

GARCÍA BARRIENTOS, José Luis, *Cómo se comenta una obra de teatro*, Madrid, Editorial Síntesis (Colección Teoría de la Literatura y Literatura Comparada), 2001, 367 pp.

Con su último libro, José Luis García Barrientos proporciona un instrumento imprescindible para quienes quieren aprender y enseñar no tanto la técnica del comentario de una obra de teatro cuanto un modelo teórico que asegura la autonomía epistemológica de un género que, por su complejidad, rebasa los límites estrictamente literarios.

A lo largo de todo el libro, el autor deja constancia de que su objeto de estudio consiste en proponer los fundamentos que sirvan al comentario de obras de teatro «en cuanto obras de teatro», es decir, «un método de análisis que valga lo mismo para los textos dramáticos que para los espectáculos teatrales, para las obras «puestas en libro» igual que para las puestas en escena» (p. 28). Para alcanzar tal propósito, toma como punto de partida un riguroso modelo conceptual orientado a la elucidación de los componentes básicos que se hacen presentes en el drama. Actor, espacio, tiempo y público presentan una doble vertiente como elementos al mismo tiempo representantes y representados, que exigen un tratamiento diferenciado, si bien en relación dialéctica, con los que caracterizan la ficción narrativa, en tanto que modos fundamentales de representación poética.

García Barrientos actualiza con una finalidad pedagógica la aportación que iniciara en su libro *Drama y tiempo. Dramatología I* (CSIC, 1991). Profundizando en el núcleo de aquel libro, a la luz de sus reflexiones teóricas y críticas pos-

teriores, insiste en la condición *modal* que determina el concepto de drama. En consecuencia, como queda de manifiesto por la organización simétrica en la exposición de los elementos del drama que ocupa la primera parte del libro, la sistematicidad que se deriva de su modelo tiene también sus raíces en una comprensión formalista del fenómeno estético que aspira a ser completado por una dimensión pragmática. No es así casual que la apuesta por la vigencia de la teoría aristotélica constituya la clave de este libro, pues la distinción entre los dos modos de imitación, narrativo y dramático, permite, por un lado, presentar la dramatología como un método equiparable a la narratología, a la vez que reutilizar legítimamente sus procedimientos dentro de una teoría general de los géneros.

Es precisamente en el último capítulo de la primera parte, dedicado al aspecto fundamental de la recepción dramática, que es el público, donde García Barrientos se esfuerza por mantener un equilibrio entre la sobrevaloración pragmática de la condición espectacular del texto dramático y las dificultades que plantea una traslación sin más de las categorías explicativas narratológicas. La argumentación con que se intenta resolver esta aparente antinomia pone de relieve el profundo calado teórico de su concepción dramatólogica, fundada en el carácter medial del drama como el lugar en el que se encarna escénicamente la fábula. Así, en lugar de los términos marcados de público o lector, García Barrientos prefiere el de visión como «una clase de categoría paralela a la del 'modo' en Genette» (p. 194), de igual modo que en un capítulo previo sobre el espacio había planteado el paralelismo

*Rlit*, LXIV, 127 (2002), 249-311

entre las categorías de «voz» narrativa y de espacio dramático (pp. 121-122). En el caso del tiempo, este tipo de paralelismos entre modelos de raíz formal garantizaba la aplicación jerarquizada de oposiciones binarias, según la ortodoxia del círculo de Praga, que pueden llegar a ampliarse a divisiones tripartitas de tipo dialéctico, más frecuentes en el tratamiento del espacio (espacios patentes, latentes, ausentes; espacios icónicos, metonímicos, convencionales). Aunque al hablar del tiempo se utilicen las categorías genettianas (orden, frecuencia, duración), el concepto de 'visión' contribuye poderosamente a resaltar la diversidad entre ambos modos de representación, el narrativo y el dramático, de acuerdo a los criterios establecidos por García Barrientos en el capítulo introductorio.

En primer lugar, la 'visión' excluye la categoría de narrador del ámbito dramático, pues lo propio de la obra dramática consiste en que el espectador ve inmediatamente lo que unos personajes hacen y dicen sobre el espacio escénico (p. 122). No existe, pues, un «focalizador», es decir, una vía de acceso que medie entre el espectador y el contenido representado. En todo caso, habría que hablar de un «punto focalizante» (p. 212). De igual modo, como incansablemente se repite en todo el libro, debe establecerse una distinción permanente entre el teatro y el cine. Si, por una parte, la narración funde el representante y lo representado en el continuo de la escritura, el cine cristaliza también en un objeto, la película, a la que el espectador accede a través de la mirada de la cámara. Por ello, el autor de este libro considera que, diversamente de lo que ocurre en el cine y en el relato, en la recepción teatral la *perspectiva* está marcada por «la tensión dialéctica irreductible entre dos polos: la objetividad y la subjetividad, la identificación y el extrañamiento del público» (p. 208). Por su parte, la distancia dra-

mática no ha de oponerse a la identificación sino al efecto ilusionista que caracteriza en su mayor parte al teatro occidental. De este modo, García Barrientos trata de dar una respuesta a la dicotomía brechtiana entre forma dramática y forma épica desde una postura aristotélica que, pese a sus aspectos más discutibles, no sólo permite repensar y recuperar la obra teatral como género de pleno derecho, sino incluso ocupar «la cima de la jerarquía "poética"», el puesto más alto entre las formas de representar ficciones» (p. 17).

El aristotelismo confesado del autor, que forma el nervio central de su discurso teórico, encuentra en la segunda parte su ejemplificación analítica. La conjunción copulativa que determina el título del capítulo séptimo, «*La Poética* y el análisis dramático», expresa y sintetiza el núcleo conceptual de la primera parte. Entre ambos no existe tanto una relación meramente dialéctica cuanto «dialógica», ahora en sentido bajtiniano. No sólo representa un excelente ejercicio de comentario pedagógico de la *Poética* de Aristóteles, que con seguridad habrá de convertirse en un referente para estudiantes universitarios y profesores de enseñanza media por su claridad y justeza expositivas. También constituye una piedra de toque donde probar la actualidad de alguna de sus nociones, como García Barrientos no tiene reparo en reconocer (p. 246). Las concentradas páginas en las que trazaba previamente los conceptos de caracterización y carácter del personaje dramático (pp. 164-176) ponen de manifiesto el enorme avance, que no necesariamente superación sin más, respecto de la reflexión aristotélica sobre los caracteres dramáticos.

Un libro, con todo, sobre el comentario debe contener al menos un ejemplo práctico que sirva como modelo. En la primera parte, en razón de sus connotaciones curriculares, se han elegido *Luces*

de bohemia y *La casa de Bernarda Alba* como leit-motifs fundamentales, pero no únicos ni mucho menos, para aclarar los procedimientos explicados. Sin embargo, no existía un análisis sistemático de ninguna obra ni fragmento concreto. Como el autor reclamaba al final de cada capítulo, los elementos de la representación teatral tienen por sí un significado que sólo se actualiza en la praxis del comentario entendido como un todo que incorpora la interpretación al mero análisis. En el prólogo situaba el comentario entre la lectura y la crítica, desde el punto de vista de la respuesta que suscita el texto como documento (en el caso teatral no necesariamente lingüístico); y entre la crítica y el ensayismo desde el punto de vista de la producción de un texto diverso (pp. 19-25).

García Barrientos considera, al final, que el lugar indicado en su modelo conceptual para realizar tal comentario se inscribe en una reivindicación de la Retórica, que tomando pie en la Poética, recubre más plenamente la dimensión pragmática (incluyendo, sin duda, su sentido etimológico de *actuante*) de todo texto *poético* y no simplemente literario. De este modo, se adhiere a las corrientes teóricas más renovadoras de las últimas décadas, tras el *impasse* deconstructivo, que buscan la fecunda síntesis de la tradición clasicista con la aportaciones teóricas más especulativas de este siglo. El comentario de una escena central de *El alcalde de Zalamea* (III, 15), rescatado acertadísimo por García Barrientos de su contribución al volumen *Comentario de textos literarios hispánicos* (Síntesis, 1997), combina el análisis e interpretación de sus componentes según las partes de la tragedia que distinguía Aristóteles y según las partes del discurso que la retórica clásica desde Cicerón no se ha cansado de sostener (*inventio-dispositio-elocutio*). El autor se ve obligado, así, a aceptar la tradicional «rup-

tura de las fases de elaboración en dos tramos: el de la “dramaturgia”, hasta la *elocutio*, y el de la “escenificación”, con la *memoria* y la *actio*» (p. 273). El mismo concepto de *texto dramático* trataría de evitar, por último, la escisión radical entre ambas fases. De producirse supondría la asunción de un llamado *texto espectacular*, cuyas implicaciones epistemológicas podrían llegar a poner en peligro la unidad del sistema dramático general, por cuanto supondría un corte profundo que provocaría una distinción regresiva entre las partes «literarias» y las «escénicas» del hecho teatral.

Como prueba de su condición multiforme, alentada y sostenida por el impulso teórico original, cierra el libro una brillante antología de comentarios sobre obras teatrales, ya sean en forma de críticas o de ensayos, a cargo de los más distinguidos hombres de teatro, teóricos, filósofos o poetas de los siglos XIX y XX. Desde Marx hasta Steiner, pasando por Grotowski, Szondi o Piscator, no faltan los grandes nombres españoles (Larra, Clarín y Mihura).

*Cómo se comenta una obra de teatro* da cuenta tanto del comentario como, sobre todo, de lo que lo hace posible. Responde, por tanto, al sentido teórico de su título y de la colección en que aparece. Es preciso saludar su rigor teórico, su coherencia metodológica y su inteligente labor de selección. Su elegante apasionamiento nos proporciona una impagable claridad.

ARMANDO PEGO PUIGBÓ

PARAÍSO, Isabel, *La métrica española en su contexto románico*, Madrid, Arco Libros, 2000, 365 pp.

El presente volumen es un tratado sobre la métrica española, contemplada

en su contexto: la métrica clásica y las métricas románicas, y analizada en todos sus constituyentes y manifestaciones.

La Métrica se ha estudiado poco en España. Como señala la autora en la introducción, está prácticamente ausente de los planes de estudios universitarios y solo se estudia en la secundaria como disciplina de apoyo dentro del estudio de la literatura. La bibliografía no es muy abundante. En este caso es mayor la calidad que la cantidad puesto que existen excelentes manuales y estudios parciales de épocas y autores pero no en un número elevado. Por todo ello, desde el comienzo, Paraíso señala la necesidad de «un mayor esfuerzo investigador en el campo métrico, y sobre todo, una mayor presencia en los programas docentes, porque la realidad nos muestra que *más de la mitad de nuestra literatura está escrita en verso*» (p. 15). De esta forma, el libro se concibe y se presenta de manera didáctica, pues se dirige a los estudiantes de Universidad y a los profesores de Enseñanzas Medias y tiene el expreso deseo de que sirva a sus lectores para «acercarse con mayor seguridad a la literatura en verso».

El libro consta de tres partes y un apéndice final sobre géneros y formas métricas. La primera parte estudia «el contexto de la Métrica española» (19-54); la segunda «los constituyentes métricos de la poesía española» (57-156) y la tercera «los poemas españoles en su contexto románico» (159-348).

La primera parte del tratado dedicada al «contexto de la métrica española» consta de dos capítulos: uno sobre «métrica general» y otro sobre la lírica latina medieval y el paso de la versificación latina a la romance.

En el primer capítulo, «Métrica general», la autora inscribe el área conceptual de la métrica dentro de la Teoría del lenguaje poético: «la Métrica o Versificación es la codificación más amplia, completa

y sistemática del lenguaje poético a lo largo de los siglos» (p. 19). La Poética o Teoría de la literatura estudia los diversos elementos que integran la literatura. Son elementos inherentes al texto: el lenguaje, donde se inserta la métrica; los diversos tipos de obras (los géneros); y los elementos semánticos de las obras (temas, motivos...). Además, la teoría de la literatura estudia los procesos extratextuales de producción de obras y recepción de las mismas.

La Métrica se puede estudiar desde un punto de vista sincrónico, fijándonos en sus elementos y estructura (Métrica sistemática) y desde un punto de vista diacrónico o histórico, fijándonos en sus orígenes y evolución (Métrica histórica). Ambas perspectivas pueden aplicarse a una nación (métrica española, francesa...) o bien estudiarse en su conjunto (métrica general). Si se contemplan las diferencias y similitudes entre unas y otras estamos ante la Métrica comparada. El manual de Isabel Paraíso atiende de manera prioritaria a la Métrica sistemática de la lengua española, aunque este enfoque es completado con referencias a la métrica histórica española. Todo ello se inserta en el contexto de la Métrica general, de forma que surge la comparación entre ellas.

En este capítulo se tratan también una serie de cuestiones generales: verso y poesía, verso y prosa, el ritmo, la dicción poética y los sistemas de versificación. Pasa revista, en este último apartado, a los diferentes sistemas versificatorios que se han dado en diferentes épocas y culturas y que han influido en la métrica española: la versificación paralelística, propia de la Biblia; la versificación cuantitativa, característica de las literaturas de la Antigüedad Clásica; la versificación acentual, unida a lo folklórico y popular; la versificación irregular, no silábica, propia de la Romania en los siglos anteriores al XII, considerada defectuosa e incul-

ta como «estadío anterior a la regularización silábica», visión que no comparte Paráiso pues opina que debe ser considerada atendiendo exclusivamente a su raíz métrica acentual, ligada a la música, el antepasado remoto del verso libre (p. 40); y finalmente, la versificación silábica o métrica, que tiene su origen en la métrica latina medieval culta y que después se irá imponiendo en las literaturas vulgares. Esta última será el tipo de versificación triunfante en España. Nace en el siglo XIII con el «mester de clerecía», nuestra primera escuela poética culta y según se va desarrollando y perfeccionando va eliminando a los demás tipos de versificación, de forma que «en el siglo XVI nos encontramos con que ya —salvo algún reducto popular— toda la poesía española es métrica» (p. 41).

