquebraja, y en su seno apuntan no pocos síntomas de lo que pudiéramos llamar disolución del sujeto (¿o descubrimiento de la alteridad?). Como siempre, la literatura y el arte, y el pensamiento sobre ellos, resultan particularmente sensibles y tal vez su propio desasosiego revela indicios de una nueva época, que, aunque todavía no configurada plenamente, ya remueve la que aún vivimos.

Momentos así, de crisis, cuando se conmueve la confianza en lo que hasta ayer parecía incommovible, permiten distanciarse de nuestros hábitos de pensamiento y, tal vez, alumbrar otros nuevos. *La imaginación literaria* reviste el mérito de apostar resueltamente por una forma distinta de pensar la literatura. El autor ha leído el legado teórico del s. XX —al que ya había aportado un libro notable: *Palabras transparentes*—, y ha seleccionado de él algunos nombres, esos que los panoramas de la teoría literaria clasifican o resumen con incomodidad: Auerbach, Frye, Bajtín, Benjamin, Lukács, Goldmann, para, viendo en ellos, por encima de sus diferencias, su común carácter alternativo, encontrar inspiración para esbozar una propuesta de estética literaria.

Desde luego, no aparecen entre nosotros muchos títulos de estética, si es que alguno, en el ámbito de la teoría de la literatura. Si se acepta que la actual teoría empezó a existir con el Formalismo ruso, precisamente éste se configuró en ruptura con la estética simbolista, que parecía subjetiva y de un vocabulario cargado de resonancias filosóficas, en contraste con los nuevos vientos científicos que caracterizaban la fenomenología o el positivismo lógico, en la vanguardia de la producción ideológica en la Europa de hacia 1915. La pretensión de constituirse en ciencia caracteriza a la nueva teoría desde entonces y, en buena

medida, hasta hoy. Es verdad que en 1967 asistiríamos al nacimiento de la Estética de la Recepción, pero, de una parte, ésta pretendió salvaguardar la herencia formalista, de otra, cuando se lee en relación con ella el imponente nombre de Gadamer, se le rebaja a una teoría de la lectura, desoyendo que él trataba de hacer filosofía y que no pretendió formular teoría alguna. De hecho, aparte de Bajtín y Gadamer —entre los cuales, como se ha visto recientemente, no escasean las coincidencias—, pocos son los nombres que escapan a la dialéctica entre la tendencia mayoritaria y su descomposición por obra de la deconstrucción, o el combate contra ella de los estudios multiculturales.

Pues bien, el libro de Luis Beltrán pretende situarse como alternativa a la dirección mayoritaria de la teoría de la literatura del siglo XX y a su orientación al estudio retórico del discurso, con desatención a la dimensión estética por evanescente o científicamente inapresable. Podría hablarse de resistencia al pensamiento, tanto como a la teoría.

Para entender la peculiaridad de *La imaginación literaria*, yo invitaría al lector a comenzar por su epílogo (pp. 313-315), para ver que aquí se abandona un cierto modelo de ciencia basado en la distinción rígida entre sujeto y objeto y en la formulación de leyes, para buscar una posible ciencia sensible a la historia y que buscara el encuentro entre conciencias. Corresponde a ésta no el análisis de obras, la discusión de un problema, la aplicación de un método, sino la síntesis histórica que pretende iluminar y comprender grandes conjuntos de problemas y hechos. Un poco a la manera de aquellos «sistemas» con que los románticos de Jena pretendían «deducir» los géneros literarios, aunque con la diferencia de que se ha pretendido aunar la dimensión filosófica con la presencia de abundante material histórico concreto.

Dicho de otro modo, el libro pone por obra la idea bajtiniana de que la poética no debe ser sino la estética literaria; ha hecho de ella la dimensión imaginativa de la filosofía de la historia aplicada a lo verbal (p. 19), y ha enlazado, además, con la gran tradición de Goethe y Schiller, así como de la filosofía romántica del arte, que conoce cimas como Schelling, los Schlegel, Novalis o Hegel. Ello explica una terminología, que tal vez sorprenda a algunos lectores, y unas referencias bibliográficas que no son muy habituales. Porque no se trata aquí de mantenerse en los actuales métodos o tendencias, sino, sencillamente, de lanzarse a pensar, con todo lo que eso conlleva. Y ese es, a mi juicio, lo adelante, el mérito principal del libro: que, aunque uno pudiera no compartir ese pensamiento, se sentiría, no obstante, estimulado, y casi diría que obligado, a repensarse también sus propias convicciones, siquiera fuera para polemizar con el autor.

Convendrá luego leer el prólogo con atención, pues allí ha condensado Luis Beltrán el núcleo de su diagnóstico del presente que le sirve de punto de arranque; allí define unos términos que van a ser recurrentes; y allí expone su método, que definiremos, con sus propias palabras, como «histórico conceptual» (pp. 170-171, donde se precisa qué significa historia). El método se articula en unas categorías que pretenden definir la esencia estética —es decir, las formas de la imaginación literaria— de las sucesivas etapas de la historia, y que se relacionan entre sí en forma dialéctica: tradición, patetismo, didactismo, humorismo y realismo. Y el motor de esta dialéctica, lo que hace moverse y variar a la imaginación es, de acuerdo con el Bajtín del libro sobre Rabelais, el enfrentamiento entre risa y seriedad. Y conviene recordar ahora los versos de *Fausto* que sirven de *motto* al libro: nadie piensa nada que no haya pensado antes el mundo, es

decir, no se trata de averiguar las ideas estéticas de tal o cual autor u obra, sino de proceder deductivamente, a partir de las categorías apuntadas, para explicar desde ellas fenómenos u obras individuales, que habrían así de corroborar la dialéctica propuesta.

Después del prólogo, cada capítulo corresponde sucesivamente a cada una de las categorías arriba mencionadas. El primero es el de las estéticas de la tradición. Como comprobará el lector, y en este primer capítulo se ve con particular claridad, cada categoría-etapa se despliega en unas formas que corresponden a los distintos géneros literarios históricamente conocidos, con lo que la estética se dobla, además, de teoría de los géneros. Así se repasan la epopeya, la tragedia, el cuento, la lírica tradicional, por citar sólo algunos ejemplos, que encuentran su puesto en esta dialéctica y quedan iluminados por su relación al conjunto. Y hay un esfuerzo por mostrar que cada forma artística no se explica fuera de un determinado mundo ideológico, eso que solemos llamar un horizonte de expectativas, que varía con la historia. Un ejemplo notable es la discusión de la teoría de la tragedia, que debe leerse en relación con las páginas dedicadas al dramatismo (150-153), y que, al historizarlo radicalmente, ayudan a situar el problema.

Rebasada la etapa auroral de la estética, ese mundo saturado de valores en que conviven los dioses y los hombres, la acumulación de la riqueza conlleva la desigualdad social, lo que es tanto como decir que surge la identidad personal como problema. Y se responde con el ideal del héroe o el del sabio, patetismo y didactismo, las dos respuestas estéticas al dogmatismo propio de la seriedad; ambos constituyen dos de los términos principales de la dialéctica de los géneros hasta el Romanticismo. Pero la crisis del mundo tradicional —en Atenas, el mundo de la épica y de la tragedia—,

supone además una crisis de valores que hará aparecer diversas formas de mistificación que se expresan en la risa, continuación en algunos aspectos de la tradición; y la oposición entre seriedad y risa es, como ya dijimos, el principal motor de la dialéctica de la imaginación.

El capítulo del patetismo es uno de los dos más extensos —el otro es el de la risa— de todo el libro, lo que no es casual, ya que es ésta la expresión seria que ha dado muchos de los géneros literarios más conocidos. Se ponen a contribución aquí varias de las categorías arquitectónicas bajtinianas, y entre ellas, naturalmente, la de heroificación. Pero se esboza también (pp. 66-67) un paso que permitirá la proyección de todo el sistema hacia el futuro: si el patetismo, como luego el realismo, no son categorías intemporales sino históricas, y como tales se han visto ya rebasadas, habrán de aparecer formas nuevas en el futuro: será, precisamente, misión, tanto del artista como del crítico responsables, intentar más que adivinar el futuro discernir en el presente los gérmenes de ese futuro, separar lo vivo de lo muerto.

Como sea, el despliegue del patetismo permite examinar el biografismo y los medios de construcción del héroe, el patetismo y la palabra sentimentales, de la mano de Schiller el melodrama y el tremendismo, el idilio, el lirismo, el dramatismo... Quiere decirse que se pasa revista, en la forma sintético conceptual que es propia de todo el libro, a categorías que explican el grueso de la literatura occidental hasta el s. XIX, y, parcialmente, hasta hoy mismo. En este capítulo, me permitiré llamar la atención del lector sobre el notable análisis del lirismo (pp. 130-150). Dado el método del autor, no se agota aquí lo que se podría decir sobre las formas líricas; por ejemplo, la categoría del idilio, tratada antes de esta sección, vendría a cuento de buena parte de la poesía europea. Pero el caso es que

se ofrece en este punto una teoría completa de la poesía lírica, que no se limita al tratamiento del lenguaje, sino que aborda la vinculación entre lirismo y patetismo; entiende la lírica como actividad entre dos sujetos: poeta y héroe lírico (p. 135), productivo principio que permite encarar de otro modo la enunciación poética; y, finalmente, no retrocede ante la transformación de la lírica en la Modernidad. Hay, si acaso, cierta enemiga contra la productividad de la lírica como género, que acaba por salvarse como expresión de las tendencias más seculares del lenguaje y de la vida social (p. 145).

La segunda respuesta al interrogante formulado por la seriedad es la estética del didactismo, tan poco atendido comparativamente por la bibliografía, cuya claves se explican muy bien en las páginas 158 a 163. El despliegue de los géneros didácticos sigue bastante de cerca al Bajtín de la *Estética de la creación verbal*, pero se las arregla para presentar a nueva luz el nacimiento del ensayo (pp. 178 y ss.). Seguirá luego la estética del hermetismo, que permite reunir fenómenos en apariencia diversos, y, entre otras cosas, acoger el problema de los evangelios, considerados como problema estético, o iluminar aspectos de la poesía desde el Romanticismo hasta hoy. Y, finalmente, la discusión de las dificultades de la teoría de la literatura para tratar con el didactismo permite abordar géneros como la novela de aprendizaje, de ambientación urbana, o el cuento literario.

El capítulo de la risa contiene lo que pudiéramos llamar la utopía del libro, porque si, de una parte, localiza la risa —en un apunte antropológico— en una supuesta unidad originaria del mundo (pp. 242-243), por otra, hace de ella el fermento que combate y disgrega la seriedad, y, finalmente, apunta a una renovación de la vida que acabará por triunfar por encima de las envolventes ame-

nazas que nos rodean. Y para ello, primero procede a una historia de las ideas sobre la risa que amplifica la que ya hiciera Bajtín a propósito de Rabelais; y luego analiza los géneros de la risa: la parodia, la sátira, la sátira menipea y la ironía, lo que permite hacer pie en la discusión de autores y obras concretos: por ejemplo, *El amor en los tiempos del cólera* (p. 255). Y subrayo lo de la utopía, porque ésta orienta la dialéctica de lo serio y lo risible en un sentido histórico concreto; de otro modo esa dialéctica podría agotarse en una repetitiva alternancia mecánica de etapas, o bien en la idea del final de la historia alcanzado y la consiguiente muerte del arte.

Realismo y posrealismo nos traen hasta el presente. Surge el realismo de la fusión de patetismo y didactismo. A través de las polémicas de los preceptistas del Humanismo y de los logros de artistas como Rabelais o Cervantes, toma cuerpo así la utopía estética de la Modernidad, expresión de la obsesión de ésta por la identidad: ya no se trata de héroes o sabios, sino de la expresión de la diversidad universal (p. 289). Pero, como es inevitable, el realismo recorre su camino histórico, lo que es lo mismo que decir que encuentra sus límites, y eso lleva a algunos artistas a proponerse nuevas metas que sugieren una superación basada en tradición y reflexión: el posrealismo (p. 303), con sus dos formas del idilio y la crisis. Se cita al respecto una galería de nombres de autores, españoles y no españoles, en los que cabría reconocer la superación del realismo.

Deliberadamente he apuntado sólo, porque el género reseña no consiente otra cosa, algunos de los temas del libro en el orden que aparecen en los capítulos correspondientes, e intentando hacer ver sus conexiones, como forma de que el lector pueda apreciar su novedad.

Vamos ahora con los problemas. El método sintético obliga a discutir suma-

riamente una enorme masa de cuestiones y obras, muchas de las cuales requerirían una monografía. Tal es el caso de problemas como el de la tragedia ática, que se despachan en unas pocas páginas. Otro ejemplo: dudo que se pueda emplear el término «tratado», que implica una palabra monológica para referirse indiscriminadamente a cualquier diálogo de Platón. Aunque siempre hay un esfuerzo para que las apreciaciones sean lo menos unilaterales que se pueda. Desde luego, la bestia negra del autor es la retórica, a pesar de que no pocas obras mayores del pensamiento, en particular de Platón y Aristóteles, se adscriben a ella y de la inmensidad de su legado. Ello se explica por la separación de forma y contenido que constituye su fundamento, y porque su finalidad es la imposición de un punto de vista: uno y otro aspecto no se adecuarían bien a la naturaleza del objeto estético. De ahí la reiterada denuncia de los límites de la teoría de la literatura del siglo xx, más bien centrada en el análisis de los aspectos retóricos de los géneros. Igualmente se podría discutir el valor que se atribuye a obras y artistas en función de su posición histórica; así, por poner un ejemplo no literario, la talla de Velázquez como pintor es muy superior a la de Courbet, aunque éste hubiera avanzado más en el camino del realismo. Y es que la posición histórica no agota el valor estético: la pregunta de Marx de cómo es posible que nos siga gustando el arte griego, si su mundo ha desaparecido, sigue teniendo su sentido todavía hoy.

Ahora bien, a despecho de estas y otras discusiones de detalle posibles, si nos perdiéramos en ellas cometeríamos un grave error de perspectiva. Porque los libros, como los cuadros, exigen una cierta posición del contemplador, fuera de la cual todo se desdibuja. Y, así, quienes se sientan a gusto en la actual situación de la teoría de la literatura, quienes piensen que hoy estamos mejor que ayer, y que

siguiendo como hasta ahora la teoría evolucionará de forma natural en el sentido de un creciente progreso, tal vez se sientan desconcertados o incluso molestos por este libro, o bien les dejará indiferentes. Pero a quienes sean sensibles al desasosiego del presente, a quienes se sientan en los márgenes del sistema o incluso fuera de él, no dejará de suscitarles interrogantes, de conmovir sus convicciones, de provocar dudas; en una palabra: de abrirles caminos.

FERNANDO ROMO FEITO

BALAGUER, Vicente, *La interpretación de la narración. La teoría de Paul Ricoeur*, Pamplona, EUNSA (Anejos de RILCE, n.º 40), 2002, 204 pp.

La publicación de tesis doctorales sitúa a los autores ante una disyuntiva de no fácil resolución. Habitualmente asalta la tentación de reproducir el grueso de la investigación realizada, con los retoques pertinentes que aligeren la posible pesadez que pueda suscitar en el lector el seguimiento de los criterios académicos que rigen en su origen este tipo de obras. Es difícil y, quizás, injusto sustraerse a estos condicionantes. No se debería pasar por alto la valiosa información que, en cuanto a fuentes y bibliografía, proporcionan estos volúmenes, al lado de la mayor o menor validez de sus presupuestos metodológicos e interpretativos. Por el contrario, existe también la posibilidad de reescribir la tesis en función del aprovechamiento intelectual que pueda llegar a obtener en su público potencial. Esta es la opción elegida por Vicente Balaguer, con generosidad y acierto. El libro aquí reseñado tuvo su origen en una tesis leída en la Universidad de Navarra en 1997. Pese a los escrúpulos manifestados en su prólogo, el autor no se limita a sinteti-

zar sus aportaciones doctorandas, sino que incorpora y discute, que es más importante, las referencias bibliográficas, tanto extranjeras como españolas, aparecidas en el lapso de tiempo que ha transcurrido desde la fecha de presentación de su tesis. Todo ello da una idea de la cadente actualidad de la materia propuesta.

El objetivo que se propone Balaguer con respecto a Paul Ricoeur «no es una justificación interna ni una exposición exhaustiva de esas obras, sino el punto de vista crítico, el del discernimiento» (p. 19). Objetivo que se cumple mediante unas afortunadas decisiones metodológicas, vinculadas a los intereses pedagógicos que sostienen la línea editorial de los Anejos de RILCE. El lector universitario que se acerque a estas páginas encontrará una guía clara para iniciarse en los problemas teóricos de la hermenéutica literaria, a través de los escritos directamente relacionados con la teoría de la literatura de uno de los pensadores europeos más influyentes de la segunda mitad del siglo xx. Balaguer opta por presentar las relaciones entre Filosofía y Literatura desde las inquietudes y preguntas que plantea esta última a la primera, y no a la inversa, como ha sucedido con demasiada frecuencia, sin por ello restringir el alcance de una perspectiva altamente abarcadora.

A la introducción le sigue un capítulo inicial donde se enmarca la posición de Ricoeur dentro de las corrientes hermenéuticas. La disciplina fue definida con criterios científicos en el siglo xix por Schleiermacher. Sus fundamentos acabaron de ser completados a fines de aquel siglo por Dilthey. En el siglo xx, los postulados de la ciencia de la interpretación fueron revisados, desde una perspectiva ontológica, primero por Heidegger y después por el recientemente fallecido H. G. Gadamer. En esta tradición, que ha dado sus mejores frutos en la interpretación de textos bíblicos, y en

menor medida, en los textos de historia, jurídicos, etc, se inserta la tentativa de Ricoeur, calificada a menudo de «irenicista» y «conciliadora», por su afán de integrar las posturas más diversas: estructuralismo, estética de la recepción, teoría de los actos de habla... Balaguer, que recoge como lema la frase de Ricoeur «explicar más es comprender mejor», señala que su versión de la hermenéutica «se vincula en primer lugar a la *comprensión*, es decir, a los términos con los que se formula sobre todo en su versión ontológica. Sin embargo, en cuanto teoría que tiene relación con los textos, concierne también a unos *métodos de interpretación*, característica de la hermenéutica romántica» (p. 45). Se trata, en consecuencia, de una hermenéutica de *vía larga* que, apoyada en los textos, partió del estudio de los símbolos, lo amplió con la apertura al contexto metafórico donde se insertan, y ha culminado en la reflexión sobre la narratividad, con el fin de comprender mejor el funcionamiento de estas categorías.

Por ello, el libro se organiza en torno a dos de las nociones básicas desarrolladas por Ricoeur: texto y relato, para tratar de dar cuenta del sentido teórico y crítico que la narración pueda adquirir a partir de ellos. Vicente Balaguer intenta interponerse lo menos posible en el desenvolvimiento de la teoría que comenta. Esa perspectiva crítica que se proponía en la introducción le lleva a una articulación claramente jerarquizada del recorrido del pensamiento de Ricoeur a lo largo de los capítulos III y IV. Establece con precisión las líneas maestras del diálogo que aquel entabla con el estructuralismo y la narratología así como las características principales de su apropiación de la noción de mimesis desde su fundamento trágico en la *Poética* de Aristóteles. Aunque se comporte como un riguroso comentarista, hasta el punto de que la inclusión de tantas citas en notas a pie de pá-

gina llegue en algunas ocasiones a entorpecer la lectura seguida de la argumentación, el autor no pierde la oportunidad de plantear entre líneas las perplejidades que le suscita el desarrollo hermenéutico de algunos planteamientos metodológicos de Paul Ricoeur. Balaguer intenta dar respuesta a sus interrogantes desde el interior del pensamiento del pensador francés, pues, por respeto al maestro, parece compartir con él el modo de proceder dialógico, actualizando las potencialidades significativas del discurso de su interlocutor. Pueden advertirse estos reparos estimulantes en un lugar crucial: el de las consecuencias que pudieran acaecer a propósito del poder de la metáfora para redescubrir la realidad (*La metáfora viva*) y el consiguiente poder de la narración para describir el campo práctico de la acción (*Tiempo y relato*). En suma, Balaguer se plantea el modo de operar la «referencia» en la narración, definida en el *mundo del texto* como «la *refiguración* de la realidad que se efectúa en la lectura de un texto literario» (p. 84). Las posibilidades de sentido que el texto despliega ante los lectores como un mundo, ¿es posible desgajarlas de su verificación y, en último término, de la capacidad por descubrir y transmitir la verdad? No resulta irrelevante, a este respecto, el apoyo que, en determinados pasajes, el autor busca en *Presencias reales* de Georges Steiner. La búsqueda del sentido inscrito en el texto narrativo y desenvuelto en la triple mimesis no puede ni debe, a juicio de Balaguer, perderse en recaídas «formalistas», que impidan distinguir el relato ficticio del histórico en virtud de su compartida enunciación diegética. Esto no quiere decir en absoluto que Ricoeur incurra en una interpretación tropológica del relato, sino simplemente que su acercamiento hermenéutico legitima tal pregunta, pues si el mundo de texto es el resultado del paso de la configuración (Mimesis II) a la refiguración (Mimesis

III), «¿qué entidad objetiva tiene lo escrito, el texto como tal, la configuración? [...], ¿dónde acaba el mundo de la obra?, ¿en la mera refiguración entendida noéticamente?, ¿en la invitación a ser mejor, como parecía propugnarse desde la estética de la recepción?» (pp. 139-140).

Por paradójico que pueda parecer, tales preguntas surgen por una retracción desde el terreno de la hermenéutica textual, como Ricoeur quiere asentarla para superar los riesgos de arbitrariedad en la comprensión, hacia el más general de una hermenéutica cuyo objetivo final «no es la comprensión del texto sino la comprensión de sí mismo delante del texto» (p. 87). Balaguer es consciente de que las consecuencias éticas que Ricoeur ha extraído en *Sí mismo como otro* acerca de la identidad narrativa no cuestionan la validez objetiva del texto sino que desarrollan en una dirección propiamente hermenéutica lo contenido en los tres volúmenes de *Tiempo y relato*. Como reconoce en la conclusión, el objetivo de Ricoeur «es la comprensión de sí, no la metodología para la comprensión de textos. En consecuencia, la clarificación que la crítica literaria o la semiología pueden esperar de Ricoeur está más del lado que deben ocupar estos saberes en el marco de las ciencias del espíritu, que de la justificación intrínseca de sus objetos y sus métodos» (p. 171). Por esta razón, que es a la vez límite y estímulo, prefiere atenerse a la dimensión narrativa y a la discusión con los modelos de análisis narrativo para dar cuenta de la distinción entre relato ficticio y relato histórico que establecerá en el capítulo V.

Es quizás en este capítulo donde la fuerza expositiva de Balaguer resulta menos contundente, pese a sus esfuerzos por acoger en toda su riqueza la noción de «referencia». Nada por otra parte achacable a su autor, pues los debates que en la historiografía del último cuarto de siglo XX convierten a éste en un tema cru-

cial y tan complejo que desborda el marco de un libro sobre Ricoeur. Baste hojear los números de la revista norteamericana *New Literary History* para hacerse una idea de las múltiples derivaciones de una discusión que ha tenido en las ideas de Ricoeur, Hayden White o Stephen Greenblatt, por citar nombres conocidos, una fuente de energía intelectual todavía no exhausta. Interesa tan sólo destacar en este momento la indicación de Balaguer, para quien «la voluntad de representación del relato histórico se corresponde con la voluntad de significación del relato ficticio» (p. 167). Sin negar la operatividad figurativa que le presta el relato ficticio, el autor concluye que el relato histórico, más que comprender la acción, busca explicarla desde su contingencia, estando marcado de raíz por los conceptos éticos de huella y deuda.

El libro de Vicente Balaguer constituye una síntesis clara y razonada de un aspecto fundamental de la teoría literaria moderna. La narración como lugar de confluencia de los poderes del lenguaje exige, al mismo tiempo, una reflexión ética sobre sus límites y su capacidad de revelar, en el diálogo entre texto y lector, un sentido. El autor, pues, ha sabido conjugar a gran altura divulgación académica y compromiso filosófico.

ARMANDO PEGO PUIGBÓ

UTRERA TORREMOCHA, María Victoria, *Historia y teoría del verso libre*, Sevilla, Padilla Libros, 2001, 337 pp.

Tras llevar a cabo un notable y exhaustivo estudio del poema en prosa (*Teoría del poema en prosa*, Universidad de Sevilla, 1999), la profesora María Victoria Utrera, sigue realizando incursiones en esos terrenos que marcan los límites formales del poema: esta vez le toca tur-

no al verso libre. Y es que como bien afirma en el principio mismo del libro: «La historia de la poesía está indiscutiblemente ligada a la historia de las formas métricas, de ahí que cualquier intento de explicación teórica de la poesía y de sus principios estéticos haya de tener en cuenta los esquemas métricos dominantes en cada época y, desde luego, la evolución, los cambios y las rupturas de tales esquemas» (p. 9). El verso libre, a pesar de toda la atención crítica que se le ha dedicado, y toda la práctica poética que lo ha venido usando desde finales del siglo XIX, sigue ostentando la rebeldía que le viera nacer, con el planteamiento insistente de problemas de definición, delimitación y clasificación. Si el libro del que ahora me ocupo demuestra algo es precisamente la compleja problemática del asunto que trata. La autora no ha pretendido ofrecer una conclusión personal y unificadora sobre el tema, sino que a lo largo de las páginas va repasando de manera crítica los diversos enfoques y perspectivas que se han ido dando en torno al verso libre, tanto desde la especulación teórica como las que se derivan de la práctica misma de esta forma rítmica. Creo que se puede decir que en la intención de la autora está el que su libro sea una continuación o complemento de la obra fundamental sobre el ritmo libre de Isabel Paraíso (*El verso libre hispánico. Orígenes y corrientes*, Madrid, Gredos, 1985), con la que la autora demuestra mayor parentesco. Por el contrario, sirven como referencia para la discusión las teorías de Navarro Tomás, Henríquez Ureña, y sobre todo López Estrada, al que se critica su muy discutible re-definición o denominación del verso libre como «línea poética» (pp. 194-198). En el fondo de la discusión están también las importantes aportaciones de Domínguez Caparrós, Kurt Spang, Gili Gaya y Esteban Torre a la teoría del verso libre.

Utrera Torremocha parte de una con-

vicción inicial mínima que sirve como guía para desbrozar la silva que constituye el resto de teorías y sugerencias. El verso libre se inscribe dentro de la versificación amétrica e irregular como uno de los procedimientos con que a partir del simbolismo en Francia, el Romanticismo en Inglaterra y el caso aislado de Walt Whitman en Estados Unidos, se intenta romper con los moldes métricos tradicionales en la búsqueda de una forma de expresión acorde con la expresión de la individualidad (valor fomentado por las sociedades burguesas modernas). El verso libre se caracterizaría, en medio de esta corriente general, por suponer una ruptura total y consciente, de carácter culto, con cualquier tipo de patrón métrico regular. Según la autora el verso libre es aquel que «no se ajusta ni a los principios del isosilabismo, ni a ninguna norma acentual, por lo que no vendría determinado por ningún modelo o patrón métrico previo» (p. 11). Con ello el verso libre se diferenciaría tanto de los poemas que, sin usar el isosilabismo, juegan con familias de versos pares o impares (sobre todo el endecasílabo), o fluctúan en torno a un patrón métrico clásico, o resucitan los patrones métricos de cláusulas latinas, como de la ametría que caracteriza la poesía medieval y popular, que a veces se ha considerado antecedente del verso libre, cometiendo un flagrante anacronismo.

Después de un primer capítulo teórico dedicado a situar el verso libre dentro de la métrica irregular («Versificación irregular y verso libre»), y de dos capítulos históricos («Walt Whitman y las corrientes simbolistas y modernistas», y «El verso libre de la vanguardia y otras manifestaciones versolibristas»), se plantea la necesidad, a la luz de las conclusiones entrevistas hasta ese momento, de establecer el deslinde o la limitación del verso libre por su búsqueda de un nuevo tipo de ritmo distinto del métrico (Capí-

tulo IV: «Ritmo interior y ritmo de pensamiento») y por su contraste o proximidad con la prosa (Capítulo V: «La cuestión tipográfica. Verso y prosa»). Ambos capítulos aparecen necesariamente implicados, ya que el establecimiento de un ritmo puramente semántico o de pensamiento corre el peligro de desembocar en una prosa camuflada por la disposición versal, de naturaleza simplemente tipográfica. En definitiva, se viene a defender la especificidad del verso libre como una ampliación de la concepción del ritmo que supera los patrones métricos tradicionales para incluir fenómenos sintácticos y semánticos en la creación del ritmo, pero de manera que se diferencie de la prosa, en clara oposición a aquellos que defienden el verso libre como un estado intermedio entre la prosa y el verso. La discusión final lleva a pensar que los criterios objetivos puramente métricos no pueden de ninguna manera deslindar la dialéctica verso-prosa por lo que respecta al verso libre. Hay que acudir a criterios pragmáticos y a actitudes de recepción inducidas por la propia disposición tipográfica del material lingüístico, por lo que el estudio se cierra aplicando el enfoque semiótico procedente de Iuri Lotman, y con la proposición por parte de la autora de remitir este estudio en último extremo al «marco más amplio de la teoría de la lírica» (p. 279), lo que quiere decir que el verso, cuando desborda los patrones métricos fijos y acostumbrados, debe ser explicado como una opción estética que responde a criterios que van más allá de lo formal. Ello, dándole la vuelta, se puede interpretar en el sentido de que todo verso, incluso el métricamente regular, depende de un estudio de este tipo. Lo que pone al descubierto la aparición del verso libre es la necesidad de estudiar la poesía en su conjunto desde una perspectiva más abarcadora que la puramente formal. O en otras palabras, se debe preguntar, no qué la diferencia de

otros medios: prosa, diálogo, sino qué la separa e individualiza frente a otros géneros que se pueden vehicular por los mismos medios (verso).