En el segundo capítulo de esta primera parte, «De la versificación latina a la romance», la autora traza el camino para desentrañar, si ello es posible, el misterio del nacimiento de la lírica romance. La métrica romana poseía formas rítmicas autóctonas populares, de base acentual como el *saturnio* y el «versus quadratus» que son importantes para explicarse la aparición del verso popular medieval tanto en latín como en lengua romance. Durante la Alta y la Baja Edad Media se sigue enseñando en la escuela la poesía clásica, de forma que, aunque ya se haya perdido la distinción de las sílabas por su cantidad, se sigue imitando la métrica clásica y se sigue imitando a los grandes de la poesía, Virgilio, Horacio, Prudencio... Sin embargo, en pleno apogeo de la lírica latina medieval, hacia el año 1100, surgen nuevas formas métricas ante la aparición de nuevas exigencias expresivas. En este camino, tiene una importancia capital la métrica eclesiástica, cuyas manifestaciones analiza la autora con el propósito de mostrar la evolución. Un primer gran paso es la aparición de los *himnos de San Ambro-*

*sio*, contruidos según las reglas de la métrica clásica pero dotados de una gran simplicidad en cuanto al estilo, muy alejados de la ampulosa retórica que caracterizaba a la poesía métrica del momento. Ello posibilita el nacimiento de «una poesía en estrofas líricas destinada a ser cantada». El segundo gran hito lo marca el «Salmo contra los donatistas» de San Agustín (año 393), que es la más antigua poesía rítmica, acentual, que se conserva en latín. En esta obra, lo relevante es ya el acento, la distinción entre sílabas tónicas y átonas. Se ignora el momento exacto en el que se produjo la sustitución de la cantidad silábica por la calidad acentual pero parece que el proceso fonológico de la pérdida de la cantidad se llevó a cabo entre los siglos II y IV. También señala la investigadora el papel paralelo de la poesía litúrgica en prosa en sus tres formas principales (la secuencia, el tropo y el motete) y la importancia de otros sistemas de versificación romance como el cómputo silábico. La versificación silábica, las «sílabas contadas», posibilita cantar el poema sobre una melodía dada: «el canto—asegura Isabel Paráiso— realizó el último paso en la liberación del verso medieval respecto al clásico» (p. 52).

La segunda parte del tratado se dedica al estudio por separado de todos los «Constituyentes métricos de la poesía española». Se dedica un capítulo a cada uno: la rima, el acento, la pausa, el metro y los distintos metros hispánicos, la estrofa y el resultado en el que todos ellos se manifiestan: el poema.

El capítulo dedicado a la rima analiza los más diversos aspectos del «componente más llamativo del verso» sin pasar por alto algunas cuestiones históricas sobre su origen. Este hay que buscarlo en la poesía latina popular y en ciertas figuras retóricas como el homeoteleuton y el homeóptoton de efectos parecidos a la rima cuyo trasvase a la li-

teratura se entiende dentro de esa tendencia a la retorización de la literatura medieval. De nuevo, el salmo de San Agustín es un hito importante por ser el primer texto en latín rimado y a partir de él el uso de la rima es cada vez más general en todas las líricas europeas. Hace la autora una clasificación de la rima: por el número de sonidos que la integra (asonante y consonante); por el tipo prosódico de la palabra que la porta (aguda, llana y esdrújula); por su disposición en la estrofa o poema (continua, pareada, abrazada, alterna, arromanzada, de libre distribución, o dispersa). Además como *rimas especiales* trata la rima interna o leonina, la doblada y en eco, la derivada y la de cabo roto.

El estudio sobre el acento, «el alma del verso», según la autora, es igualmente profundo y trata distintos aspectos desde su naturaleza y sus clases hasta la medición del ritmo acentual de los versos a través de su unidad, la cláusula («grupo acentual formado por una sílaba tónica y una o más átonas» p. 86).

Los siguientes capítulos tratan respectivamente de la pausa, el metro y de los tipos de metros de la lírica hispánica. En este último, se pasa revista al abundante repertorio de los metros hispánicos. En el capítulo dedicado a la estrofa (Cap. 8) aparece una clasificación de los poemas por su configuración estrófica. El poema puede ser no estrófico o estrófico; los poemas estróficos pueden dividirse en monoestróficos o poliestróficos; a su vez los poemas poliestróficos pueden ser cerrados o abiertos según esté o no determinado de antemano el número de estrofas, o bien, enlazados o con estribillo y sueltos. Finalmente, la autora distingue entre poemas unitarios y poemas mixtos según presenten un esquema constante o mezclen varios tipos poemáticos. El último capítulo de esta segunda parte se destina al estudio del poema. Se hace una enumeración de los poemas españoles no

estróficos y una extensa clasificación de los estróficos y, por último, se da una clasificación cronológica por épocas (Edada Media, Renacimiento y Siglo de Oro, Ilustración y Romanticismo, Modernismo y Siglo xx).

La tercera parte del volumen es una especie de ampliación del último capítulo de la segunda parte. Está referida toda ella al poema español y trata por separado cada uno de los tipos que integran la clasificación que antes había establecido.

PALOMA ALBALÁ

SINIBALDO DE MÁS, *Sistema musical de la lengua castellana*, José Domínguez Caparrós (ed.), Madrid, CSIC, 2001, 190 pp.

Recupera en este libro J. Domínguez Caparrós la obra del metricista del siglo XIX Sinibaldo de Más, que había venido interesándole y siendo objeto de su atención desde tiempo atrás. Habiendo estudiado ya sus teorías métricas en uno de sus primeros trabajos críticos (*Contribución a la historia de las teorías métricas en los siglos XVIII y XIX*, Madrid, CSIC, 1975), presente, más indirectamente, en algunos de sus estudios posteriores y ya asunto principal de uno de sus artículos en el que prometía un estudio más detallado («Sinibaldo de Más [1809-1868]. Tratadista de métrica», J. Domínguez Caparrós, *Estudios de métrica*, Madrid, UNED, 1999, 229-246), Domínguez Caparrós se decide ahora a editar su obra y saldar así una deuda con un estudioso que pese a su importancia y reconocimiento en épocas pasadas había quedado relegado a un plano muy secundario en los estudios actuales. *Sistema musical de la lengua castellana* parece ser, en este sentido, el punto de destino de un hacer anterior y el reconocimiento final de una

obra y un crítico cuya relevancia, como apunta reiteradamente Domínguez Caparrós, si no puntera, merece al menos una cierta deferencia y su lugar en una historia de la métrica y el verso español.

Tras una somera referencia a la peculiar y azarosa vida del autor, viajero, emprendedor por naturaleza y diplomático de profesión, destinado a lugares en ocasiones muy lejanos que propiciaron que protagonizara ciertos curiosos avatares, Domínguez Caparrós se centra en el estudio de la obra que ahora edita y presenta. Este estudio, de corte métrico-teórico, conforma, junto a una previa obra cuya intención respondía, según el editor, a una fallida pretensión de lograr la «escritura universal» (*La ideografía*) y a no muy destacadas obras de creación (las tragedias *Nicea* y *Aristodemo*, algunas poesías y una traducción en heptadecasílabos de la *Eneida*), el corpus de sus trabajos en el ámbito filológico.

*Sistema musical de la lengua castellana* apareció, como se señala en el estudio introductorio, por primera vez en Barcelona en 1832, conoció varias ediciones en los años que siguieron a su publicación y encontró no pocas respuestas, a favor y en contra, en la opinión y el trabajo de otros estudiosos contemporáneos hallando su eco —resalta el editor— especialmente en los «autores que han contribuido, de forma notable, a la construcción del verso español».

Su intento de renovar el verso español, ligándolo en principio al sistema cuantitativo greco-latino y acusando cada vez más la importancia de los esquemas acentuales, le otorga, según Domínguez Caparrós, un lugar propio en la historia interna de las teorías métricas; su pretendida influencia, muchas veces repetida, en un poeta de la talla de Rubén Darío lo destaca en la historia de las formas métricas y el buen hacer, finalmente, que se aprecia en su tarea crítica confieren

valor propio a la obra en sí. Con estas afirmaciones Domínguez Caparrós no sólo recupera la figura y la obra del estudioso catalán sino que lo incardina en su contexto histórico-crítico, contexto que, por otra parte, somete a revisión, y, desde la perspectiva histórica, perfila y completa con su acostumbrado buen acierto.

Completa la tarea una esmerada edición crítica que, aun cuando toma como fundamento la quinta, y parece ser, última edición (fecha en 1852), tiene en cuenta, y recoge cuando es necesario, las referencias a las ediciones anteriores (1832, 1843, 1845, 1847) tratadas ya, bajo criterio de comparación, al final del análisis introductorio. Destacan en ella, además, no sólo las obligadas aclaraciones exigidas por la ecdótica o las pertinentes remisiones, cuando es el caso, a la bibliografía especializada sino además acertadas notas que precisan muchas de las afirmaciones del catalán bien por parte del editor, bien al traer de su mano las voces de otros críticos destacados que en su tiempo trataron o se hicieron eco de sus teorías y que, en conjunto, logran insertar la obra de Sinibaldo de Más en la cada vez más conocida y rica tradición histórica de la métrica española.

Finalmente, da su justo término al trabajo una breve pero cuidada bibliografía que permite completar las referencias textuales al tiempo que supone en sí misma un sucinto pero valioso recuento de muchos, y algunos fundamentales, estudios métricos de nuestro siglo y los inmediatamente pasados.

Es el trabajo de José Domínguez Caparrós un excelente ejercicio crítico que despierta, más allá de llenar una de las lagunas de nuestra disciplina métrica, el interés por otra obra, la de Sinibaldo de Más que todavía hoy no deja de suscitar atención, curiosidad y deleite.

MARGARITA IRIARTE

MORENO HERNÁNDEZ, Carlos, *Literatura e hipertexto: de la cultura manuscrita a la cultura electrónica*, Madrid, UNED, 1998, 165 pp.

Este ensayo de Carlos Moreno Hernández contribuye al debate en curso sobre la interrelación de las nuevas tecnologías hipertextuales con las alteraciones sociales y culturales contemporáneas enfocándolo hacia el aspecto literario.

El libro, publicado en la colección «Aula Abierta», muestra cómo los nuevos medios hipertextuales desplazan nuestra cultura impresa y las fronteras literarias rastreando la interdependencia entre escritura, literatura e hipertexto para proyectarla hacia su futuro en el medio electrónico. Para ello, parte de un punto de vista retrospectivo, tratando de dilucidar la noción de *hipertexto* desde sus precursores, esto es, reinterpretando el pasado de la literatura en función de los nuevos medios para así explicar cómo afectan a la *literatura* y a los espacios y dominios institucionales de la cultura literaria.

De los quince capítulos en que se estructura el ensayo, los ocho primeros revisan las implicaciones que el funcionamiento hipertextual tiene para la Teoría de la Literatura, tomando ocasión de dos ejemplos en la novela y el ensayo. En los siete restantes, recoge la aplicación de las nuevas tecnologías hipertextuales a los dominios institucionales de las Humanidades.

Tras la introducción, el segundo capítulo del libro de Carlos Moreno se propone rastrear las correspondencias que la noción de *hipertexto* tiene en el uso de los textos hasta hace poco agrupados con el nombre de literatura. Según el autor, lo que desde el siglo XIX llamamos *literatura* es la reducción de un espacio hipercomplejo a su vertiente más plana y lineal. Por contraste, el ensayo trata de poner de relieve otro funcionamiento de la literatura, el hipertextual, entendiendo

éste en su sentido más general, equivalente a lo que Genette llama *transtextualidad*. Para sus propósitos históricos, el profesor Moreno Hernández distingue entre *hipertexto* e *hipermedio* y, así, también recurre a nociones clave de la Crítica literaria más reciente como las de texto e intertexto, escritura y dialogismo, los límites entre géneros y disciplinas, entre otras, para finalmente señalar la importancia de la aplicación de esta herramienta informática al dominio de la literatura, pues «los textos no existen por sí mismos, separados de un soporte» (p. 20).

En el tercer capítulo, titulado «Obra, texto e hipertexto», se buscan los antecedentes teóricos del hipertexto en el Postestructuralismo de los años sesenta, cuya noción de *texto* es aplicable a la de *hipertexto*, potenciado su funcionamiento por el ordenador. Sin embargo, el autor del ensayo plantea serias dudas acerca de si con los nuevos medios nos encontramos ante un cambio fundamental, pues, según él, el espacio llamado ahora *literatura* puede ser visto hasta mediados del siglo XVIII como un conjunto de textos cambiantes cuyo sentido está más asociado a la actual noción de *hipertexto*.

El cuarto capítulo plantea la colisión entre la autoría y la colaboración hipertextual, ante lo que Carlos Moreno no se atreve a pronosticar, como hace la reciente teoría hipertextual, la vuelta de la literatura a lo que fue en la cultura manuscrita. La dirección hacia la que apuntan los cambios será lo que aborde el capítulo siguiente, que explica la Historia de la Literatura como un viaje hipermediático, de modo que se entiende lo literario haciéndose en un complejo hipertexto de relaciones, sistema al que proporcionan estabilidad, como se ve en el capítulo sexto, los géneros y el canon.

En los capítulos séptimo y octavo, el profesor Moreno Hernández estudia lo que para él son dos ejemplos en los que

el funcionamiento hipertextual de la literatura se advierte con claridad. En el séptimo, se sostiene que el género que entendemos por novela moderna anticipa la estrategia antinarrativa de algunos experimentos hipertextuales recientes, posibilidades que, se dice, ya adelanta *La Celestina*, obra que ejemplifica la estrecha relación entre lo dialógico y lo hipertextual, aunque se asevera que la idea de hipertexto como *collage* nada tiene que ver ya con la novela moderna. Asimismo, en el capítulo octavo es el ensayo la forma que anticipa el funcionamiento de los hipermedios, asistemáticos ambos, lo que Carlos Moreno ejemplifica con la obra de Ortega.

El capítulo noveno, titulado «La biblioteca electrónica», se dedica a la parcela investigadora del funcionamiento hipertextual. Según el autor, el medio electrónico permite que las tareas de investigación se vean muy facilitadas, sobre todo en la fase de documentación previa a cualquier estudio de carácter humanístico o filológico. Del mismo modo, éstas redefinen radicalmente la naturaleza del texto, lo que necesariamente altera los ámbitos de la enseñanza, la investigación y la creación literarias, a los que el autor dedica los capítulos siguientes.

En el capítulo diez, Carlos Moreno se basa en la hipertextualidad existente en las ocupaciones básicas de la Filología para sostener, de nuevo, que el tratamiento informático aplicado recientemente a la disciplina funcionaba en la literatura desde antiguo. Así, algunas de las diferentes perspectivas previas a la irrupción del hipertexto electrónico sirven al autor para afirmar, en el capítulo once, que «la interpretación de un texto es la devolución de éste al hipertexto» (p. 105), del mismo modo que en el doce señala también la traducción como «una forma de hipertextualizar los textos» (p. 120).

En cuanto a las relaciones entre la Universidad y los hipermedios, el profe-

sor Moreno Hernández dedica los capítulos trece y catorce a estudiar cómo el hipertexto altera todo el campo de la enseñanza y la investigación, replanteando las instituciones mismas que dan cabida a la pedagogía. Por ello, lo primero que sugiere es su aplicación a la educación a distancia, aunque también se cuestiona cómo puede sobrevivir la enseñanza tradicional, augurando finalmente la confluencia, en el futuro, de ambas.

El capítulo de cierre, por último, supone una reflexión del autor acerca del alcance de la revolución cultural que ha comenzado con el paso del entorno impreso al electrónico, sólo comparable, según piensa el autor como otros muchos, a la producida con el paso de las culturas orales a las escritas. Queda así de manifiesto la tesis implícita en todo el ensayo, según la cual las nuevas tecnologías permiten una recuperación de lo hipermediático, que nace con el desarrollo de la escritura y que sufre un retroceso con la implantación de la imprenta, medio al que el hipertexto no se opone, sino que lo potencia e integra. Este es el modo en que el ensayo pretende resolver, sin caer en un optimismo simplificador, el futuro de la cultura electrónica, constituyendo una nueva aportación a la reciente teoría hipertextual que no considera que las actuales tecnologías carezcan de convergencias con el funcionamiento de la literatura misma.

INMACULADA HERNÁNDEZ DURÁN

«Venida es, venida» Postillae in «Corpus», MARGIT FRENK. Homenaje del SEMYR, Salamanca: Seminario de Estudios Medievales y Renacentistas, 2001.

Preludio de la llegada del silencioso y solitario lector moderno, ver, oír y escu-

char fueron genuinas formas de leer sin libros. Como es bien conocido, la obra de Margit Frenk reconstruye los espacios de la voz, que por medio de la lectura en voz alta, la recitación y el canto, acercó el hecho literario a generaciones de lectores y oidores durante siglos. La letra y la voz, bajo el sesgo de la música y la tradición oral, han conseguido que la lírica hispánica antigua llegue a nuestros días, recogida en todo su acervo en el magno y magnífico *Corpus de la antigua lírica popular hispánica (siglos xv a xvii)* de la maestra alemana. El *Corpus* rinde honor a las raíces folklóricas que atraviesan en filigrana toda la literatura hispánica, desde las jarchas a las cantigas d'amigo, desde la Celestina a Calderón, raíces cuyos vestigios tanto alentaron la afición a la literatura en el Medievo y la España Moderna a gentes que deleitándose en la dulzura o el ingenio de más de un verso de una antigua y popular canción comenzaban a aceptar las innovaciones artísticas asociadas a nuevos gestos, espacios y costumbres de la cultura escrita.

El Seminario de Estudios Medievales y Renacentistas en el libro titulado «*Venida es, venida*» *Postillae in «Corpus» Margit Frenk*, ofrece un homenaje que, lejos de lo convencional, reúne una serie de notas, notillas, coplas extravagantes, graciosas imposturas, glosas y reescrituras de trasfondo navideño mediante las cuales los miembros del SEMYR mantienen iluminada la estela de la gran investigadora. Página a página surgen los versos «*Vimos la donzella,/ madre del Infante,/ estar rrelunbrante/ más que la estrella*» («*Vimos a María,/ muy noble donzella,/ que ansí reluzía/ como clara estrella*» en el villancico que cierra el *Auto o farsa del Nacimiento* de Lucas Fernández), «*¡Ay, que non ay, mas ay, que non era/ quien de mi pena se due-la!*» (más célebres aún a partir de la versión de la ensalada de Góngora *Cortado estaban sus rayos*), «*Desdeñado soy*

*de amor/ ¡guárdeos Dios de tal dolor!*» (cantarillo que Dámaso de Frías recogió en su *Diálogo de amor*), los estribillos «*Érase que s'era,/ que norabuena sea;/ el bien que viniere/ para todos venga*» y «*La golondrón, la golondrera,/ la golondrera*», el «villancico de negro» «*Con el zon, zonezito del zarabuyí/ haremos a lun Rey de Reya reír*», los avatares del «*Helo por do viene*», del «*Quedito, paito*», de la canción *Teresica*, hasta los cantares taurinos del «*torillo hosquillo*» ran queridos por los autores de bailes y mojigangas del siglo xvii, algún refrán cantado y no pocas coplas salvadas en pliegos sueltos poéticos, muchos de ellos procedentes de la rica biblioteca del erudto Alejandro Venegas. Un selecto y extraordinario *addendum* cierra el homenaje, y por la exclusividad de la que disfrutaron un ramillete de bibliófilos y amigos del SEMYR el contenido de sus bellas páginas queda a ellos reservado.

El SEMYR, que inició su andadura en 1996 con el objetivo de estudiar la historia cultural y el Renacimiento en Europa, ha dado los más extraordinarios frutos, caso de sus propuestas editoriales *Serie chica*, el *Catálogo de la predicación hispana medieval*, las series *Documenta*, *Inventario*, *Hojas secas* así como *Homenaje*, que no podían inaugurar mejor estas *Postillae in «Corpus»*. Desde propósitos diferentes, todas estas obras construyen la representación de una mirada y una sensibilidad hacia el Medievo y el Renacimiento desde los tiempos de la revolución del texto electrónico, y no dejan por ello de plantear como sello y estrategia editorial nuevos desafíos y claves de las relaciones entre los textos medievales y renacentistas y las formas materiales bajo las cuales letrados, hombres cultos y humanistas a la manera de un Aldo Manuzio en el siglo xxi los ofrecen a la lectura y el estudio.

MARÍA ÁNGELES GARCÍA COLLADO

GONZÁLEZ ROLÁN, T., A. MORENO HERNÁNDEZ y P. SAQUERO SUÁREZ-SOMONTE, *Humanismo y Teoría de la Traducción en España e Italia en la primera mitad del siglo XV. Edición y estudio de la «Controversia Alphonsiana» (Alfonso de Cartagena vs. L. Bruni y P. Candido Decembrio)*, Madrid, Ediciones Clásicas, 2000, 457 pp.

De nuevo Tomás González Rolán y Pilar Saquero se hacen acompañar de un colaborador, Moreno Hernández en este caso, y nos ofrecen otro profundo estudio del humanismo castellano del siglo xv. Este texto supone un jalón más dentro de una andadura investigadora emprendida con objeto de desterrar muchas de las leyendas negras que acompañaban, hasta hace bien poco, el análisis de un período de extraordinaria importancia en el devenir cultural de España: el reinado de Juan II. Por ello, se trata de un libro que ha de ponerse en íntima relación con otros estudios de González Rolán y Saquero como las *Allegationes super conquesta Insularum Canariae contra portugalenses*, de Alfonso de Cartagena (que bajo el título de *Diplomacia y humanismo en el siglo xv* publicaron contando con la colaboración de Hernández González), o como la edición del *Sobre los dioses de los gentiles* de Alfonso Fernández de Madrigal, el Tostado, por no hablar del estudio y edición del texto castellano y de la traducción latina de las *Coplas de Jorge Manrique* (situadas *Entre la Antigüedad y el Renacimiento*) o de un buen número de artículos contenidos en los *Cuadernos de Filología Clásica* y que desglosan «Actitudes renacentistas en Castilla durante el siglo xv».

Como muy bien explicita el título, el libro podría dividirse en dos partes fundamentales: por un lado, encontramos toda una documentación que señala de una vez por todas como errónea la afir-

mación de que no existiera un verdadero humanismo en el siglo xv castellano y, por otro, encontramos la edición crítica y traducción anotada del intercambio epistolar tejido entre Alfonso de Cartagena, Leonardo Bruni y Pier Candido Decembrio en torno al espinoso asunto de las traducciones de la *Ética* de Aristóteles. A todo ello se le une una nutrida bibliografía, dos amplios aparatos de notas (que se corresponden con los seis textos del debate formulado entre Bruni y Cartagena, de un lado, y con las diecinueve cartas cruzadas entre Cartagena y Decembrio, de otro) y un útil índice nominal para conocer en todo momento las distintas personalidades que componían el ambiente humanístico del que se hace mención.

Por lo que se refiere a las dos partes que antes mencionaba, aparecen perfectamente ligadas en la espléndida base teórica que supone la introducción, pues en ella se subraya que la elección de la *Controversia Alphonsina* no es casual, sino que ejemplariza las preocupaciones humanísticas que se estaban viviendo bajo la atenta mirada de un rey, Juan II, «cuya pasión por la letras fue, sin duda, el revulsivo que provocó el gran dinamismo cultural que puede observarse durante su reinado» (p. 55).

Sin duda, después de comprender la génesis y el desarrollo de la *Controversia* se entienden como inaceptables las palabras de Antonio Beccadelli, el Panormita, sobre la ausencia de un interés por la cultura en la España de aquel tiempo, o las de Francesco Guicciardini, embajador ante Fernando el Católico, para quien los españoles no eran «dados a las letras, y no se encuentra en la nobleza ni en otros estamentos conocimiento o noticia alguna, o muy pequeña o en muy pocos, de la lengua latina» (p. 50). La sola figura de Alfonso de Cartagena encarna una realidad muy diferente si pensamos en sus traducciones de Cicerón (*De Se-*

*nectute*, en 1422; *De Officiis*, en 1422; *De inventione*, ca. 1428; *Pro Marcello*, 1422-1427) o en las traducciones de Séneca relizadas entre los años 1430-1434, como muy bien nos recuerdan los autores del libro.

Pero no es este el único error que se destierra: también la consideración de Cartagena como un verdadero humanista permanecía en entredicho justamente por un mal entendimiento de su papel ante el hecho de la traducción. De una manera simplista se enjuiciaba la *Controversia* como una manifestación del medievalismo de Cartagena frente al aperturismo humanista de Bruni. En efecto, el italiano acompañaba a su traducción de la *Ética* de Aristóteles de un polémico prólogo en el que despreciaba las traslaciones anteriores, en concreto la realizada por Grossetestes, culpando a esta de la tosquedad u oscuridad que pudiera pensarse propia del original. Por su parte, Alfonso de Cartagena defendía la traducción medieval, un texto que como alumno de la Universidad de Salamanca conocía sobradamente por ser «el texto oficial utilizado antes de 1416-1417 en las universidades europeas [y con el que] accedió al conocimiento de la filosofía moral de Aristóteles» (p. 95). Así las cosas, Bruni y Cartagena se enzarzaban en una polémica a la que posteriormente se unió Pier Candido Decembrio y que fue arbitrada por el también humanista Francesco Pizzolpasso, quien recibía los escritos de unos y otros y se los trasladaba a la parte contraria.

Pues bien, tal y como ponen de manifiesto González Rolán, Moreno Hernández y Saquero, el distinto modo de enfrentarse a la traducción no depende de cuestiones cronológicas, pues no es el método escolástico y medieval frente al humanista y renacentista lo que estaba en juego, sino un distinto entendimiento de la traslación al latín según la tipología del texto. Por ello concluyen que no es

que Cartagena sea «un defensor del método de traducción medieval y un letrado insensible ante los nuevos vientos procedentes del humanismo renacentista (...) [sino] uno de los más antiguos precursores españoles de la moderna teoría de la traducción al plantear el problema de la traducción como una actividad diferenciada según el tipo de textos de que se trate» (pp. 117-118).

Finalmente, la *Controversia* acabó en una cordial amistad entre los litigantes y en el cumplimiento del anhelo humanista de difundir el saber, pues las cartas gozaron del entedimiento de la *transcriptio in ordine* frente a la *transmissiva*, es decir, que los corresponsales no parecían ajenos a que su intercambio epistolar pudiera salir del ámbito privado y alcanzar una difusión pública. Así pues, con estas probadas «actitudes renacentistas» de ámbito personal se entiende que Alfonso de Cartagena se convirtiera, también gracias a su *Controversia*, en paradigma de las nuevas «actitudes de la Castilla de Juan II frente a la letras y el saber» (p. 45).

NIEVES ALGABA

SIGNES CODOÑER, Juan, Carmen CODOÑER MERINO y Arantxa DOMINGO MALVADI, *Biblioteca y epistolario de Hernán Núñez de Guzmán (El Pinciano). Una aproximación al humanismo español del s. XVI*, Madrid, CSIC, 2001, 558 pp.

La aparición de este trabajo coral viene a llenar un hueco de la historia crítica del humanismo en España. Los trabajos sobre la vida y la obra de Hernán Núñez de Guzmán, el Pinciano (1470 aprox.-1553), uno de los autores que en mayor medida y más precozmente contribuyeron a la expansión y esplendor de

del humanismo en nuestro país, aún son escasos. Y es que conocer su vida es, como dice el título de esta obra, acceder a muchas de las claves que pueden explicar las peculiaridades del humanismo en España.

Por citar sólo alguno de los hitos más significativos de su vida, nuestro autor desarrolló su carrera en los dos focos universitarios más importantes del momento (Alcalá y Salamanca); con su labor docente, contribuyó de manera decisiva a la difusión de los estudios de griego en nuestro país; participó, además, en uno de los acontecimientos más señalados de la historia cultural del momento: la Biblia Políglota Complutense.

Así pues, los datos biográficos aquí obtenidos sirven, como veremos, para profundizar en la comprensión de la obra de nuestro autor, al dirigirse a los aspectos esenciales que vertebran su obra.

Puesto que el humanismo surge y se desarrolla en Italia, conocer las maneras de importación a nuestro país se revela como una exigencia especialmente iluminadora. La adquisición de libros y los contactos personales son, en este caso, las principales vías de difusión: del estudio de estos dos aspectos se ocupa la presente obra. La atención a la biblioteca del Pinciano centra las dos terceras partes del estudio, concretamente las realizadas por Juan Signes y Carmen Codoñer.

El trabajo de J. Signes se basa en la búsqueda de ejemplares que pudieron pertenecer a la biblioteca del Pinciano (este rastreo es significativamente similar al que los humanistas emprendieron en su afán por encontrar códices antiguos no corrompidos por las lecturas medievales). Los documentos de la época (entre los que se incluyen escritos del propio autor) nos han proporcionado información sobre la riqueza de su biblioteca. El propio Núñez fija el valor de la misma en dos mil ducados: aunque esta valoración no tiene por qué tomarse al pie de la letra,

sí al menos puede darnos una idea aproximada de su importancia.

Su preocupación por la adquisición de obras fue constante a lo largo de su vida. Sabemos que Núñez realizó dos viajes a Italia y que de allí se trajo un gran número de ejemplares. Además, los documentos de la época reflejan que el Pinciano se había comprometido a donar su biblioteca a la Universidad de Salamanca después de su muerte. Las razones de tal hecho las proporciona el investigador: fue un intercambio perfeñado por Núñez con el fin de conservar intactas las rentas de la cátedra de Griego después de su jubilación; este *do ut des* no había sido necesario en el caso de la cátedra de Retórica, cuya enseñanza gozaba de una tradición mucho más consolidada y proporcionaba, por tanto, unas prerrogativas impensables en los estudios de nuevo cuño.

Se sabe, además, que sus libros fueron marcados con una señal de la Universidad que identificaba a la institución como nueva poseedora de tal legado. A partir de este dato Signes emprende la búsqueda.

El corpus establecido finalmente por el investigador está basado en un conjunto de obras que presentan dos características: en primer lugar, anotaciones personales del autor, prueba irrefutable de que, al menos, pasaron por su mano. En segundo lugar, la aparición de un *ex libris*: «Es de la Universidad de Salamanca» que, sin duda, remite a la marca anteriormente citada.

Como señala el investigador, la presencia de este *ex libris* nos proporciona una información valiosísima, pues sirve de gran ayuda para establecer el corpus de obras pertenecientes a su biblioteca: «Tal marca de propiedad de la Universidad de Salamanca existe de hecho y se encuentra presente no sólo en todos aquellos manuscritos griegos anotados por el Pinciano, sino en todos los manuscritos

latinos y los impresos que presentan anotaciones suyas (las escasas excepciones, como veremos, son aparentes), mientras que por el contrario está por completo ausente de aquellos manuscritos e impresos que carecen de anotaciones del Pinciano y no pueden relacionarse con él» (p. 29).