Un capítulo final está dedicado a la revisión histórica del uso del «verso libre en la poesía española de los últimos treinta años», a través de cuatro antologías bastante difundidas. Detecta la autora, en esta historia última de nuestra poesía, una vuelta a los patrones métricos tradicionales bajo las formas de verso semi-libre o silva impar, frente a la escasez de un verso realmente libre desligado de toda regularidad métrica.

Este libro es un acertado y buen resumen de las teorías existentes sobre el verso libre y de la historia de su práctica, apoyado en una impresionante bibliografía (recogida al final) bien usada a lo largo de la exposición. El procedimiento de poner en contraste diversas visiones sobre el tema agota sus perspectivas, pero inevitablemente no asegura una toma de partido en un sentido u otro, dejando sin determinar temas como los criterios para determinar las diversas variantes del verso libre (si las hay), o la larga disputa terminológica sobre el versículo y cuál es su posición respecto a lo que se llama verso libre (inclusión, similitud, expansión...).

ÁNGEL LUIS LUJÁN

DOMÍNGUEZ CAPARRÓS, José, *Análisis métrico y comentario estilístico de textos literarios*, Madrid, U.N.E.D., 2001, 185 pp.

Muchas veces lo que, por elemental, se da por consabido es precisamente lo que hay que recordar y retomar para que la mucha presuposición no se convierta en olvido negligente. A esta tarea, no muy llamativa pero necesaria (y tantas

veces poco agradecida), se dedica el presente libro de Domínguez Caparrós, que constituye la imbricación y fusión de los dos focos de interés que han centrado su trayectoria investigadora: la métrica y el comentario de textos (entiéndase, la teoría y práctica de la hermenéutica en general). Las aportaciones anteriores del profesor Domínguez Caparrós en ambos campos son suficientemente conocidas como para listarlas aquí. Así, pues, con el dominio y la soltura que dan los muchos años de dedicación a estos dos campos, y la experiencia acumulada como docente, el autor logra hacer una acertada introducción a los estudios de poesía, con un tono didáctico conseguido (y no exento de rigor), como lo exige la colección en la que se inserta la obra: «Cuadernos de la U.N.E.D.»

La primera parte constituye una somera, y a la vez muy clara y precisa, introducción a la teoría métrica. Lo sucinto y didáctico de la exposición no impide a Domínguez Caparrós plantear algunas cuestiones problemáticas como la adopción de uno de los modelos de descripción de la métrica entre los legados por la tradición académica. Siguiendo la pauta de Andrés Bello, se decide por la aplicación de los pies métricos latinos a los patrones de acentuación españoles, preferible a los modelos propuestos por Navarro Tomás y Rafael de Balbín. En efecto, como argumenta el autor, el modelo de Andrés Bello, además del prestigio de ser el primero, tiene las ventajas de que permite al analista una «mayor matización» y «ofrece una base más amplia para la comparación con otros sistemas de versificación» (p. 16). Otro problema que no tiene fácil solución y que ha traído de cabeza a teóricos de métrica y de fonética es la naturaleza del encabalgamiento, problema que Domínguez Caparrós encara aquí con decisión, y con la experiencia de buen lector y fino analista de poesía: «el encabalgamiento, no sólo no des-

truye la pausa, sino que se constituye como fenómeno estilístico digno de comentario en cuanto que existe la pausa métrica» (p. 19). Pero lo más novedoso que presenta esta parte con respecto a los manuales de métrica al uso es la abundancia y amplitud de los ejemplos de análisis de poemas concretos que complementan la teoría. Si ésta se puede considerar un sucinto y esencial resumen del libro *Métrica española* (Madrid, Síntesis, 2000), los ejemplos se presentan explícitamente como una continuación, a manera de ilustración, de este libro. Es de alabar no sólo el detenimiento y detalle con que se analiza cada poema, sino también la diversidad de estéticas y de técnicas métricas que han servido como criterio para su elección, de modo que el lector tenga un modelo representativo de análisis para cada uno de los periodos de nuestra historia literaria. Acontece también que algunos de estos poemas serán posteriormente analizados en su aspecto estilístico en la segunda parte del libro, con lo cual tendremos una visión exhaustiva y profunda de estos textos. Me refiero, en concreto, a «Lamentación amorosa y postrero sentimiento de amante», soneto de Francisco de Quevedo; «El sediento», de Jorge Guillén; «Tierra nativa», de Luis Cernuda; y «1910 (Intermedio)», de Federico García Lorca.

La segunda parte del libro, titulada «Comentario estilístico», es la revisión de una obra anterior del autor: *Introducción al comentario de textos*, cuya edición original es de 1977 (Madrid, Servicio de Publicaciones del Ministerio de Educación y Ciencia). El éxito del manual hizo que se volviera a imprimir en 1982, y nuevamente en 1985. La dificultad de encontrar esta obra actualmente hacía necesaria una nueva edición. El contenido es básicamente el mismo de las ediciones anteriores, con algún ligero ajuste, lo que demuestra la validez del mé-

todo entonces propugnado y que se puede describir como fundamentalmente estilístico con el aprovechamiento de nociones aportadas por la semiótica, pues aparte de los planos lingüísticos habituales en el análisis (estructuralista y estilístico) de poemas se incluye un plano discursivo que sitúa el texto en su proceso comunicativo (pragmático). El esquema de análisis aquí propuesto surge de una discusión, bastante clarificadora, de los modelos de análisis de textos aducidos por otros teóricos como Trabant, Todorov, Greimas, etc... Lo que vuelve a demostrar que lo pedagógico no está aquí reñido con el rigor de los planteamientos y un alcance teórico bastante elevado. Se puede decir que un buen planteamiento, como el presente, de los problemas que presenta el comentario de textos es una miniatura (a escala, pero fiel) de los grandes problemas teóricos en que está envuelta la literatura como institución global.

La novedad en esta parte del libro es que se añaden dos ejemplos más («Hija del mar», de Vicente Aleixandre, y «Tierra nativa», de Luis Cernuda) a los cuatro de las ediciones anteriores: Soneto XXXII, de Garcilaso de la Vega; «No me aflige morir», de Quevedo; «1910 (Intermedio)», de García Lorca; y «El sediento», de Jorge Guillén. Además, el orden de los ejemplos es ahora cronológico. Su elección parece responder, en este caso, a una polaridad temporal y estética: Siglo de Oro / Generación del 27, lo que permite desarrollar principalmente dos planos complementarios del análisis: los sonetos de la época áurea dan pie, por su carácter constructivo, a destacar la función sintáctica en la creación de efectos poéticos, mientras que los poemas del siglo XX otorgan a los planos semántico y pragmático un mayor protagonismo en la construcción del sentido. Los dos poemas añadidos en esta edición son, curiosamente, los que destacan más el carác-

ter intertextual del texto poético, que remite tanto a la propia obra del autor como a la tradición literaria entera como universo de referencia. El movimiento hacia una pragmática de la literatura es en ello apreciable. Como el análisis fónico-métrico está presente en todos los poemas (y se ha visto en la primera parte) tenemos una muestra completa de la distinta aplicación de una misma técnica de análisis a diferentes poemas adaptándose a la naturaleza y exigencias de cada uno. Con ello el autor rompe (y lo dice explícitamente) con la idea mecanicista que muchas veces se tiene de la aplicación de un modelo de análisis. Se insiste en la «no obligatoriedad de ajustarse forzosamente a un único modelo de articulación de las observaciones producidas por el análisis» (p. 152).

Demuestra, por otra parte, el comentario de estos poemas una honradez que muchas veces se echa en falta en las especulaciones sobre poesía. Me refiero a la declaración de humildad de que el comentario se limitará a la parte de análisis, sin entrar en la interpretación. Se trata de poner al lector en las manos los instrumentos que deben guiar su lectura y análisis para que después sea él el encargado de extraer conclusiones: «Ya hemos dicho que no iríamos más allá del análisis. Sólo pretendemos una ordenación de los mecanismos con los que se ha venido suponiendo que funciona el discurso literario. Por tanto, nos quedamos en un análisis de lo que Trabant llama la 'forma de la expresión estética'; en un estudio y ordenación de lo que Flydal llama 'instrumentos del artista'; o en una reinterpretación de las viejas figuras» (p. 74). Y, sin embargo, cuando el autor «arriesga alguna interpretación» (p. 139), como en el caso del soneto de Garcilaso, vemos que la maestría del manejo de los instrumentos de análisis se une a una intuición admirable, de manera que es inevitable que de una acertada aplicación,

en un principio, analítica del método surja una interpretación del texto como unidad de sentido global. Es lo que ocurre en el comentario del poema de García Lorca, en que la atenta discriminación de las técnicas lingüísticas arroja una conclusión sobre la puesta en duda, como sentido del poema, de la capacidad referencial del lenguaje mismo.

Otros detalles menores adornan el libro, como la diferenciación del texto, en aras de la comunicación pedagógica, en párrafos en cuerpo grande (importantes) y en cuerpo pequeño (aclaraciones), el uso de negrita para los conceptos y definiciones, y una sucinta bibliografía que recoge efectivamente lo esencial en análisis de textos. Por su claridad, por su acierto en los comentarios y su rigor en la brevedad es fácil prever que este libro se convertirá en un manual clásico de iniciación a los estudios de poesía, con el aliciente, además, de que consigue contagiar el gusto que José Domínguez Caparrós siente no sólo por la lectura de la poesía sino también por la indagación en los procesos que nos llevan a comprenderla como un modo de comunicación a través de la fascinación del lenguaje.

ÁNGEL LUIS LUJÁN

GARCÍA HERNÁNDEZ, Benjamín, *Gemelos y Sosias. La comedia de doble en Plauto, Shakespeare y Molière*, Madrid, Ediciones Clásicas, 2001, 357 pp.

«Mientras bebe, cautivado por la imagen de la belleza que está viendo, (...) se desea a sí mismo sin saberlo. (...) No sabe qué es lo que ve (...) y la misma ilusión que engaña sus ojos los espolea. ¡Crédulo! (...) Eso que estás viendo es el reflejo de tu imagen» (Ovid. *Metam.* III, 416 ss.).

La idea de doble va íntimamente ligada a la de la personalidad; sin el conocimiento individual no es posible el reconocimiento del otro, aunque ese otro sea uno mismo, como le ocurrió a Narciso.

El tema que origina el estudio de este libro es más que un motivo con fortuna literaria. Se trata de la reflexión acerca del individuo, que desde siempre se han planteado la mitología, la filosofía, el arte y la literatura. Naturalmente, el género teatral, síntesis de los anteriores, ha escenificado ante los espectadores la esencia del personaje, sea como individuo, sea como tipo representativo. La pervivencia del doble clásico la podemos encontrar en la actualidad en títulos cinematográficos tan importantes como «El talento de Mr. Ripley» o «El misterioso caso del Dr. Jekyll y Mr. Hyde», por citar algunos ejemplos, lo que justifica también la necesidad de un estudio riguroso del doble.

De los muchos aspectos reseñables de *Gemelos y Sosias* centraremos nuestra atención en tres:

- a) La unión entre lingüística y literatura.
- b) La definición, análisis y desarrollo de la idea de doble en el teatro.
- c) La posibilidad de extender y ampliar el estudio del doble a partir de la lectura del libro.

Como señala B. García Hernández, el objetivo del libro es «establecer los rasgos característicos y fijar los tópicos de un subgénero literario: la comedia de doble clásica» (p. 16). La estructura desarrolla esa intención en los siguientes apartados: I. *Introducción* (pp. 19-44); II. *Plauto. Comedia de equívoco y comedia de doble* (*Los Menecmos, Anfitrión, El militar fanfarrón, Las Báquides, El Persa*, pp. 45-162); III. *Shakespeare (La comedia de las equivocaciones*, pp. 163-202); IV. *Molière (Anfitrión*, pp. 203-268); V. *Los tópicos del doble cómico*

(pp. 269-346). Se completa con una exhaustiva *Bibliografía* que comprende más de doscientos títulos.

En la *Introducción. El doble clásico. Estructuras lingüísticas y literarias* encontramos, sin duda, una declaración de principios que constituye el núcleo del planteamiento novedoso del autor: explicar y analizar la literatura a partir de criterios lingüísticos. O, si se prefiere, encontrar una aplicación literaria de la lingüística. Comienza con la definición del «doble» y la distinción entre «doblamiento» (o suma de dos individuos iguales) y «desdoblamiento» (bipartición de un personaje). Es imprescindible el parecido físico pues, en otro caso, nos hallaríamos ante otro subgénero: la comedia metateatral.

La aplicación de la lingüística se divide en dos grupos:

1) Subyacen las nociones de la homonimia y de la polisemia para dar fundamento del doblamiento y el desdoblamiento, respectivamente. La aplicación de las estructuras lingüísticas es, como ya hemos señalado, la apuesta arriesgada del libro. Relaciona los dos niveles de la expresión y el contenido en paralelo al físico y la personalidad del personaje.

2) Aplica el sistema clasemático de relaciones intrasubjetivas e intersubjetivas a la estructura dramática. Su utilidad es que con ellas se puede analizar la acción y su relación entre personajes, sin quedarnos en lo puramente argumental, que sería un plano acaso más superficial.

La organización de los personajes y su función en la comedia se analiza según el modelo actancial de Greimas, pero modificando los ejes. Los ejes objeto-sujeto no son ya verticales, sino horizontales, y su lugar lo ocupan el ayudante-oponente, cambio que implica una reinterpretación de los actantes. Los pares *Destinador-Destinario*, por un lado, y

*Sujeto-Objeto*, por otro, se interpretan como términos complementarios (de ahí su ubicación longitudinal). Sin embargo, los términos del par *Ayudante / Oponente* se niegan entre sí, formando una relación alterna, y se definen en función de la relación existente con el Sujeto y el Objeto.

Finaliza la *Introducción* con «Los tópicos del doble cómico», pues el doble se concibe como el tema cómico por excelencia, cuya sustancia se encuentra en las ideas de repetición, de dualidad y de identidad de las unidades que lo componen. El dramaturgo plantea el juego de la simulación y la disimulación, qué es o qué parece, lo real y lo fingido, la certeza y la duda, la vigilia y el sueño, la cordura y la locura... El espectador se hace cómplice y es virtud del autor la capacidad para mantener la intriga. Si pensamos otra vez en términos de cine contemporáneo, hemos de notar que el procedimiento técnico que aquí se analiza para el doble cómico es el principal recurso para el *thriller*.

Tras determinar los presupuestos teóricos que sustentan el libro, se aplican a Plauto, Shakespeare y Molière. Para que quede más clara la relación entre los tres dramaturgos, se sigue siempre el mismo esquema: una pequeña introducción que sitúa al lector, la división en actos de cada comedia y su organización escénica, la estructura dramática y la estructura actancial. Salvo en el análisis de *El militar fanfarrón* y de *Las Báquides*, en todos los casos la estructura dramática elegida como base de análisis es la tripartita de planteamiento, nudo y desenlace, y se engloban las distintas escenas editadas de las comedias en cada una de las partes argumentales. Otro aspecto novedoso del libro es que no sólo se analiza cómo los distintos personajes se integran funcionalmente en la trama, sino también los objetos, que a menudo son

obviados en las representaciones escénicas por incompreensión o desconocimiento de su importancia en el texto. Por ejemplo, al analizar *Los Menecmos* entiende el autor que los equívocos comprendidos en el nudo tienen tres núcleos: la comida (*prandium*), el manto (*palla*) y la locura (*insania*). Esos tres elementos conectan a los personajes secundarios con los protagonistas y contribuyen a dibujar en todo su esplendor la comicidad del doble. Además, en nuestra opinión, la funcionalidad de los objetos es importantísima si no perdemos de vista que el texto será, en definitiva, un texto representado: la comida sitúa a los personajes ante una ubicación concreta del escenario: la casa de la prostituta donde va a tener lugar el banquete. Por tanto, el espectador siempre sabrá quién es quién, pues, no lo olvidemos, los dos Menecmos son idénticos físicamente. En ese mismo sentido actúa el manto: el espectador siempre sabrá qué Menecmo es el que tiene en el escenario, puesto que el equívoco del manto sirve para la identificación del doble por parte del público; quien lleve el manto en la mano es bien Menecmo I, bien Menecmo II. Dicho de otro modo, los objetos crean complicidad entre el autor y el espectador, que conoce y se divierte con el equívoco a costa de los personajes. La locura de Menecmo I, que tanto dilata la resolución de la comedia, sirve para poder «eliminar» del escenario a Menecmo I (el personaje doblado) y permitir el espacio de tiempo necesario argumental y teatralmente para que llegue Menecmo II, de forma que ambos se puedan reconocer. Por tanto, la aparición del médico es obligada por necesidad de técnica teatral para poder llegar al final de la comedia, al igual que unas escenas antes es indispensable la aparición del cocinero que prepara el banquete para que progrese la acción dramática. Esto nos induce a pensar que el personaje secundario es un elemento in-

dispensable en una buena arquitectura dramática.

Y, como pone de relieve el autor de *Gemelos y Sosias*, Shakespeare y Molière no sólo aprendieron de la comedia romana los temas, los tipos de los personajes, las secuencias argumentales, la aplicación del engaño y del doble, sino la funcionalidad de las palabras, personas y objetos que se presentan ante el espectador. Es decir, aprendieron la técnica teatral para escribir una buena comedia y no se quedaron simplemente en la superficialidad de temas y motivos, tal como pone de manifiesto B. García Hernández en su particular estudio de *La comedia de las equivocaciones* y del *Anfitrión*, respectivamente.

Al igual que las comedias desembozan en el quinto acto, este libro recoge en su quinta parte todos los presupuestos teóricos y prácticos que se han ido desarrollando en los capítulos anteriores: qué es el personaje doble, cuáles son sus señas de identidad y sus elementos de confusión, cómo funciona en el doble el nombre y la filiación, la necesidad del parecido, el juego de la apariencia y de la realidad, la simulación y el metateatro, los elementos maravillosos, las acusaciones de fantasía (sueños, locura, ebriedad, maleficio) o de burla, la crisis de identidad y, cómo no, la conciencia y la asimilación de ser doble.

Destacaremos también que aquí se entiende el género teatral en sentido amplio, sin restringir la literatura latina a un compartimento estanco. Se ha roto la tendencia de suponer que el teatro latino es exclusivamente tradición clásica. Ha llegado el momento de saltar barreras y aceptar que la literatura grecorromana puede y debe insertarse en el marco más amplio de la teoría de la literatura. *Gemelos y Sosias* es un excelente ejemplo de ello.

CARMEN GONZÁLEZ VÁZQUEZ

PEDRAZA JIMÉNEZ, Felipe B. y Milagros RODRÍGUEZ CÁCERES, *Manual de literatura española XIII Posguerra: narradores*, Pamplona, Cénlit Ediciones, 2000, 1075 pp., e *Historia esencial de la literatura española e hispanoamericana*, Madrid, Edaf, 2000 pp.

El primero de los textos citados es, como su título indica, el volumen de la serie *Manual de literatura española* que se ocupa de la narrativa posterior a la Guerra Civil. El texto está dividido en ocho apartados (Novelistas del exilio; Panorama general de la narrativa de posguerra en España. Cela. Torrente Ballester; Narradores de los años cincuenta: al margen de las tendencias dominantes; Narradores de los años cincuenta: Miguel Delibes. Cultivadores de la novela existencial. Renovadores independientes; Narradores de los años cincuenta: El realismo social; Narradores de los años sesenta: Al margen de la vía experimental; Narradores de los años sesenta: Hacia la experimentación) e incluye una extensa bibliografía, tanto de obras citadas como de estudios relativos al tema en cuestión.

Cada uno de los apartados se compone de una breve biografía de los autores, seguido de una trayectoria de sus respectivas obras y, cuando la producción lo requiere, de amplios estudios sobre textos destacados. Así pues, a pesar de que en todo momento se sigue la misma línea de exposición, la profundidad con la que se analiza cada figura intenta ser en relación con la envergadura literaria de la misma. Son estudios especialmente interesantes los apartados que se ocupan de Camilo José Cela, Gonzalo Torrente Ballester y Luis Martín-Santos; en ellos tenemos detalladas revisiones de novelas como *La familia de Pascual Duarte*, *La colmena*, *La saga/fuga de J.B.*, *Los gozos y las sombras* y *Tiempo de silencio*. Con autores como Miguel Delibes y Ramón J.

Sender, si bien no encontramos estos detallados análisis de novelas específicas, sí tenemos una extraordinaria visión general de sus obras. Sin embargo, de otros autores igualmente significativos -Juan Goytisolo, Rosa Chacel, entre otros- se ofrece una información cuidadosa y detallada, pero mucho más sucinta. El resultado da al conjunto un cierto desequilibrio, pero esto es algo de lo que ya nos advierten los autores en el prólogo: «se concede mayor relieve a aquellas obras capitales cuya validez actual es por todos reconocida. En esos casos, se esboza un análisis que va más allá de la pura información elemental» (9). Por supuesto, por mucho que se diga que se está seleccionando obras capitales de validez actual por todos reconocida, es éste siempre un concepto algo discutible y, como es natural, Pedraza y Rodríguez tienen su valoración personal, la cual se observa en el texto, no solo en el tratamiento dado a la obra de escritores reconocidos sino, lógicamente, en el momento de prestar atención a los que ellos consideran «autores de segundo orden» (9). Así, escritores ampliamente desconocidos del público lector actual les parecen acreedores de varias páginas y otros más populares, como es el caso de Manuel Vázquez Montalbán (incluido en el volumen bajo la categoría de escritor de proyección ulterior) reciben un tratamiento mucho más general.

Con todo, el texto se ocupa de un gran número de narradores (mencionando igualmente su producción en otros géneros), trata a los más canónicos con mayor profundidad, a los más reconocidos nacional e internacionalmente con detalle, a los poco conocidos, pero cercanos a la Guerra Civil y sus consecuencias, con detenimiento, ofrece gran cantidad de información sobre los argumentos de las novelas de la mayoría de ellos y de aquéllos que se consideran menos conectados con la Posguerra se citan sus obras.

El primer y segundo capítulo se inician con una nota contextual en la que se da información sobre coordenadas temáticas y tendencias, pero esas breves notas introductorias desaparecen a partir del tercer capítulo, iniciándose éstos directamente con la nota biográfica de un escritor. La ausencia de estas cortas introducciones es un pequeño defecto de la obra, pues contradice los propósitos expresados por los autores en la introducción: «A cada periodo le precederá un capítulo de introducción histórica, sociológica, lingüística y literaria que enmarque los textos que se estudian a continuación» (10). No resulta muy claro si, al referirse a «cada periodo» los autores están hablando del periodo en que separan los capítulos o al periodo que determina la separación en volúmenes del *Manual de literatura española*, pero ni en los capítulos ni al principio del volumen encontramos la prometida introducción, resultando incluso impreciso el concepto que los escritores tienen de lo que ellos consideran producción de posguerra. Por supuesto, la lectura de los apartados da gran cantidad de información contextual y, a la larga, tal introducción no resulta tan necesaria, pero sería conveniente que, en próximas ediciones, o bien se incorporara una introducción o se corrigiera el prólogo, pues éste crea falsas expectativas en el lector.

En general es éste un excelente libro de referencia de la narrativa posterior a la Guerra Civil que aporta muchísima información y resulta un utilísimo manual para cualquier estudioso de la literatura de ese periodo. Es lamentable que los autores hayan decidido terminar su manual con este periodo de nuestra historia y no hayan incluido un apartado sobre la producción de la segunda mitad del siglo XX. Aunque quizá sea mejor así, pues el tono académicamente ecuánime que preside la obra de Pedraza y Rodríguez se malogra por unas pocas observaciones

personales y adjetivos totalmente gratuitos al hacerse referencia a situaciones políticas de actualidad. Quizá sea mejor dejar el estudio de la literatura más reciente para generaciones que ya no se sientan afectadas por ciertas cuestiones y puedan así limitarse a hacer un manual sin emitir subjetivos juicios personales que no vienen al caso en una historia de la literatura.

*Historia esencial de la literatura española e hispanoamericana* intenta ofrecer de manera sucinta un panorama de la producción literaria española e hispanoamericana desde sus inicios hasta mediados del siglo XX. Los autores dividen esta producción en periodos: Edad Media, Prerrenacimiento, Renacimiento, Barroco, siglo XVIII, siglo XIX y siglo XX. Cada capítulo se inicia con una introducción de tipo histórico y cultural, a la que siguen una serie de apartados determinados por los distintos géneros de la producción literaria del periodo en cuestión, divididos en subapartados, en los que unas veces se tratan de subgéneros y en otras de obras o figuras literarias que merecen atención especial. El punto final lo pone un índice de autores y obras anónimas.

Claramente, el propósito de Pedraza y Rodríguez ha sido el ofrecer un manual de divulgación literaria práctico y accesible a todo tipo de lectores. El texto es de fácil manejo y ofrece información básica sobre lo más importante de la literatura en lengua castellana, resultando ideal para aquéllos interesados en tener una idea sobre la literatura hispánica en general sin tener que consultar varios volúmenes ni adentrarse en lecturas muy académicas. Por supuesto, esto no quiere decir que el libro de Pedraza y Rodríguez sea superficial; es, como ellos mismos indican en el prólogo, un “*vademecum*” para el estudioso, el estudiante y el aficionado» (16).

No hay muchos textos que en tan pocas páginas faciliten una concisa, pero

completa visión de la literatura en español a ambos lados del océano. *Historia esencial de la literatura española e hispanoamericana* es un texto breve que logra ofrecer un amplio examen de nuestra literatura, que debería ser traducido a otras lenguas. Ya que no es fácil encontrar un manual que combine información sobre la literatura española e hispanoamericana en el extranjero, cuando en la mayoría de los casos es así como ésta se estudia.

Poco más puede decirse sobre este libro que cumple tan bien con sus objetivos. Sugeriría tan solo a sus autores que, en una próxima edición, considerarían incluir un breve apartado sobre la literatura filipina en español; éste devolvería el lugar que le corresponde a esta literatura dentro del panorama creativo hispánico y completaría el objetivo de Pedraza y Rodríguez de repensar el canon en una perspectiva que abarca las dos orillas de nuestra lengua.

JOAN TORRES-POU

ROMERO FERRER, Alberto y Fernando DURÁN LÓPEZ (coords.), *25 escritores gaditanos raros y olvidados*, Cádiz, Servicio de Publicaciones de la Diputación de Cádiz, 2001, 285 pp.

Desde hace algún tiempo, la certeza de que es necesario recuperar para la historia literaria de nuestro país títulos y nombres olvidados ha ido concretándose en forma de monografías, catálogos, diccionarios de escritores y demás trabajos que, siguiendo un criterio local o regional, realizan apreciables y utilísimos estudios sobre los autores que de otro modo quedarían relegados a la exclusión o a la rareza filológica. Es ésta una forma de entender la Historia de la Literatura como un *corpus* abierto en constante proceso de

reescritura. Las modernas revisiones del canon literario hispánico y el resurgimiento de la crítica histórica propician la aparición de libros como éste sobre escritores gaditanos, que parecen volver a un sentido original de la filología, más humanista y menos escolástico, frente al oscurantismo de las teorías de crítica literaria, que tan a menudo tienden a supeditar la realidad textual e histórica a la ratificación de sus propios presupuestos.

En este volumen, producto de un seminario sobre el tema y anticipo de un futuro y esperado diccionario de autores gaditanos, tienen cabida veinticinco personajes de la vida cultural, política y religiosa en un periodo que abarca desde el siglo XVI hasta las últimas décadas del XX. Los escritores más antiguos de los estudiados son el jerezano Fray Lorenzo de Villavicencio, teólogo, censor y embajador-espía de Felipe II, y Duarte Núñez de Acosta, médico y poeta del seiscientos de inclinación manierista. Sin embargo, y en consonancia con las vicisitudes históricas de la provincia, son los siglos XVIII y XIX los que albergan a un mayor número de literatos. Entre los dieciochescos están el cada vez mejor conocido sainetista González del Castillo, la poetisa María Gertrudis Hore Ley («La Hija del Sol» de la relación de Fernán Caballero), el clérigo reformista y poeta inspirado en la escuela salmantina Cayetano Huarte; y Alonso Jaén y Castillo, también poeta y continuador de la estética barroca en el Cádiz del setecientos. A caballo entre aquel siglo y el siguiente encontramos al militar Tomás de Morla, el médico y científico ilustrado Alonso de Santaella, y a Juan Manuel Lubet, escritor político también ilustrado y gran oportunista, que se mantuvo fiel siempre al gobierno de turno, independientemente de su carácter, durante los vaivenes de 1808-1823.