Una de las preocupaciones de Signes es demostrar que tales pruebas no pueden responder a una falsa interpretación de los datos. Podría pensarse, por ejemplo, que Núñez anotó obras que habían pertenecido en todo momento a la Universidad (como demuestra el *ex libris*). Sin embargo, hechos como la inexistencia de ejemplares anotados por otros humanistas (como Nebrija o Arias Barbosa) y la dificultad de préstamo de los libros de la biblioteca universitaria parecen corroborar su tesis.

Sentada esta hipótesis, el investigador procede a analizar los casos en los que falla alguno de los dos elementos aducidos para probar la pertenencia de un ejemplar a la biblioteca del Pinciano. En la mayor parte de las ocasiones, la anomalía puede explicarse atendiendo a dos razones: la ausencia de notas manuscritas puede deberse a que Núñez tuviese dos ejemplares de la misma obra y sólo anotara uno; la falta de *ex libris* puede responder a que el ejemplar fuera prestado antes de la donación y, por tanto, no pasara la señalación mencionada.

Así pues, la presencia recurrente de fórmulas fijas utilizadas por el Pinciano, el análisis detenido de los *ex libris* (que demuestran que son posteriores a las notas manuscritas) y la existencia de un grupo de ejemplares que presentan una misma encuadernación en tablas (que, con toda seguridad, remite a la orden de la Universidad de encuadernar los ejemplares más estropeados de su biblioteca, como nos transmiten los documentos de la época) son otras pruebas que sustentan el estudio.

Signes extiende el rastreo de obras del Pinciano a ejemplares encontrados en otras bibliotecas e intenta explicar las causas de su actual ubicación. La mayor parte de las veces se debe al intercambio de libros entre humanistas. Otra razón puede deberse a la venta de ejemplares repetidos o de escaso interés por parte de la Universidad, que intentó dar salida así a los problemas de espacio generados por el desembarco de los ejemplares de Núñez.

El protagonismo del Pinciano en la constitución de una biblioteca de estudios humanísticos en Salamanca no acaba ahí. Sospecha Signes que debió tener un activo papel en la elección del centenar de obras griegas que adquirió la Universidad entre los años 1530 y 1540. Probablemente, Núñez consultaría su propia biblioteca y elegiría los ejemplares más valiosos para la confección de la lista: esto puede explicar la abundante existencia de ejemplares repetidos en la biblioteca de la Universidad de Salamanca.

Esta parte termina con el estudio y transcripción de las anotaciones manuscritas de el Pinciano en las hojas de guarda de sus libros. Aunque en ellas se da cabida a todo tipo de información, destacan las listas de libros que allí se consignan y que pueden deberse, bien a un recuento parcial de ejemplares de su propiedad (un nombre de persona al lado parece servir de recordatorio del préstamo), bien a una intención o deseo de adquirirlas.

Así pues, esta primera parte del trabajo se centra en el establecimiento de un corpus de obras que, con toda seguridad, (de acuerdo con los parámetros establecidos en la investigación) pertenecieron al Pinciano. La descripción e inventario total de «todos los libros propiedad del Pinciano o anotados por él» (que asciende a más de doscientos libros, sin contar con los ejemplares facticios que, como sabemos, encierran varias obras dentro de

un mismo volumen) se reproduce en el Índice I. Pero el inventario de obras que manejó Núñez no tiene por qué cerrarse aquí. Existen con toda seguridad ejemplares que, por cualquier razón, no se han conservado (en todo caso no presentan pruebas que indiquen que él los utilizó).

De las obras que no aparecen entre las adscritas a la biblioteca del Pinciano —y cuyo conocimiento por parte de Núñez parece más que probable— se encarga, en la segunda parte de la obra, C. Codoñer. Se basa, para ello, en la valiosa información que aportan los *marginalia* escritos por Núñez en sus libros.

La autora se detiene en primer lugar en la atención a las cuestiones puramente materiales de las anotaciones, que revelan muchos datos de interés; así, es relativamente fácil deducir en qué época realizó las anotaciones, atendiendo al estado de su escritura: la letra sufre un proceso de corrupción progresiva, a la vez que se hace más grande, a causa de los problemas de vista que sufrió el humanista en los últimos años de su vida. La localización de las anotaciones en la página también es significativa, pues ofrece información sobre el tipo de datos que introduce (así, por ejemplo, las observaciones sobre variantes textuales suelen consignarse con señal de reenvío, al final de la página).

Antes de proceder al análisis de las menciones de autores en los *marginalia* (y a la estimación de si ellas responden a un conocimiento directo por parte de Núñez de dichos autores), la doctora Codoñer sienta las bases que han dirigido su investigación.

En primer lugar, se encarece la dificultad que entraña un estudio de estas características. Y es que la cita a un autor determinado no implica necesariamente que Núñez hubiera consultado directamente la obra. «A nadie se le escapa que la simple incorporación de un nombre de un autor para aclarar un aspecto del tex-

to no tiene por qué significar, sin más, la presencia de ese autor o esa obra en una biblioteca privada, sobre todo en una época en que el cuidado de la memoria y su aplicación a cuestiones de este tipo era moneda corriente. También es sabido que en el siglo XVI los humanistas contaban con una serie de instrumentos de trabajo que facilitaban el acceso a los datos necesarios para un comentario» (p. 163).

Así, la autora recopila un grupo de indicios que parecen demostrar el manejo de una obra determinada. Destacan por su grado de fiabilidad la mención pormenorizada del pasaje de donde se extrae algún dato (con obra y capítulo), así como la aparición de una serie de fórmulas frecuentes en las anotaciones de Núñez que parecen remitir a la consulta de un ejemplar concreto: la preposición latina *pro* seguida del nombre de un autor parece ser una consigna indicadora de que el pasaje así anotado puede aclarar aspectos poco claros del autor citado.

También la atención a la existencia de variantes textuales de un mismo pasaje (práctica muy frecuente entre los humanistas) parece demostrar inequívocamente que el autor maneja distintos ejemplares de una misma obra y que, por tanto, posee un conocimiento directo de la misma.

Estas consideraciones previas adquieren todo su valor en el análisis concreto de los *marginalia*. El rigor y la escrupulosidad empleados en dicho estudio acrecientan todavía más el valor de esta investigación, que puede aportar muchos datos sobre la importancia que la autoridad tenía para los humanistas y cuáles eran sus principales fuentes de información.

La última parte de esta monografía, realizada por A. Domingo Malvadi, difiere de alguna forma de las dos anteriores, aunque no por ello arroja menos luz sobre el universo humanista. La edición del epistolario de Núñez contribuye en gran manera a este fin.

Las cartas revelan informaciones sumamente valiosas para la aclaración de algunos aspectos de la vida del Comendador griego. Se nos recuerda en este sentido la verdadera identidad de su padre (Ruy López, no Hernán Núñez), como ya había puesto de manifiesto Helen Nader en un artículo de 1978.

Pero sobre todo destacan los aspectos que trascienden los detalles concretos de su vida para alumbrar aspectos sobre los intereses y las preocupaciones principales de un humanista: son constantes en estas cartas las peticiones de libros que Núñez hace a distintas personas de su entorno.

Entre todo el corpus de cartas editadas, destacamos las cruzadas entre el doctor Villalobos y el Pinciano (las números 4, 5 y 6 de esta edición), que demuestran hasta qué punto eran incompatibles los postulados humanistas y los del sistema escolástico anterior. El intercambio de descalificaciones entre ambos autores se produce a partir de que el doctor pide la opinión de Núñez sobre su traducción de la *Historia Natural* de Plinio. Al juicio del Pinciano, dicha traducción no cumple ninguno de los requisitos necesarios, entre los que destaca de manera fundamental el de «ser gran latino y griego que sepa muy bien todos los rincones y particularidades de entrambas lenguas», que, por supuesto, no se daba en este caso.

La respuesta de Villalobos es igualmente provocadora, pues reivindica la validez de sus conocimientos sustentados «sobre cimientos, *no de palabras y plumas*, (cursiva nuestra) sino fundamentos de lógica y elementos macizos y sólidos de filosofía y astrología y las otras artes». La confrontación es clara y no deja lugar a dudas.

Un «Glosario», donde se aclara la identidad de los personajes citados en las cartas, permite apreciar claramente la adscripción de Núñez al círculo intelectual

y político que dominaba por aquel entonces el espacio español.

El libro se cierra con una serie de apéndices y documentos que acaban de ofrecer todos los datos relativos a la vida de Núñez, a su ámbito social y a sus intereses intelectuales. El acercamiento directo a los autores por él utilizados permite conocer cuáles eran los intereses intelectuales que dirigían su labor como humanista. Los datos ofrecidos sobrepasan con creces el interés del personaje concreto para ofrecer una visión general de valor incalculable.

Nos encontramos, en definitiva, ante un estudio que roza las lindes de lo biográfico (se analizan el epistolario y la biblioteca) y que nos ilumina acerca de las claves esenciales del contenido de la obra del autor. Sugerente, pues, este trabajo que pone de manifiesto el nivel que han alcanzado nuestros estudios sobre el Siglo de Oro, aportando datos biográficos que contribuyen de manera decisiva a la comprensión de la obra de un autor y su época. Podemos considerar este estudio dentro del ámbito de la biografía intelectual, o biografía de la «Gestalt» (de la figura), que no cae ni en el exceso de las historiografías puramente centradas en la obra de un autor, ni en el defecto de ocuparse del personaje sin tener en cuenta el pensamiento modulador de su obra.

SILA GÓMEZ ÁLVAREZ

REYES CANO, Rogelio, *Estudios sobre Cristóbal de Castillejo*, Salamanca, Ediciones de la Universidad de Salamanca, 2000, 158 pp.

En ocasiones la historiografía literaria elabora recurrentes falsillas metodológicas con el objeto de desentrañar el panorama poético del siglo XVI. Esto con-

duce de forma natural a una excesiva simplificación de los hechos, a una visión deturpada de los períodos. En este sentido, uno de los tópicos más reconocidos es la dualidad poesía tradicional / poesía italianizante planteada en términos de oposición. Ahora bien, ubicar a Cristóbal de Castillejo entre las hordas de los réprobos «tradicionalistas» que osaron poner reparos al boscanismo y garcilasismo triunfantes es una falacia demasiadas veces repetida. Hoy sabemos que el poeta de Ciudad Rodrigo fue un hombre de su tiempo, un escritor de muchos y variados registros temáticos y expresivos. Su fidelidad a la métrica octosilábica no puede hacernos olvidar ni su condición de persona abierta y cosmopolita, ni su personalidad de humanista moderno.

Rogelio Reyes en esta colección de artículos acierta a presentar a un Castillejo plenamente renacentista, a un pensador inserto en las corrientes artísticas y filosóficas de su época. Si actualmente no podemos ya dudar de que fue monje cisterciense, es preciso señalar que, en medio de los afanes políticos y administrativos de la corte vienesa, no parece haber vivido con excesivo celo las exigencias de su condición. La estancia en Viena tiene además otras implicaciones ideológicas que ayudan a entender su obra. La actitud de Lutero puso en peligro no sólo la unidad religiosa sino también política del Imperio, lo que obligó a Carlos V a aplicar una política de reconciliación. El alma de esa política de unión entre católicos y protestantes fue precisamente la corte del Archiduque. Y en la base estaba la actitud de una figura como Erasmo de Rotterdam, con quien Castillejo mantiene unas afinidades espirituales evidentes que van más allá de la recreación de moldes literarios.

En cuanto a su condición enamoradiza y hasta licenciosa, el crítico considera que la interpretación que se ha hecho de algunas de sus más desenfadadas com-

posiciones es demasiado literal. La credibilidad que cabe otorgar a las abundantes alusiones femeninas de sus poemas amorosos es muy escasa, sobre todo si tenemos en cuenta la facilidad de su pluma para la poesía jocosa.

En definitiva, la biografía que acabamos de esbozar no induce precisamente a verlo como un tradicionalista a ultranza sino más bien como un estudioso abierto a muchas facetas de la modernidad. Su perfil humano, más que al de un clérigo medieval, se aproxima al modelo de «homo facetus» diseñado por Castiglione en *El Cortesano*.

Maestro en el uso de los metros cortos a los que dotó de singular agilidad, otorgándoles una ligereza coloquial totalmente alejada del amaneramiento concepcionista, su figura encarna muchos de los rasgos que caracterizarán al mejor Quevedo. Se trata por tanto de una modernidad que es ya de signo renacentista, aunque no inclinada al idealismo amoroso petrarquista sino, y esto es lo fundamental, a ese erotismo realista que apela al goce de los sentidos y que tiene en Pietro Aretino a su máximo representante. Y no olvidemos su condición de precursor en el uso del octosílabo para la materia mitológica, abriendo así una vía por la que transitarán después Montemayor, Silvestre y hasta el mismo Góngora.

*El Diálogo de Mujeres*, una de sus obras más conocidas, es objeto de dos exhaustivos capítulos. El soporte argumental del texto es muy liviano: un debate en el que Alethio y Fileno entablan un coloquio en el que representan, respectivamente, el anti y el profeminismo. Misoginia y defensa de la mujer están de ese modo presentes en el libro, superando así la simple, y casi siempre monótona, sarta de ataques a las féminas a que se reducían tantos poemas del siglo xv.

Lo más importante del *Diálogo* es el establecimiento de una tensión dramática de buen resultado expresivo. Para ello

rompe y flexibiliza el ritmo de los versos cortos con la intención de buscar en el diálogo versificado una naturalidad que parecía privativa de la prosa. Aquí subyace de nuevo el espíritu del genio de Rotterdam. El coloquio erasmiano debe mucho a la antigüedad clásica, pero al mismo tiempo es una creación muy moderna pues arranca del «coloquio escolar», nacido con el objeto de facilitar a los alumnos modelos de conversación latina familiar. Esto obligó a los traductores españoles a hacer algo que es muy revelador para entender la producción de Castillejo: a expresarse en castellano con las fórmulas de la conversación familiar. Fórmulas tales como los refranes, a los que concede una atención prioritaria. Confluyen en él dos corrientes paremiológicas definidas: en primer lugar se inserta, por edad y formación, en la importante tradición paremiológica medieval castellana que conduce al *Lazarillo*. Pero detrás de esta moda típica del XVI español está también Erasmo. Lo que sus *Colloquia* fueron para el género dialógico, lo serán sus *Adagia* para la literatura del refrán.

Resta aludir a otro rasgo de estilo muy valorado: la inclusión de cuentecillos orales de carácter familiar y desenlace jocoso. Esta incorporación está relacionada con la afición renacentista por toda suerte de arte popular y espontáneo, lo que lleva a los humanistas a otorgar a esos relatos familiares una dignidad que antes no tenían.