Autores posteriores son: el filósofo y pedagogo krausista Romualdo Álvarez

Espino, el poeta sanluqueño Manuel Barbadillo, el también educador y notable gramático Eduardo Benot, el poeta contemporáneo Vicente Carrasco, el falangista Sancho Dávila, dramaturgos de cierto éxito como Fernández Shaw, Pedro de Novo y Colson y Francisco Flores Arenas; el periodista Eduardo Gautier, Alejandrina Aurora de Gessler, autora de unas interesantes memorias; Juan Guilloto León «Modesto», escritor y cronista del Quinto Regimiento durante la Guerra Civil; el liberal López Cepero, escritor polémico de importancia durante la Guerra de la Independencia; el cervantista Ramón León Máinez; el paremiólogo José María Sbarbi; Federico Rubio, influyente médico y autor de un tratado sobre la felicidad; y Ramón Solís, conocido por su obra sobre las Cortes de Cádiz y autor de varias novelas.

Son en definitiva escritores de irregular trayectoria, éxito y calidad, abordados por diversos estudiosos de varias disciplinas y especializados en diferentes épocas, aunque con un mayor énfasis y prolijidad en los siglos XVIII y XIX, como hemos visto. Uno de los mayores aciertos del volumen es que, a pesar de que lo único que estos literatos tienen en común sea su estrecha relación con la provincia de Cádiz y el carácter de *raros y olvidados*, los autores no caen en el error de la apología localista ni en la irresponsable vindicación de valores intelectuales o estilísticos donde no los hay. Cada uno de los veinticinco escritores es considerado con una evidente voluntad de juzgar su valía en la justa medida, entendiendo el trabajo como la comprensión de su significado en el momento histórico que le tocó vivir. No se puede hacer un favor más flaco a un autor o periodo literario que intentar rescatarlo del olvido traicionando su carácter y adornarlo con unas cualidades de las que carece. La intención que subyace al libro no parece ser la de denunciar la tropelía filológica cometida

con unos escritores injustamente olvidados, sino reclamarlos como personajes activos y creadores, profesionales de la escritura y difusos en mayor o menor medida de ideas políticas, científicas o literarias.

Al ser una primera aproximación previa a un trabajo de mayor calado en forma de diccionario, *25 escritores gaditanos raros y olvidados* es una obra con un estilo y una disposición accesible, con el aparato crítico reducido en pos de un formato más divulgativo y con una bibliografía mínima aunque, en algunos casos, se indican interesantes fuentes impresas y manuscritas que aportan nueva luz sobre dichos escritores. Es éste un trabajo, en fin, digno de una continuación en la forma prometida, y también de ser ejemplo de por dónde comenzar a hacer las cosas, de cómo emprender una labor filológica de envergadura empezando por pequeñas calas en la superficie para luego desentrañar el interior con afán erudito y crítico, como el que muestran los editores al presentar los artículos que forman el libro y defender una investigación consecuente con las realidades sociales y humanas. Una forma de entender la filología que cada día se muestra más fructífera, y que esperamos dé muchos más frutos en los próximos años.

DANIEL MUÑOZ SEMPERE

HERNÁN NÚÑEZ, *Refranes o proverbios en romance* (edición crítica de L. Combet, J. Sevilla Muñoz, G. Conde Tarrío y J. Guía i Marín), Madrid, Guillermo Blázquez editor, 2001, 452 + 280 pp.

Un estudio detenido de todas las obras paremiológicas escritas posteriormente a los *Refranes o proverbios en romance* revelaría hasta qué punto son

todas ellas deudoras de ésta, en mayor o menor grado. Por este motivo, sorprende enormemente el relativo olvido en que ésta ha caído en los últimos tiempos; por si fuera poco, las escasas ediciones que de ella se han hecho son difícilmente localizables en la actualidad. Todas estas razones, unidas a la gran calidad del producto resultante, avalan la importancia de este trabajo.

La obra se publica póstumamente en Salamanca, en el año 1555. Los autores de la presente edición hacen hincapié en su éxito editorial, conseguido sobre todo en el siglo xvii. En la observación del *stemma* que realizan sorprende el hecho de que todas las ediciones antiguas (excepto la realizada en Valladolid en 1602) procedan directa o indirectamente de la segunda (Salamanca, 1578), y no de la *princeps*, calificada por ellos como «la única fiable».

Las diferencias entre las distintas ediciones se deben a diversas razones, que van «desde los meros olvidos o errores de copia —como la desaparición de numerosos refranes franceses e italianos en los últimos seis folios de la primera edición— hasta los olvidos voluntarios, para censurar o enmendar refranes irreverentes y procaces, o juzgados como tales (...). Por otra parte, en las ediciones del siglo xx, las omisiones responden a un criterio de monolingüismo cerrado, contrario a la apertura lingüística de Hernán Núñez hacia las diversas lenguas románicas» (pp. XIII y XIV).

La heterogeneidad y relevancia de los hechos que aquí se ponen en juego (que van desde razones mecánicas a motivos de control ideológico y político), quizás habría exigido una reflexión, por pequeña que fuera; y es que entender las razones de tales exclusiones ayuda a comprender el sistema ideológico del momento en que se produjeron y, también, por similitud o contraste, el actual. No obstante, tal ausencia se explica porque esto

es ajeno a la perspectiva de fraseología diacrónica y comparada que vertebra este estudio.

Sin embargo, conviene hacer una matización. Es cierto que la aspiración a la universalidad (la «apertura lingüística» mencionada en la cita) forma parte del ideario humanista; pero ésta no se llevó a cabo de una manera tan idealista como parece traslucirse de esa cita. Las contiendas que tenían como finalidad demostrar la superioridad de una lengua vulgar sobre las demás fueron constantes y esta obra no permanece ajena a esta postura; es ésta una de las razones que, según el editor e impresor de la obra, Alejandro de Cánova, llevaron a Núñez a realizar este estudio: «A lo qual, no solo le movio saber el cuan graves autores griegos y latinos avian tractado el mesmo argumento, pero aun el conoscer claro la ventaja, que verdaderamente haze en esta parte a todas las otras naciones, España. Muchas vezes lo dezia el esto, y verlo ha facilmente qualquiera que provarlo quisiere, no ser ni en numero ni en gracia ni en sentido de comparar los refranes de las naciones, que en alguna manera conoscemos los españoles» (p. XXII).

La presente edición está dividida en dos tomos. El primero de ellos respeta la disposición de la obra tal como aparecía en la *princeps*: se conserva la numeración original y se facilita la localización concreta de cada refrán, especificando el folio en que aparecían éstos en la *princeps*. Sin embargo, se establece una separación de los refranes por apartados, según la lengua (y la tradición) a la que pertenece cada uno de ellos, lo que no ocurría en aquélla. En cualquier caso, tratándose de una edición crítica, nos hubiera gustado encontrar las variantes de las numerosas ediciones de esta obra, que justificarían el calificativo de «crítica» que la acompaña, y que nos habría ayudado a entender mejor los distintos avatares que ha sufrido a lo largo de los siglos.

Cada uno de estos apartados está precedido por un estudio preliminar, realizado por el especialista de cada lengua. En ellos se revisa la manera cómo Núñez transcribió los refranes, pues en varias ocasiones el autor incurre en errores; asimismo se modifica la adscripción incorrecta de un refrán a una lengua que no es la suya. Se facilitan además los criterios de edición de la versión actual, así como una bibliografía de interés.

Es sumamente útil, aunque desigual, el aparato de notas a pie de página por medio del que se pretende aclarar el significado de una palabra determinada o del refrán entero. Para esto último los editores suelen recurrir a la explicación facilitada por otros autores de obras paremiológicas, dentro de los que destaca Correas con su *Vocabulario de refranes y frases proverbiales*.

El segundo tomo vuelve a reproducir el corpus completo de refranes, pero ahora ya con numeración propia (aunque se sigue facilitando la localización de los mismos en la *princeps*) y con ortografía modernizada. Se mantiene también en este tomo la división por lenguas.

La importancia de esta obra va más allá del indudable interés que de por sí tiene la recuperación de tan ingente patrimonio popular (son en total 8.557 los dichos populares recopilados por Núñez, gran parte de los cuales aparecen documentados por primera vez en esta obra). Al valor que esta edición tiene para los estudiosos de la disciplina paremiológica se añaden otros aspectos que amplían aún más el espectro de posibles lectores, como por ejemplo, el acierto de reproducir algunos preliminares —aunque no todos, como dijimos más arriba— con que apareció la primera edición; no obstante, su desgajamiento del cuerpo de la obra produce cierto desorden que induce a error y que, por tanto, habría sido conveniente evitar. En todo caso, su mantenimiento permite extraer datos enorme-

mente valiosos para los interesados en el humanismo y en Hernán Núñez, sin duda una de las figuras descollantes de este movimiento en el ámbito peninsular.

El deseo de los humanistas de aumentar la baja consideración que por entonces merecían las lenguas vulgares —pretendían con ello hacerlas aptas para su uso en todos los registros de expresión— es de sobra conocido. También lo es la importancia que tuvieron los refranes y dichos populares en tal empresa. Si bien esta atención había aparecido mucho antes y se había conservado durante la época medieval, fue la edición de *Adagia* de Erasmo (1500) la obra que imprimió un giro radical al estatuto que estos dichos populares habían tenido hasta ese momento. Para él, los refranes eran depositarios de un contenido filosófico de gran altura, condensado en frases cortas y enjundiosas; así lo hace ver Alejandro de Cánova en la dedicatoria a Luis Hurtado de Mendoza al referirse a la «mucha doctrina y aviso que, debaxo de un breve y gracioso consonante y sonsonete los tales abraçan» (p. XXII). El grado de novedad que incorpora esta actitud es fácilmente imaginable. Un buen exponente se encuentra en el prólogo de León de Castro, donde todavía se hacen patentes ciertas reservas hacia esta novedosa consideración: «no pude dezir de no (aunque se me hizo de mal arto), porque bien veo lo que a muchos parecera a cabo de tantos años de estudio salir con un prologo y en romance, pues escrevirlo en latin en obra de romance no quadrava, pero es tanta la deuda que yo devo al Comendador Hernan Nuñez mi maestro que todo lo que a mi honor tocava pospuse» (p. XXXIII).

Por las razones antes apuntadas, los autores no hacen comentario alguno sobre las glosas que acompañan a algunos de los refranes y que son la prueba palpable de la valoración positiva en que son tenidos en la obra. A pesar de que la muerte impidió a Hernán Núñez cul-

minar el propósito de glosarlos todos, el contenido de estos breves apuntes, que el autor realizaba al mismo tiempo que los recopilaba, nos ofrece una visión muy ajustada de lo que habría sido la versión definitiva.

El procedimiento, que revela claramente el *modus operandi* de un humanista, había sido seguido por el propio autor en una obra temprana, la *Glosa al Laberinto de Fortuna* (Sevilla, 1499). Este acercamiento al texto comprendía, en primer lugar, la depuración de los errores textuales existentes en versiones anteriores (*emendatio*); la explicación de pasajes oscuros (*explanatio textorum*) y la incorporación de citas de autores sancionados por el canon de la época que dieran solidez al texto glosado. En el caso que nos ocupa es claro que estas fases presentan algunas peculiaridades: la *emendatio* se basa principalmente en la reproducción de distintas variantes del refrán glosado; la explicación de los pasajes de difícil comprensión suele sustituirse por la aclaración del contexto en que se utiliza (así por ejemplo: «¿Por que caso Mari Franca, quatro leguas de Salamanca? *Contra los que preguntan cosas fuera de proposito*», n.º 6.036); por otra parte, las glosas que reproducen citas de autores clásicos son las más escasas, precisamente por ser las propias de un proceso de documentación más laborioso, que es lo que Núñez no pudo realizar.

Existe, por último, un tipo de glosas —muy poco abundantes— que reproducen opiniones personales del autor (n.º 5.783, «Pascua en Jueves, vende tu capa y echala en bueyes. *Opinion vulgar*»); es imposible saber si se hubieran mantenido en la versión definitiva y revisada de la obra.

Pocos años más tarde, Juan de Mal Lara, tomando el testigo de su maestro, publica la *Filosofía vulgar* (1568), obra en la que glosa mil refranes castellanos. Su explícito deseo de parentesco con la

obra de Núñez hace que sea de gran utilidad para esclarecer muchos de los puntos oscuros que se derivan del carácter inacabado de la obra, fundamentalmente en lo que respecta a la disposición de la misma (en la obra de Mal Lara se sigue un criterio temático).

Y es que los editores de 1555, al mantener la obra tal cual Núñez la dejó al morir, quizás atentaron en alguna medida contra su espíritu filológico. Es probable que muchos de los errores cometidos por el autor habrían sido solventados por él de haber tenido oportunidad. Eso es lo que hacen los responsables de la edición actual, en la que se mantiene un buen equilibrio entre el respeto al texto y la depuración de algunos errores cuya conservación no aporta nada para la correcta lectura de la obra.

No hubiera estado de más algún comentario a determinados refranes para ayudar a su mejor entendimiento y contextualización, o advertir las veces que un mismo refrán se repite con o sin variantes, aspectos que han sido oportunamente tratados en el reciente artículo que sobre este libro de Hernán Núñez ha publicado Abraham Madroñal, precisamente en el número anterior de *Revista de Literatura* (LXIV, 127, 2002).

En fin, no cabe duda de que la publicación de estos refranes supone una aportación sustantiva para una mejor comprensión de la obra paremiológica peninsular del siglo XVI y posteriores.

SILA GÓMEZ ÁLVAREZ

SONJA HERPOEL, *A la zaga de Santa Teresa, Autobiografías por mandato*, Amsterdam-Atlanta, Rodopi, 1999, 261 pp.

Fruto de una tesis doctoral leída en la Universidad de Amberes en 1987, de la

que la autora nos había ya avanzado varios capítulos publicados como artículos, ahora a veces modificados y cuyos títulos figuran en la bibliografía de la obra, el libro de Sonja Herpoel ve la luz al final de una década fructífera en el estudio de la literatura conventual femenina en el Siglo de Oro español, marcada por dos notables estudios generales de referencia obligada: los de Electa Arenal y Stacey Schlau, *Untold Sisters. Hispanic nuns in their own works* (Albuquerque, The University of New Mexico Press, 1989. Ver M.<sup>a</sup> Pilar Manero Sorolla, «A la zaga de Teresa de Ávila y sor Juana Inés de la Cruz», *RLit.*, LIII, 105, 1991, pp. 254-257) y *Le voile et la plume. Autobiographie et sainteté féminine dans l'Espagne moderne* de Isabelle Poutrin (Madrid, Casa de Velázquez, 1995. Ver M.<sup>a</sup> Pilar Manero Sorolla, «Reseña», *RLit.*, LXIII, 126, 2001, pp. 650-654).

El estudio de Sonja Herpoel analiza veintiséis autobiografías de religiosas de distintas órdenes que presentan —y así se expresa en el mismo título— un denominador común: haber sido escritas por mandato de un superior. Redactados los textos examinados entre 1562, fecha de la primera versión del *Libro de la vida* teresiano, y principios del siglo XVIII, la autora, desechando diferentes perspectivas posibles en el estudio del fenómeno, ha preferido, por de pronto, averiguar cuáles fueron los orígenes del mismo y sus consecuencias, reivindicando, desde un primer momento, la inclusión de estas autobiografías espirituales del Siglo de Oro español en la historia de la autobiografía occidental, estableciendo para su identificación como tal un criterio que fija como condición indispensable que la escritora describa «en primera persona una parte relativamente extensa de su itinerario vital, comenzando desde su nacimiento y primera juventud» (p. 21).

Sonja Herpoel divide su estudio en tres partes. En la primera, «Situación his-

tórica de la autobiografía espiritual» (pp. 25-81), hace mención tanto de la situación de la mujer escritora en los albores del Siglo de Oro cuanto de la del género confesional en España en el mismo período con calas puntuales en la obra de Leonor de Córdoba, Teresa de Cartagena, Teresa de Jesús y su *Libro de la vida*, modelo tradicional, discutido y discutible de autobiografía espiritual, para luego proceder a la presentación de las primeras carmelitas descalzas que siguieron el camino de la fundadora: Catalina de Cristo (1544-1594), María Bautista (1543-1603) y María de san José (1548-1603), antes de adentrarse en el apogeo y explosión del género en el siglo XVII en el que la autobiografía por mandato supera los límites exclusivamente carmelitanos y pasa a otras órdenes religiosas: cisterciense, dominica, franciscana, agustina, trinitaria, de la Merced... y se ejemplifica en las figuras de Ana de san Agustín, todavía carmelita (1555-1624), María Vela, cisterciense (1561-1617), Luisa de Carvajal, misionera seglar dirigida por jesuitas (1566-1614), Mariana de san José, agustina (1568-1638), Ana de Jesús, trinitaria terciaria (?-1617), Antonia de Jesús, franciscana concepcionista (1592-1627), Ana de san Bartolomé, carmelita descalza (1549-1626), Inés de la Encarnación, agustina recoleta (1564-1634), María de la Cruz, carmelita descalza (1592-1641), Isabel de Jesús, agustina recoleta (1586-1648), Lucía de Jesús, ¿franciscana? (1601-1653), María Salinas, franciscana (1602-1657), Jerónima de san José, carmelita descalza (1609-1661), María de Jesús de Ágreda, franciscana concepcionista (1602-1665), Mauricia del Santísimo Sacramento, agustina recoleta (?-1670), Ángela María de la Concepción, carmelita descalza (1649-1690) y Francisca, dominica anónima (s. XVII-XVIII). La autora vislumbra entre estas autobiografías tres momentos: el primero correspondería al primer cuarto del siglo XVII, con-

cretamente a los años 1606-1624; el segundo, a los años comprendidos entre 1631 y 1646 y vendría caracterizado por la mayor consciencia por parte de las religiosas del poder y del goce alcanzado mediante la escritura, lo cual, bien mirado, se percibe como característica anterior y aún medieval (piénsese en los casos de Juana de la Cruz, Teresa de Jesús, Ana de san Bartolomé o María de san José); el tercer período, entre 1652 y 1689, correspondería a los años de la decadencia. En cualquier caso, el fenómeno se origina a la muerte de santa Teresa y, en un primer momento, tendría preeminencia carmelitana, seguida de la franciscana y agustina. La autora establece también un sondeo geográfico y social en relación a la procedencia de las religiosas escritoras y de la función y categoría jerárquica que desempeñaron en el seno de sus respectivas órdenes.

En la segunda parte de su estudio, «*Resortes de la escritura*» (pp. 83-144), Sonja Herpoel se propone aclarar el alcance del mandato del superior en la escritura de las autobiografías de las monjas presentadas. En la mayoría de los casos, la referencia al mandato aparece en el prólogo de la redacción de la *Vida* y la fórmula, en realidad, hunde sus raíces en una larga tradición de obras escritas por obediencia desde la antigüedad, registrada por la retórica antigua y medieval como tópica en relación a la humildad y a la *captatio benevolentiae* del lector. La autora, siguiendo las pautas usuales de la crítica en torno a la literatura conventual desde los estudios realizados por Francisco Márquez Villanueva («La vocación literaria de Santa Teresa», *Nueva Revista de Filología Hispánica*, XXXII, 2 (1983), pp. 355-379), Víctor García de la Concha (*El arte literario de santa Teresa*, Barcelona, Ariel, 1978, pp. 121-124; 142-144) y Alison Weber («*The Book of Her Life and the Rhetoric of Humility*», *Teresa of Avila and the*

*Rhetoric of Femininity*, New Jersey, Princeton University Press, 1990, pp. 42-76) a propósito de la obra de santa Teresa, piensa que las monjas, con mayor o menor éxito según sus habilidades, usaron la fórmula como posible estrategia defensiva, como mecanismo destinado a anular o, al menos, a reducir las posibles objeciones de los superiores. Por otro lado, desde una posición de inferioridad y de sometimiento como religiosas y mujeres, el mandato y control ejercido por un superior pudo servir como medio de mitigar sus temores frente a la iniciativa propia y a la total libertad de escritura. Asimismo, la autora redonda en la influencia de la confesión y de sus procedimientos en la génesis de estas autobiografías, pues sabido es que la famosa «confesión general», preceptiva a la posible o efectiva escritura de una autobiografía, debía abarcar toda la vida de la penitente y, en torno a ella como en torno a la ordinaria, existían manuales precisos que pudieron servir para estructurar y ayudar a formular las futuras autobiografías (T.C. Price Zimmermann, «*Confession and Autobiography in the Early Renaissance*», *Renaissance Studies in Honor of Hans Baron*, Dekalb, Northern Illinois University Press, 1971, pp. 121-140). En este y otros sentidos, algunas de las autobiografías estudiadas por Sonja Herpoel muestran cómo el confesor podía intervenir y modificar el discurso de su dirigida. De la misma manera que revelan casos de manipulación por parte de la religiosa hacia el confesor o superior ejemplificados en las estrategias del «discurso subversivo» de Isabel de Jesús. A decir verdad, a lo largo de la segunda mitad del siglo XVI, «el acto de escritura *por mandato* va transformándose en una justificación retórica que sirve a la autobiógrafa para dar libre curso a su relato, que se desarrolla bajo las tensiones de la memoria y la imaginación, por un lado, y, por otro, de la autoprotección y la defensa

discursiva» (p. 111), como la autora ejemplifica en varios casos; mientras que en otros contempla la relación entre la autobiografía conventual y la hagiografía y entre aquélla y la predicación, en especial, en este último caso, desde un punto de vista retórico. El control de las negligencias y excesos de la escritura autobiográfica y la consecución del «nihil obstat» para su publicación se abordan a continuación en un apartado en el que se vuelve a las teorías de Georg Misch (*Geschichte der Autobiographie*, Bernn, A. Francke, I; Frankfurt am Main, Verlag G. Schultze-Bulmke, 1949-1960) en relación a España en sus Siglos de Oro, que requerirían por parte de los teóricos de la autobiografía española un serio revisionismo (p. 143), pero en el que se subraya, sobre todo, los trabajos de las autobiógrafas para que sus escritos fuesen permitidos y publicados: transmitir lo esencial de la doctrina de la Iglesia propugnada por la jerarquía eclesiástica resultaba muy adecuado en este objetivo; ofrecer un sentido relato de sincera contrición con firme propósito de enmienda por encima del autobiográfico de los errores cometidos, también.

La tercera parte del libro, «*Formas y sentidos: cinco ejemplos*» (pp. 155-218), se dedica al comentario de cinco casos de autobiografías espirituales de monjas presentadas en la primera parte; casos heterogéneos dentro de la marcada y visible unidad de las autobiografías femeninas del Siglo de Oro español. En primer lugar, la autobiografía dialogada de María de san José (Salazar), la pretendida sucesora de santa Teresa en el Carmen descalzo femenino, con aficiones literarias tempranas y, sin duda, una de las religiosas más cultas de su tiempo que introduce en su expresión autobiográfica un género, el diálogo o coloquio erasmiano, no utilizado por su santa madre pero sí por su confesor, director espiritual y mandatario formal, Jerónimo Gracián de la Ma-

dre de Dios. Es cierto que la obra autobiográfica más representativa de éste, *Peregrinación de Anastasio*, en su versión definitiva, fue escrita posteriormente a la redacción del *Libro de recreaciones* de María de san José que podemos fechar en 1585; pero no debemos olvidar que Gracián, el verdadero introductor en el Carmen descalzo del «diálogo humanístico», ya tenía escritos anteriormente otros diálogos, por ser este género el habitual en su expresión literaria; muy en particular tenía redactados sus *Diálogos del tránsito de la M. Teresa de Jesús*, que concluyó en 1584 y que por el tema tratado debieron circular ampliamente por todos los conventos de la orden en especial femeninos y simpatizantes del todavía padre provincial. Con dicho tema y en forma dialogística pareja en la que luego introducirá sus propias variantes discursivas y mensajes personales, abre María de san José su *Libro de recreaciones* en el que Sonja Herpoel coincide con las estudiosas de la insigne carmelita en la valoración de la originalidad narrativa y argumentativa de la monja, muy particularmente en el perspectivismo expresivo conseguido a través del uso del diálogo en parte autobiográfico.

Muy distinto el talante de la polifacética franciscana descalza Estefanía de la Encarnación estudiada a continuación, quien mediante la escritura de su *Vida* pretende «hacer balance de su existencia» (p. 167), afianzada en los «dictados» del Señor y en los ejemplos de ilustres autores, célebres por sus escritos autobiográficos, como san Agustín o santa Teresa, pero salpicando su escritura con referencias iconográficas, pues no olvidemos que la conocida «endemoniada de Lerma» fue, antes que escritora, pintora, además de mística y visionaria, experiencias que sustentan su buscado protagonismo en vida y en obra y dentro y fuera del convento y que convergen en la escritura de su autobiografía, pautada por su director

espiritual de consignas precisas pero en la que no se subrayan grandes aciertos literarios. Como, de hecho, tampoco se ponen de relieve en el tercer ejemplo estudiado, el de María de la Cruz, carmelita descalza, de la familia granadina posiblemente judeo-conversa de los Machuca, letrados de la chancillería de la ciudad. Cofundadora del carmelito de Úbeda, María de la Cruz, guiada por su director espiritual —no precisamente «anónimo», sino, en realidad, con nombre y cargo, el provincial Juan Bautista— y su dictador Dios —subterfugio defensivo de tantas escritoras conventuales— se apresta a transitar por las hormas trazadas por su madre fundadora y redacta una vida que, asumiendo su autoría y con gran deseo de que su experiencia espiritual trascienda, deja preparada para la imprenta.

El cuarto ejemplo estudiado por Sonja Herpoel como significativo de la heterogeneidad en que se mueve la autobiografía espiritual en los Siglos de Oro es el de Isabel de Jesús, agustina recoleta que llega al convento con cuarenta años, viuda y madre de tres hijos y una formación cultural muy precaria que la obligará a dictar su *Vida* tres veces cuando su redacción sea solicitada por sus confesores, después de años de recelo ante las experiencias místicas de la monja. Ésta entonces se acogerá al registro penitencial de la confesión para ordenar su relato y a la estrategia de la humildad en sus exposiciones, muy finamente analizada por la autora, al igual que la retórica, popular pero suasoria, empleada por la monja, que no se ajusta a la homogeneidad de las autobiografías por mandato, al igual que ocurre con la de Sor Francisca, lisboeta de origen judeo-converso, profesa dominica en Madrid. Esta, siguiendo superficialmente el esquema ritual preconcebido, redacta su *Vida* en un castellano salpicado de portuguesismos, con una obsesión temática que la distin-

gue de otras escritoras conventuales: la de tener una buena muerte y alcanzar la salvación eterna para ella y los suyos, que a la luz de su autobiografía aparecen como gentes pertenecientes a la clase acomodada. No resulta extraño, por lo tanto, preguntarse si la *Vida* de sor Francisca es un ejercicio espiritual revelador del progreso en la trayectoria religiosa de la autobiógrafa o se trata más bien de un texto destinado al Santo Oficio, habida cuenta que la monja había frecuentado ya sus cárceles. Esta experiencia represiva, tanto mental como física, y la marginación, por parte de sus hermanas en religión, hace que la religiosa desee abandonar el convento. Por fin, permaneciendo en él, cree estar destinada por los designios de Dios a un puesto elevado en su orden, objetivo que, entre otros más espirituales, pudieron impulsar, para prestigiarse, la escritura de su autobiografía.

En la «*Conclusión provisional: balance y proyectos*» de la obra (pp. 219-230), Sonja Herpoel, en una retahíla de aspectos tratados en su estudio y otros por tratar, subraya de nuevo la importancia del *Libro de la Vida* de santa Teresa como texto referencial y el carácter sociocultural y de control ideológico ejercido por la Inquisición en la época estudiada que revertió sobre las autobiografías por mandato y sus autoras, declinando en su estudio el particular y concreto ejercido por la peculiar ideología, a menudo también inquisitorial, de cada orden religiosa, altamente importante. Resume asimismo la autora los tópicos propios del género re-  
duplicando en la importancia de la afirmación del yo de las escritoras que emerge de los textos autobiográficos aludidos en varios momentos. Recuerda también el sometimiento de la mujer en la España del Siglo de Oro, en definitiva no tan diferente del de las mujeres del resto de Europa, y se plantea el «problema geográfico» de los centros conventuales productores de autobiografías espirituales y

en el rango social de las conventuales escritoras, abundando luego en las estrategias de éstas en torno a la retórica de la humildad y los fines de libertad y protección requeridos con su uso para sí mismas y sus escritos y «al entablar un diálogo ficticio con el mandatario, llega[r] a invertir la relación jerárquica confesor-penitente para asumir ellas mismas un papel de gufa espiritual» (p. 224); lo último, sin embargo, no se explicita como constante en los casos analizados en este estudio. En general, la mayoría de las autobiógrafas no pretendieron tal magisterio, pero sí muchas aspiraron, una vez que las autoridades eclesiásticas eligieran su *Vida* como ejemplar y conforme al modelo hagiográfico al uso, a que sus palabras y su «doctrina» trascendieran más allá del claustro haciendo mella en las gentes más afectas a los sentimientos y las emociones descritas por las monjas escritoras que por el intelecto de los tratados doctrinales de los religiosos varones, menos propensos a escribir de sí mismos y por tales procedimientos. Finalmente, la autora acaba sus conclusiones apuntando otras posibilidades de estudio dentro siempre del género autobiográfico, como las relaciones entre la autobiografía espiritual y la novela picaresca, la cuidadosa transcripción de manuscritos, el análisis literario de los mejores, el estudio de las visiones o la investigación de las autobiografía por mandato en los conventos de la América hispana, temas y vías en parte ya emprendidos por la crítica en torno a la escritura conventual femenina.

Prescindiendo de los contextos históricos y religiosos tan necesarios para la comprensión cabal de los escritos conventuales, el estudio de las *Autobiografías por mandato* que nos presenta Sonja Herpoel se centra en los aspectos literarios característicos del género. En este sentido, es una pena que un libro que en 1987, cuando se presentó como tesis o

poco después, podía haber sido pionero, no se haya publicado en 1999 debidamente puesto al día; desfase importante del que no sólo se resiente la «Bibliografía» (pp. 231-257), sino algunos temas y autobiógrafas tratadas (Ver Anne Cruz y M.<sup>a</sup> Pilar Manero, «Mujer y escritura en el Siglo de Oro», *Rivista de Filologia e Letterature Ispaniche*, II (1999), pp. 159-181). Se echa en falta también un índice, al menos de autores, preciso en todo trabajo de investigación, sobre todo en aquéllos que quieren ser «de alguna utilidad para investigadores futuros» (p. 230).

M.<sup>a</sup> PILAR MANERO SOROLLA

PONCE CÁRDENAS, Jesús, *Góngora y la poesía culta del siglo XVII*, Ediciones del Laberinto, Madrid, 2001, 246 pp.

El estudio del pastoral albergue creado por Góngora y su escuela exige peinar los versos con rigor, fatigar las selvas críticas que han abordado su figura de forma sistemática y entusiasta. Analizar su poesía es tarea reservada a grandes jayanes de la filología, a estudiosos de proporciones eminentes que intentan descifrar el complejo mundo de este diablo lírico que ríe entre negruras. Sabedor de estos requisitos, Jesús Ponce nos ofrece una monografía que, sin duda, bebe de la «ilustre emulación a tus pasados» de la que hablaba Villamediana para aportar una visión ajustada y —en muchos aspectos— novedosa del racionero. A lo largo del «aonio coro» que constituyen los nuevos capítulos que la integran resuenan el fiero canto de Polifemo, las «lagrimosas de amor, dulces querellas» del peregrino de las *Soledades*.

Su itinerario biográfico queda definido en gran medida por el entorno literario. Destaca la tan reiterada «polémica»

—hoy matizada— con Quevedo y Lope. Ponce señala que las ambiguas relaciones que existieron entre el Fénix y el socarrón cordobés reflejan bien la polaridad que en aquellos momentos se establecía entre dos binomios contrapuestos: lopismo-casticismo frente a poesía culta-cortesanismo. Si don Luis no arremetió públicamente contra la renovación teatral del Fénix, saludó en cambio con varias composiciones satíricas los intentos poéticos más ambiciosos del madrileño. El dramaturgo, por su parte, acude a una astuta estratagema en la *Respuesta al papel que escribió un señor de estos reinos a Lope de Vega en razón de la nueva poesía*: alterna el elogio reverencial del vate cultista rechazando al mismo tiempo la *obscuritas* y a sus jóvenes cultivadores.

En cuanto al enfrentamiento con Quevedo, apoyándose en las investigaciones de Jauralde, Celma y Amelia de Paz, apunta que las aportaciones escritas del creador del *Buscón* a la querrela contra el nuevo estilo suman en total cinco textos: la *Aguja de navegar cultos* (escrita en 1625); el *Discurso de todos los diablos, o infierno enmendado* (publicado en 1628); *La culta latiniparla, catecismo de vocablos para instruir a las mujeres cultas y hembrilatinas* (editada en 1629); el prólogo a las *Obras de Fray Luis de León* (impresas en 1631) y, por último, el episodio del «poeta culto» incluido en *La hora de todos* (publicado póstumamente en 1650). Si consideramos que la *Aguja* no fue publicada hasta 1631 se puede apreciar que todas estas piezas satíricas son posteriores a la muerte de Góngora y que se burlan más de la nueva *escuela culta* y su estilo característico que de su indiscutido maestro.

Todo ello es indelible del péndulo entre lo sublime y lo ínfimo, entre la parodia y la admiración, en el que asienta la trinidad poética del Siglo de Oro. Así, en el segundo capítulo asistimos a los

procesos de sátira y burla que caracterizan la obra gongorina. En este sentido, el estudioso analiza la producción lírica conjugando tres perspectivas: la cronológica, la temática —instaurada por Jammes— y la agudeza hermenéutica —heredada de Vilanova— en lo que se refiere al rastreo de algunas fuentes latinas desconocidas hasta el momento.

La teoría acerca de la *satura* romana entraba de lleno en la doctrina de los *genera ridiculi*, donde se establecía la distinción entre el *ridiculum liberale* (dominado por el ingenio y sesgo directo) y el *ridiculum illiberale* (de marcada agresividad, bufonesco y obsceno). Como es sabido, el duro ataque personal cae dentro del ámbito de la *invektiva*. Desde estos presupuestos la poesía satírica, que en la pluma de Quevedo alcanza niveles incomparables de escarnio y mofa, con Góngora tiende más bien a ser jovial y despreocupada. Los tipos satíricos pertenecen, fundamentalmente, al paisaje humano de la ciudad, terreno sublime y ridículo gobernado por las apariencias y el dinero. Los personajes que pueblan este mundo coinciden esencialmente con gran parte de los figurones arracimados en la escena del entremés.

Tras las muestras de *vituperatio urbis, menosprecio de la corte*, catálogo de vicios de la turba *corteggiante*, y letrillas irrisorias con un profundo poso de «veras», Góngora afrontará la redacción de los tercetos morales de 1609, cima de su obra satírica surgida bajo los auspicios de la sátira III de Juvenal. En ellos vierte toda su furia contra la pasada ingenuidad que le hizo confiar en los señores de la corte.

La parodia gongorina se ejerció en vertientes temáticas tan diversas como el romancero morisco, la tradición pastoril y la literatura caballerescas pero fue en el terreno de la tradición clásica donde llegó a alcanzar sus logros más elevados. Ponce matiza con acierto que la chanza

de los dioses paganos es un fenómeno europeo que se produce desde la segunda mitad del siglo XVI (la reinterpretación jocosa de los amores de Píramo y Tisbe esbozada por Shakespeare; la singular obra *Lo scherno degli dei* de Francesco Bracciolini o, décadas más tarde, la tromba épica de *Typhon ou la Gigantomachie*, que hiciera sonar Paul Scarron) pero el cultivo abundante y sistemático de este género novedoso, el *epilio burlesco*, parece arraigar tan sólo en las letras españolas y, de forma más concreta, entre aquellos autores que se sitúan bajo el magisterio del cordobés.

Para llegar a estas cotas de renovación fue preciso cancelar las constantes que definían el modelo renacentista: petrarquismo, romancero, epideixis. El tercer capítulo precisa que la producción sonetil amorosa de Góngora no responde a una querencia biográfica o a una pulsión íntima, sino que se funda en una práctica imitativa de aprendizaje y asimilación de fórmulas y argumentos compendiados por toda una tradición poética (Tasso, Ariosto, Garcilaso). Si atendemos a la serie de sonetos funerales, auténtica galería verbal de arquitecturas efímeras o epitafios barrocos, apreciaremos una suerte de alegorización en la que el soneto asume a menudo la configuración emblemática de un *stemma* nobiliario, concentrando sus figuras en torno a un programa iconológico. Finalmente, el ciclo *de senectute*, magnífico cancionero moral formado por siete sonetos en que el poeta se autorretrata como pretendiente áulico, atraído por el esplendor de la corte, lastimoso personaje en medio de un *canto famélico* que denuncia cómo va dilatándose una pensión que pretendía.

En lo que respecta a las variaciones gongorinas de la *canzone lírico-amorosa*, podemos comprobar cómo, en un misterioso poema escrito en 1600, la canción «¡Qué de envidiosos montes levantados!, se halla una de las indiscutidas obras

maestras del poeta barroco. En ella encontramos la actitud enunciativa característica del *exclusus amator* elegíaco con la exaltación de la *voluptas* propia del canto himenaeico. A juicio de Ponce, queda pendiente el estudio más detenido de la hibridación de géneros antiguos, como el *kateunastikós lógos* («discurso del lecho nupcial»), que Menandro el Rétor distinguía del *epitalamio*. Los paralelos con otros ejemplos de la tradición occidental, como el *carmen VII* de Draconcio o la *Égloga de 1613*, compuesta por John Donne, aún pueden arrojar cierta luz sobre un poema que preludia la contaminación de géneros y la visión melancólica de las *Soledades*.

El análisis del romancero revela una ductilidad lírico-narrativa hasta entonces impensable en un género que comenzaba a abrirse a la fusión de fantasías venatorias y piscatorias, abrazaba las historias sentimentales de galanes moriscos y galeotes cautivos, más cercanos en el tiempo que los de Lope y, sobre todo, servía de cauce a la diégesis de unos amores legendarios enclavados en la tradición clásica.

En cuanto a las variaciones epidícticas, la poesía encomiástica, el ciclo a los marqueses de Ayamonte, las dedicatorias del *Polifemo* y las *Soledades* o el *Panegírico*, Ponce estima que dichos escritos deben relacionarse con aquellos pequeños manuales que los poetas fatigaron en sus andanzas escolares (los *Progymnasmata*, los dos *Tratados* de Menandro de Laodicea), cuyos áridos preceptos debieron de combinar afanosamente durante su edad adulta con la *imitatio* creativa de los *poetas rétores* latinos (Estacio, Claudio) e italianos (Tasso, Marino).

No conviene olvidar que Góngora también sintió la llamada de las tablas si bien, como se estudia en el capítulo cuatro, desde una concepción teatral alejada de Lope. Así, como observó Laura Dolfi, la dramaturgia gongorina parte del

respeto a la preceptiva aristotélica de las tres unidades a la par que impregna su lenguaje dramático de calidades propias de la lírica. En *Las firmezas de Isabela*, el medio social no se identifica con el de las figuras más comunes de los escenarios auroseculares. Los protagonistas son acaudalados mercaderes o los hijos de aquellos, todo ello en un ambiente *burgués*. La ruptura de la imagen tradicional del rico comerciante que amasa su fortuna mediante rapiñas y usuras representa, asimismo, otra de las aportaciones novedosas del texto. El origen literario de algunos temas y personajes, así como su inspiración dramática, parece provenir de tierras italianas. *El doctor Carlino* guarda cierta relación con el leguleyo *Dotto-re* de la *Commedia dell'Arte* y la *Comedia Venatoria* está inspirada en el entramado mitológico y pastoril del *Aminta* de Tasso, sobre el que -al parecer- habrían de conjugarse nuevos acordes de tema cinegético.

El bosquejo de la *Fábula de Polifemo* y *Galatea*, en el capítulo cinco, subraya la vigencia del término epilio para designar al poema épico de corta extensión propio de la escuela de Alejandría. Desde los primeros momentos de su difusión, se erigió en el nuevo modelo de epilio castellano, convirtiéndose en el impresionante dechado que cambió la escritura mitológica en España durante más de una centuria. Basándose en el proceso de relectura efectuado por el poeta, Ponce considera que, respecto a Ovidio, el canto de Polifemo no desempeña en los versos de Góngora una función axial, sino que aparece integrado en un bastidor narrativo más amplio. Seguidamente debemos subrayar que la silente Galatea alcanza una importancia igual o mayor que la del cíclope, conectando en ese sentido con aquella tradición de los epilios protagonizados por «una mujer que vive una historia de amor desgraciada y trágica» como la Ariadna del *carmen*

*LXIV* de Catulo o la Escila de la *Appendix Vergiliana*. Si abordamos el tema de la imitación compuesta debemos destacar a Tommaso Stigliani más que a Marino y sus veinticuatro sonetos polifémicos (confronta la octava 42 con uno de ellos) que, a juicio del crítico, revisten escaso interés comparativo.

Las *Soledades* —capítulo seis— coronan la producción de Góngora y, con ella, toda la poesía sescentista. Según Ponce, el término *solitas* apunta a un enclave físico, un «lugar solitario», y, de forma análoga, refiere una serie de matices anímicos o sentimentales pues también significa «soledad de alguna persona», «desamparo», «estado de abandono». Las *Soledades* pueden así ir referidas tanto al paisaje natural (campos, riberas, selvas) como al lastimoso estado del peregrino que las protagoniza. Las peripecias del «más misterioso de los héroes errantes» constituyen, como se deduce de la trama argumental, el sólido eje del poema. Ciertamente, rasgos tan marcados como la trama narrativa, el comienzo *in media res*, los motivos del naufragio y los juegos deportivos, permiten enlazar la obra con el *epos* clásico. Pero en paralelo discurre la tradición eclógica, entendida en su doble variante de bucolismo y mundo piscatorio.

El *makarismós*, o particular *bienaventuranza*, dirigido al albergue, ha sido asociado en numerosas ocasiones con el célebre epodo II de Horacio. Tal conexión es precisa, pero acaso debemos considerar también que, cuando el viejo serrano pronuncia el *discurso de las navegaciones*, el poeta parece estar remitiéndonos al contenido habitual de la literatura epódica (la invectiva) y a su tono maldiciente y virulento. Desde la admiración profesada a lo largo del libro, disiente de Jammes en la interpretación del pasaje «nupcial» como «transposición a lo pagano de una misa de matrimonio». En su opinión, Góngora no se sitúa ante una

realidad habitual o prosaica para elaborar dicho fragmento, sino que remite a una realidad *lirica*, representada por una tradición epitalámica tanto latina como vernácula (epitalamios de Andrés Rey de Artieda o la *Silva al verano* de Juan de Arjona).

Respecto a la *Soledad segunda* juzga que junto a la escritura de las *piscatoriae*, la tradición grecolatina se abría a las maravillas acuáticas a través de un género adscrito a la poesía didáctica, los *Halieutiká* o *Tratados sobre la Pesca*. Resaltemos igualmente la brillantez del rastreo en la «escena doméstica» protagonizada por una gallina y sus polluelos, cuya fuente no ha sido citada por los comentaristas clásicos y se encuentra en el libro III de la *Cynegetica* de Opiano; primicia que quedó desvanecida porque el doctor Serrano de Paz la citaba de pasada en su estudio sobre el genio cordobés. Este hecho no hace sino reforzar una de las grandes virtudes del libro: el afán por ser exhaustivo y, a la vez, ofrecer un modelo de lo que debe ser el auténtico comentario filológico de todos y cada uno de los poemas citados.

El capítulo siete se consagra, de la mano de Dámaso Alonso, a la lengua poética gongorina. Se trata de una panorámica global, un tanto esquemática, pero no exenta del afán pedagógico que preside el ensayo, culto sí, aunque sumamente clarificador. Reflexiones sobre el cultismo léxico, el acusativo griego, las cláusulas absolutas, el hipérbaton, la metáfora, la tradición petrarquista, las metáforas de segundo grado, la perífrasis o las bimebraciones jalonan las páginas dedicadas a la Retórica.

En «los inicios de la nueva poesía» —capítulo ocho— centra su atención en las figuras del Conde Villamediana, Soto de Rojas y Antonio de Paredes. Del primero destaca que ya en su poesía áulica, que encuentra inspiración y vuelo en el *Panegrico al Duque de Lerma*, o en las

composiciones ocasionales en honor de San Francisco Javier o San Ignacio, encontramos la expresión característica de la escuela culta. Contrasta la *Fábula de Europa* y el *idillio favoloso* de Marino para remarcar el carácter jocoso de Villamediana frente a la exclusión de casi todas las referencias a la risa —o la sonrisa— que menudean en el texto del *cavalier*. Pone en relación la *Fábula de Fénix* con el pasaje de la cetrería de la *Soledad segunda* y matiza que en la *Fábula de Faetón* son numerosos los puntos oscuros que aún quedan por desvelar: desde la fijación de sus modelos marinistas hasta sus paralelos con la *aemulatio* tentada, poco después, por Pedro Soto de Rojas en los *Rayos del Faetón*.

El autor del *Paraíso*, se caracteriza por prescindir del octosílabo así como de las referencias satíricas o burlescas, desterradas de la estructura del *canzoniere*. El granadino no reserva lugar alguno de su poesía para el humor, que tan amplia cabida tiene en Góngora, Quevedo o Lope. Se aparta asimismo de la amplia nómina de escritores que se sumaron a la renovación de formas del romancero nuevo. En cierto sentido, podría afirmarse que el *Desengaño* es una de las colecciones poéticas de más acendrado italianismo de nuestro Barroco.

Traza Ponce una interesante aproximación a la biografía de Antonio de Paredes a través de la elegía que encabeza las *Rimas*, compuesta por el amigo y protector del poeta, don Pedro de Cárdenas y Angulo. Los cruces de epístolas y estancias, el contraste entre cordura y deseo que vertebra su producción, la influencia de Tasso en el importante romance tercero, son también objeto de su atención. Dicho poema procede de un pasaje de la *Gerusalemme conquistata* y guarda estrecha relación con el célebre *Romance de Angélica y Medoro*. Sobre las huellas del *rifacimento* gongorino, el texto selecciona un fragmento de una

epopeya conocida y lo vierte en el molde tradicional del octosílabo.

La definitiva consolidación de la poesía culta se estudia en el capítulo que cierra el ensayo. La segunda promoción gongorina alcanza su plenitud con otra tríada de poetas: Pantaleón de Ribera, Jerónimo de Porras y Miguel de Colodrero y Villalobos. El primero es célebre por un *fescenino* a los Condes de Niebla, una de sus más logradas composiciones laudatorias, donde se conjugan de forma armoniosa los ecos de Catulo, Claudiano y Góngora; la epístola en tercetos encadenados que dirige a Juan de Vidarte puede servir como espejo de la subversión genérica que opera en su poesía, pues se aleja del molde establecido por Hurtado de Mendoza y Boscán. Son igualmente reseñables sus fábulas mitológicas burlescas dedicadas a Europa, Alfeo y Aretusa y Proserpina, ceñidas al modelo de la *Tisbe*.

A Jerónimo de Porras debemos la *Fábula de Céfalo y Procris*, basada en el texto ovidiano de las *Metamorfosis*, y dos de los romances mitológicos más brillantes y chocarreros de su tiempo: la *Fábula de Troco y Salmacis* y *origen de los hermafroditos*. Muy interesantes resultan los seis romances al nacimiento de Cristo, donde Porras recupera numerosos motivos de las letrillas sacras de Góngora al tiempo que aparecen contaminados por el lenguaje y estilo de las jácaras a lo divino.

Miguel Colodrero de Villalobos, todavía a la espera de la edición que merece, es una de las personalidades poéticas más interesante de su tiempo. A su obra ha dedicado varios artículos el autor de este libro; en consecuencia, también debemos a Jesús Ponce buena parte de su proceso de recuperación. Desde las *Varias rimas* al primer epilio del baenense, la *Fábula de Teseo* y *Ariadna*, los trescientos octosílabos de la *Fábula de Hipómenes* y *Atalanta*, el *Alfeo* y *otros asuntos en verso*, *ejemplares algunos*, silva de tema mitoló-

gico, la fábula burlesca de *Faetón* y, sobre todo, la *Mentira pura de Baco* y *Erígone*, *capriccio* jocoso en torno a la vida del dios del vino, el «clarín» gongorino se escucha con nitidez. Asimismo, *Las Golasinas del Ingenio*, ciento setenta y tres epigramas, bastarían para situarlo entre los más destacados epigramistas de la Edad de Oro, en términos semejantes a los de Baltasar de Alcázar o Alonso Jerónimo de Salas Barbadillo. Su periplo poético culmina en el volumen de rimas sacras titulado *Divinos versos o Cármenes sagrados*, donde los motivos de la soledad y el desengaño, recurrentes desde los pasos juveniles del escritor, confluyen una poesía de madurez volcada en la *meditatio vitae Christi*.

A modo de estrambote, Ponce decide añadir un apéndice en el que describe los caminos de la crítica sobre el racionero en las últimas décadas. De Dámaso Alonso a Jammes, pasando por Carreira, Micó, Orozco, Vilanova, Egido, Lara Garrido, Roses, Dolfi o Saiko Yoshida. Todo un itinerario por la más docta república volante de críticos que simboliza la mejor antesala para esta nueva obra sobre el creador de las *Soledades*. Me parece un ensayo fundamental, escrito por un gongorista de raza, por un joven filólogo al que se me antoja que habría que recibir en la estirpe polifémica con aquellas palabras de asombro que Ambrosio de Morales dedicó al propio don Luis: «¡Qué gran talento tienes, muchacho!».

RAFAEL BONILLA CEREZO

HUERTA CALVO, Javier, Emilio PERAL VEGA y Jesús PONCE CÁRDENAS (eds), *Tiempo de burlas. En torno a la literatura burlesca del Siglo de Oro*, Madrid, Editorial Verbum, 2001, 250 pp.

Bajo la máscara del cómico a menudo subyace un vestigio de amargura. El

chaplinesco Calvero de *Candilejas*, la atormentada Baby Jane Hudson, carecían de la palabra escrita para convertir sus miserias en un acto de ironista. Sólo así los grandes burladores depuran sus conciencias. Y gracias a esta catarsis verbal gozamos con las invectivas de Quevedo o Cyrano, con la insolencia de Beaumarchais, con la agudeza de Góngora. Mediante la palabra se transforman en parientes de Calila y Dimna, auténticos lobos cervales, para demostrar que la vida ha de ser contemplada a través del rostro que Daumier otorgó a sus serpenteantes Crispín y Scapín.

*Tiempo de burlas* no es el resultado de un duelo palaciego pero las ponencias de este Seminario Internacional, como el protagonista de *Laura*, beben en ajeno para destilar beleño en las plumas. Entablan un apasionante diálogo donde las sucesivas réplicas y contrarréplicas culminan en una estruendosa carcajada.

«Burlas y marginalidad en el Siglo de Oro» analiza el modo en que la baja ralea puede ser empleada para ocultar la chanza. José Luis Alonso parte del «coime» de burdel, antiguo rufián a quien todos respetaban, para demostrar con cierta osadía que igual que el Dios cristiano se proyecta entre los hombres a través de Cristo, estos hombres proyectan hacia Dios la categoría para ellos tenida por superior. En este ambiente, rodeados de profesionales del oficio más viejo del mundo, asistimos a la distinción entre prostitutas libres y de prostíbulo. Por medio de la antífrasis se convierten en «regatonas del sexto», «mujeres de Santo Tomás», «inquietas trotonas», que frecuentan los círculos de mendigos practicantes de la bribia o la vida poltrona. Y cómo olvidar la desopilante descripción de la *Carajicomedia*, traslado de los cojones mártires de Diego Fajardo a Roma, con alusiones religiosas que exentas de su contexto no hacen pensar en ese carajo otoñal que «se dobla, se vuelve por-

que barrunta su fuerza allí no ser suficiente».

Manuel Ferrer bucea por su parte en los «sustratos sociológicos de la literatura burlesca: las burlerías monjiles». En el siglo XVI las mujeres se hallaban en la tesitura entre convento o himeneo. Sin duda un gran número de ellas optaron por lo segundo pero desgraciadamente uno piensa el bayo, otro el que lo ensilla y muchas de estas damas se vieron obligadas a aceptar los votos. Horozco, Castillejo o Teresa de Ávila se muestran contrarios a este hecho: «quieran casarlas muy bajamente, que meterlas en monasterios semejantes». Algo parecido leemos en el octavo canto del *Crotalón* donde el gallo se ilustra en el género «más vano y más perdido y de menos seso que en el mundo hay».

Las gracias y donaires que en un amplio muestrario ofrece Sancho en casa de los duques son estudiados por Jean Canavaggio desde una nueva perspectiva. Demuestra que el escudero, reacto a cualquier tipificación, se caracteriza por una flexibilidad que se impone desde su primera aparición. A partir del acercamiento a la duquesa se alza sin pedir permiso al mismo nivel de su amo. Durante la comida llega a «tropezar en hablador y gracioso» contando un cuento que pasó en su pueblo. Con todo, dista de ceñirse al perfil canónico del bufón, dado el desfase entre el deseo que tiene de no pasar por hablador mentiroso y el entretenimiento que proporciona su narración de la embajada a Dulcinea.

Aprovechando los mecanismos tradicionales de la burla, Cervantes fabulará con la herencia literaria y la invención en *El celoso extremeño*. Marie-Blanche Requejo expone que la burla de Carrizales no se cifra en un enfrentamiento entre marido y mujer, como en las novelas de Boccaccio, sino que establece una manera de disputa entre dos seres malévolos. La culpa que comete Carrizales lo reba-

ja al mismo nivel que Loaysa convertido en doble de su víctima. La opacidad del burlador boccacciesco se halla aquí llevada a su extremo.

Isabel Colón se centra en el humor que domina las fábulas de la novelística de Mariana de Carvajal, autora caracterizada por una ironía en la que no falta el erotismo. Así se cantan jácaras, coplillas licenciosas, mojjigangas e incluso un baile mandingo hasta llegar a las fábulas de las novelas siete y ocho: *Dafne y Apolo*, *Orfeo y Euridice* y, durante las bodas, *El Juicio de Paris* y *Júpiter y Danae*.

Lo burlesco religioso toma carta de naturaleza en la *Canción a Cristo crucificado* de Francisco de Aldana. A juicio de Mazzocchi el recuerdo del bobo teatral y los pastores renacentistas queda subvertido por el sujeto poético, hombre culto que en seguida se define como tal. Pero podemos hablar de «blasfemia crueldad» en la indiferencia ante los sufrimientos del Mesías y en el egoísmo del ser humano, que, ignorando la pasión de Cristo, quiere que éste se ocupe de sus padecimientos. En definitiva, lo burlesco sirve para expresar la distancia inconmensurable que existe entre el hombre y Dios. Entre la bondad y sabiduría de éste, y el egoísmo y los límites del primero, aun cuando se trate de un poeta que maneja palabras, pero palabras terrenales, y que ante el misterio del amor de Dios encarnado apenas se distingue del bobo teatral.

José Ignacio Díez se propone precisar el concepto áureo de homosexualidad en «Imágenes de la sodomía en los poemas de los Siglos de Oro». Llama la atención que los poemas alusivos a la «puerta de Italia» suelen reflejar el rechazo explícito, siempre teñido de ironía, que los escritores manifiestan ante esta condición sexual. Así lo atestiguan «El sueño de la vida» de Fray Melchor de la Serna, donde los juegos de la transformada Theodora y sus amantes se tiñen de sodomía, el gongorino «A una dama cor-

tesana» o tres poemas con aires de epítafio firmados por Quevedo.

La poesía postgongorina se da cita en «*La mentira pura de Baco y Erigone*», de Miguel Colodrero de Villalobos. El poema no viene a ser sino una variación jocosa en torno a la vida del dios, desde el momento de su concepción hasta sus amores juveniles con Erigone, según el canon instituido por Góngora en su soberbia *Fábula de Píramo y Tisbe*. Jesús Ponce analiza la huella literaria de Ovidio, la *Mitología* de Natale Conti o *La aguja de navegar cultos*. Resulta interesante el desarrollo de la base iconológica del texto que bebe de Leonardo, Miguel Ángel, la estatua florentina de Valerio Cioli, la visión jocosidad de Ronsard y Rabelais o la carnalidad grotesca de Rubens.

Javier Huerta afirma que el espejo es una constante en la iconografía del XVII desde los locos de Narrenschiff a la Venus de Velázquez. En «Los espejos de la burla» desglosa la evolución hacia la comedia burlesca, variedad exclusiva del teatro cortesano, que surge de los roques y momos del siglo xv, pasa por la *Égloga interlocutoria* de Juan de Ávila y culmina en la *Tragicomedia de Don Duarados* de Gil Vicente, concretamente en el pintoresco episodio que protagonizan el caballero salvaje Camilote y Maimonda.

Según Abraham Madroñal hay entremeses de Quiñones de Benavente en los que la burla lingüística se convierte en el elemento protagónico. Así en *Jocoseria* hallamos algunos que se dedican por entero a censurar un modo determinado de hablar o la utilización de frases hechas, «civilidades» en la lengua del xvii. Dedicó *Los vocablos* a la censura de los nuevos modos de lenguaje; otras veces lo lingüístico sirve para motejar a un personaje judío o avaro. Las burlas de las ínfulas nobiliarias mediante el empleo de determinados nombres o apellidos y de la adopción o el cambio de onomástica es también muy frecuente en la época.

«Burla y fiesta teatral en tiempos de Carlos II: *El templo de Palas*» rescata una pieza dramática para la Corte llena de alusiones a los reyes y a diferentes partes de Palacio. Podríamos decir que Carlos II y su madre aparecen como «materia poética» en el sentido de que tanto la zarzuela como las piezas cortas están cuajadas de referencias déicticas y nominales a los monarcas.

Para finalizar, Emilio Peral trata sobre *Amor de don Perlimplín con Belisa en su jardín*, pieza única en la que confluyen sin aparente dificultad una gran variedad de tradiciones literarias. El nombre de la lasciva jovencuela remite al lector-espectador a Lope de Vega; el latido del *Entremés de Diego Moreno*, de Quevedo, y *El desafío de Juan Rana*, de Calderón, se deja sentir con fuerza. En cuanto a Perlimplín, el vejete dieciochesco aparece aquí redimido gracias a que adquiere una madurez de la que carecía entonces. Las conexiones con *La zapatera prodigiosa*, *Pantalone o Pierrot*, de acuerdo con la lectura que de él hicieron los decadentistas franceses, también parecen indudables.