Aun aceptando su inserción en la tradición misógina medieval cabe contemplar este texto desde una perspectiva más actualizada. Encaja en una órbita literaria que va dejando atrás muchos de los esquemas de la misoginia medieval y comienza a abrirse a un antifeminismo de nuevo cuño, más sutil e intencionado, hijo de un moralismo más cortesano que tradicional. En lo que respecta, pues, al contenido misógino, las novedades del

*Diálogo* son relativas. Con todo, podemos señalar dos. En primer lugar, es una de las pocas sátiras de carácter general sobre la mujer que se escriben en el siglo XVI. Por otro lado, corresponde a esta obra el trazado de esa distribución de partes conforme a una tipología femenina («mujeres en general, casadas, doncellas, monjas, viudas, solteras y alcahuetas») que, sin ser nueva, ofrece una gama muy amplia de tales estados y facilita un principio de ordenación muy riguroso.

Atención especial merece el apartado dedicado a las monjas. Ante todo, son mujeres y participan, por consiguiente, de todos los vicios consustanciales a la mujer. Castillejo parte de los versos de fray Iñigo de Mendoza o el arcipreste de Talavera y los funde con los principios erasmistas que criticaban la relajación de la vida religiosa, sus prácticas externas y sensibleras beaterías. Destaca tres vicios esenciales: el vicio de la carne, fomentado por su casi permanente estado pasional, su natural tendencia al acicalamiento y al galanteo y, por último, sus fallos y deficiencias específicamente religiosos.

Hay que señalar que este texto fue sometido a correcciones y mutilaciones considerables por Blasco de Garay, editor y autor literario de fama gracias a unas *Cartas en refranes* de sorprendente fortuna editorial durante los siglos XVI y XVII. Las ediciones que se suceden a lo largo del XVI reproducen el texto mutilado, cuya última edición documentada es la que cita D. Bordona de 1567, sin lugar ni imprenta. Tras un análisis ecdótico de primer nivel, el crítico llega a la conclusión de que lo más interesante de la intervención de Garay hay que buscarlo en el capítulo de las monjas. Ésta era la parte más comprometida y grave del *Diálogo*, por tratarse de personas sagradas, para un editor dedicado a imprimir la obra en la España de mediados del XVI.

Queda, sin duda, mucho que matizar todavía en relación con el tan airado pro-

blema del antiitalianismo de nuestro autor, pero Reyes aporta muchos elementos clarificadores. Se olvida con frecuencia que el fenómeno del italianismo en España no puede ligarse en exclusiva al petrarquismo, que fue dominante, pero que no fue en absoluto el único. A su lado se desarrollaron la línea satírica y burlesca procedente de Berni y el anti-petrarquismo de Pietro Aretino, autor al que en unas interesantes cartas, estudiadas en este libro, Castillejo situó junto a las dos autoridades prosísticas italianas: Bembo y Boccaccio. En un momento de exaltación petrarquista como el que Italia vivía aquellos años, omite el nombre del gran lírico del Trecento y elige como modelo de «lengua y elocuencia» al autor del *Decamerón*.

El principal punto de referencia para explicar su filiación tradicionalista ha sido su famosa *Repreñión contra los poetas que escriben en verso italiano*. Mucho menos en cuenta se ha tenido otro texto importantísimo: el titulado *Contra los encarecimientos de las copias españolas que tratan de amores*.

Comencemos con una salvedad que parece ignorarse muchas veces: los ataques a la moda italianizante no se limitaron al campo «tradicional». Gregorio Silvestre, Gutierre de Cetina o Juan de la Cueva han de salir al paso de las facilonas y frecuentes imitaciones de los modelos italianos. Lo que sucede es que Castillejo no se queda en la simple ironía intrascendente sino que pretende sustentar su crítica sobre argumentos más reflexivos. Y no olvidemos que también critica a Boscán, al Boscán de las coplas amorosas a la manera tradicional, consideradas formalmente aceptables aunque insustanciales. Sucede, pues, con nuestro escritor algo que no se ha resaltado como debiera: gasta tanta energía, si no más, en censurar a los malos poetas de la lírica cancioneril como en recriminar a los italianizantes. Considera que la lengua

española merece mejor destino que el de envolver esas coplas convencionales. Defiende la idea humanística de que una lengua queda dignificada por su producción literaria, clarísima coincidencia con Garcilaso y Valdés; lo que le distingue es la certeza de que la dignificación puede llevarse a cabo mediante una renovación estilística que no prescindiera de los modelos del siglo anterior.

En «La literatura bufonesca o del loco», se expone un auténtico tratado en breves páginas sobre la evolución del género en nuestro país hasta llegar a Castillejo. No toda la locura literaria ha de llegarle por la vía de Erasmo. Procede también de los cauces del amor cortés y del alegorismo moralizante de la literatura del xv. No olvidemos que, previamente, Erasmo bebió en Luciano, Sebastián Brandt o la pintura del Bosco para elaborar su *Moria*, la doble cara de las cosas del mundo. Ése es el hilo que ha de conducirnos hacia Castillejo. Abundan en él los paradigmas compositivos basados en la literatura «disparatada»: la *fiesta* y el *romance glosado*, así como auténticas versiones burlescas de modelos serios: la repreñión, la querella, el loor adoxográfico y otras varias suertes de procedimientos paródicos, reflejados en sus sátiras sobre vizcaínos, preludio de Cervantes, o las dedicadas al tema equino.

Para finalizar, Reyes expone la visión que tres poetas de nuestro tiempo —A. Machado, García Lorca y J. R. Jiménez— tienen del clérigo de Ciudad Rodrigo. El primero no tiene otra intención que reflejar el ya conocido esquema de los dos grupos contrapuestos; Lorca, por su parte, introduce una nota personal al ponderar el acento hispánico de Garcilaso. Pero fue Juan Ramón quien más afinó en sus apreciaciones. Rehabilita a Castillejo en nombre de la verdad poética y otorga a las dos recurrentes líneas poéticas renacentistas una trascendencia nueva, al considerarlas nada menos que como dos

constantes históricas de la poesía española.

Vemos, por tanto, que sólo desde la integración de lo lingüístico y lo literario puede comprenderse cabalmente el sentido de estas sátiras, dirigidas más a contrapesar la excesiva ponderación de la lengua toscana que a criticar las formas métricas petrarquistas. Aquellos que tachan de loco a este «clérigoepatante» por atreverse a reconvenir a Garcilaso, ignoran que el personaje del perturbado posee un punto de vista paradójico y desmitificador: el que le hace mirar la realidad a la luz reveladora de la demencia.

RAFAEL BONILLA CEREZO

FERRI COLL, José María, *La poesía de la Academia de los Nocturnos*, Alicante, Universidad de Alicante, 2001, 364 pp.

Las academias áureas proliferaron en España coincidiendo con el desarrollo de los núcleos urbanos, convertidos en centros políticos, económicos y culturales. No se puede entender su aparición sin tener en cuenta la sociedad que las creó y mantuvo, pues no eran más que una representación en miniatura de ella. La monografía de Ferri Coll se centra en la Academia de los Nocturnos, que, si bien no contó con la presencia de ninguno de los grandes nombres de la lírica española del Siglo de Oro, sí goza de una circunstancia excepcional que la ha convertido en modélica: se han conservado las actas de todas las reuniones. Esos documentos permiten conocer al detalle el funcionamiento íntimo de las reuniones, desde el nombre y el pseudónimo de los participantes hasta las composiciones que se escribieron para cada una de ellas.

La Academia de los Nocturnos se localizó en Valencia; la primera sesión se celebró el 4 de octubre de 1591 y la úl-

tima el 13 de abril de 1594. Los académicos se reunían una vez por semana, los miércoles por la noche —sólo excepcionalmente al mediodía—, en el palacio de Bernardo Catalá de Valeriola, presidente, protector y mecenas del grupo. El resto de cargos de relevancia los ocuparon el canónigo Tárrega (consiliario), Francisco Desplugues (secretario) y Miguel Benedito (portero). La jerarquía que regía la academia sólo era una transposición de la que organizaba la vida social en la Valencia del XVI: alta nobleza, alto clero, baja nobleza y nuevas clases burguesas; esto es, todos los grupos que tenían acceso a la cultura. Las actas de los Nocturnos se han conservado en tres tomos manuscritos, que, tras diversos avatares, han ido a parar a la sección de raros y curiosos de la Biblioteca Nacional —R-32, R-33 y R-34—. Como resultado de las 88 sesiones celebradas —divididas en tres períodos: entre octubre de 1591 y mayo de 1592; entre octubre de 1592 y marzo de 1593; y entre octubre de 1593 y abril de 1594—, las actas incluyen 805 poemas y 85 discursos en prosa, pertenecientes a cincuenta autores distintos. Aunque Ferri sólo analiza las composiciones en verso, en los capítulos iniciales se ocupa descriptivamente de los textos en prosa.

Quien busque en los poemas de los Nocturnos las genialidades de un Lope quedará defraudado. Había en las academias mucho de liturgia y de repetición de unas mismas fórmulas; en numerosas ocasiones, se trataba de meros ejercicios poético-literarios, que debían más al oficio de taller que al arte. A pesar de su radicación geográfica, la lengua empleada en la Academia fue siempre el castellano, como castellanos fueron también sus modelos, fundamentalmente Garcilaso.

El grueso del volumen está dedicado a la clasificación de ese *corpus* de 805 poemas. Los procedimientos más habituales en esas composiciones son los de *elec-*

*tio, imitatio, cognitio y correctio*. Todas ellas se pueden dividir en cuatro grandes grupos, según el número de apariciones: de corte amoroso, de corte moral, de corte burlesco y de corte religioso. No sería necesario indicar que, para los primeros, los modelos fundamentales eran Garcilaso y los autores neoplatónicos. Aunque los Nocturnos no han dejado ninguna poética en sentido estricto, dejan entrever sus gustos literarios en la elección de los tópicos empleados —menosprecio de corte, *beatus ille, tempus fugit...*— y en la métrica. Los metros castellanos cohabitan con los italianos: las formas más cultivadas son las redondillas y los sonetos, pero también las octavas, los romances y los cuartetos; otras estrofas, como los tercetos y las liras, aparecen de manera más esporádica.

El presidente encargaba a cada uno de los académicos una composición, proporcionándoles el tema y la estrofa que debían utilizar. El resultado eran poemas escritos *ad hoc*, de una semana para otra, lo que ha llevado a la crítica especializada a despreciarlos desde el punto de vista literario. Esta circunstancia, sumada a la frecuente trivialidad de los contenidos, ha acabado por arruinar la poesía de las academias, cuando lo cierto es que se trata de un ejemplo valiosísimo del quehacer literario durante los Siglos de Oro. Como toda poesía fosilizada, debe más a la técnica que a la inspiración, pero eso la dota de un valor documental sin parangón. No son los grandes autores los que forjan el tono de una época, sino los mediocres.

Ferri Coll se detiene a explicar el funcionamiento de las academias, reguladas por unos estatutos o instituciones, y aplica sus conclusiones al *corpus* poético del cenáculo valenciano. En cierto modo, descubre la tramoya, revela los redañes de la poesía del Siglo de Oro. Casualmente, *La poesía de la Academia de los Nocturnos* ha coincidido en las

librerías con la publicación de las nuevas entregas de las actas —a cargo de la Institució Alfons el Magnànim—, cuyo primer volumen apareció en 1988. Estos títulos se complementan a la perfección, pues el uno se centra en los textos que se publican en los otros, y, de alguna manera, todos ahondan en la intrahistoria de la literatura española, a propósito de un grupo poético-literario que no se caracterizó por su brillantez, sino por su medianía. Hay quien habla de la tragedia de ser uno más en literatura. Eso es lo que fueron los Nocturnos, quienes, sin dejar ningún saliente, contribuyeron con su grano de arena a la montaña de lo artístico-literario. Este libro, ejemplar por la documentación exhibida y por la perspicacia del autor para obtener de ella un sentido, rinde al cenáculo valenciano el mejor homenaje que se le puede tributar: haberlo convertido en objeto de estudio.

JOAQUÍN JUAN PENALVA

ARELLANO, Ignacio y Victoriano RONCERO, *La musa Clío del Parnaso Español de Quevedo*, Pamplona, EUNSA, 2001, Anejos de *La Perinola*, 9, 215 pp.

Conocida es de todos los quevedistas y de los especialistas en literatura áurea la fundamental labor que el Grupo de Investigación Siglo de Oro (GRISO) de la Universidad de Navarra realiza desde hace unos años en el terreno de los estudios quevedianos, labor que pivota en torno a la revista *La Perinola* y su colección de anejos, que, con el libro que ahora reseñamos, llega a nueve volúmenes. Se trata de un libro destinado no sólo a los especialistas en la obra de Quevedo, sino a cualquier interesado en la poesía, política e historia del XVII español, o al lector culto y curioso, aman-

te de la poesía, que quiera leer la de Quevedo con aprovechamiento.

El libro se abre con una excelente introducción (pp. 5-38) que estudia en profundidad, y a la vez con concisión y claridad, la poesía de Quevedo encuadrada en la musa Clío. Arellano y Roncero recuerdan la voluntad última de Quevedo, justo antes de morir, de editar sus poemas divididos en nueve musas, según la materia de que trataran, y la actuación de su amigo González de Salas, en 1648, ordenando póstumamente la voluntad del autor, pero también interviniendo en cambios y adiciones. Clío es la musa de la fama, en la que se colocan poesías heroicas y elogios de varones ilustres, pánegricos de los soberanos y héroes militares, de quienes se elogian, siguiendo el tópico clásico, *sapientia et fortitudo*, o las armas y las letras. En estos poemas de Quevedo, según Arellano y Roncero, hay una concepción del individuo como factor determinante de la Historia y una concepción de ésta como *magistra vitae*, de la cual sacar ejemplos para el presente político, lo que convierte a nuestro escritor en consejero del monarca.

Se trata de veintiocho los poemas encuadrados en Clío, la primera y la más breve de las musas del *Parnaso español*. Veinticinco sonetos, un poema en octavas reales, una silva y una canción pindárica, analizados todos ellos cuidadosamente en la introducción de Arellano y Roncero que destacan su dimensión histórica, política y emblemática. Los editores clasifican los poemas en tres grupos: encomiásticos, morales y de circunstancias.

Los encomiásticos están dedicados a reyes y emperadores como Carlos V, Felipe III y Felipe IV. De Carlos V admira Quevedo su fuerza militar y espíritu cristiano; de Felipe III destaca su devoción religiosa y de Felipe IV se centra otra vez en la actividad militar que hace despertar esperanzas de una restauración del modo de gobierno de Felipe II. En otros

poemas, como los dedicados a Luis XIII de Francia y a su valido, el Cardenal Richelieu, hace Quevedo una crítica de los franceses y una defensa de Felipe IV y Olivares. Arellano y Roncero estudian uno de estos sonetos como verdadero tratado político en el que se exponen las «ideas básicas sobre el gobierno de la monarquía» (p. 26): la condición divina del rey de España; que la guerra justa es aquella que beneficia al país y a la religión; y que el valido sirve para ayudar al rey, no para suplantarle. Un último subgrupo de poemas encomiásticos está dedicado a los nobles, de quienes se elogia el espíritu bélico, precisamente en una coyuntura histórica en la que la nobleza se aleja de la guerra y se concentra en las luchas de poder cortesanas. Entre estos destacan los sonetos al duque de Osuna, a quien Quevedo había acompañado como confidente entre 1613 y 1618 en Sicilia y en Nápoles.