En conclusión, las burlas traspasan y contaminan casi toda la literatura áurea cualquiera que sea el género que visitemos. Tales escritores no hicieron sino seguir el ejemplo que les brindaba la santísima trinidad de la lírica secentista: Lope, Quevedo y Góngora. Habían nacido, como el *Scaramouche* de Sabatini, con el don de la risa en un mundo patas arriba.

RAFAEL BONILLA CEREZO

MIÑANA, Rogelio, *La verosimilitud en el Siglo de Oro: Cervantes y la novela corta*, Newark, Juan de la Cuesta, 2002, 227 pp.

En los últimos años se ha apreciado un descenso en el número de estudios

sobre teoría literaria del Siglo de Oro, y un aumento sólo relativo (gracias en parte al interés por María de Zayas) de la atención dispensada al género de la novela corta. El libro de Rogelio Miñana viene a recordarnos no sólo la importancia de ambos campos por separado (teoría literaria áurea y novela corta), sino también la pertinencia de estudiar la práctica y teoría literarias como dos caras indisolubles de una misma moneda. Este es un estudio erudito, bien escrito, incisivo, demasiado panorámico a veces, pero convincente en líneas generales. Interesados en la teoría literaria, el papel de la ficción en el Siglo de Oro, estudios culturales, prosa (cervantina y de otros autores, tanto canónicos como menores), encontrarán en este libro un punto de partida sólido, una propuesta que puede abrir futuras líneas de investigación.

El libro del profesor Miñana se divide en una introducción, dos partes (con dos y cuatro capítulos respectivamente) y una conclusión. En la introducción, «Las mil caras de la verosimilitud», se resume el argumento de una novela corta de talante claramente no-realista, con personajes y argumento inverosímiles desde un punto de vista actual. La novela es «El palacio encantado» y pertenece al *Para todos* de Juan Pérez de Montalbán, la segunda colección de novelas cortas (en este caso, miscelánea de teatro, poesía y prosa) más popular de la época. La primera fue otra colección del mismo autor, los *Sucesos y prodigios de amor*. Además, el *Para todos* y Montalbán estuvieron en el centro de varias polémicas literarias de la época, siendo la más famosa la enemistad con Quevedo, que escribió su *Perinola* precisamente contra la miscelánea donde aparece «El palacio encantado». Miñana utiliza la historia editorial y crítica de una novela corta no-realista para demostrar que el concepto de verosimilitud en la época difería notablemente del actual. Si Montalbán fue un autor de

enorme prestigio crítico e intelectual y sus novelas fueron con mucho las más leídas (al menos, las más publicadas), hay que pensar que nadie dudaría de que faltaba en ellas el concepto más esencial a la perfección literaria según Aristóteles, Tasso, Cervantes y otros: la verosimilitud.

La primera parte del libro, «Los triunfos de la verosimilitud,» se dedica a contextualizar el concepto teórico de lo verosímil durante el Siglo de Oro y se divide en dos capítulos. A partir de la conocida discusión sobre los libros de caballería entre el canónigo y don Quijote, Miñana defiende que la verosimilitud se critica y se formula fundamentalmente en dos niveles diferentes. En la línea platónica, algunos no legitiman la ficción y abogan por prohibirla; la mayoría, sin embargo, como el canónigo y don Quijote mismos, plantean críticas estético-literarias pero aceptan la legitimidad de la ficción. El capítulo uno ofrece un breve repaso, incompleto pero que sirve de marco al tema, de los ataques y defensas de la ficción. En cuanto a los ataques, Miñana parte de estudios previos como los de Emilio Cotarelo y Mori, Barry Iffe y Marc Vitse, y añade algún ejemplo a los citados por estos autores. Pero, a diferencia de los estudios mencionados, éste propone que lo característico del Siglo de Oro es las defensas de la ficción, y no los ataques. El argumento de Miñana, novedoso y digno de atención crítica, es que en la Edad Media la ficción (y la verdad poética, la verosimilitud) estaban acosadas por la Historia y la moral, por un concepto de «verdad» que, siguiendo a Platón, no dejaba demasiado espacio a la inventiva. Ese espacio se abre, según Miñana, durante el Siglo de Oro, con defensas de la ficción tan variadas como: se puede hacer una lectura moral incluso de un pasaje inmoral; el entretenimiento es una necesidad fisiológica para el ser humano; el concepto de

«mimesis» se refiere a un proceso de invención más que de mera imitación o copia; la ficción es una suma de saberes; y el argumento más importante, la ficción no miente ni dice la verdad. En ese espacio entre mentir y decir la verdad es donde se sitúa la verosimilitud.

En el capítulo dos de esta parte primera, se ofrece una aproximación (algo superficial) a la cuestión de la Historia y la ficción o «poesía», como solía llamarse en el Siglo de Oro. A pesar de no tratar el tema en profundidad, el capítulo presenta suficientes citas como para dar una imagen de la teoría literaria áurea moderna, incluso atrevida. Se analizan pasajes en los que se afirma no sólo que la ficción es superior a la Historia, como ya decía Aristóteles en claro contraste a Platón, sino que además la Historia no puede ser objetiva, no puede narrar los hechos del pasado con total transparencia, sin mediación. Algunas discusiones sobre la épica y sobre la Biblia (como verdad no literal, no histórica, sino «allegórica») ayudan a situar el concepto de verosimilitud en un tejido teórico sofisticado, de gran modernidad.

En la segunda parte se reconstruye el concepto de verosimilitud desde un punto de vista teórico e interdisciplinar. Se define la verosimilitud como un concepto heterogéneo y variable que incluye cuatro aspectos: lo retórico, lo ejemplar, lo maravilloso y lo creíble. Una vez Miñana reconstruye con abundantes citas cada uno de estos cuatro aspectos, los utiliza para analizar cómo Cervantes, Lope de Vega y María de Zayas, entre otros, construyen y articulan la verosimilitud en sus novelas cortas. Cabe resaltar que en este libro el concepto de «novela corta» se define de forma amplia, pero en cierto sentido efectiva. No habiendo acuerdo ni en torno al nombre del género (novela cortesana, corta, marginada, ejemplar, *novella*...) ni respecto a su definición, Miñana opta por definir la no-

vela corta como «un núcleo narrativo que forma parte de un plan literario mayor, sea éste una colección de novelas con o sin marco, una novela larga como el *Quijote* o una miscelánea» (80). Los conceptos de la verosimilitud y la novela corta coinciden, pues, en su heterogeneidad, carácter proteico e incluso ambigüedad. Esto podría atribuirse en principio a la incapacidad del autor por acotar mejor su objeto de estudio, pero según las citas y ejemplos aportados, podría responder más bien a una necesidad crítica. La definición abierta de los dos conceptos fundamentales del libro refleja por una parte la realidad teórica y literaria de la época, y por otra permite una flexibilidad de análisis que de otro modo el autor no tendría a su alcance.

Lo verosímil retórico se estudia en el capítulo uno de la segunda parte, y se centra en cómo el discurso, el lenguaje, desarrolla mecanismos retóricos propios que permiten a los escritores subvertir las estructuras del poder. Se usa el ejemplo de la narrativa pastoril para ilustrar cómo la retórica crea un canon y lo subvierte simultáneamente, desafiando la autoridad social y literaria mediante ciertas estrategias de la verosimilitud. Éstas incluyen todos los mecanismos estudiados tradicionalmente por la retórica, especialmente el decoro y el orden de la narración. Este es el capítulo probablemente más sólido de los cuatro sobre la verosimilitud. Numerosos testimonios teóricos conforman un instrumento de análisis que el autor utiliza con rigor y erudición para el caso de la prosa pastoril: *La Diana* de Montemayor, *La Galatea* de Cervantes y el pasaje de Marcela y Grisóstomo en el *Quijote*.

El capítulo dos trata sobre lo verosímil ejemplar y el papel que la ejemplaridad desempeña para los autores áureos a la hora de conseguir verosimilitud. Siguiendo las doctrinas de Torquato Tasso, los milagros y las maravillas deben atri-

buirse al poder de Dios por dos motivos: para hacerlas creíbles, y para recordar al público que Dios es todopoderoso. Sin embargo, esta forma de legitimar la ficción por su fin ejemplar, adoctrinador, pone en último término a la verosimilitud en una situación límite. Numerosos novelistas (Zayas entre ellos) presentan a sus lectores los casos más aberrantes de personajes planos, enteramente malvados o enteramente buenos, que son en algún momento castigados o recompensados por Dios, la Virgen María o incluso muertos resucitados. Paradójicamente, son muchas las novelas cortas que, con la intención de ofrecer un poderoso mensaje ejemplar, narran retorcidas historias de incesto, magia, violencia extrema, muerte y, en algunos casos, resurrección. Este capítulo es atractivo por su tema y análisis de los ejemplos aportados, aunque podría haber explorado con más profundidad cuestiones teológicas y morales en tratados religiosos de la época. No es nueva, aunque sí emerge de un análisis convincente, la imagen de una Zayas aparentemente conservadora que en último término cuestiona las bases de la sociedad católica y patriarcal con sus afirmaciones contradictorias y, a veces, claramente subversivas.

El capítulo tres plantea la noción de lo verosímil posible y la maravilla desde un punto de vista más bien racional, científico. Algunos autores ignoran las recomendaciones de Tasso de explicar la maravilla como intervención de Dios y aducen causas científicas para lo que a primera vista parecen hechos imposibles, milagrosos. Cervantes recurre a menudo a esta estrategia para hacer sus maravillas creíbles, no sólo en el *Quijote*, sino también en la novela que él consideró su mejor obra, el *Persiles*, que no obstante ha sido acusada por algunos críticos de inverosímil. De nuevo, Miñana elabora un discurso bien apoyado en citas teóricas y ejemplos de novelas, pero que adolece de cierta superficialidad en lo referente a las

teorías científicas, geográficas, antropológicas... de la época.

El capítulo cuatro, sobre lo verosímil creíble, examina la construcción cultural de la credibilidad y su relación con la verosimilitud. Primero, y siguiendo la afirmación de Plutarco de que un buen autor era un buen hombre, los novelistas del Siglo de Oro ponen énfasis en la credibilidad de sus narradores como un medio para demostrar la verdad poética de sus textos. Muy pronto, sin embargo, esta estrategia hasta cierto punto ingenua se subvierte al parodiar el crédito personal del narrador, exponiendo, mediante el humor y la ironía, su ficcionalidad. Segundo, se analiza cómo los escritores intentaban crear una densa tela de araña cultural y retórica con el objeto de atrapar a su público mediante la persuasión e incluso, en palabras del momento, mediante el éxtasis. Y tercero, se presenta cómo el poder de la imaginación se consideraba una poderosa herramienta para conseguir el máximo impacto posible en los lectores. Esto lleva a introducir, siquiera brevemente, la figura del receptor crédulo, quien no era siempre capaz de diferenciar entre verdad histórica y poética, entre realidad y ficción. Según apunta Miñana, no es una coincidencia el hecho de que el personaje más importante de la literatura hispánica, don Quijote-Alonso Quijano, sea un lector crédulo. Este tipo de receptor se encuentra en el ojo del huracán de un esfuerzo masivo por educar al público en el uso de la ficción y consecuentemente en el disfrute de la verosimilitud. Las reflexiones de Miñana sobre lo creíble como construcción cultural son de lo más fructífero de su libro. Cómo se usaba la ficción en la época es una cuestión que ha preocupado a varios críticos, desde Irving Leonard en *Los libros del conquistador* a Carlos Fuentes en *Cervantes o la crítica de la lectura*. Futuros investigadores del tema encontrarán aquí algunos comentarios

ponderados y abundantes referencias bibliográficas de utilidad.

En la conclusión, se afirma que mediante el uso de la ironía, la parodia y la auto-reflexividad, las novelas cortas cervantinas (especialmente las del *Quijote* y «El coloquio de los perros») representan el grado más desarrollado y moderno de la verosimilitud áurea. Lo verosímil se convierte en un concepto literario narcisista que depende cada vez menos de la moral y de la Historia, que de reglas estéticas y culturales internas. En una progresión lógica y bien documentada, Miñana alcanza una conclusión que con la abundancia de testimonios aducidos durante todo el libro y el cuidadoso orden en la exposición parece irrefutable. El análisis de «El coloquio» podría ser más completo, pero cumple su función en el esquema global del libro. El autor identifica de forma convincente en la novela corta cervantina una búsqueda sistemática de la verosimilitud (¿puede ser verosímil una historia sobre dos perros que hablan?), con un repaso sucesivo de los cuatro aspectos estudiados con anterioridad y una respuesta final a la pregunta fiel sin duda al espíritu cervantino: si la novelita gusta, la verosimilitud existe.

El libro de Rogelio Miñana, en resumen, ofrece no sólo un panorama sólido del concepto teórico de la verosimilitud, sino que lo pone en práctica para el análisis del género de la novela corta. El resultado es un estudio erudito, inteligente y de gran potencial para futuras investigaciones. Quizás en esa capacidad de sugerir nuevas áreas de estudio (las defensas de la ficción, los cuatro aspectos de la verosimilitud, el concepto amplio de novela corta, la figura del receptor crédulo...) se encuentre el mayor hallazgo del libro de Miñana. A pesar del carácter a veces superficial de su aproximación, especialmente por lo que respecta al contexto histórico-cultural, el objetivo

de analizar la verosimilitud y la novela corta áureas se cumple de forma más que convincente. Este estudio no sólo consigue fijar algunas nociones básicas sobre lo verosímil (su carácter heterogéneo y variable, los cuatro aspectos interdisciplinares), sino que sienta las bases para una nueva forma de entender la prosa del Siglo de Oro. En el futuro, muchos investigadores habrán de recurrir a este libro, si quieren comprender mejor el proceso de creación de la novela moderna y del concepto actual de verosimilitud.

RICARDO DE LA F. BALLESTEROS

PÉREZ MAGALLÓN, Jesús, *El teatro neoclásico*, Madrid, Ediciones del Laberinto, 2001, 320 pp.

Resulta ya tópico e innecesario decir que en las últimas décadas el estudio del siglo XVIII español ha cobrado un especial auge, manifiesto en una abundante y variada bibliografía. La reseña de este libro obliga sin embargo a recordar este hecho, aunque sea para subrayar que, a pesar de ese esplendor dieciochista, las investigaciones sobre el teatro neoclásico en España necesitaban una monografía como la que nos disponemos a comentar. La última panorámica de conjunto sobre este tema data de 1959 (*Neo-Classic Drama in Spain. Theory and Practice*, de John A. Cook, reimpreso en 1974), y está publicada en inglés. Existen valiosas contribuciones imprescindibles para el buen conocimiento del teatro español del siglo XVIII, pero, o son antiguas (Pellisier, el propio Cook, etc.), o abarcan sólo una parte del siglo (Merimée), o se ocupan exclusivamente de un género o un tipo de teatro —tragedia, comedia sentimental, teatro popular, sainetes...— (Mc Clelland, García Garrosa, Emilio Palacios, Cañas Murillo, Sala Valldaura y muchos más),

o centran su atención en aspectos sociales y teóricos (Andioc, Frolidi, Busquets, Caldera, Urzainqui, Álvarez Barrientos, Carnero, Checa Beltrán, etc.). Naturalmente, están las historias de la literatura, pero las diferencias con el libro que reseñamos son previsibles y quedarán patentes en los próximos párrafos. Así pues, no hay duda de que por primera vez disponemos en castellano de una monografía dedicada exclusivamente al teatro neoclásico español, actualizada y con sustanciosas novedades.

Uno de los defectos capitales de la historiografía consiste en que con demasiada frecuencia se alimenta de sí misma, posponiendo la bibliografía primaria y casi limitándose a especular sobre los resultados de investigaciones anteriores. Por el contrario, una de las virtudes de este libro es la efectiva utilización que Magallón hace tanto de los textos dieciochescos como de la correspondiente bibliografía crítica: a lo largo de todas sus páginas se adivina una demorada y personal lectura de las obras primarias, así como un excelente conocimiento de las secundarias. El autor, además, no evita la confrontación con la historiografía precedente, polemizando con interpretaciones antagónicas en un encomiable trabajo de desbroce hermenéutico que permite al lector conocer de manera crítica el estado de la cuestión. El resultado es un discurso novedoso, integrador y panorámico.

Para empezar, Magallón no se propone regalar al lector una exhaustiva relación de autores y títulos ordenados cronológicamente y explicados de manera tópica, sino un estudio de determinadas tragedias y comedias —contra lo acostumbrado incluye también algunos sainetes de Ramón de la Cruz, a los que ubica muy cerca de la comedia neoclásica—, en cuya selección figuran las más importantes y paradigmáticas de la escena neoclásica, algunas pertenecientes al primer tercio del siglo XIX, etapa que

incluye en su investigación, que, a su vez, prescinde de traducciones y refundiciones. El libro se estructura en cuatro grandes capítulos, dedicados a la teoría dramática del neoclasicismo, tragedia, comedia y modelos humanos del teatro clasicista, y se complementa con un esclarecedor apéndice, «los caminos de la crítica», en el que dirige una incisiva mirada a los estudios de que disponemos sobre el teatro dieciochesco; finaliza con una razonada bibliografía crítica y un útil índice onomástico.

La parte dedicada a la teoría del drama afronta la casi virginal tarea de rastrear los orígenes del neoclasicismo en algunos textos de finales del XVII. Cuando la generalidad de la historiografía al uso señala como comienzos del discurso teórico neoclásico la *Poética* de Luzán —de 1737— y algunos textos coetáneos de Mayans, Pérez Magallón ahonda en una senda apenas hollada: en la línea de aquella sugerente idea de Sebold, que dibujaba el hilo conductor de la «tendencia neoclásica» entre los siglos XVI y XIX, Magallón retrocede hasta *El hombre práctico* (1686) de Gutiérrez de los Ríos (Conde de Fernán Núñez) y *el Teatro de los teatros* (h. 1694) de Bances Candamo para reparar en la modernidad de una estética dramática orientada hacia el futuro, verdadero eslabón entre los teóricos españoles renacentistas (González de Salas, Cascales, etc.) y Luzán. El de Gutiérrez y Bances no es un clasicismo continuista, vuelto hacia el pasado, como otros investigadores han sustentado, sino ciertamente rupturista —naturalmente, la herencia de Aristóteles, Horacio, etc., está presente—, volcado en un moderno proyecto ideológico, social y artístico, inmediato precedente del clasicismo ilustrado. Por ejemplo, la noción de «corrupción» que maneja Gutiérrez de los Ríos sigue la idea de un progreso cíclico en las artes, contra el progreso lineal generalmente preconizado para las ciencias; del mis-

mo modo, la incipiente historia literaria de Luzán, Velázquez, etc., comparte esa idea sobre la corrupción cíclica de las artes, y la aplica, igual que Gutiérrez años atrás, a la «degeneración» barroca. Con esta negativa consideración historiográfica sobre el barroco nace uno de los rasgos de identidad esenciales del neoclasicismo.

En este capítulo, tan denso en ideas, Pérez Magallón se mueve con soltura por entre la compleja red de conceptos que el neoclasicismo sistematizó para poner orden en las «desarregladas» literatura y teoría literaria de su época: universalidad del arte, buen gusto, imitación, imaginación, ilusión dramática, verosimilitud, tres unidades, naturaleza y arte, utilidad y deleite, juicio e ingenio, etc., son interpretados con indudable acierto en el marco social y político de aquellos años. El autor no olvida rebatir viejos y persistentes tópicos que todavía hoy tienen seguidores, como la supuesta rigidez de las reglas —severidad que en realidad alcanza casi exclusivamente a la regla de las tres unidades—, la supeditación de la literatura a la política y la filosofía moral —pero la «utilidad» neoclásica incluye tanto la instrucción como el deleite estético—, el falso galoclasicismo español, etc.

El capítulo sobre la tragedia contiene, a mi juicio, las reflexiones más originales de todo el libro. Esa conexión entre lo teórico-literario y lo sociopolítico, que Pérez Magallón no olvida a lo largo de todo su estudio, se manifiesta aquí en una investigación de este género dramático en el marco del poder político y del concepto de heroísmo de la época. Dicha originalidad se debe a la escasez de estudios previos sobre la relación entre tragedia y política dieciochescas; es verdad que existen análisis precisos sobre algún autor, obra o aspecto concreto, pero faltaba un análisis global: ahora lo tenemos.

Magallón se rebela contra interpretaciones reduccionistas que ven el teatro neoclásico como un instrumento de propaganda del ideario gubernamental. Aunque es verdad que el reformismo borbónico e ilustrado se manifiesta en la tragedia defendiendo la idea de una restauración de la patria, ocurrida —metafóricamente— a partir del cambio de dinastía, con la llegada de los Borbones (Pelayo es el personaje emblemático de este planteamiento), Magallón observa la tragedia de esta época como una nueva forma —distinta a la del Barroco— de afrontar el carácter de la identidad nacional. Sus conclusiones confirman la aceptación indiscutida del régimen monárquico por parte de los ilustrados neoclásicos, pero subrayan un modelo de rey opuesto al tirano, lo que explica la diferente relación que los vasallos han de tener con su monarca según su legitimidad y su actuación. La legitimidad del rey depende de su religión, raza y cultura, lo que da pie a Magallón para una reflexión sobre el «mestizaje» y la usurpación del poder. Por otra parte, el comportamiento del monarca determina la actitud de los vasallos, de obediencia si el rey es justo, y de rebeldía —o sumisión en algunos casos— si no lo es; así, el patriotismo ilustrado no reniega de la conciencia crítica ante el poder, aunque el tiranicidio sólo se justifica si el poder se desplaza a manos inadecuadas. Naturalmente, el concepto de libertad que se propone desde esta perspectiva es nítidamente clasista, perfectamente compatible con el absolutismo del despotismo ilustrado, pero opuesto, eso sí, a la tiranía. Importante es, asimismo, la propuesta de un nuevo modelo nobiliario, que exige a la aristocracia el desempeño de una función social constructiva, y no parasitaria.

La ley y la figura paterna ocupan en la comedia un espacio similar al desempeñado por el rey en la tragedia, según afirma Pérez Magallón, quien también

estudia el género cómico con todas sus implicaciones morales y políticas. La comedia neoclásica reacciona contra la representación de las costumbres —moralmente «intolerable»— que hiciera el Barroco, proponiendo a cambio un nuevo modelo de comportamiento social. Este modelo, relativo a personajes de clase inferior y asuntos que no afectan al funcionamiento del Estado sino a la convivencia cotidiana de los ciudadanos —como es propio del género cómico—, se opone a aquellas transgresiones tan típicas del barroco —encuentros furtivos de enamorados, desafíos y duelos, etc.— y acomete problemas más actuales y reales: el matrimonio y la libre elección de pareja, la supeditación del amor (pasión) a la razón, el matrimonio y el ascenso social, la amistad —que cobra una importancia inusitada en la sociedad ilustrada—, la hipocresía, la religiosidad —aunque ésta es menos tratada en la comedia neoclásica debido a la creciente secularización—, etc. Figura central en la comedia es la relación entre padres e hijos; el padre adquiere un papel nuclear, como responsable que es de la educación y del matrimonio de sus hijos, cuya obediencia no se pone en duda.

En el capítulo dedicado a «la construcción de los modelos humanos ilustrados» —cuestión a la que hasta ahora sólo se habían dedicado estudios fragmentarios, aunque de calidad—, Pérez Magallón examina el modelo femenino en la tragedia y los modelos masculino y femenino en la comedia, completando así el análisis que hiciera sobre la figura del varón en la parte del volumen consagrada al género trágico, y ofreciendo, en consecuencia, una visión íntegra e inédita de este asunto. La mujer, como es presumible, se muestra en la tragedia consciente de su «debilidad» e «inferioridad» respecto al hombre. Por tanto, los valores que la deben caracterizar son los de fidelidad, honestidad, castidad, hono-

rabilidad, obediencia, resignación..., en lucha contra los rasgos «propios» de su condición: pasividad, falsedad, fingimiento, vanidad, ambición, avaricia. A los tópicos de una misoginia secular se añaden ahora los propios de la época. No obstante, en algunas obras aparecen ciertos valores positivos encarnados en la figura de la mujer: pacifismo, discreción, dinamismo, constancia, heroísmo...

La preocupación aristocrática por la moda, presente en siglos anteriores, se extiende en el XVIII a capas más amplias de población; la burguesía gana terreno. La comedia refleja este fenómeno en su ambivalente imbricación con el discutido asunto del lujo: positivo por la estimulación del consumo y el consiguiente desarrollo de la economía que significa el gasto en moda, y negativo por el derroche innecesario, que conduce a la ruina económica y la depravación moral. Asimismo, se critica la pretensión de lujo por parte de quienes no pueden permitírselo: el lujo es «natural» sólo entre la aristocracia y la alta burguesía. En el epígrafe sobre petimetres y majos, Magallón describe el cambio sufrido por el concepto del honor y la configuración de las nuevas virtudes sociales, entre las que se incluye la capacidad de emocionarse, la sensibilidad.

Las sólidas argumentaciones que Magallón despliega a lo largo de todo el libro dificultan las potenciales discrepancias, pero la riqueza y nitidez de sus ideas favorecen la posibilidad de controversia. Por mi parte, existen un par de cuestiones muy precisas que creo merecen una matización: sobre la verosimilitud popular y noble (Muratori), los neoclásicos admiten los dos tipos, pero normalmente se apoyan en el primero —y no en la verosimilitud noble (p. 43)— porque admite la «imitación» de mundos inexistentes y, en consecuencia, permite valorar positivamente la literatura clásica antigua con toda su carga mitológica,

maravillosa. En cuanto a la «admiración que sienten los neoclásicos ante los autores barrocos» (p. 71), me parece que Magallón no subraya suficientemente que, en todo caso, ésta es una característica del clasicismo finisecular, muy distinto en este aspecto al de décadas anteriores. En conexión con esto, algún pasaje del libro parece expresar que la animadversión del neoclasicismo dieciochesco en general va dirigida sólo contra el barroquismo contemporáneo, y no —también— contra el de Lope, Calderón, etc, como creo que en realidad fue. Dicho esto, es difícil no suscribir la práctica generalidad de las interpretaciones del autor.

En definitiva, un libro excelente. Ya he aludido a su aportación al estudio de la tragedia y de los modelos humanos en el teatro neoclásico; quiero subrayar también su acertado empeño en demostrar que la identificación entre teatro aurisecular e identidad nacional es errónea: existen variadas formas de patriotismo, y una de ellas fue la que defendieron los neoclásicos desde la escena, más moderna y justa —sin duda— que la propuesta por el barroquismo. Insisto, además, en que una de las aportaciones más originales del libro reside en el desarrollo de una idea sólo apuntada anteriormente: Magallón viene a sostener que las ideas estéticas de ciertos epígonos del XVII son al neoclasicismo plenamente dieciochesco lo que los novatores son a los ilustrados: la correspondencia y sucesión cronológica entre los principios estéticos e ideológicos de estos dos momentos tiene difícil réplica si atendemos los fundados razonamientos de Magallón, cuyo estudio de la teoría y práctica dramáticas neoclásicas incluye las perspectivas literaria, política, sociológica y psicológica, lo que supone una rica visión interdisciplinar que aporta elementos novedosos y sugerencias muy atendibles, que los estudiosos de estas cuestiones debemos sopesar para, en su caso, confirmar, discutir o

rectificar... No tengo dudas de que muy pronto este libro será un clásico de los estudios dieciochistas.

JOSÉ CHECA BELTRÁN

MARTÍNEZ ARNALDOS, Manuel, y José Luis MOLINA MARTÍNEZ, *La transición socio-literaria del Neoclasicismo al Romanticismo en el Diario (1827-1838) de José Musso Valiente*, Murcia, Nostrum, 2002, 353 pp.

La figura de José Musso Valiente (1785-1838) ha dado lugar en los últimos años a numerosos acercamientos de tipo biográfico, lingüístico e histórico que, de manos de Diego Martínez Torrón y el mismo José Luis Molina Martínez, han puesto de relieve el perfil humano y profesional de este ilustrado de formación, cuya vida se vio enriquecida por los numerosos contactos mantenidos con personajes de primer orden como Lista, Quintana o Clemencín —entre otros—, de los que se conserva una importante correspondencia. Asimismo, su condición de académico, su activa participación en la vida pública, los diversos cargos políticos desempeñados y una intensa trayectoria intelectual, proporcionan el marco excepcional desde el que indagar aspectos particulares de un período especialmente voluble, marcado por la irrupción en nuestro país de las ideas románticas. Es este contexto precisamente el que sirve como referencia al estudio llevado a cabo por los investigadores Manuel Martínez Arnaldos y José Luis Molina Martínez centrado en la recuperación del *Diario* de Musso, en el que confluyen dos aspectos de especial relevancia: por un lado, y gracias a la estrecha colaboración establecida con la familia Robles Musso, este volumen nos proporciona una información excepcional —inédita hasta el

momento— que revela datos esenciales para comprender la talla intelectual de Musso Valiente, al tiempo que responde a las expectativas que la difusión de un texto de estas características despierta, por cuanto su divulgación proporciona una nueva fuente de análisis de un género que, como sabemos, nos remite al entorno de la escritura autobiográfica y su desarrollo en el siglo XIX. En este sentido, cabe destacar la aportación de los autores a la indagación de los rasgos generales que caracterizan al diario frente a otras modalidades genéricas afines, para abordar inmediatamente aquellos que definen y explican su especificidad, tomando como referencia las diversas tipologías establecidas al respecto. Por otro, y de forma paralela, se incide especialmente en la dimensión sociológica del texto, desde el que no sólo se nos ofrece un conjunto de vivencias personales, sino también una visión excepcional de la sociedad de la época.