Los poemas que Arellano y Roncero clasifican de «morales» responden a la idea de la historia como *magistra vitae*: en dos de ellos aparecen personajes históricos o lugares simbólicos como Roma, símbolo de la fugacidad del tiempo y la huerta del duque de Lerma, símbolo del cambio de fortuna. Un tercer grupo es el que los editores denominan «poemas de circunstancias», poesía cortesana en auge en los reinados de Felipe III y Felipe IV, en los que los poetas se acercaban a la corte para buscar el mecenazgo de los nobles. Se trata de poemas que describen juegos de toros y cañas, y otros divertimentos nobiliarios y que sirven como «testimonio de una época histórica» (38).

Se pueden leer, pues, en este libro, bien presentados y arropados, famosísimos sonetos, como el que comienza «Buscas a Roma en Roma, ¡oh peregrino!», o aquel otro que a Borges le parecía cima poética, dedicado al duque de Osuna: «Faltar pudo su patria al Grande Osuna». O hermosos versos de sonetos

menos transitados, como aquellos que describen la nieve que cae sobre el Buen Retiro en Madrid: «Llueven calladas aguas en vellones / blancos las nubes mudas; pasa el día / ... en sombra fría».

Los poemas se anotan exhaustivamente, pero sin erudición innecesaria. En las notas, magistrales, se ofrecen pasajes paralelos, aclaración de personajes, hechos históricos, monumentos y cuadros, y párrafos explicativos en el caso de pasajes de sintaxis o comprensión general difícil. También se da la cronología aproximada de los poemas datables por referir circunstancias conocidas de la época. Con las notas se aclara satisfactoriamente el sentido de los poemas; en algunos casos, además, los editores las aprovechan para refutar algunas interpretaciones erróneas de los poemas. Como muestra de honradez intelectual, los editores han preferido en algún caso confesar no entender el sentido de algunos versos, en vez de pasarlos por alto, como tantas veces se hace.

Arellano y Roncero siguen el texto de *El Parnaso Español* de 1648 y cotejan tres ejemplares, uno de la Biblioteca Menéndez Pelayo, otro de la Biblioteca Nacional y un tercero de la Casa Velázquez, sin encontrar «diferencias de valor textual» (p. 38). Quizá se podía haber aprovechado aquí la ocasión de hacer un análisis bibliográfico más minucioso de esa edición príncipe de 1648, de la que se conocen más ejemplares que los manejados por Arellano y Roncero y de la que no se ha hecho todavía un estudio bibliográfico detenido. Se echa de menos, también, alguna referencia a la transmisión de algunos de los poemas de Clío de los que se conservan copias manuscritas; o a las diferencias de redacción que puedan existir en los poemas que han sido publicados en más de una ocasión (por ejemplo, los sonetos publicados primero en el *Anfiteatro* de Pellicer de 1632 y después en el *Parnaso* de 1648).

En fin, son éstas objeciones menores a un libro espléndido, en el que son mínimas las erratas y todas ellas fácilmente subsanables por el lector y que sólo en un caso afectan al texto de Quevedo: «delicente» por «delincuente» en la p. 156. Algún lector podría echar también en falta alguna referencia bibliográfica completa, por ejemplo de los libros de Gómez Manrique, *Cancionero* (p. 7); Brunetto Latini, *Tesoro* (p. 122) y Atenágoras, *Legatio* (p. 160). Otro lector podría encontrar alguna nota innecesaria, como la que explica que el retrato de Felipe IV hecho por Díaz de Morante adorna hoy la portada de la revista *Criticón* (p. 88); pero todo ello no empaña en absoluto el placer de la lectura de este tomo que además tiene una presentación impecable, con abundantes ilustraciones de cuadros, retratos, libros y emblemas de época a los que se alude en los poemas.

FERNANDO PLATA

TIRSO DE MOLINA, *La villana de Vallecas*, edición crítica, estudio y notas de Sofía Eiroa, Madrid-Pamplona, Instituto de Estudios Tirsianos, 2001, 299 pp.

Entre las comedias de Tirso de Molina *La villana de Vallecas*, impresa en 1627, no es de las más difundidas. Pero es de las más interesantes ya que, con un argumento típico de la comedia áurea, lleva a escena una trama muy de su taller, y es que la pieza tiene como protagonista a una mujer, doña Violante, dama valenciana que, ofendida por un caballero, Don Pedro de Mendoza, se decide a recuperar su honor y su amor, marchando tras el ofensor y haciéndose pasar por panadera. La publicación ahora de la edición crítica de *La villana de Vallecas* de Tirso de Molina, a cargo de la Dra. Sofía Eiroa, en la magnífica colección del

Instituto de Estudios Tirsianos, nos permite leer un muy interesante texto tirsiano en las mejores condiciones. Para llegar a ese objetivo, Sofía Eiroa ha realizado una investigación exhaustiva de toda clase de fuentes y documentos en torno a esta pieza dramática y a su autor, de manera que, basándose en una documentación muy valiosa y en una metodología rigurosa y experimentada, su trabajo constituye una de las aportaciones más interesantes que se han llevado a cabo en el campo de los estudios tirsianos en particular y en el más amplio del teatro áureo, en los últimos años.

Se basa nuestra afirmación en los procedimientos utilizados y los resultados obtenidos por la autora, de cuyo trabajo hay que destacar en primer lugar el metódico y cuidadoso estudio preliminar, que ocupa cerca de cien páginas, en las que lleva a cabo, en una primera parte, denominada «Estudio textual», un examen de los documentos utilizados en su trabajo y de todos los precedentes editoriales de esta obra de Tirso de Molina. En primer lugar, la edición príncipe, de Sevilla, 1627, que parece ser la fuente más segura para establecer el texto, aunque es cierto que se conservan dos manuscritos, pero posteriores. Uno, en la Biblioteca Imperial de San Petersburgo, copiado de una edición impresa, se dice que de 1631, en realidad la segunda (Valencia), de la que también se copiará el otro manuscrito, el de la Biblioteca Nacional de Madrid, como en el mismo se indica. A estos manuscritos hay que añadir las refundiciones, ya en el siglo XIX, de Dionisio de Solís, que se conservan, igualmente, en manuscritos. La relación de ediciones comienza con la de Juan Eugenio de Hartzenbusch, y continúa con las de Adolfo Bonilla, Sherman W. Brown, Blanca de los Ríos, Jean Lemartinel-Gilbert Zonana hasta llegar a las de Pilar Palomo. Se tienen en cuenta las aportaciones realizadas por X. A. Fernández en su estudio, publicado en 1991,

dedicado problemas textuales. Este autor ya lleva a cabo una crítica muy rigurosa de las ediciones precedentes de la comedia, lo que sin duda ha facilitado a Sofía Eiroa su tarea.

Una vez enumeradas las fuentes, se procede a un estudio pormenorizado de ellas, del que se desprende que la edición príncipe es la que debe seguirse una vez corregidas algunas erratas de imprenta muy evidentes. Por ello, la autora, y como conclusión de esta parte, establece los que serán los criterios de edición, aparato de variantes, respecto al texto que queda fijado como base, señalando a pie de página las enmiendas que realiza sobre la príncipe.

Otro aspecto tratado en el estudio preliminar es el de la datación, partiendo de que la acción se sitúa presumiblemente en 1620, debido a una mención de la enfermedad sufrida por Felipe III a su vuelta de Portugal, aunque también hay otras alusiones que nos inclinan hacia la fecha de 1618. Sea como fuere, entre esas fechas y 1627, año de la príncipe, pudo ser escrita la comedia por Tirso, aunque por numerosas referencias apuntadas por la editora, hay que situar la fecha de redacción entre 1618 y 1620. Interesante también es el apartado referente a las influencias posteriores de esta comedia de Tirso, que es posible detectar en Agustín de Moreto y en su refundición titulada *La ocasión hace al ladrón*, y en la comedia de Jerónimo de Barriónuevo, titulada *Laberinto de amor y panadera de Madrid*. La comparación del original tirsiano con ambos textos revela las concomitancias y las diferencias.

La segunda parte de la presentación preliminar está dedicada al «Estudio dramático», en el que la autora nos ofrece un pormenorizado análisis del asunto de la comedia como introducción al estudio de los mecanismos de construcción dramática, particularmente lo que se refiere a exposición, nudo y desenlace. La cla-

sificación genérica de *La villana de Vallecas* como comedia de enredo y el análisis de los temas, los motivos y los personajes, completan el estudio más literario de la obra. En este aspecto hay que destacar la solidez con que Eiroa lleva a cabo sus conclusiones basándose en consideraciones pormenorizadas que le permiten alcanzar juicios muy objetivos y valiosos. En todo caso, esta comedia de Tirso se presta de una forma especial al análisis profundo de sus criaturas, por ejemplo, trabajo que desarrolla con lucidez la editora destacando las funciones dramáticas de cada uno de ellos.

Es obligado en el estudio preliminar de una edición de una comedia áurea, presentar un estudio métrico detallado, que, si bien tiene el aspecto exterior de inventario mecánico, a la luz de los cómputos obtenidos se convierte, en todos los casos, en referente obligado para alcanzar conclusiones válidas sobre la calidad de la comedia. Sofía Eiroa realiza también este obligado inventario elaborando las correspondientes conclusiones sobre la utilización en tal o cual pasaje de tal o cual modalidad métrica, de acuerdo con los supuestos establecidos por Lope de Vega en el *Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo*. Interesante también es, y en esta comedia en particular, el aspecto puramente lingüístico, dado que aquí la protagonista se expresa en dos registros: si encarna a la villana, hablará el sayagüés, y si encarna a la dama, lo hará en un lenguaje muy cortesano. Con el resto de los personajes del mismo modo se advierten diferencias sociales de expresión lingüística, según sean criados o rústicos, o señores. El estudio ofrecido por Eiroa en este aspecto sitúa perfectamente la valoración que merece este juego lingüístico adoptado por Tirso en *La villana de Vallecas*, y que revela uno de los rasgos más felices de esta comedia bien representativo del donaire, ingenio y pericia del insigne mercedario. Cierra el análisis de

esta segunda parte la referencia a las escasas notas escénicas y a los criterios de edición propiamente dichos, adelantados ya, en parte, al final del estudio textual.

Respecto a la edición misma de la comedia, hay que destacar la prudencia y la sensatez de Sofía Eiroa a la hora de establecer criterios y adoptar decisiones, así como la generosidad a la hora de establecer las anotaciones pertinentes. Destacamos en primer lugar que la autora ha enmendado críticamente los errores del texto príncipe y así lo ha anotado en cada caso, para que el lector sea consciente de los cambios en este terreno. Ha modernizado las graffías que no tienen relevancia fonética de acuerdo con las normas establecidas por el GRISO (Grupo de Investigación Siglo de Oro) de la Universidad de Navarra, aceptadas por la mayor parte de la comunidad científica, y ha modernizado la puntuación estableciendo criterios actuales, idénticos a los que se adoptan en el empleo de mayúsculas y tildes. Respecto a las notas, que hemos juzgado generosas, son de gran amplitud y ambición temática. Hay notas filológicas, hay aclaraciones de alusiones más o menos veladas, hay comentarios de rasgos de estilo, hay explicaciones de numerosos términos. Lo más destacable es que casi todas las afirmaciones contenidas en las notas están apoyadas en otros textos áureos significativos, lo que se avisa con el correspondiente «comp.» y el texto utilizado como autoridad, que bien puede provenir del mismo Tirso o de otros muchos autores del Siglo de Oro: Quevedo, Gracián, Lope, etc.

En definitiva, una edición muy cuidada que se ha de convertir en instrumento indispensable para mejor conocer a uno de nuestros grandes dramaturgos clásicos, Tirso de Molina, y que augura en su joven editora un futuro prometedor en el campo de los estudios áureos.

FCO. JAVIER DÍEZ DE REVENGA

*Comedias burlescas del Siglo de Oro*, tomo II, ed. del GRISO dirigida por I. Arellano: Madrid/Pamplona, Iberoamericana/Universidad de Navarra, 2001, col. «Biblioteca Áurea Hispánica», n.º 13.

La comedia burlesca del Siglo de Oro es un género dramático al que la crítica recientemente ha comenzado a prestar atención, a través de estudios y ediciones (debidos a Ignacio Arellano, Esther Borrego, Luciano García Lorenzo, Celsa Carmen García Valdés, Javier Huerta Calvo, Carlos Mata Induráin, Frédéric Serralta o Pietro Taravacci, entre otros). Con la publicación de este segundo tomo de *Comedias burlescas del Siglo de Oro* en la «Biblioteca Áurea Hispánica» (n.º 13), el GRISO ve afianzarse un ambicioso proyecto: la recuperación del género de la comedia burlesca en rigurosas ediciones críticas con las anotaciones explicativas oportunas. Este segundo tomo de burlescas ofrece al lector cuatro nuevos títulos: *Los amantes de Teruel* y *Amor, ingenio y mujer*, de Suárez de Deza (edición de Esther Borrego), y dos obras anónimas, *La ventura sin buscarla* (edición de Ignacio Arellano) y *Angélica y Medoro* (edición de Ignacio Arellano y Carlos Mata).

Esta segunda entrega de la colección contiene algunas novedades respecto a la configuración del primer tomo (*El rey don Alfonso, el de la mano horadada*, n.º 3 de la «Biblioteca Áurea Hispánica», ed. de Carlos Mata). En primer lugar, el aumento del número de obras editadas en este volumen ha motivado que los estudios preliminares de las comedias se vean reducidos considerablemente; sin embargo, cumplen perfectamente su cometido comentando los aspectos más significativos de las obras.

En este sentido, cada obra aparece precedida por una introducción donde se informa suficientemente al lector de los datos más relevantes: referencias al au-

tor —caso de que sea posible—, resumen argumental básico con una útil segmentación en bloques de acción (por ejemplo, *La ventura sin buscarla*, pp. 305-307; *Angélica y Medoro*, pp. 402-405) que facilita la lectura y ayuda a observar los mecanismos propios de la comedia burlesca: reducción respecto al modelo serio en la extensión, en el número y tipo de estrofas, en el número de personajes, en el número de bloques escénicos, etc.; comentarios referidos al modelo serio —por ejemplo, en el caso de *Amor, ingenio y mujer* se nos informa de que nos encontramos ante una burlesca que no parodia un modelo concreto, sino, de manera general, unas «fórmulas ya gastadas y los diversos tópicos y motivos de comedias de enredo y de honor», p. 163—; reseña, en definitiva, de distintos elementos constitutivos de la comedia burlesca: comicidad escénica, tratamiento burlesco de temas —privanza, honor, matrimonio, etc.—, degradación burlesca del tópico del retrato de la belleza femenina, ridiculización de diálogos amorosos, etc.

Otros elementos constantes en la edición de las obras son los apartados correspondientes a los testimonios conocidos —nota textual— y sinopsis métrica. En la nota textual se describen, cuando ello es posible, todos los testimonios conocidos de la comedia editada y se fija el texto base —por ejemplo, *Los amantes de Teruel* y *Amor, ingenio y mujer*—, dándose cuenta pormenorizadamente de la lista de variantes del texto. En otras ocasiones —*La ventura sin buscarla* y *Angélica y Medoro*— según es habitual en la comedia burlesca, el panorama textual resulta bastante simple, disponiéndose únicamente de un solo testimonio manuscrito de la comedia; por lo tanto, no es posible aquí hacer reflexiones textuales y se adopta el manuscrito como único texto base sin otra posibilidad.

Respecto al apartado de la sinopsis métrica, todas las comedias editadas cuentan con el oportuno análisis métrico:

reseña de formas métricas, cambios de estrofa por jornada, cómputo de versos y porcentajes. Los distintos análisis demuestran, como era de esperar en la comedia burlesca, la reducción de formas métricas prácticamente a dos: el romance y las redondillas; con todo, hay una presencia esporádica de metros solemnes de arte mayor (endecasílabos, octavas reales, sonetos en *Angélica y Medoro*; pareados en *La ventura sin buscarla*; silvas y sonetos en *Amor, ingenio y mujer*; silvas en *Los amantes de Teruel*) que buscan proporcionar útiles efectos paródicos —piénsese por ejemplo en el ritmo monótono producido por los endecasílabos pareados—, puesto que en la comedia burlesca no es pertinente la presencia de personajes y situaciones elevadas.

Siendo los aspectos anteriormente señalados importantes, puede afirmarse que el auténtico protagonismo del libro corresponde al texto de la comedia y las anotaciones explicativas, siempre importantes y particularmente difíciles en textos burlescos donde los juegos de palabras, intertextualidad, alusiones, etc. se multiplican extraordinariamente. Los distintos editores han puesto sumo cuidado en ofrecer un texto riguroso, procurando subsanar en la medida de lo posible los errores y anomalías —ya se ha indicado antes respecto al estudio textual—, o bien proporcionando razonadas correcciones de las que el lector siempre se encuentra puntualmente informado en las notas al texto.

Las anotaciones al texto, entre los múltiples aciertos que se pueden apuntar, logran, a mi juicio, un difícil equilibrio que no siempre es fácil de conseguir: por una parte, sirven al lector no iniciado para aclarar el sinnúmero de términos, referencias y sentidos que pueden dificultar el cabal entendimiento del texto; por otra, dejan satisfecho al estudioso, pues contienen el caudal informativo esperado en una edición de estas características —citas, referencias bibliográficas, etc.—.

En este sentido, las anotaciones aclaran y justifican todo tipo de recursos de comicidad verbal tan propios del género burlesco: acumulaciones de refranes («ello el cuervo ya no puede / ser más negro que las alas», *Amor, ingenio y mujer*, vv. 1929-30; «razonar como banco de herrador», «saber más que una mona», *La ventura sin buscarla*, vv. 382-83 y 426), cuentecillos tradicionales («ver los toros en terrado», *Los amantes de Teruel*, v. 544; el chiste, que juega con el calambur *en-terrado / enterrado*, remite al cuentecillo que se aplica a un enamorado caballero que está en el terrado solitario y responde al ser interrogado por su melancolía que un muerto de amor está mejor en «en-terrado»), juegos de palabras (dilogía de *servidor* en el sentido de ‘criado’ y ‘orinal’, *La ventura sin buscarla*, vv. 525-28; antanacasis con polípite burlesco de sentido escatológico: «Vos, Duque, sois mi privado / y aun mi privada también», *La ventura sin buscarla*, vv. 3-4), alusiones escatológicas y obscenas («echar los bofes», «gozarla», «cortar el ombligo» ‘quitar la virginidad’, *Los amantes de Teruel*, vv. 57, 406 y 496; «armado», «cascabeles» y «hacer mudanza», «postura», «dar a comer la pepitoria», *Angélica y Medoro*, vv. 270, 322-24, 389 y 778; «ir de noche al corral», «hacer cámara», *La ventura sin buscarla*, vv. 28 y 346), imposibilidades lógicas («cristiano viejo soy, aunque soy moro», *Los amantes de Teruel*, v. 514), onomástica burlesca y motes («don Fulano de Troya», *Amor, ingenio y mujer*, v. 782; insultos como «infame, buscona», «pícara desollada», «mal podenco», *La ventura sin buscarla*, vv. 58, 357 y 863; «menguado», «zaparrastroso», «picaña», *Angélica y Medoro*, vv. 67, 186 y 1324), metáforas cómicas («ya esta paloma se fue», *Los amantes de Teruel*, v. 1831, donde el término *paloma*, que normalmente remite a una ‘persona de genio apacible y quieto’, se aplica en esta co-

media a una dama que dista mucho de poseer tales características), etc.

En otro orden de cosas, es de agradecer la relación bibliográfica, muy completa y actualizada, que precede a la edición de los textos donde se informa tanto de los estudios generales relacionados con el género burlesco y ediciones modernas como de todas las referencias bibliográficas contenidas en las notas explicativas. Igualmente, resulta de gran utilidad el índice de notas con que se cierra el libro, pues permite la fácil y rápida localización de la voz anotada en los versos y obras en que pudiera aparecer, caso de que se repita en más de una comedia e incluso se use con un sentido o acepción distinta en cada caso.

En definitiva, demos la bienvenida a esta segunda entrega del proyecto editorial del GRISO que reúne, entre otras, dos grandes virtudes: primera, la recuperación de obras de gran dificultad y problemático acceso en una cuidada edición de gran valor crítico; segunda, el análisis, comentario e interpretación de los aspectos literarios y dramáticos más relevantes de un género, la comedia burlesca, escasamente atendido por la crítica. Estoy convencido de que con estas aportaciones editoriales, junto con el disfrute de una placentera lectura, conseguiremos hacernos una idea más completa y cabal de la dramaturgia aurisecular, porque, como ya se ha señalado en alguna ocasión, «no todo es capa y espada, también existe la comedia burlesca».

FCO. GARCÍA CABRERA

PALACIOS FERNÁNDEZ, Emilio (Coord.), *Félix María de Samaniego y la literatura de la Ilustración*, Madrid, Editorial Biblioteca Nueva, 2002, 222 pp.

Esta obra conjunta de los investigadores Francisco Aguilar Piñal, Carlos Gar-

cía Gual, Gaspar Garrote Bernal y Emilio Palacios Fernández, recoge el contenido de las conferencias organizadas por la Real Sociedad Bascongada de los Amigos del País en torno a Félix María de Samaniego, con motivo del doscientos aniversario de su muerte, ocurrida en agosto de 1801.

Nos ofrece este libro una visión muy completa no sólo de Samaniego escritor, sino también de la figura importante que llegó a ser en el siglo XVIII por su condición de político y pedagogo, a la vez que analiza pormenorizadamente la época y la sociedad en la que le tocó vivir.

Pablo Beltrán de Heredia abre la obra con un pórtico en el que presenta el libro escribiendo acerca de la figura de don Félix en el marco de la Real Sociedad Bascongada, de la que fue miembro fundador y participante activo. Con esta Sociedad Económica contribuyó a la mejora de las instituciones del país durante la segunda mitad del siglo, en especial a la creación del Seminario patriótico de Bergara, del que fue director posteriormente.

Tras esta presentación en la que agradece su colaboración al director del Ateneo, donde se pronunciaron las conferencias, y a la Editorial Biblioteca Nueva que se encargó de la difusión de estas ponencias con la publicación del libro que nos ocupa, podemos leer una breve biografía de Samaniego como nota introductoria del profesor Palacios Fernández.

El primer capítulo del libro, «Ilustración y Despotismo Ilustrado», es una interesante reflexión de Francisco Aguilar Piñal acerca de los términos *Siglo de las Luces*, *Ilustración* y *Despotismo Ilustrado* para encuadrar a Samaniego en la historia y el pensamiento del siglo XVIII. Realiza un estudio detallado del significado y uso que se ha dado a estas denominaciones, no siempre usadas correctamente.

En cuanto a la expresión *Siglo de las*

*Luces* expone que no es exclusivamente un concepto de época, sino que hay un «espíritu» filosófico iluminado por la razón que atraviesa todas las edades, y lo define como un cambio en el sistema de valores que había configurado hasta entonces la conducta del hombre en su relación con la sociedad. A continuación pasa a considerar la falta de un cuerpo de filósofos con ideas originales en la Ilustración española, apoyando así la tesis de Ortega: «nos faltó el siglo educador», y nos pone ante la evidencia de que, en España, los hombres de la Ilustración vivieron un mundo de reformas pero sin pretender la total emancipación en los terrenos moral, religioso y político. Acaba el apartado dedicado al término *Ilustración* con la opinión de Aguilar Piñal que, en contraposición a los que reducen esta época al último tercio del siglo XVIII, «la Ilustración —dice— es un movimiento ideológico, sin solución de continuidad, entre varias generaciones de españoles, que, conforme avanzan los años, van asumiendo los retos cada día más apremiantes de la *emancipación* del hombre».

Acaba con la alabanza y explicación de la expresión «Absolutismo Ilustrado», dada por Domínguez Ortiz. Rechaza el término *despotismo*, ya que esta palabra denomina tiranía o potestad no limitada por leyes, lo cual no es compatible con este siglo, y defiende que Felipe V y sus hijos no fueron despóticos, mas sí fueron monarcas absolutos, con plena conciencia de su poder de origen divino.

García Gual, en su artículo «Samaniego humanista: las *Fábulas* y la *Poética*», estudia en profundidad el Prólogo de Samaniego a sus fábulas, a la vez que el estilo y la finalidad didáctica de éstas. Proporciona un estudio muy detallado, partiendo del prólogo, de las fuentes literarias de las que se valió el fabulista y que él mismo reconoce y explica. Analiza el escritor alavés las virtudes de Esopo, Fedro y La Fontaine, pero al mismo

tiempo se distancia de los tres y se jacta de haber «caminado sin guía», y es cierto que tuvo un gran talento y alcanzó un estilo propio. Compara el profesor García Gual los dos tomos de las *Fábulas*, el estilo llano gracioso que pretende en el de 1781, y el mayor afán de originalidad temática del segundo, de 1784, en el que abundan más las referencias culturales y los temas no son tan didácticos, sino que muestran una visión pesimista de la vida. Concede a Samaniego el mérito del renacimiento y renovación del género fabulístico en el siglo XVIII, y da un repaso a sus seguidores y al éxito que alcanzaron.

Escribe García Gual acerca de la versión de don Félix del *Arte Poética* de Horacio, a la que alaba por su destreza e ingenio, al tiempo que la compara con diversas traducciones o versiones de la *Poética*, como la de Iriarte, a la que califica de «pedante prosopopeya», o la última publicada, de Horacio Silvestre. La *Versión parafrástica del Arte Poética de Horacio*, traducción libre de Samaniego, fue exhumada y publicada recientemente por Emilio Palacios Fernández. García Gual destaca ante todo la soltura expresiva de Samaniego con la que traslada todo el mensaje horaciano sin perder un ápice de su agudeza y humor.

Un libro no tan conocido del alavés, *El jardín de Venus*, es el tema de estudio de Gaspar Garrote Bernal. Su conferencia titulada «Maestro, virtuoso, libertino, zurdo, diestro: la erótica heterodoxia de Samaniego» es un valioso ensayo, muy documentado, acerca de estos poemas erótico-burlescos, ejemplos de la parodia satírica del didactismo, a los que salva de la clasificación de subliteratura. Como apertura a su estudio realiza un análisis de la historia de la literatura erótica, cuya trayectoria divide en dos frases, la de la censura pública y la de la autocensura, poniendo como punto de inflexión al siglo XIX, por ser el máximo exponente, escribe Garrote Bernal, de la

doble moral burguesa y de la consolidación del poder estatal. Cita a la investigadora Iris Zavala que estudia la literatura erótica y sus tres «formaciones» ideológicas: trasgresión, perversión y subversión. Una vez analizados estos términos y las composiciones de *El jardín de Venus*, llega a la conclusión el profesor Garrote Bernal de que Samaniego está lejos de la subversión o de la perversión en esta obra, aunque sí la califica de obscena por su actitud provocadora, ofensiva y por su descodificación elemental, características que da Claudio Guillén en un artículo sobre literatura y obscenidad.

El ensayo continúa con una exhaustiva información acerca de la transmisión del libro (al que más tarde se le puso el título facticio por el que hoy lo conocemos) y con el análisis de la estructura, los temas, el lenguaje y los juegos lingüísticos de los cuentos que componen *El jardín*. Acaba con una bibliografía de todos los escritos que cita en su exhaustivo trabajo.

Cierra el libro el ensayo del mayor especialista de Samaniego, Emilio Palacios Fernández, que describe con precisión la estancia del escritor en la corte de Carlos III, a la que llega como comisionado por la provincia de Álava; nos adentramos así en las gestiones políticas que realizó, conocemos las principales tertulias de la corte, y los gustos teatrales de la época, los concursos y las luchas entre los reformistas y clasicistas, en las que Samaniego participó creando una gran polémica con el dramaturgo García de la Huerta. En este artículo conocemos en profundidad la persona de don Félix, el empeño que ponía en sus trabajos y su esfuerzo en las tareas que le eran encomendadas, aunque no siempre lograra buenos resultados, etc.

Después de una breve exposición sobre las controversias políticas y económicas en las que se vio sumido el País Vasco tras la llegada al poder de los

Borbones y la nueva reorganización del Estado, el profesor Palacios Fernández expone la empresa que debía realizar Samaniego, para lo cual le fueron otorgados plenos poderes de actuación. A través de una importante documentación de cartas, extractos e informes que aporta conocemos cuál fue el estado y el resultado de las gestiones llevadas a cabo por don Félix en la corte.

A continuación, y para completar cómo fue la vida madrileña de la que disfrutó el escritor y político vasco, se nos describe la sociabilidad de la época, el gusto por las reuniones y tertulias, y cómo le fueron abiertas las puertas de estos salones a Samaniego por su carácter alegre y su fama de versificador. Analiza con precisión otra de las aficiones del alavés, el arte escénico, a la que dedicó parte de su tiempo, aunque hoy no se conserve ninguna de sus obras teatrales. Escribe Palacios Fernández someramente acerca de las piezas teatrales que se representaron en los coliseos madrileños durante el trienio en el que permaneció Samaniego en la capital, y con gran detalle expone todos los pormenores de la fiesta teatral que se celebró por el nacimiento de los gemelos reales, hijos del futuro Carlos IV. El artículo se cierra con el análisis de la polémica teatral entre Samaniego y el escritor de *La Raquel*, y con un apéndice en donde recoge documentos y cartas sobre la comisión. Acaba la obra con una completa bibliografía puesta al día por el profesor Palacios Fernández.