El *Diario* de Musso Valiente, convertido en eje de análisis cultural, social y antropológico, sirve así de soporte a un riguroso estudio que enriquece y amplía las investigaciones desarrolladas en torno a su personalidad; que contextualiza, complementa y saca a la luz otros textos del mismo autor, como el *Memorial de la Vida*, al que también se tuvo acceso a lo largo de la investigación y que permite valorar la repercusión en este período de los temas y discusiones que más influyeron en el devenir de esta etapa de la vida cultural española.

Tras un primer apartado de carácter marcadamente teórico en el que se aborda la identificación del género en el contexto de la literatura autobiográfica así como los aspectos relativos a la descripción del manuscrito, los criterios de transcripción y la estructura formal y temática del mismo, los diferentes capítulos del estudio revelan un universo personal, cuya proyección supera las referencias

particulares para mostrar hábilmente los más diversos aspectos de la sociedad que lo rodea, desde los más trascendentales a otros aparentemente más triviales. Inmerso en un interesante y excitante viaje, el lector tiene la oportunidad de adentrarse en las polémicas y discusiones que enfrentan a clasicistas y románticos, de conocer las opiniones generadas por las diversas tendencias literarias de la época o de constatar la dimensión crítica de Musso, a través de los diversos análisis que realiza sobre la producción teatral del momento. Junto a ellos, los sucesivos capítulos dibujan la trayectoria profesional y humana de este murciano mediante la que se abre el camino a la exploración de su propia visión e interpretación de la sociedad en sus aspectos más básicos: el mundo de las academias, la realeza, la moda, las costumbres y las fiestas de carácter civil o religioso. Este improvisado narrador, este agudo observador es el punto de partida de un excepcional estudio aglutinador de las diversas parcelas del saber histórico, literario, filosófico, ético-religioso y estético del período que, cristalizadas en el Diario, ofrecen al lector la oportunidad de acercarse a los entresijos de una sociedad marcada, fundamentalmente, por los cambios experimentados con la llegada del nuevo siglo.

ISABEL MORALES SÁNCHEZ

OJEDA, Pedro e Irene VALLEJO, *Pedro Calvo Asensio. Progresista puro, escritor romántico y periodista*, Valladolid, Ayuntamiento de Valladolid, 2001, 386 pp. y OJEDA, Pedro e Irene VALLEJO (Edición, estudio y notas), *Pedro Calvo Asensio. Obra selecta*, Valladolid, Ayuntamiento de Valladolid, 2001, 684 pp.

Los dos volúmenes aquí reseñados pretenden devolver a Pedro Calvo Asen-

sio al lugar que merece en la memoria colectiva como inspirador y representante de los contenidos del progresismo liberal de mediados del siglo XIX.

El primero de ellos, *Pedro Calvo Asensio. Progresista puro, escritor romántico y periodista*, lleva a cabo un estudio pormenorizado de la vida, la obra y la actividad pública del político y escritor vallisoletano. El capítulo que abre este volumen, «Pedro Calvo Asensio visto por sus contemporáneos», realiza una exhaustiva revisión de las numerosas y positivas valoraciones que este brillante político y periodista recibió en la prensa de todo el país con motivo de su fallecimiento, manteniéndose tal reconocimiento varios años después de su muerte. A continuación repasa la presencia de la figura del vallisoletano en la narrativa de Benito Pérez Galdós, para cerrar la sección deteniéndose en la documentación gráfica que sobre tan destacado personaje de la vida política y periodística del siglo XIX se conserva (pp. 9-30).

El segundo capítulo, «Nacimiento, infancia y primera juventud de Pedro Calvo Asensio», recopila y expone con gran exactitud, gracias a la numerosísima documentación consultada, sus datos familiares (padres, hermanos, hermanastros, etc.), sus primeros años de vida y sus estudios universitarios en Valladolid (pp. 31-42).

En «Madrid. Estudios de Farmacia», los autores abordan la época en la que Calvo Asensio se estableció en dicha ciudad, donde llevó a cabo los estudios de Farmacia y el correspondiente Doctorado en tal disciplina (pp. 43-49).

El cuarto capítulo, «Actividad literaria 1844-1853», examina, en primer lugar, su poesía satírica y de circunstancia, destacando su composición *El eco de la libertad combatido por las bayonetas afrancesadas* (pp. 55-70). Analiza, a continuación, su producción teatral, deteniéndose en una muy necesaria aproximación

histórico-literaria al teatro de Madrid en la década de los años cuarenta del siglo XIX, y al caso específico de El teatro de Variedades, lugar en el que Calvo Asensio estrenó la mayor parte de sus obras (pp. 70-85). Prosigue con el estudio de los cinco dramas del autor vallisoletano, *La venganza de un pechero*, *La acción de Villalar*, *La cuna no da la nobleza*, *Fernán González*, y *Felipe el prudente*, aportando los datos histórico-literarios de cada uno de ellos, y unos objetivos y pormenorizados juicios estéticos sobre los mismos (pp. 86-119). Tal análisis es también llevado a cabo con sus comedias, *Los disfraces*, *Valentina Valentoná*, *¡El premio grande!*, *Infantes improvisados*, *La estudiante o El diablo de Salamanca*, *La escala de la fortuna*, *A la misa del gallo*, *Ginesillo el aturdido* y *Los consejos de Tomás* (pp. 119-134); con su arreglo de la pieza *Enriqueta o el secreto* (pp. 134-136); y con su loa *La libertad y su trono* (pp. 136-138). Cierra el capítulo un completo examen del origen y contenidos del periódico de sátira literaria fundado por Calvo Asensio, *El Cínife* (pp. 140-150).

El quinto capítulo, «Periodista científico, portavoz y defensor de las clases médicas. *El Restaurador Farmacéutico* (1844) y *La Linterna Médica* (1851)», estudia la historia y contenidos del periódico científico creado y dirigido por Calvo Asensio, *El Restaurador Farmacéutico* (pp. 151-162), las múltiples actividades y cargos desempeñados en favor de su profesión de farmacéutico (pp. 157-158), así como la historia y contenidos del periódico satírico de humor médico fundado y dirigido por el autor vallisoletano, *La Linterna Médica* (pp. 162-174). Finalmente, los autores demuestran y revisan la estrecha vinculación entre la labor política de Calvo Asensio en el Partido Progresista, y su apoyo y ayuda, en todo momento, y desde tal ámbito, a su profesión y a todas las clases médicas (pp. 174-186).

En «*La Iberia*: La culminación de su carrera periodística», se analiza la creación y dirección por parte del autor vallisoletano del periódico político liberal, *La Iberia*, deteniéndose en los principios de su programa, los contenidos de sus más destacados artículos, sus secciones culturales, literarias y científicas, y la censura sufrida por este periódico durante los gobiernos moderados (pp. 187-197). Asimismo, se estudia la redacción de *La Iberia*, la unidad entre sus integrantes y su director, sus funciones, los más destacados redactores (Escosura, Rosa González, Núñez de Arce, Rubio, Florentino Sanz), y sus más sobresalientes colaboradores, miembros del Partido Progresista (pp. 197-217). Posteriormente se describe el homenaje nacional, en forma de coronación, otorgada por la Reina Isabel II y organizado por Calvo Asensio, a Manuel José Quintana, literato convertido en todo un símbolo para los liberales (pp. 217-229). Para concluir con el estudio de *La Iberia* entre los años 1860 y 1863, en la que destacó su *Almanaque político y literario*, y el esfuerzo realizado por estas fechas para convertirse en el primer diario político español, revisando a su vez los temas políticos, sociales y artísticos más sobresalientes tratados por el periódico en esos años (pp. 229-253).

El séptimo capítulo, «La trayectoria política de un progresista puro, desde 1844 hasta 1863», examina la carrera política de Calvo Asensio desde su inicio hasta la fecha de su fallecimiento. Entre 1844 y 1848, según los autores del presente estudio, trazaría las relaciones que años después le permitirían dar el salto definitivo a la política. De 1848 a 1851 se centrará fundamentalmente en su periódico científico *El Restaurador Farmacéutico*, y en su carrera como dramaturgo. Pero a partir de 1851, Calvo Asensio se volcará en la política con todas sus energías, colaborando en las actividades del Partido Progresista y ejerciendo la

oposición desde su diario (pp. 255-258). Por ello se destaca su labor en la Revolución de julio de 1854, el programa por el que fue elegido diputado para las Cortes Constituyentes por la provincia de Valladolid, y la moción de censura presentada contra el Gobierno por la fracción de los progresistas dirigida por Calvo Asensio, los *puros*, en la sesión de enero de 1855, haciendo a su vez un repaso de las distintas intervenciones de éste en el Congreso como diputado (pp. 258-277). A continuación se describe el golpe de estado del general O'Donnell contra el legítimo gobierno, y los intentos del político vallisoletano, junto con otros compañeros de partido, para salvar la Revolución que apenas dos años antes se había producido (pp. 286-287). Posteriormente se subraya la labor como opositor de Calvo Asensio, tanto desde su periódico *La Iberia*, como en su papel de diputado en el Parlamento, deteniéndose en algunas de sus más importantes actividades al respecto, tal es el caso de la difusión de los principios que el Partido Progresista debía mantener, su rechazo total a la nueva legislación sobre la imprenta, la distinción radical entre progresistas y moderados, la necesidad de moralidad en la vida pública, y los ataques a los diferentes gobiernos que se turnaban en el poder (pp. 287-295). Se analizan también sus artículos en el *Almanaque de La Iberia* de 1860, así como toda su actividad parlamentaria, con sus distintas intervenciones, desde las elecciones de octubre de 1858 hasta 1863 (pp. 295-315). Los autores concluyen el capítulo explicándonos la retirada del Partido Progresista de las elecciones de 1863, promovida fundamentalmente por Calvo Asensio (pp. 315-323), para cerrar con el relato de la muerte de éste, el abatimiento de sus compañeros y amigos de partido, y el relevo tomado por Sagasta de todo el magno trabajo realizado por el vallisoletano (pp. 323-329).

En el *Apéndice* encontramos algunos de los escritos más significativos de y sobre Pedro Calvo Asensio, como el artículo de presentación de *El Cínife* (pp. 331-333); el primer artículo del número uno de *La Linterna Médica*: «Deber de gratitud y profesión de fe» (pp. 333-336); el artículo de presentación del primer número de *La Iberia* (pp. 336-340); el artículo firmado por la Redacción de la *Iberia* en el que se comunicó a sus lectores la muerte de Pedro Calvo Asensio (pp. 340-344); el artículo de Ángel Fernández de los Ríos, publicado en *La Iberia*, con motivo de la muerte de su amigo (pp. 344-353); el artículo de *La Iberia* en respuesta a las acusaciones de *El pensamiento* sobre la manipulación del entierro de Calvo Asensio (pp. 353-360); el artículo de Sagasta al hacerse cargo de la dirección de *La Iberia* (pp. 361-365); el artículo publicado en *El Norte de Castilla* en el que se relata el funeral que la ciudad de Valladolid dedicó a su insigne político (pp. 365-369); y el artículo de Juan de la Rosa González publicado en el folletín de *La Iberia* en el que recuerda a su amigo: «Tristeza del alma. Último recuerdo a Calvo Asensio» (pp. 369-374).

Cierra el volumen la «Bibliografía de Pedro Calvo Asensio», en la que los autores incluyen sus obras literarias, los periódicos fundados y dirigidos por el vallisoletano, y las traducciones que éste llevó a cabo; y una extensa y exhaustiva «Bibliografía citada».

El segundo volumen, *Pedro Calvo Asensio. Obra selecta*, lleva a cabo una completa selección de la variadísima producción del autor, textos, como vimos, estudiados ya en el primer volumen, y retomados ahora, realizando un análisis individual y pormenorizado de cada uno de ellos en el excelente estudio introductorio que abre este segundo libro (pp. 9-38). Los autores han recogido en todo momento versiones íntegras de los textos,

buscando proporcionar, y lográndolo, ejemplos interesantes e ilustrativos con los que posibilitar una perfecta comprensión, y una imagen lo más completa posible de la obra de Pedro Calvo Asensio, en su vertiente histórica, política y literaria, así como en los diferentes géneros que cultivó y sus múltiples variedades estilísticas. Los textos han sido agrupados en tres bloques, clasificados por géneros y por orden cronológico, para que así se pueda apreciar la evolución de sus ideas y estilo.

El primer bloque nos presenta una selección de la obra de Calvo Asensio como periodista, orador y político. Su primera sección compila trece artículos, eminentemente políticos, que constituyen una perfecta muestra de la labor periodística del escritor vallisoletano. Éstos son: «Fernán González. Primer conde independiente de Castilla», «Sobre el proyecto de ley de imprenta», «Sobre los partidos políticos», «Reformas promovidas por el partido progresista», «Propuesta de creación de una sociedad filantrópica», «Sobre la entrada en vigor de la ley de imprenta», «Sobre la moralidad pública», «Los principios de los moderados», «Opinión sobre la formación del Gabinete O'Donnell», «Sobre el discurso de la Corona», «El partido moderado y la historia del constitucionalismo español», «El estado llano», «A los farmacéuticos» (pp. 43-143). Por lo que respecta a su oratoria, los autores eligieron dos discursos contrapuestos, el pronunciado en homenaje al escritor don Manuel José Quintana en la ceremonia de su coronación (pp. 147-156), y el alegato contra la rehabilitación del político moderado Narváez (pp. 157-174). Este apartado se cierra con el programa a los electores de la provincia de Valladolid que Calvo Asensio presentó para su candidatura a las Cortes Constituyentes de 1854 (pp. 177-187). Con todo ello, en este primer bloque los autores han logrado facilitarnos

una perfecta imagen de las preocupaciones políticas, sociales, morales y literarias del autor.

El segundo apartado nos ofrece una muestra de la labor poética de Calvo Asensio, fundamentalmente política y satírica. En él se incluye el folleto *El eco de la libertad combatido por las bayonetas afrancesadas*, donde se recogen los acontecimientos de 1843 por los que le fue arrebatado el poder a los progresistas por parte de los moderados (pp. 191-235). A éste le sigue el poema satírico «Las cabriolas y las letras», en el que Calvo Asensio se burla de la preferencia que se otorgaba en el teatro de la época al baile sobre el texto (pp. 237-242).

Cierra este volumen el apartado correspondiente a la producción dramática de Calvo Asensio. Así, se han incluido cuatro dramas históricos románticos y una comedia, compuestos entre 1844 y 1853. El primero de los dramas, *La acción de Villalar*, aborda una de las ideas principales del pensamiento liberal progresista del momento, la rebelión de las Comunidades de Castilla y su derrota en Villalar en 1521 (pp. 245-284). Los dos siguientes, *Fernán González. Parte Primera* (pp. 285-383) y *Segunda* (pp. 385-468), escenifican los episodios más famosos de la tradición histórica del primer conde independiente de Castilla. El último de los dramas históricos recogidos, *Felipe el prudente*, se centra en una de las claves de la «leyenda negra» de Felipe II, la desgraciada vida de su heredero don Carlos (pp. 563-681). Por su parte, *Ginesillo el aturdido*, representa un buen ejemplo de comedia de enredo típica de la época (pp. 469-561).

Para finalizar, queremos destacar la necesidad e importancia de los dos libros reseñados, pues logran rescatar a Calvo Asensio y su obra del injusto olvido en que se hallaban sumidos, y lo hacen mediante un magnífico estudio de su vida, textos y actividad pública, así como con

una excelente y cuidadísima edición de su obra selecta, ambos necesarios desde hace años, y de los que afortunadamente ya podemos disfrutar.

JAIME IBÁÑEZ QUINTANA

CHARNON-DEUTSCH, Lou, *Fictions of the Feminine in the Nineteenth-Century Spanish Press*, University Park, Pennsylvania, The Pennsylvania State University Press, 2000, 307 pp.

Extensas y de gran importancia en el hispanismo son las contribuciones de Lou Charnon-Deutsch, catedrática de literatura española en la Universidad del Estado de Nueva York (SUNY-Stony Brook). Autora de una monografía sobre el relato corto español decimonónico (*A Nineteenth-Century Spanish Story: Textual Strategies of a Genre in Transition*, 1985), Charnon-Deutsch ha iniciado en la década anterior una ambiciosa investigación de orientación feminista. Sus intereses por el estudio del género sexual en la literatura española del siglo XIX han sido ampliamente desarrollados en sus dos libros, *Gender and Representation: woman in Spanish Realist Fiction* (1990) y *Narratives of Desire. Nineteenth-Century Spanish by women* (1994). *Fictions of the Feminine in the Nineteenth-Century Spanish Press* analiza problemáticas de género similares mediante una exhaustiva interpretación de grabados contenidos en publicaciones periódicas españolas del último tercio del siglo XIX. Según se indica en la Introducción (pp. 1-12) el proyecto de *Fictions of the Feminine* está basado en un trabajo de archivo formado por la recopilación de 2.000 grabados con imágenes femeninas. Entre las revistas seleccionadas por la autora podemos destacar *La Ilustración Española y Americana* (1869-1921), *Madrid Cómico* (1880-

1923) y *Blanco y Negro* (1891-1936). La interpretación de Charnon-Deutsch plantea una productiva lectura interdisciplinar de estos grabados insertando su representación del género sexual en los coetáneos discursos médicos, filosóficos, jurídicos y artísticos. La autora destaca la conversión del género femenino en objeto sexual durante las décadas de 1880-1890. La existencia de esa dinámica justifica la utilización del concepto de «ficción» o «narrativa» femenina cuando se aplica a la representación de la mujer en los grabados analizados. Charnon-Deutsch explica este proceso en el marco genérico simultáneo a la construcción de una subjetividad burguesa española (pp. 6-7).

La autora introduce en su lectura de los grabados españoles copiosas referencias metodológicas de origen anglosajón o francés. *Le Deuxième Sexe* (1949), de Simone de Beauvoir (1908-1986), planteamientos semióticos de Julia Kristeva («Stabat Mater», 1977), el psicoanálisis feminista de Luce Irigaray (*Ce Sexe qui n'en est pas un*, 1977), el valioso análisis de Bram Dijkstra referido al género sexual en el contexto occidental finisecular (*Idols of Perversity. Fantasies of Feminine Evil in Fin-de-Siècle Culture*, 1986), las consideraciones de Edwards Said propugnadas en *Orientalism* (1978) o las importantes teorías feministas de Thomas W. Laqueur aplicadas a los discursos médicos de Occidente (*Making Sex: Body Gender from the Greeks to Freud*, 1990) son algunas de las fuentes manejadas por Charnon-Deutsch. *Fictions of the Feminine*, de todos modos, nunca plantea lecturas literales o sesgadas de tales aproximaciones críticas en el contexto español. Muy al contrario, la autora siempre es consciente de las específicas condiciones históricas vigentes en la España de la Restauración (1874-1931). De gran acierto resulta en este sentido que el libro centre su análisis en el últi-

mo tercio del siglo XIX. La Revolución «Gloriosa» de 1868 propicia una irreversible secularización de la sociedad española cuyos efectos finales no sólo consolidan la modernidad liberal en nuestro país sino también la emergencia de unos discursos de género burgueses de clara filiación doméstico-victoriana. Como ejemplos de la siempre necesaria conciencia historicista para cualquier análisis socio-histórico solvente podemos apuntar las menciones de Charnon-Deutsch a las distintas leyes de prensa establecidas en España desde 1875 (pp. 3-4) o el necesario énfasis en las condiciones históricas adscritas al concepto de la domesticidad (p. 81). Según indica la autora, la existencia de un ambiente gubernamental favorable a la libertad de prensa, sobre todo, a partir de la primera administración liberal post-isabelina (1881-1883) de Práxedes Mateo Sagasta (1827-1903) estimula, o en el mejor de los casos, no entorpece el auge espectacular de ciertas publicaciones en las que se incluyen abundantes grabados de contenido femenino.

Diversos capítulos de *Fictions of the Feminine* analizan los grabados femeninos bajo un criterio temático o ideológico. «The Naturalization of Feminine Nature» (pp. 13-51) percibe de manera convincente en las imágenes de las revistas la asociación del género femenino con la naturaleza y el mundo animal. Charnon-Deutsch documenta tales vínculos «ficcionalizados», al menos, desde el período romántico (1834-1844) hasta la época del naturalismo (1881-1898). La autora enmarca estas imágenes en el proceso sexista mediante el cual la burguesía occidental decimonónica convierte a la mujer en objeto deshumanizado (p. 22). Cosificaciones de estas características son también documentadas por Charnon-Deutsch en «Family Values» (pp. 53-84). Su minucioso análisis de los grabados domésticos confirman la existencia en la España

del último tercio del siglo XIX de unos discursos de género esbozados en otras naciones occidentales, aproximadamente, desde 1750. A la «opinión pública» liberal y masculina se opone en España desde 1868 una «esfera doméstica» femenina alejada de las turbulencias políticas exteriores (pp. 61-62). Los intereses de la burguesía española post-isabelina favorecen también relativas empresas pedagógicas favorables a una sólida educación femenina en las labores domésticas o maternas (pp. 83-84). La falacia sexista de estos discursos de género es apuntada por Charnon-Deutsch cuando ésta indica la coexistencia de grabados domésticos y simultáneas representaciones femeninas en las que predomina la vertiente sensual o animalizadora (p. 81). Ambos casos hacen palpable la historicidad arbitraria y desfiguradora en la que se fundamenta el discurso patriarcal. Por lo que respecta al específico contexto decimonónico, el modelo moralizante del «ángel del hogar» presenta una ficcionalidad similar a la visible en otras representaciones pictóricas que inciden más bien en la vertiente sexual del género femenino.

«The Queens Body» (pp. 85-126) explora los subtextos patriarcales visibles en las 93 acuarelas editadas a comienzos de la década anterior por Robert Pageard, Lee Fontanella y María Dolores Cabra Loredó (*Los Borbones en pelota*, 1991). Gran parte de estos grabados, compuestos por los hermanos Valeriano (1833-1870) y Gustavo Adolfo Bécquer (1836-1870) entre los años de 1868-1869, constituyen una degradante caricatura pornográfica de la reina Isabel II (1843-1868). Charnon-Deutsch asocia su contenido tanto con cierta tradición dieciochesca lúdico-libertina (p. 112) como con el interés post-isabelino en el desprestigio borbónico (p. 116). La deshumanización de Isabel II en las caricaturas de los hermanos Bécquer remite entonces a una estrategia se-

xista que textualiza no tanto fantasías masculinas cuanto paródicos ejemplos de feminidad en el marco espacio-temporal de la «opinión pública» (pp. 116-117). Otras secciones del presente capítulo se enfocan en los grabados de contenido femenino publicados en España desde 1898 bajo el claro influjo del regeneracionismo patriótico (pp. 88-91). La coexistencia de diversos valores femeninos, en ocasiones contradictorios, le permiten a Charnon-Deutsch definir el género sexual como un «significante flotante» ('floating signifier') en el que la representación pictórica de la mujer adquiere los rasgos de alegoría polisémica según sean los fundamentos patriarcales que mediatizan su construcción (pp. 94, 100).

«The Economy of the Image, the Image of the Economy» (pp. 127-173) interpreta los estereotipos femeninos visibles en los grabados seleccionados en el contexto del desarrollo económico originado en España durante los años de 1868-1900. Según afirman solventes análisis de la prensa periódica española (María Cruz Seoane, *Historia del periodismo en España. El siglo XIX*, 1983), es precisamente durante esta época cuando se produce una difusión masiva de ciertas ofertas periodísticas. Los grabados incluidos en tales publicaciones transmiten no sólo ficciones ideológicas del género femenino sino que estimulan también el consumo de la mujer burguesa española (pp. 129, 136). Charnon-Deutsch apunta asimismo la recurrente presencia de imágenes eróticas en las que grabados de bailarinas, actrices o mujeres artistas reproducen deseos sexuales originados por una mirada masculina (p. 140).

«Exoticism and the Sexual Politics of Difference» (pp. 175-221) utiliza tanto el psicoanálisis lacaniano como las teorías de Edward Said en la sugerente interpretación de Charnon-Deutsch sobre los grabados femeninos que presentan una temática oriental. La autora señala certeramen-

te cómo las condiciones socio-históricas del colonialismo español en el continente africano [v.gr. Guerra de Marruecos (1859-1860) o la fundación en 1912 del Protectorado marroquí] justifican el interés de la prensa periódica española por grabados orientalistas. Partiendo de las interpretaciones de Said, Charnon-Deutsch destaca la interacción del orientalismo y simultáneos discursos de género fundamentados en estereotipos reduccionistas (p. 176). Las teorías del Jacques Lacan (1901-1981), ya utilizadas por la autora en *Narratives of Desire* e igualmente visibles en estudios de Paul Julian Smith sobre los efectos cosificadores de la mirada masculina en la literatura de los Siglos de Oro (*Writing in the Margin: Spanish Literature of the Golden Age*, 1988), le permiten a Charnon-Deutsch percibir en estas composiciones pictóricas la presencia de fetichismos eróticos sobre el cuerpo femenino en cuya articulación se superponen valores necesarios y amenazadores para el género masculino (p. 179). La dinámica descrita por la autora se produce en el contexto colonialista occidental surgido a partir de la Conferencia de Berlín (1884-1885). Estudios aplicados al ámbito francés (Rodney Reid, *Families in Jeopardy. Regulating the Social Body in France, 1750-1910*, 1993) observan también en la otredad decimonónica occidental la sintomática simultaneidad del sexismo burgués y el colonialismo eurocéntrico. De interés para el lector español son los grabados femeninos seleccionados por Charnon-Deutsch en los que se percibe la orientación exótica de la mujer andaluza (pp. 209-216). Se trata de una dinámica en la que los autores españoles parecen haber internalizado una percepción de la realidad española establecida en Occidente desde el período romántico (Francisco Ayala, *La imagen de España: continuidad en cambio en la sociedad española*, 1986). Charnon-Deutsch atribuye la génesis de

estas representaciones a la nostalgia sentimental acaecida en los emergentes centros urbanos de la Restauración (Madrid y Barcelona) ante el imparable avance de la modernización capitalista.

«Death Becomes Her» (pp. 223-266) registra la abundante presencia de grabados con mujeres enfermas, suicidas o mártires en el último tercio del siglo XIX. El «colapso femenino» registrado por Charnon-Deutsch contrasta de manera marcada con la ausencia de la enfermedad en los grabados masculinos (p. 225). Charnon-Deutsch considera factible explicar esta dicotomía genérica por el influjo de un subtexto patriarcal que convierte en sinónimos el cuerpo femenino expuesto al ámbito público y el desarrollo psicosomático de enfermedades aberrantes (pp. 233-235). Imágenes protagonizadas por prostitutas tuberculosas o sifilíticas constituyen asimismo el oscuro reverso del ideal doméstico victoriano (pp. 238-240). Otros grabados reproducen además la imagen shakespeariana de Ofelia como mujer suicida, de manera especial en la década de 1880 (pp. 247-248). Charnon-Deutsch resalta no sólo la «ficcionalidad» sexista o cosificadora de tales grabados sino más bien el erotismo subyacente en la profusión de imágenes que presentan cuerpos desnudos de mujeres fallecidas en violentas circunstancias por razones sentimentales o martirio religioso (v.gr. Santa Eulalia) (pp. 251-259).

«Conclusión: Nuestros grabados» (pp. 267-73) resume las principales propuestas feministas contenidas en *Fictions of the Feminine*. A juicio de Charnon-Deutsch, el grabado femenino visible en las publicaciones periódicas seleccionadas remite de manera precisa a los discursos de género imperantes en el siglo XIX. La autora destaca la heterogeneidad de imágenes femeninas —v.gr. prostitutas, santas, mártires, suicidas, mujeres domésticas, actrices, etc.— unificadas, de todos

modos, por su común sometimiento a la mirada masculina causante de su codificación. La proliferación de modalidades femeninas documentada extensamente por la autora confirmaría entonces la existencia de una mitología sexista, eurocéntrica y burguesa reconocida en las percepciones estéticas del público de la Restauración. Particularmente importantes y novedosas, en el contexto del hispanismo, son las observaciones de Charnon-Deutsch referidas a la importancia del orientalismo en la forja de los discursos de género decimonónico. La detallada bibliografía (pp. 291-301) contiene un riguroso muestrario de las fuentes metodológicas aplicadas al campo descrito. El acertado balance entre teoría literaria francesa o anglosajona y estudios históricos del siglo XIX español favorece una ecléctica interpretación de realidades periodísticas apenas exploradas hasta la fecha.

*Fictions of the Feminine* constituye una solvente demostración de las posibilidades metodológicas adscritas a los emergentes «estudios culturales» hispanistas. La colección de ensayos editada por la autora y Jo Labanyi (*Culture and Gender in Nineteenth-Century Spain*, 1995) ya ofreció en la década anterior un convincente ejemplo de la solidez intelectual visible en este tipo de aproximaciones. Aun cuando *Fictions of the Feminine* se centra en el análisis de grabados contenidos en revistas españolas, Charnon-Deutsch ofrece al lector hispanista relevantes sugerencias para la interpretación de la literatura española moderna. El hecho de que una parte de estos grabados sean el soporte pictórico de novelas por entregas o artículos periodísticos incluidos en las publicaciones periódicas verifica su importancia para la comprensión de ciertas dinámicas textuales consagradas en la novela serializada o el ensayo periodístico. La presencia, por otra parte, de imágenes femeninas contradictorias —domésticas y sensuales— permite tam-

bién interpretar desde una óptica alternativa la feminidad decimonónica consagrada en el canon de la poesía española moderna por José de Espronceda (1808-1842) —*El diablo mundo*, 1840— o Gustavo Adolfo Bécquer (*Rimas*, 1871). *Fictions of the Feminine* proporciona asimismo referentes valiosos en el análisis del género sexual prescrito en la narrativa de la Restauración. Las figuras femeninas y sensuales reproducidas en las revistas españolas desde la década de 1880 no deben su génesis exclusivamente a los intereses estéticos del decadentismo occidental (1870-1900). Muy al contrario, frecuentes personajes del realismo-naturalismo español manifiestan comportamientos y trayectorias afines a las observadas por Charnon-Deutsch en los grabados femeninos coetáneos. Los rasgos de «odalisca mojigata» adscritos a la figura de María Egipcíaca en *La familia de León Roch* (1878) o el sensualismo quijotesco de Isidora Rufete en *La desheredada* (1881) son algunos de los ejemplos más evidentes que vinculan la mirada cosificadora, hasta cierto extremo, del narrador galdosiano con los discursos de género analizados en *Fictions of the Feminine*. Figuras femeninas también definidas por la tendencia a la molicie y una latente rebeldía antipatriarcal pueden también encontrarse en las novelas de Emilia Pardo Bazán (1851-1921) —v.gr. *Insolación* (1889), *Dulce dueño* (1911)— o, en un plano más evidente por su filiación naturalista-decadentista, Leopoldo Alas «Clarín» (1852-1901) —*Su único hijo* (1890). El subtexto patriarcal analizado por Charnon-Deutsch en aquellos grabados hostiles a la visibilidad pública de la mujer española facilita además la interpretación de la autoría intelectual femenina elaborada en la obra de autoras tan dispares como la escritora hispano-cubana Gertrudis Gómez de Avellaneda (1814-1873), la ensayista Concepción Arenal (1820-1893) o la dramaturga Ro-

sario de Acuña (1851-1923). Finalmente, hemos de recalcar la novedosa, en el contexto del hispanismo, utilización del discurso orientalista propuesta por Charnon-Deutsch. Tales aproximaciones facilitan nuevas lecturas en el análisis de obras literarias españolas no suficientemente valoradas hasta la fecha. La colección de poesías de Faustina Sáez de Melgar (1834-1895), *África y España* (1859), las crónicas de Pedro Antonio de Alarcón (1833-1891), *Diario de un testigo de la guerra de África* (1859) o el episodio nacional galdosiano, *Aita Tettauen* (1904-1905), son algunos de los textos en los que resulta patente la forja de una otredad decimonónica mediante el género sexual. La importancia de *Fictions of the Feminine* para el hispanismo, en definitiva, radica no tanto en el análisis exhaustivo y minucioso de grabados femeninos realizados por la autora cuanto en el valioso enfoque interdisciplinar aplicado al estudio del género sexual en la cultura española decimonónica.

ÍÑIGO SÁNCHEZ LLAMA

MACHADO, Manuel, *Impresiones. El modernismo (artículos, crónicas y reseñas, 1899-1909)* (Edición de Rafael Alarcón Sierra), Valencia, Pre-Textos, Diputación de Sevilla, 2000, 498 pp.

*Y me ofrezco de nuevo como fui, como soy  
y seré finalmente, ayer, mañana, hoy.  
En medio del amor, de la ambición y el miedo  
la música no más logra tenerme quedo.*

MANUEL MACHADO

Pocas veces hemos tenido ocasión de ocuparnos de un libro tan sugestivo, informativo, tan variado, completo y sugerente en todos los sentidos como en el que, a nombre de Manuel Machado, publica el profesor Rafael Alarcón Sierra con el título de *Impresiones. El moder-*

nismo. *Artículos, crónicas y reseñas, (1899-1909)*, coedición de la Editorial Pretextos y la Diputación de Sevilla, aparecido en Valencia, año 2000. Y digo bien «a nombre de Manuel Machado» porque realmente éste jamás escribió un libro o reunió algo con formato de tal que respondiera a ese título, sino que el editor, el profesor Alarcón Sierra, así lo llama y con todo derecho y acierto como ahora se verá.

Se trata de una obra realmente distinta y novedosa. Decimos distinta porque difiere del corpus típico de los escritos machadianos de creación y crítica, y novedosa porque recoge una treintena de textos de Manuel Machado absolutamente inéditos en su mayoría, otros publicados una sola vez en revistas inasequibles hoy, de muy escasa andadura en su momento. Son, pues, un conjunto de artículos, crónicas y reseñas algunos de los cuales aparecieron en publicaciones periódicas entre 1899 y 1909, pero que nunca fueron agrupados en libro por nadie, ni por el autor ni por ninguno de los ya abundantes investigadores que se han ocupado de Manuel Machado en los últimos tiempos.

No son, sin embargo, absolutamente desconocidos todos. De hecho, desde el trabajo señero de Gordon Brotherston, *Manuel Machado a revaluation*, Cambridge University Press, 1968, teníamos noticias fehacientes en algún caso, otras veces vagas referencias, de que una serie de textos inéditos en libro —y por supuesto sin estudio y valoración— permanecían insertos pero olvidados en revistas y periódicos, conocidos unos, casi desconocidos otros, de finales del XIX y comienzos del siglo XX, tanto en París como en Madrid. Pero la mayor parte de los críticos —e incluso de los especialistas en la obra de Manuel Machado— desconocían estos trabajos, que ahora ven la luz en espléndida edición, de forma que aunque sólo fuera por el mero hecho

de su publicación sería muy de agradecer al profesor Rafael Alarcón Sierra tan encomiable labor de rescate, que ha permitido poner a nuestra disposición, en cuidadísima edición, como pondero, unos textos que constituyen además una auténtica fiesta para quienes conocemos y admiramos a los dos hermanos.

Pero el libro es muchísimo más que el texto en sí, pues a lo largo 203 apretadísimas páginas Alarcón ha pergeñado el más completo estudio, inserción y valoración técnica de este inapreciable material crítico y creador, compendio verdaderamente novedoso en todos los sentidos. Sobre el esfuerzo que ello ha supuesto, dice modestamente el autor: «He podido hacerme con ellos (los artículos) gracias a una exhaustiva búsqueda —un vaciado sistemático de las publicaciones periódicas en las que tenía noticia de que había podido colaborar Manuel Machado— en la Hemeroteca Nacional, en las Hemerotecas Municipales de Madrid y Sevilla, en el Archivo Manuel Machado de Burgos y en el Seminario de Bibliografía Española de la Universidad Complutense». Efectivamente, se trata de eso, de un vaciado en regla, de un volteo exhaustivo de cada publicación, número a número, año por año en los casos de mayor duración, porque hay textos de tan diversa procedencia, de periódicos y revistas tan variados como: *El País*, *Vida Nueva*, *Electra*, *Juventud*, *Don Quijote*, *El Liberal* (en sus dos ediciones de Madrid y Sevilla), *Helios*, *ABC*, *Los Cómicos*, *Alma Española*, *El Imparcial*, *Papel de Estraza*, *Renacimiento*, *Mercure de France* (en su edición parisina) y *El Nuevo Mercurio* (en su edición madrileña). Quiero decir: el logro es consecuencia de un trabajo de búsqueda planificada y exigente, por parte de uno de los pocos investigadores que podía hacerlo con garantía, por su conocimiento de Manuel Machado, por su finura y penetración crítica y, sobre todo, por sus ga-

nas de completar un tema de su primordial dedicación con un logro que, a la postre, ha superado todas las expectativas y ha venido a acotar un campo que siempre se mostraba inabarcable en su totalidad. Las sorpresas que nos pueda deparar el futuro en este asunto parecen mínimas. El resultado de su esfuerzo es un trabajo verdaderamente encomiable por parte de un autor que, conocedor como pocos de la personalidad y de la obra literaria de Manuel Machado, de los fondos y recovecos de su singladura vital, ha empleado su tiempo y gusto en su delectación personal primero y en ofrecernos un material de excepcional calidad entre los escritos sobre el Modernismo, una aportación de singular vigencia, no solamente valiosa para los especialistas sino para cualquier lector que busque el puro goce.

Lo primero que se desprende del libro es, pues, su carácter frutivo y gozoso, de puro placer de lectura. Por una parte son textos en los que está todo el Manuel Machado que conocíamos pero, al propio tiempo, son el depósito olvidado que nos permite descubrir un nuevo Manuel, rozagante y pleno, que, sin desmentir su estirpe, nos abre distintas vías en autor tan poliédrico y vivo. Como dice el profesor Alarcón —y no cabe desmentirlo— «la calidad de estos textos es extraordinaria e interesantísima. Manuel Machado tiene una prosa de primera. Sin ninguna duda, sus crónicas son de las mejores que se han escrito en España, y prácticamente no se ha escrito nada de ellas». Efectivamente, ello es así. La calidad de primera, la aportación de primera. Tentados estamos de decir que, tras este libro, surge un nuevo Manuel Machado que desconocíamos todos.

Cabe preguntarse, si tal es la entidad de estos materiales, por qué no fueron recogidos en vida por el propio autor, que, como sabemos, había publicado volúmenes de este tipo, como *La guerra*

*literaria, Día por día de mi calendario, El amor y la muerte, etc.*, donde inserta otros trabajos de parecido tenor, que sobrepasan la cincuentena larga de escritos. La respuesta parece perfectamente argumentada por Rafael Alarcón. En primer lugar porque por aquellas fechas son tan abundantes y de tanta entidad los excelentes textos repartidos por todos los periódicos españoles y extranjeros de autores de aquella época, que realmente no se valoraban en la medida en que hoy lo hacemos. Pensemos que todavía quedan desperdigados textos de Darío, de Unamuno, de Gómez de la Serna y de otros muchos. En segundo lugar por la dispersión de lo publicado en estos múltiples periódicos y revistas de vida efímera, que hacen la labor difícil y desagradecida incluso para el propio autor, si no es muy cuidadoso. Y luego, tal vez más importante en el caso que nos ocupa, por el carácter desordenado y bon vivant de Manuel Machado que conocemos de sobra.

Efectivamente, Manuel no es un autor como su hermano Antonio, que tiene «cierto cuidado» con lo que publica y que sabe más o menos por dónde anda todo, que selecciona en sus *Páginas escogidas*, o que llega a ver impresas sus *Poesías Completas*. Manuel es otra cosa. Él no pretende pasar a la posteridad por muchos de estos trabajos, «efímeros y de ocasión», que hoy nos parecen definitivos. Y por eso los deja perder o no los controla como debiera. Se da el caso de que sugiere a algunos autores amigos, como a Juan Ramón Jiménez, que le envíe tal o cual artículo suyo (de Manuel) porque no lo encuentra y le es necesario en un momento dado, o incluso al propio Unamuno, trabajos que debían de conocer ellos y que Manuel ya había olvidado o que no tenía a mano para poder insertar en tal o cual publicación a requerimiento de algún editor. Así se comportaba Manuel incluso en sus traba-

jos de erudición, si cabe tal palabra hablando de Manuel. Ésta es de lo más curiosa y aunque dedica mucho de su tiempo a Lope de Vega —es un decir—, en última instancia los papeles sobre Lope andan hoy tan dispersos como estos escritos antes de la diligente intervención del profesor Alarcón, muchos de ellos perdidos definitivamente, porque así de «desidioso» era Manuel con casi todo.

Pero la razón principal acaso haya que buscarla también —como dice Alarcón— en el intenso carácter crítico, satírico, de una particular dureza de bastantes de estos textos, que seguramente no hizo aconsejable su «reaparición conjunta», una vez que ya Manuel había conseguido cierta respetabilidad en el campo literario. Porque, efectivamente, se trata de textos muy comprometidos en muchos sentidos, que sostienen opiniones muy críticas sobre autores del momento («El super-López regeneracionista, emperrado descubridor de mediterráneos», «El arte y los artistas», etc., etc.), a veces de gran dureza con los políticos, los hay incluso anticlericales, y hasta los que son de pura opinión literaria tienen un nivel de compromiso y sátira corrosiva que difícilmente alcanza Manuel en otras ocasiones («Nuevo inmortal»). Son, en resumen, textos juveniles o de la primera madurez, cuando Manuel tenía entre veinticinco y treinta y cinco años, muchos de ellos escritos en París o a su vuelta ostentosa de la capital de la luz. Por tanto, nada hacía conveniente su reaparición en forma de libro.

Sin embargo, a las alturas del año 2002, podemos afirmar que la iniciativa del profesor Rafael Alarcón Sierra ha sido de lo más acertado, porque nos presenta a un Manuel Machado diferente y propio, pleno y diverso. Son textos que vienen a completar la opinión que teníamos de él y que revelan desconocidas facetas incluso para los especialistas. Se trata, por tanto, de un libro que se hará

imprescindible —a no dudarlo— en los estudios posteriores sobre Manuel Machado.

El título de *Impresiones. El modernismo* está, por otra parte, perfectamente escogido, puesto que muchas de las reflexiones que el propio Manuel pergeña sobre esta etapa son llamadas genéricamente así, impresiones (véase el artículo «El modernismo y la ropa vieja» o «El anarquismo estético»). De hecho, en muchos momentos ese término aparece revoloteando constantemente por los escritos. Dice el editor que la lectura cronológica de estos textos permite observar, además de la completa evolución de sus ideas y de su prosa entre 1899 y 1909, interesantes paralelismos con su creación poética. Efectivamente, hay numerosísimos ecos de estos escritos en sus poemas. A veces, una misma motivación los origina. Otras la resonancia llega hasta el calco semántico. A ello se unen las crónicas de buen flâneur, que recorre la geografía humana de París o de Madrid, de Toledo o de Granada, las aparentes reseñas de libros (dice aparentes porque el autor afirma no hacer crítica). Como buen lírico, la mayoría de las veces está hablando de sí mismo y de su obra en los comentarios que hace de los demás, a veces con intencionados lapsus, o en los escritos sobre el modernismo, siempre partiendo de la más rabiosa actualidad. El conjunto, tan variado y rico, «muestra no obstante un todo orgánico y coherente, tanto en el estilo —dice Alarcón— y sus distintos registros —ricos en sugerencias simbolistas, dobles sentidos, oralidad y coloquialismos, humor e ironía— como en las ideas que expresa». Efectivamente así es. Cuando leemos estas crónicas captamos cómo el autor está comprometido con lo vivo, con lo humano, con lo dinámico, con la experiencia diaria, con ese sentido de humanidad permanente que se trasvasa a su lírica y que aparece fundamentalmente en *Alma* y en *El mal poe-*

ma. Como resume con acierto el editor, «...los textos que ofrezco ahora presentan un renovado y más completo panorama de su labor, de su obra y de su tiempo durante los años enmarcados».

Particular mención merece el apartado que dedica en la Introducción a la «crónica modernista» (pp. 14 a 32), así como luego las páginas que dedica a analizar las crónicas concretas de Manuel Machado, que ocupan en la Introducción desde la 32 hasta la 86. Nos encontramos con el primer estudio completo de un género hoy tan valorado, que pone en función la relevancia que tiene la crónica dentro del modernismo. Efectivamente, tanto en Estados Unidos como en Europa, especialmente en París, incluso tímidamente en España, la paulatina evolución del lector moderno, emergente ya en este periodo, hace que los autores se sientan en la placentera obligación de entretener al «nuevo lector» con una ración de esta naciente cultura de masas. Ello propicia el nacimiento de la crónica. Hay un estudio completísimo de Alarcón acerca de la crónica como género periodístico en el modernismo, utilizando la última bibliografía y sentando de una vez por todas las bases de donde debe partir todo trabajo que se precie acerca de este género. «A la vez que critica orgulloso el periódico, el escritor hace de la necesidad virtud —dice Rafael Alarcón— y utiliza esta tribuna no sólo como un esclavista medio de subsistencia sino como una forma de incorporarse profesionalmente a la actividad literaria y de implicarse activamente en su tiempo y en su sociedad».

En efecto, así surge la crónica. La crónica como género nuevo con dos rasgos bien reconocibles: «ser una breve e instantánea reflexión sobre hechos inmediatos» y desde el punto de vista de «una original conciencia creadora» porque, en efecto, los autores del momento tienen esa conciencia creadora cuando escriben

sus crónicas, verdadero espécimen «lírico», desde Gómez Carrillo hasta Manuel Machado, que aprovechan los fugaces temas de actualidad para escribir libremente de lo que en realidad les interesa de verdad. La crónica es para los modernistas un punto de partida que sirve para decir lo que quieren decir, mirando lo que quieren mirar, hablando de lo que quieren hablar, tomando como referencia lo que quieren tomar; es decir, «la crónica es un ejercicio enfático de derivación y sobreescritura». Efectivamente, la crónica —como dice Rafael Mainar— es comentario y es información. La crónica es la referencia de un hecho en relación con muchas ideas, es la información comentada y es el comentario como información, de tal manera que en la crónica el comentar se reduce a informar en cierta manera sobre el comentario. Con estos mimbres va trazando la inserción de la crónica de Manuel Machado en las distintas publicaciones, en los distintos momentos, elevándose hasta los antecedentes de la crónica costumbrista pero haciendo una exposición espléndida sobre el género entonces en plena ebullición: la ciudad y la crónica, la literatura y la crónica, el hombre y la crónica, remontándose a los hermanos Goncourt que habían definido sagazmente la crónica como «la invención de contar todos los días París a París»; o sea, la crónica como nuevo espacio de representación de la ciudad.

Así, a este tipo corresponden muchas de las crónicas parisinas de Manuel Machado. Pero no solamente París sino Granada, Toledo, Madrid, el Madrid que miró Manuel Machado, la ciudad como protagonista de un mundo nuevo, de experiencia cotidiana, de tradición y modernidad, la ciudad como referente diario, la ciudad como ente vivo que se sale del marco y que se viene al autor como forma de creación íntima, personal, ya que la crónica parece ser un género íntimamente relacionado con la lírica por ex-

traño que pueda parecer. Efectivamente, la ciudad con figuras que dice Rafael Alarcón, la crítica social de Manuel Machado, el SuperLopez regeneracionista emperrado descubridor de mediterráneos y una serie de textos que harán las delicias de todo crítico y de todo amante de Manuel Machado. Lo mejor que se puede decir de este libro es que no se suelta de la mano desde la primera hasta la última página, que se lee de un tirón, que incorpora información de primera mano para todos y que nos hace aprender a todos.

Especial mención merece todo el aparato crítico, el aparato erudito. No conocemos un texto que esté mejor y más completamente anotado en los últimos tiempos que éste. Muchas veces las anotaciones pueden pecar de excesivas. Por ejemplo, en la página 232, el texto queda reducido a seis líneas mientras que la anotación ocupa el cuádruple. Pero esto suele suceder cuando la persona que anota es tan concienzuda y pretende tanto como el profesor Alarcón Sierra. Puede decirse que todo lector, por culto que sea, por conocedor que sea de la etapa aprenderá mucho en este libro. El aparato crítico es enorme. Nadie discute que hoy está a la mano de todos el encontrar tal o cual dato. Pero el libro se convierte en un referente inequívoco e indudable para quien quiera conocer estos años de Manuel y, en general, toda su personalidad. E incluso otros autores de la época, porque de aquí salen todos. Quiero decir críticos, José de la Serna, creadores de todos los tipos. No son los grandes autores modernistas con los que conviven, sino los pequeños de segunda, tercera y cuarta fila. Todos, absolutamente todos en el panorama. Es un libro erudito a la vez que profundamente humano y ensamblador de cultura, del que salen limpios y valorados autores de todos los tipos: Marivaux, Anatole France, Sebastián Faure, Heredia, Moreas, Darío, Juan Ramón,

Marquina, Villaespesa, entre los grandes, todos absolutamente todos. Y, por supuesto, todos los compañeros de todas las batallas.

Si hubiera que ponerle algún reparo al libro, puesto que alguno habrá que poner, me centraría en algunos aspectos formales de los que parece no ser responsable el autor. Me refiero a «las consecuencias indeseadas» del empleo de correctores automáticos o informatizados, que depaaran más de una «sorpresa ortográfica» que el autor debe corregir en una siguiente edición, porque este tipo de deficiencias formales afean un libro que, por otra parte, está espléndidamente editado, espléndidamente pensado y mejor escrito. Cuando la deficiencia es achacable a Manuel Machado el asunto tiene muy fácil solución: se inserta un «sic» y todos conformes. Pongo como ejemplo entre varios el de página 313, línea 5. En un artículo sobre Antonio de Zayas escribe Manuel «acoje». No es la primera vez ni la última que se deslizan estas deficiencias por la prosa manuelmachadiana; sobrada experiencia tengo como editor de su teatro. En estos casos de error evidente debería el editor insertar un «sic» y todo queda claro o, simplemente, corregir la falta. Todo menos que en un libro espléndidamente escrito, por el autor y por el editor, aparezcan estos deslices.

Nos parece especialmente valioso el estudio introductorio, que a lo largo de más de doscientas páginas nos traza la valoración completa del material que aprovecha y nos conduce, asimismo, en una visión anhelante de lo que después vamos a disfrutar con detalle. La relación de las crónicas es cronológica, aunque podían ser agrupadas por afinidades, las crónicas, su veracidad, crítica social, las crónicas del teatro, las de mera reflexión literaria, los artículos sobre modernismo. Este es un aspecto que ocupa la parte fundamental. La opción cronológica parece acertada para constatar la evidente

evolución de Machado. Se ha permitido el autor situar en apéndice dos estudios fundamentales: la conferencia titulada «Los poetas de hoy», de 1911, después recogida en *La guerra literaria*, de 1913, que llama «síntesis y colofón de los artículos que Manuel Machado dedica a la cuestión del modernismo», y los textos atribuibles al autor que aparecen firmados con los seudónimos *Mercutio* y *Géminis* que, evidentemente, tienen distinta entidad a las crónicas que aparecen firmadas con su nombre, entre otras razones porque nunca se podrá demostrar con seguridad absoluta que sean sólo de Manuel Machado o de la colaboración —tan frecuente por aquellos años— entre Manuel y Antonio, especialmente los firmados como *Géminis*. No obstante, las razones que aduce el profesor Alarcón Sierra acerca de la autoría personal de Manuel —y no compartida con su hermano— nos parecen más que plausibles.

El volumen se completa con una excelente bibliografía, referida lógicamente a la prosa de Manuel Machado de aquellos años, donde se da cabida a todos los trabajos que firma por aquellas aurales fechas (1899-1909) con su nombre y se cierra con la reproducción y comentario anotado de la treintena de artículos que constituyen la base de este espléndido volumen. Todos los devotos de Manuel Machado salimos ganando con un trabajo de esta índole, que pone a nuestra disposición un verdadero material de primera mano, desconocido, prácticamente inédito si se omite la primera impresión en hoja volandera o en revistilla de ocasión, y que viene a reforzar, a completar —y en muchos momentos a abrir— nuevas perspectivas sobre uno de los mejores poetas de todos los tiempos. Impagable la labor del profesor Alarcón Sierra poniendo a nuestra disposición todo este material, ofreciéndolo y comentándolo con una erudición y un conocimiento que no están al alcance más que de los gran-

des especialistas. Aunque sólo fuera por el estudio introductorio, trabajo acabado donde los haya, resultaría serlo —y de los primeros— el profesor Rafael Alarcón Sierra.

DÁMASO CHICHARRO

PALENQUE, Marta, *La poesía en las colecciones de literatura popular: «Los Poetas» (1920 y 1928) y «Romances» (s. f.)*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2001, 222 pp. + CD-ROM.

La colección «Literatura breve» del CSIC, tras analizar y catalogar, en entregas anteriores, colecciones como *La Novela Corta*, *La Novela Semanal*, *La Novela de Vértice* o *La Novela del Sábado* y *El Libro Popular*, dedica muy oportunamente su octavo número a *La poesía en las colecciones de literatura popular: Los Poetas (1920 y 1928) y Romances (s. f.)*, cuyos índices (fichas catalográficas en páginas 141-182, que son ampliadas en el CD-ROM que se adjunta al libro) van acompañados de un minucioso estudio de Marta Palenque, profesora de Literatura Española en la Universidad de Sevilla, conocida sobre todo por sus precisos trabajos sobre la poesía española de la segunda mitad del siglo XIX, quien ya había dedicado un análisis previo a la colección *Los Poetas* de 1928.

Tras un breve prólogo de Alberto Sánchez Álvarez-Insúa y una pequeña introducción, referida a la —escasa— relación entre la poesía y las colecciones de literatura popular a comienzos del siglo XX, se estudia cada una de las tres colecciones a las que se dedica el volumen. En cada una de las publicaciones se refiere sintéticamente su contexto, la historia de la colección, su descripción (periodicidad, rasgos externos como el for-

mato, el tipo de papel y letra, la cubierta, la portada y las ilustraciones), el precio, los datos editoriales, la tirada, la difusión y la publicidad, amén de hacer referencia a otras posibles publicaciones de la empresa editora, antes de entrar a analizar los autores y obras publicadas en cada colección.

La primera, *Los Poetas* de 1920, proyecto que nace estrechamente relacionado con el periódico de izquierdas *La Libertad* (el director de la revista, Víctor Gabirondo, y la mayoría de sus redactores, colaboran también en el periódico), es una publicación rara, de poca calidad material y posiblemente corta tirada, hasta el punto de que Palenque no ha podido encontrar todos sus números ni asegurar su duración. En la cerca de treinta entregas de la que se da noticia, aparecen números dedicados a Espronceda, Zorrilla y Campoamor; Víctor Hugo, Heine y Poe junto con selecciones de románticos alemanes y franceses, o un desconocido poeta ruso. En cuanto a los números dedicados a poetas contemporáneos, en su mayoría son los propios redactores o sus amigos: el propio Gabirondo, Pedro de Répide, Luis de Tapia, Alfonso Vidal y Planas, Xavier Bóveda, y otra serie de autores poco conocidos, de los que Palenque da noticia con pericia casi detectivesca. Ante este panorama, destacan los números dedicados a Villaespesa y a Manuel Machado, una selección de *Sevilla y otros poemas* desconocida incluso para los estudiosos del poeta, y que si quien esto escribe pudo tener en cuenta en sus estudios y ediciones de la poesía de Manuel Machado (*Alma. Caprichos. El mal poema*, Madrid, Castalia, 2000) fue precisamente gracias a la generosidad de Marta Palenque, quien le comunicó hace tiempo su existencia. Como conclusión, a la vista de los resultados y los versos publicados, me permitiría relativizar un tanto las condiciones de progreso, idealismo, modernidad y audacia

que la investigadora destaca en el proyecto.

El grueso del estudio es dedicado a la colección *Los Poetas* de 1928-1930, que nada tiene que ver con la anterior, aunque posean el mismo título. Varios de sus cerca de noventa entregas todavía son fáciles de encontrar en librerías de viejo. El proyecto se caracteriza por su decidida vocación comercial y popular, sus vistosas cubiertas e ilustraciones, y la inclusión de prólogos que introducen los autores y textos seleccionados. Palenque los analiza con cierto detenimiento, antes de ofrecer un diccionario básico de sus autores.

La colección puso al alcance del gran público una amplia selección de autores, con predominio del siglo XIX: Espronceda, Arolas, Zorrilla, Campoamor, Bécquer, Balart, Núñez de Arce, Reina, Verdaguier, o Byron, Hugo, Heine y Verlaine, entre los extranjeros. La selección del siglo XX es necesariamente más reducida y discutible por su proximidad y necesidad de alcanzar a un público mayoritario; destacan los números consagrados a Unamuno, Salvador Rueda y Villaespesa entre otros dedicados a Zozaya, Sassone, Carrere, Tapia o González Anaya.

Pero, junto a ello, la colección también ofrece un canon aceptable de los siglos anteriores: el romancero del Cid, Manrique, Garcilaso, San Juan de la Cruz, Luis de León, Teresa de Jesús, Quevedo, Góngora, Lope o Cervantes; de Calderón, Moreto y Tirso de Molina se ofrecen textos teatrales. En cuanto al siglo XVIII, las fábulas de Iriarte y Samaniego, los dos Moratines, Juan Nicasio Gallego, Quintana y Lista, junto a un número de sainetes de Ramón de la Cruz.

Carácter novedoso tuvieron, además, las veintidós antologías, de carácter muy heterogéneo en cuanto a su selección y organización, que ofreció *Los Poetas*: junto a tres generales, se proyectaron

nueve con criterio geográfico (poetas sevillanos, murcianos, catalanes, gallegos —estas dos, bilingües—, mallorquines, asturianos, valencianos, aragoneses y madrileños... de todos los tiempos), junto a algunas más dedicadas a otras naciones, preferentemente hispanoamericanas (poetas antillanos, argentinos, mexicanos y franceses, selección de románticos, parnasianos y simbolistas traducida por Luis Guarner y Ángel Moliner), y tres genéricas (sonetos, epigramas y cantares), tres temáticas (dedicadas al amor, la religión y la poesía festiva), y una dedicada a las mujeres poetas. Predominan en ellas los autores del siglo XIX, con ciertas muestras de los modernistas y muy pocos poetas jóvenes (una composición de García Lorca y otra de Juan Chabás).

Frente a la extensa y exitosa colección anterior, de la titulada *Romances* hay muy pocos datos (ni siquiera la fecha de publicación, que se supone hacia 1930) y sólo se conocen cuatro entregas, dos de las cuales seleccionan romances anónimos de todo tipo y las otras dos, de autores del siglo XIX (junto, en la última entrega, a unos pocos del siglo XX). El estudio acaba con unas breves páginas dedicadas a ofrecer algunos datos básicos acerca de la evolución sociológica del público lector de poesía en su evolución desde el siglo XIX al primer tercio del siglo XX, donde se encuadran las publicaciones analizadas.

Tras la catalogación de las colecciones, se reproducen en un apéndice nueve prólogos de la colección *Los Poetas 1928* que Palenque ha considerado interesantes o representativos de la misma. Destacan especialmente los de Ramón Gómez de la Serna dedicado a Góngora, a quien relaciona con la poesía de quienes celebraron su tricentenario (él mismo había participado en el homenaje gongorino del número once de *La Gaceta Literaria* en junio de 1927); Benjamín Jarnés, a «La poesía francesa contemporánea»; el falso

Bécquer recreado y prologado por Fernando Iglesias Figueroa (que también inventa alguna carta), o el saludo de Miguel Rey a Unamuno en marzo de 1930, al poco tiempo de su vuelta del exilio (los otros prólogos son los de Antonio Zozaya y Concha Espina dedicados a Campoamor, confrontado a su favor con la poesía del primer tercio del XX, el lírico de Federico García Sanchiz a Espronceda, el de Wenceslao Fernández Flórez a Rosalía de Castro y el de Juan Piqueras a Gabriel y Galán).

En todo el libro sólo detecto un *lapsus calami* que puede inducir a error (junto a las erratas fácilmente subsanables de «sonatas» donde debe decir «sonetos», p. 97, o fechar *Phoenix* de Manuel Machado en 1935 en vez de 1936, p. 105); en la página 104, se cita a Ramón Pérez de Ayala en lugar de Adelardo López de Ayala, que es a quien en realidad se refiere la información del texto. Por otra parte, conviene aclarar lo que se escribe en la p. 52 sobre el poema de Manuel Machado «A Francia, hoy»: aparece en *Sevilla y otros poemas* (1918) y en *Dedicatorias (Obras completas, V)* (1924), pero no en *Poesías (Opera omnia lírica)* (1924).

El CD-ROM que acompaña al libro ofrece trece documentos de texto en *Ms Word* para *Windows*: 1) las fichas catalográficas de *Los Poetas 1920* (colección de la que no se han podido consultar diez de sus números), *Los Poetas 1928* y *Romances*. Su diferencia con las fichas que aparecen en el libro es que ahora se indican las composiciones incluidas en cada número (título y primer verso), pero no las páginas en que son publicadas (a excepción de los prólogos de *Los Poetas 1928*), como tampoco se hace en el resto de índices que son citados a continuación. 2) En ficheros separados (salvo para el caso de *Romances*, donde la información aparece reunida en un mismo documento): los índices de autores, de títulos

de las composiciones y de sus primeros versos, de las tres colecciones. 3) En el caso de *Los Poetas* 1928 se incluyen, en documentos separados, índices de los prologuistas, traductores y comentaristas y, además, el índice de los ilustradores (que en el documento de *Romances* también se incluye).

Es lástima que el CSIC no se haya esmerado en la preparación de este CD-ROM: además de no haber unificado el formato empleado en la escritura de los textos (las fuentes y el tamaño de los mismos varían de unos a otros), o de no incluir el título de la publicación en el último documento citado, no ha elaborado una base de datos que permita utilizar la información de forma óptima: en la mayoría de los casos hay que cruzar manualmente los listados para que resulten útiles (por ejemplo, en los índices de composiciones y primeros versos no se indica el autor; de la misma forma, en los de prologuistas, traductores y comentaristas no se señala a quién se refieren o traducen).

Puesto que un CD-ROM tiene capacidad suficiente, hubiera sido buena idea ofrecer una mayor información documental, como, por ejemplo, los prólogos de *Los Poetas* de 1928, alguna de las antologías en su integridad e incluso una selección de imágenes de las cubiertas, portadas, ilustraciones y texto de las tres colecciones (pedirlas todas quizá sería demasiado), de gran interés para la historia del libro ilustrado en España en dicha época, y para que el lector que no conoce las publicaciones tenga una idea visual de las mismas.

En síntesis, cabe destacar el acierto y la utilidad de esta colección de «Literatura breve», así como la profesionalidad y pericia de Marta Palenque en organizar y analizar los datos disponibles sobre las tres colecciones de poesía citadas, cuya aportación contribuye al mejor entendimiento de la evolución de los gus-

tos poéticos en amplias capas de lectores durante el primer tercio del siglo XX.

RAFAEL ALARCÓN SIERRA

INSAUSTI HERRERO-VELARDE, Gabriel, *La presencia del romanticismo inglés en el pensamiento poético de Luis Cernuda*, Navarra, EUNSA (Anejos de *RILCE*, n.º 34), 2000, 256 pp.

El «romanticismo» de Luis Cernuda (1902-1963) no es en absoluto un tema novedoso. Ya sus compañeros de generación y otros coetáneos lo comentaron entre ellos, Federico García Lorca, Pedro Salinas, Dámaso Alonso o Juan Ramón Jiménez. El propósito de Gabriel Insausti en este libro (su tesis doctoral en la Universidad de Navarra, galardonada con el Premio Extraordinario del curso 1998-99) es el de analizar, desde la perspectiva de la literatura comparada, hasta qué punto y en qué forma el romanticismo inglés toma cuerpo en el pensamiento poético de Cernuda, partiendo de la premisa básica de que la recepción cernudiana de la lírica inglesa, y en concreto de la lírica romántica, habla en primera instancia del poeta mismo.

El autor determina en un primer momento los temas fundamentales del romanticismo y ofrece pormenorizadamente al lector toda la información previa sobre ellos (en ocasiones con una formulación complicada). Observa después cómo acogió Cernuda dichos asuntos en su libro *Pensamiento poético en la lírica inglesa del siglo XIX*, de 1958, donde el poeta explica su visión del romanticismo inglés, el cual forma parte de su sustrato literario y crítico. Finalmente Insausti estudia el tratamiento de estos motivos en otros escritos de crítica literaria de Cernuda, realizados a lo largo de más de veinte años, desde «El espíritu lírico», de

1932, hasta sus *Estudios sobre poesía española contemporánea*, publicados en 1957.

Lo que el autor no consigue —aunque esa es su intención— es tratar la aparición de los temas románticos en la obra lírica de Cernuda, excepto en contadas ocasiones en las que puntualmente se refiere a un determinado libro o poema. Ésta es la más importante falta del libro, que, si bien pretende estudiar el pensamiento poético de Cernuda, como indica el título, éste se ve reducido —sin que se nos explique por qué razón— a una serie de ensayos de crítica literaria, obviando la reflexión que cada uno de sus poemas ofrece. Poemas del tipo de *Como quien espera el alba* (1941-1944), por citar un ejemplo, muestran claramente esa influencia romántica: el análisis detallado de la figura del poeta presentada en «Las ruinas» o en «Noche del hombre y su demonio», o la visión de la naturaleza en «Magia de las obra viva» hubiese dado mayor consistencia a la argumentación del autor, que se conforma con citar algunos títulos de poemas, sin analizar o citar al menos los versos aludidos.

Como Insausti se encarga de explicar, Cernuda se aproxima al romanticismo durante su juventud en España. La lectura de Bécquer, siendo aún niño, le marcará profundamente. Sus lecturas juveniles son, sin embargo, los simbolistas franceses (Baudelaire, Mallarmé, Rimbaud, Lautréamont) y los clásicos españoles de los siglos XVI y XVII, y es a finales de los años 20 cuando se aproxima al Surrealismo — toma contacto con Aleixandre y Lorca y se empapa de la lectura de Éluard. A partir de 1930 la lectura de Bécquer, y especialmente de Hölderlin y Byron, le abren posibilidades poéticas que le fascinan; se familiariza también con la lírica germánica (Goethe, Schiller). Pero es en su exilio británico, desde 1938 hasta 1946, en Glasgow, Oxford, Cam-

bridge y Londres, donde profundiza en la lírica romántica inglesa, que se erige en uno de sus modelos teóricos durante más de veinte años. La lista de lecturas románticas —Coleridge, Wordsworth, Shelley, Blake, entre otros— es enorme. No obstante, conviene destacar que junto a los poetas, Cernuda se documenta con la lectura de numerosos estudios teóricos, en especial los escritos de crítica literaria de otros poetas, como Eliot, Spender o Auden.

A Insausti le interesa destacar, y así lo subraya en distintas ocasiones, que Cernuda descubre en los románticos aquello que en sí mismo ya existía de manera latente; así, afirma que estaba «especialmente capacitado para comprender el espíritu romántico por la sencilla razón de que ya participaba de dicho espíritu antes de conocer el romanticismo histórico» (p. 28). Se trata de una explicación que procede de las propias declaraciones de Cernuda en *Historial de un libro* (1958). Lo cierto es que la sensibilidad de Cernuda encuentra en el romanticismo inglés un cauce de expresión teórica y poética que le permite moldear una teoría no sólo estética, sino también antropológica y filosófica.

El autor explica cómo Cernuda toma como propios los ideales románticos de los poetas ingleses, que no hacen más que reforzar su teoría sobre la realidad y el deseo. Igual que para los románticos, para Cernuda la infancia —espacio temporal idealizado— es el tiempo de plenitud, de tal modo que el abandono de la misma, la adolescencia, supone una caída, la consciencia del deseo. Así, la poesía, que es en primera instancia revelación del espíritu, o, siguiendo a Shelley, verbalización de la conciencia, crea mediante la imaginación poética —punto central del romanticismo, tratada por extenso en los cap. V y VI— un vínculo entre la naturaleza y el espíritu que resuelve la escisión entre la realidad y el

deseo. La poesía une pensamiento y sentimiento, entendimiento y voluntad, salvando esa conciencia de separación entre sujeto y objeto. El individualismo de Cernuda encontrará un paralelo en la teoría del genio romántico (Insausti recuerda además las críticas que Cernuda hace de las preceptivas del neoclasicismo francés). Paralelamente, la idea romántica de la autonomía del arte y el sentido duradero, trascendente que Cernuda otorga a la palabra poética, basado en la idea del «decoro» de Coleridge, chocará frontalmente con lo que él llama la grandilocuencia y los juegos verbales de ingenio de las tradiciones francesa y española. Por otra parte, el sensualismo cernudiano encuentra su paralelismo en la teoría de la percepción romántica, y la búsqueda de la plasticidad en su poesía se corresponde con la idea de Coleridge de proyectar o imprimir el espíritu sobre los objetos, que llega, a través del simbolismo, hasta Cernuda.

Es evidente que bajo esta coincidencia del romanticismo inglés y el ideal cernudiano, y bajo su crítica a la tradición francesa subyace una evidente anglofilia, confesada expresamente en *Historial de un libro*, y una exacerbada francofobia, que, según Insausti, extiende a la tradición hispánica. La estrecha afinidad con el ideal romántico hace que en sus juicios sobre diversas obras literarias prime como único criterio su mayor o menor grado de romanticismo. Siempre bajo los parámetros del romanticismo inglés, Cernuda critica la tradición española, a la que achaca su adopción de todas las faltas francesas y su ignorancia de las demás tradiciones europeas, pretendiendo que lo europeo es lo francés. Las excepciones de Blanco-White, Gil y Carrasco o el mismo Bécquer, que para Cernuda constituye la máxima figura del romanticismo español —con una evidente influencia anglogermana— y el arranque de la poesía moderna española, no impiden

que el poeta sevillano critique nuestra ignorancia de la tradición inglesa y considere el romanticismo español endeble, fragmentario y tardío. La conclusión de Insausti es que Cernuda se considera poeta romántico y que se ve como «entronque» con la tradición romántica, por encima de los autores históricamente considerados dentro de ese movimiento.

Desde su punto de vista cosmopolita y de mentalidad universal, la comparación de las diversas literaturas nacionales deja entrever también una identidad nacional que no quiere ver «pervertida» por nefandas influencias francófilas. De la argumentación de Insausti puede deducirse que, al distanciarse Cernuda de la brillantez de Guillén o la consideración lúdica de Salinas, no está sino afirmando el aprecio por la sobriedad lingüística de la tradición española: desde Jorge Manrique hasta el mismo Antonio Machado. Éste es asimismo el sendero abierto a la Generación del 50 (José Hierro es un buen ejemplo).

Es decir, que el conocimiento del romanticismo inglés le permite ampliar o valorar muchos otros fenómenos literarios, aunque en ocasiones su anglofilia nos resulte excesivamente parcial. Así, cuando Cernuda afirma la ignorancia española del romanticismo inglés, ¿no está olvidando que Espronceda o el Duque de Rivas, por poner sólo dos ejemplos —además de Blanco-White— ampliaron sus conocimientos en la experiencia del exilio británico, igual que él mismo? Contagiándose en cierto modo de esta «euforia» cernudiana por lo inglés, Insausti afirma la audacia del poeta al abordar estos temas «poético-filosóficos» y acercarlos a la tradición española, sugiriendo que ésta carece de tal tradición filosófico-poética: ¿no está olvidando (no sabemos si consciente o inconscientemente) que desde Bécquer existe una gran cantidad de autores, como Rosalía o Valle-Inclán, Juan Ramón o el mismo Una-

muno, que traducen al papel, bien en sus poemas, bien en tratados de estética, sus inquietudes estético-filosóficas, que Cernuda debía conocer?

Tras la lectura de este libro se nos hace evidente que la influencia del modelo romántico inglés es subrayada crecientemente por la crítica cernudiana, aunque al lector le queda la duda de cómo se concreta exactamente este ascendiente en la obra lírica del poeta de Sevilla. El estudio, con innumerables y valiosísimas informaciones acerca de la teoría romántica inglesa, contiene además una breve cronología de Luis Cernuda, basada sobre todo en *Historial de un libro*, que facilita su lectura. Es de agradecer asimismo la extensa bibliografía tanto de Cernuda como del romanticismo inglés, que incluye no sólo las obras citadas sino una recopilación de otros trabajos de interés. La seriedad de esta aportación se ve empañada en ocasiones por algunas erratas, inesperadas en una pulcra editorial como es EUNSA. No obstante, la excelente metodología, la coherente estructura del estudio y la claridad de las conclusiones satisfacen al interesado en la obra de Luis Cernuda y del Romanticismo en general.

ROSAMNA PARDELLAS VELAY

RÍOS CARRATALÁ, Juan Antonio, *Cómicos ante el espejo*, Alicante, Publicaciones de la Universidad de Alicante, 2001, 191 pp.

Cuando el atribulado Carlos Galván, protagonista de *El viaje a ninguna parte*, afirma orgulloso ser hijo y nieto de Galvanes, reivindica la deuda que todos los cómicos contraen hacia la profesión y ancestros que los vieron nacer. Siente que desde sus orígenes los actores apenas han dejado rastro de su paso por esta

vida, pues del más notable queda sólo un nombre, que poco a poco se esfuma, se desvanece, sepultándose en el olvido más absoluto. Su zangolotino hijo, como durante mucho tiempo ha sucedido con muchos de nuestros profesionales de la escena, asiste atónito a la narración de lo que hasta hace poco sólo era un oficio de faranduleros y nómadas polvorientos.

En la historia del teatro y el cine en España los cómicos suelen ser, paradójicamente, unos protagonistas sin voz propia. La llegada del siglo XX no supuso una alteración en la tradicional ausencia de testimonios autobiográficos. Hay que esperar a la llegada de la democracia para que, en el marco de un auge de la literatura autobiográfica, también se produzca un cambio en los protagonistas de la misma.

Nacidos todos ellos en las décadas de los veinte y treinta, vivieron como niños o adolescentes la siempre determinante Guerra Civil y triunfaron durante el franquismo. En algunos casos ya son referencias inexcusables para el estudio de determinados aspectos de la cultura española desde los años cuarenta y, claro está, para conocer las circunstancias del trabajo de los intérpretes españoles desde esas mismas fechas.

El objetivo de Juan Antonio Ríos Carratalá no es tanto el concepto de autobiografía visto desde la perspectiva de los actores como el conocimiento de la realidad de estos últimos en unas coordenadas concretas. Analiza, no obstante, las causas que provocan el interés especial de este género cuando es abordado por los cómicos. En este sentido, destacan Fernán Gómez y Adolfo Marsillach, quienes aparte de ser excelentes intérpretes muestran su capacidad para adentrarse con lucidez y sentido crítico en el mundo de su profesión. No sólo la conocen y la aman, sino que saben ver sus claros oscuros, sus deficiencias, junto con su indudable atractivo.

El apartado que lleva por título «Autobiografías escritas por autores españoles» aborda los antecedentes del género en el mundo del espectáculo, textos repletos de anécdotas con una orientación próxima al costumbrismo. Suelen dar una imagen pintoresca y superficial del mundillo. Podemos señalar casos como el de La Bella Otero, Antonio Vico, autor de unas memorias inconclusas de gran interés en las que recoge su deambular por varios países de Hispanoamérica, Vicente García Valero, con una fórmula próxima al artículo costumbrista, Enrique Chicote, cuyos libros de viaje constituyen un referente para los interesados en conocer un periodo como el del género chico, o José Rubio Navajas.

Las razones de ese silencio se hallan en el hecho de que desde el siglo XVIII y XIX muy pocos textos han sido legados por los personajes del ambiente teatral. Algunos escribieron sus experiencias, pero son pocos, de un relativo valor, y constituyen, en definitiva, un exponente más de la falta de reflexión teórica que ha caracterizado a nuestros intérpretes.

En «La autobiografía en España desde 1975» apreciamos que la valoración social y moral de la profesión no ha sufrido un cambio radical a partir de 1975. Ya por aquellos años quedaban lejos los tiempos de marginación de este colectivo porque una suma de individuos, con desigual fortuna, se integran en una sociedad donde la necesidad de ocio y cultura que ellos satisfacen es cada vez más importante. A esta situación se suma que algunos cómicos reúnen una serie de rasgos como individuos públicos, condenados a exhibirse, que favorecen su acercamiento a la escritura autobiográfica. Incluso los que tienen prestigio en su trayectoria necesitan de la fama para afrontar con mayor probabilidad de éxito la publicación —no la escritura— de su autobiografía.

Las notas comunes a este tipo de li-

bro son convenientemente descritas en «Las autobiografías de autores». Sin la fama y prestigio de que gozan muchos de estos artistas difícilmente llamarían la atención del público lector. Ello provoca que sus vidas sean entendidas en muchos aspectos como puramente novelescas. «La verdad» del autor frente a la engañosa ficción, no impide que prefiramos aquellas biografías que los convierten en seres cercanos a la ficción.

Por otra parte, la profesión del actor implica azar e incertidumbre, dos elementos de gran rentabilidad narrativa. Como dice Fernán Gómez «lo singular de la situación de los actores afortunados en España es que después de alcanzado lo que en apariencia es el éxito nos vemos obligados a seguir esperándolo». Esa inseguridad contrasta con la estabilidad y reconocimiento que merecen por parte de la crítica. De este modo el atractivo crece para el lector, pues percibe los ecos de un mundo donde todo es posible.

Antes de 1975 la relación con el contexto histórico apenas existía. No sucede lo mismo con algunas de las mejores autobiografías escritas en los últimos años. Fernán Gómez y Marsillach mantienen una relación crítica y distanciada con respecto al país y el momento en el que se dieron muchos de sus triunfos. Ahora bien, la gloria del triunfo no les llevó a la identificación ideológica. Ese obligado posibilismo enriquece unas obras donde no se da la épica del enfrentamiento total, sino la comedia o el drama de una cotidianidad. Vemos pues una dialéctica parecida a la de tantas novelas protagonizadas por sujetos alejados de los héroes clásicos, enfrentados a una época donde los éxitos y fracasos se suceden.

A lo azaroso de estas trayectorias debemos sumar lo intenso y «aventurero» de algunos episodios. Entiéndase el término en el sentido de «viaje», pues al salir de gira por otros países vivieron experiencias asombrosas, auténticas aven-

turas, como la de Marsillach en África acompañado por una inseparable paella.

Frente a la rígida y represiva moral sexual que imperaba en la España del franquismo, una buena parte de las vidas analizadas revelan unos comportamientos íntimos alejados de las pautas seguidas por la mayoría. Especialmente curiosos son los casos de ese «novio de la vida» que es Paco Rabal, y María Asquerino, impetuosa y homérica, dama en busca de anillos de la segunda mitad del siglo xx.

La última característica común a todos ellos es la seducción, que afecta también al tono y estilo de su prosa. Quienes están acostumbrados a recrear tantos caracteres también saben cómo seducir al lector con su propio personaje. En este punto Ríos Carratalá carga un tanto las tintas sobre Jacinto Molina (Paul Nashy). Si bien es cierto que este precursor del «fantaterror» arrastra en los últimos años un cierto complejo de Ed Wood patrio, no podemos olvidar que ha sido objeto de retrospectivas en Japón y Nueva York. Algunas de sus obras, como la aún entretenida *La noche de Walpurgis*, permanecen como referentes para muchos cultivadores del gore. En cuanto a la valoración de Tony Leblanc, señalaremos que su visión es algo parcial. Su loable intento de elevar a Marsillach y Fernán Gómez redunda en ocasiones en una excesiva depreciación del resto, algunos de los cuales, como el caso del «padre de Torrente», atesoran una larga experiencia en la revista y cine españoles con ejemplos tan destacados como *Los tramposos* o *El tigre de Chamberí*.

No obstante, es indudable que muchas de estas obras pecan del primero de los diez pecados capitales que Richard G. Lillard señaló en el género autobiográfico: la acumulación de anécdotas sin hilo conductor. Esta circunstancia no se produce en los casos de Fernán Gómez y Marsillach gracias a que compaginan la narración con la reflexión, la presentación

de los elementos arriba indicados con la elaboración de un marco literario que aporta unidad y trascendencia a lo narrado.

Cuando se analizan las causas de su fortuna comercial es difícil establecer hasta qué punto la iniciativa corresponde a los actores-autores o a las editoriales. En unas ocasiones se trata de un puro encargo, otras veces la editorial da el último impulso a la intención del cómico. Un dato esencial es la editorial o colección donde han aparecido. No es casual que Debate o Tusquets hayan optado por Fernán Gómez y Marsillach. En la misma línea se encuentra el caso de Plaza y Janés y Villalonga. En el polo opuesto, Temas de Hoy dedica costosas campañas de promoción para conseguir en pocas semanas agotar varias ediciones de una autobiografía que perdurará tan escasamente como las circunstancias que han favorecido su publicación.

Si atendemos a la recepción hay que señalar que viene condicionada en gran medida por la popularidad y prestigio del autor. Fernán Gómez y Marsillach son actores polémicos y discutidos pero nadie, ni sus más declarados enemigos, ponen en duda un prestigio profesional que les permite afrontar la escritura autobiográfica con la seguridad que otorga su posición de privilegio dentro de la profesión. En otros casos, el prestigio se relaciona más con la imagen cercana y entrañable que ofrecen Paco Rabal o Lola Flores. Por otra parte, las campañas de promoción van en consonancia y seleccionan determinados rasgos de sus protagonistas para crear unas peculiares expectativas entre los hipotéticos lectores.

Este hecho no hace sino subrayar que hay muchas formas de ser cómico en la España del franquismo. Conviene, pues, evitar cualquier extrapolación de lo recogido a partir de unas memorias que no son necesariamente representativas de un grupo más heterogéneo que el de los po-

cos actores cuyas obras han sido publicadas y cuyo acceso a la profesión se produjo según unas condiciones muy particulares. La mayoría empezaron a trabajar desde muy jóvenes en una época tan difícil como la de la Guerra Civil y la posguerra. El problema fundamental no era la carencia de estudios de arte dramático sino la carencia de estudios en general. Aprendieron el oficio desde su condición de meritorios de acuerdo con una larga tradición vigente todavía por entonces. Más que una vocación decidida, que pocos dicen haber sentido a tan temprana edad, se trataba de una inercia que les llevaba a un oficio, a la condición de actor. La primera oportunidad, aquella que propicia un pequeño e inicial éxito capaz de alentar al joven actor, es un elemento imprescindible en estas obras. Y ésta, como refleja la maquiavélica Eve al acecho de Margo Channing en la conocida película de Mankiewicz, puede llegar por los cauces más diversos.

Se trata por tanto de una formación autodidacta, basada en la observación y la intuición. Preguntaban a los compañeros más experimentados, escuchaban sus consejos. No debe extrañarnos, pues, que José Sacristán haya reivindicado la necesidad de que el actor conozca su propia tradición teatral. Él, que manifiesta con frecuencia estar «en primero de Fernán Gómez», reniega de la ignorancia de las nuevas generaciones de actores y espectadores.

Ninguno manifiesta entusiasmo hacia el Método. Todos estos cómicos marcan una distancia con respecto a una «interiorización» del personaje, imposible por formación y condiciones de trabajo, e incluso ironizan al referirse a algunos colegas que la practican al pie de la letra. No olvidemos que la escuela de Strasberg, y sus discípulos más aventajados —Brando, Cliff, De Niro o Pacino—, bordea a menudo los márgenes del histrionismo más delirante junto con mo-

mentos donde la genialidad es incuestionable.

Hasta cierto punto sorprende la escasez de referencias al papel de los directores de escena y de cine. Esta ausencia se puede explicar por varios motivos: el poco interés que el tema despierta para un lector no especializado y la precaución a la de hora enjuiciar la labor de unos directores todavía en activo como los propios intérpretes.

Otro punto común es el sentido autocrítico al comparar la profesionalidad de los actores españoles frente a los de otros países con un nivel teatral más alto, especialmente los ingleses. Si bien es cierto que hasta hace poco el triunvirato integrado por Olivier, Gielgud y Guinness gozaba de un crédito muy superior, sobre todo desde el punto de vista de la escena, el reconocimiento alcanzado a nivel europeo por muchas de nuestras figuras —Fernán Gómez, Rabal, Fernando Rey— los sitúa en una posición de vanguardia en el panorama cinematográfico.

Un tema fundamental es la caracterización de este mundo como un colectivo. Algunos autores como Fernán Gómez han convertido este apartado en uno de los ejes no sólo de sus memorias sino de buena parte de su creación en los distintos géneros. Sus compañeros se muestran orgullosos de tenerle entre los suyos. Nunca cae en la reivindicación o la exaltación. Tampoco en una añoranza inútil. Su postura es moderadamente crítica, propia de una actitud comprensiva y un talante escéptico. En A. Marsillach encontramos una visión más distante y una actitud más dura con respecto a un colectivo en el cual se siente englobado, pero al margen de cualquier manifestación de corporativismo.

Si atendemos al concepto de «éxito» pronto descubrimos que es frágil y fugaz. ¿Para qué sirve? Para seguir buscándolo una y otra vez. A esta idea habría que

añadir que todos ellos expresan una sospecha: su carrera habría sido más brillante en otros países donde se trata mejor al actor. En el caso de Rabal y Rey, voz durante tantos años de Olivier en España, el trabajo con Buñuel les otorgó un prestigio fuera de nuestras fronteras hasta entonces desconocido para ellos.

Ahora bien, esta búsqueda insaciable del éxito no es incompatible con la transgresión. En la estrecha España del franquismo, para algunos no tan estrecha — recordemos al entrañable Pepe Isbert—, surgieron mujeres como María Luisa Ponte, madre soltera, independiente y temperamental, o María Asquerino, enigmática y apasionante gata nocturna. No se acomodaron. Algunas de las películas dirigidas por Fernán Gómez, algunas de las obras teatrales puestas en escena por Adolfo Marsillach, la colaboración entre Paco Rabal y Buñuel, indican que la «fórmula» del éxito no era tal para ellos por su rápido desgaste, pero también por su voluntad de buscar nuevas vías en un panorama cultural que les venía estrecho.

El último apartado está dedicado a la relación Autobiografía - creación literaria. La novelística de Fernán Gómez demuestra que la memoria es caprichosa, hace dudar y, al final, los recuerdos acaban mezclándose en una nueva realidad, en ese mundo a medio camino entre la

ficción y la realidad, que es la memoria de la que se intenta alimentar tanto el actor como sus protagonistas de *El viaje a ninguna parte* y *La hija de la portera y el príncipe de un país oriental*. La dramaturgia y los guiones de Marsillach muestran una especial habilidad para hilvanar una serie de notas autobiográficas con la evocación de un pasado inmediato que resulta de fácil identificación para cualquier espectador o lector, todo ello teñido con el humor y la ironía que le caracterizan.

Como conclusión podemos señalar que el trabajo de Ríos Carratalá, otorga expresión propia a unos personajes cuya voz no había sido demasiado valorada salvo excepciones. La bibliografía es un completo itinerario por las vidas de los principales actores y directores españoles y extranjeros, sobre todo americanos. Sin embargo sorprende la ausencia de un libro tan esencial para conocer el Hollywood clásico como es la autobiografía de Frank Capra, *The name above the title*, fresco literario de una época que sólo permanece en sus majestuosas imágenes. Un tiempo amarillo que debemos recordar porque, como ha señalado el gran patriarca de nuestro cine, recordar es divertirse, porque recordar es mentir.

RAFAEL BONILLA CEREZO