Como se puede deducir de lo expuesto, el libro *Félix María de Samaniego y la literatura de la Ilustración* ofrece una muy buena oportunidad para conocer con más detalle la obra y personalidad de este escritor y el entorno en el que se desarrolló. El libro está editado con gusto y sencillez, y destaca por la originalidad de sus escritos y su gran documentación.

MARÍA MERCEDES ROMERO PEÑA

CADALSO, José de, *Cartas Marruecas. Noches Lúgubres*. Edición de Emilio Martínez Mata. Estudio preliminar de Nigel Glendinning, Barcelona, Editorial Crítica, Biblioteca Clásica, 2000, LXXXIX, 432 pp.

El siglo que acaba de pasar ha sido ciertamente prolijo en lo que a la crítica literaria respecta. Si miramos atrás cien años cuando reinaba la crítica positivista, y repasamos los avances hasta nuestros días a través de las múltiples escuelas y metodologías críticas, es indudable que ningún siglo como el xx ha llevado tan lejos la crítica y teoría literarias. Ya llamado por algunos el «siglo de las revoluciones», no ha dejado de manifestarse revolucionario también, pues, en cuanto a la crítica literaria, con mayor o menor fortuna, desde luego. Pues bien: dentro del Hispanismo, y dentro ahora de la crítica dedicada a épocas, períodos y movimientos, el siglo xviii ha sido definitivamente rescatado por el siglo xx. Si a comienzos de este siglo, Ortega todavía podía afirmar que el xviii se le había escapado a España, no mucho después historiadores tales como Richard Herr o Jean Sarrailh, para limitar la lista a dos, modificaban considerablemente esa visión orteguiana. En literatura, el entusiasmo por el Siglo de las Luces no fue menor entre hispanistas: Francisco Aguilar Piñal, Nigel Glendinning, Guy Mercadier, Russell P. Sebold, ...: dejémoslo ahí para tampoco alargar la lista ahora.

La edición de Cadalso que aquí reseñamos puede considerarse sin vacilación alguna un ejemplar resultado de este interés que el siglo xviii despertó en el xx. Tan peligroso resulta un entusiasmo excesivo ante cualquier publicación como el simple temor a parecer excesivamente entusiasmado. Lo último puede llevarnos a la contradicción de incurrir en una injusticia precisamente para no parecer parciales. Desechemos desde ahora todo temor,

pues ocultar nuestro entusiasmo ante esta edición crítica de Martínez Mata sería pecar contra la honestidad intelectual.

Por lo pronto, la edición viene doblemente avalada: por un lado goza del indiscutible prestigio de pertenecer a la Biblioteca Clásica de la Editorial Crítica, mientras que por el otro la prestigia también el «Estudio preliminar» de uno de los más destacados dieciochistas recién mencionados, Nigel Glendinning. Esto, que en definitiva es un alegato extratextual y una simple indicación o promesa de lo que el texto puede encerrar, queda pronto corroborado, sin embargo, por el constante rigor con que es tratada la materia en los diferentes apartados en que se divide el «Prólogo» de Martínez Mata, a saber, «Vida», «Obra», «Crítica», «Historia del Texto», y «La presente edición». Antes, el mencionado «Estudio preliminar» de Glendinning, titulado «Trasfondo europeo de Cadalso», cumpliendo a la perfección con lo ahí anunciado, ha expuesto esa vocación europeísta de Cadalso a través de un sinnúmero de ejemplos. Lo cual lleva al crítico a una serie de comparaciones entre Cadalso y sus contemporáneos europeos que trascienden, pues, la tradicional y limitadamente típicas alusiones a los *Night Thoughts* de Young y a los más renombrados enciclopedistas franceses.

Entrando ahora en el primer apartado, o resumen biográfico, amén de brindar el esperable recuento de la vida de Cadalso, vincula ahí Martínez Mata lo interno psicológico con lo externo social de esa existencia, tal que el resultante cuadro resalta por su visión global e íntegra de la personalidad cadalsiana y sus remites o causas existenciales. Los brochazos indudablemente rápidos que impone la brevedad exigida por el carácter orientativo del «Prólogo» no impiden, sin embargo, que Cadalso quede plasmado en lo esencial de su personalidad. Y así van señalándose tales peculiaridades o idiosincrasias.

cias cadalsianas como el sentido de alienación (que explica su mirada de «extranjero», con todo lo que ella implica a la hora de escrutar objetivamente la realidad nacional), el hondo concepto de la amistad, el afán por las tertulias, la desilusión con la carrera militar, la mesura dieciochesca, por un lado, y por el otro, el apasionamiento pre, neo o ya del todo romántico, según se prefiera. El apartado dedicado a la obra de Cadalso, así como el que somete a una visión crítica, o resumen de la crítica más bien, las dos obras concretas suyas aquí editadas, iluminará literariamente muchas de estas características existenciales y su transformación en texto. Tras trazar la trayectoria de la obra cadalsiana en general («Obra»), Martínez Mata se detiene en barajar las diferentes interpretaciones principales de *Cartas marruecas* y *Noches lúgubres* («Crítica»). De nuevo resulta admirable la economía con que el crítico aborda y abarca la cuestión, pues entre el texto principal y las notas al pie, el lector se queda con una ceñida visión de lo que la crítica viene apreciando como fundamental en la obra de Cadalso, sin obviar, por supuesto, polémicas y puntos de vista encontrados, como los de la posible intertextualidad o fuentes literarias, interrogantes sobre el género literario al que pertenece cada obra, o la inevitable pregunta respecto al carácter romántico de la figura y obra de Cadalso.

De minucioso y cabal habría que calificar el cotejo de testimonios que sigue, constatando variantes, cambios, modificaciones, correcciones y demás peculiaridades textuales que llevan a Martínez Mata a configurar las presentes ediciones de ambas obras. Notable es su reconstrucción del texto original de *Noches lúgubres* atravesando para ello un verdadero laberinto que se tuerce desde las dos copias manuscritas, a diversas impresiones para por fin brindar al lector una edición con una apoyatura metodológica

que la acerque al original perdido. Con todo, más notable aún es la labor dedicada a fijar el texto de las *Cartas marruecas*, que aquí no se limita, como en otros casos, a seguir un solo manuscrito, sino que por primera vez se establece la relación entre los testimonios (siete manuscritos y cuatro impresos). Luego, la resultante reconstrucción de un texto más próximo posible al original perdido no debe concebirse como un hibridismo basado en las tres redacciones, ya que corresponde a la última redacción llevada a cabo por Cadalso. Y también por primera vez constata Martínez Mata las variantes de autor, o las correcciones que hace Cadalso después de que la obra ha iniciado su difusión en copias manuscritas. En su pesquisa y preocupación por fijar el texto más fidedigno va descubriendo el crítico los motivos que pudieron ocasionar cambios o enmiendas —un determinado clima político, algún temor a la censura religiosa, una coyuntura ideológica— quedando claro a la postre, sin embargo, que la mayoría de variaciones se debe a la voluntad y el cuidado de estilo que Cadalso siempre mantenía en un primer plano.

Aunque no hace falta decir que la relación entre cantidad y calidad no es necesariamente recíproca, dado el ya mencionado rigor académico de la presente edición, la misma extensión del volumen basta para señalar su afán abarcador de totalidad. Al punto de que si los textos de Cadalso ocupan unas 252 páginas, el tomo entero 432, más 89 entre los dos estudios introductorios, de la resultante suma total de 521, cuando descontamos las habituales páginas de encabezamientos, cortesía, etc., exigidas por la tradición editorial, el soporte crítico de la edición consta de más o menos ese mismo número de páginas que las del texto cadalsiano. Estadísticas definitivamente engañosas, sin embargo, pues en la contabilización de la obra cadalsiana *per se* va

incluido un número abundantísimo de notas críticas que abultan esa parte del libro. En todo caso —insistimos— lo esencial es que se trata en todo momento de páginas bien nutridas de un rigor y afán de cabalidad tales, hasta representar sin duda alguna una de esas cimas a las que la crítica del siglo XX llevó los estudios del XVIII.

EUGENIO SUÁREZ-GALBÁN

CAÑIZARES, José de, *La ilustre fregona* (Introducción, texto crítico e note di Marco Presotto), Rimini, Panozzo Editore, 2001, 252 pp.

La colección de textos inéditos y raros del «Centro di Studi sul Settecento Spagnolo» de la Universidad de Bolonia —en la actualidad dirigido por Maurizio Fabbri— acaba de enriquecerse con la contribución de un joven, pero ya conocido investigador, Marco Presotto, que nos ofrece en edición crítica la comedia *La ilustre fregona*, refundición —basada en la homónima novela ejemplar de Miguel de Cervantes— compuesta por José de Cañizares, sin duda uno de los más interesantes autores de teatro de las primeras décadas del siglo XVIII.

En la introducción a la pieza, en el largo apartado «Tradizione testuale» (pp. 33-65), el estudioso reconstruye detalladamente la amplia tradición textual de la obra, desde los tres manuscritos que nos han quedado de ella —dos son apuntes—, pasando por varias sueltas a lo largo del siglo dieciocho, hasta llegar a las ediciones del siglo XIX. Asimismo, argumenta los criterios que le han llevado a basar la edición en el manuscrito más antiguo —hallado en la Biblioteca Nacional de Madrid— con fecha de 1709 y en parte autógrafo por considerarlo el más fidedigno de las intenciones del comedió-

grafo, sin dejar de señalar oportunamente las variantes ofrecidas por los apuntes, testimonio del texto que se representó efectivamente en las tablas madrileñas, y las que presentan las distintas ediciones. El investigador complementa la edición con un útil aparato de notas, que no sólo facilitan la comprensión del texto, actualizado en su ortografía y puntuación, sino que realzan a menudo su valor artístico e ideológico.

Como se afirma en la introducción, Cañizares, escritor de 'entre siglos' (XVII-XVIII), y polifacético (escribió comedias heroicas, de magia, históricas, zarzuelas, traducciones, refundiciones), ha sido considerado a menudo, compartiendo la opinión de Menéndez Pelayo, un comediógrafo 'menor', aunque se le reconoce por parte de la crítica actual una cierta habilidad de «hombre de teatro», todavía ligado, sin embargo, a las formas auriseculares. Al editar *La ilustre fregona* en el vasto corpus de sus obras, el investigador italiano no sólo se propone facilitar al público, finalmente en su versión íntegra, una obra poco nota de Cañizares, sino, sobre todo, profundizar con su estudio el rol del comediógrafo en el teatro de una época cuya complejidad ha sido puesta de relieve por varios ensayos, a partir del ya clásico trabajo de Merimée. En efecto, la elección de la *La ilustre fregona*, es decir de una refundición, es indudablemente muy acertada, puesto que por su propio carácter éste género parece más apropiado que otros para ayudarnos a comprender el nada fácil tránsito de las formas cómicas auriseculares a un concepto nuevo de comedia, desde el punto de vista estético e ideológico. Aun más en este caso, como lo demuestra el que la novela de Cervantes haya dado origen en el Siglo de Oro a varias comedias, en particular a *La ilustre fregona* y *el amante al uso*, atribuida con alguna duda a Lope, y a la más tardía *La hija del mesonero* de Diego de Figueroa,

ambos dramaturgos, observa el estudioso, fueron atraídos por la potencialidad escénica de la novela cervantina, cuyo título «prefigura nell'ossimoro gli elementi caratterizzanti della *comedia de enredo*» (p. 10). El cotejo entre la novela y las mencionadas comedias lleva a Presotto a concluir que Cañizares privilegia en su refundición el texto lopiano, más cercano, por lo que afecta al enredo, a la novela cervantina —aunque elimina algunos aspectos, referidos, por ejemplo, a la vida de los pícaros—, con respecto al de Figueroa, complicado por «un esuberante aumento di scene e personaggi secondari» (p. 14).

Experto hombre de teatro, profundo conocedor de los mecanismos de la comedia lopesca, Cañizares reelabora su modelo sin originar un género nuevo, pero sí consciente de que la comedia aurisecular ha ido perdiendo el favor del público, que «già appartiene ad una mutata epoca culturale» (p. 28). La constante referencia a la desigualdad de *status* presente en el texto de Lope, se explota en la refundición de manera cómico-burlesca. La comicidad, pues, constituye la tónica de la comedia, que casi puede decirse, en opinión de Presotto, una parodia de la típica 'comedia de enredo'. Lo cómico ya no pertenece —como en la comedia áurea— sólo al gracioso, sino a todos los personajes que «contribuiranno alla costruzione dei ricorrenti quadri burleschi» (p. 22). Sin embargo, el investigador demuestra cómo se centra en particular en la figura de don Policarpo, supuesto hijo del Corregidor, que ya no es el galán de la comedia lopesca, sino un cumplido figurón, denunciado por su indumentaria extravagante, sus modales y sobre todo su lenguaje. Y es sobre todo en el nivel lingüístico, en su alternancia de registros áulicos y populares, donde más se evidencia la parodia, en la que el investigador individualiza una «critica al linguaggio barocco di tradizione gongol-

rina ancora ampiamente presente sulle scene dell'epoca» (p. 24).

El personaje de la 'fregona' Costanza también se somete a una profunda transformación: la tensión propia de la protagonista lopesca por la conservación del honor y el conseguimiento del amor, parece que ha perdido, según Presotto, su «fuerza propulsiva» (p. 26), puesto que en la refundición ella actúa sobre todo para mejorar su condición económica, aunque está consciente de la falsedad de la sociedad a la que pretende incorporarse. Justamente el estudioso realza la importancia de este aspecto, quizá el más original de la obra, al interpretarlo como una muestra, insólita para la época, y aun más —añadimos— en una obra de teatro, de aquella crítica social «che avrà nell'epoca dei lumi la sua più compiuta elaborazione» (p. 27).

El momento de transición en el que se sitúa la pieza se refleja asimismo en la pérdida de la específica función dramática de la polimetría, que en la refundición se sustituye —con pocas excepciones— por el más prosaico y coloquial romance.

La acogida de la pieza por parte del público de la época parece confirmar la validez de la operación realizada por Cañizares, puesto que, como documenta Presotto, la refundición se representó varias veces a lo largo del siglo XVIII y hasta en la primera década del Ochocientos.

Basándose en un argumento conocido, previsible por el público, Cañizares se divierte, en palabras de Presotto, en «sovvvertire gli schemi tipici della commedia seicentesca» (p. 27) y ofrece al público una pieza que contiene todos sus ingredientes (disfraces, duelos, misivas amorosas, etc.), que han perdido su propia consistencia y sin embargo consigue mantener al espectador atento y preparado a reírse frente al «burlesco rovesciamento delle sue aspettative» (p. 28).

Para concluir, aunque Cañizares no llegue a crear una fórmula cómica totalmente original, en la refundición editada y estudiada por Presotto se ve claramente su intento de abrir nuevos caminos cómicos, alejándose de aquella misma tradición que de cualquier modo constituye el fondo de su formación dramática.

Su mayor mérito, además de los que tiene como autor de un teatro aplaudido, reside, según nuestro parecer, en la capacidad de interpretar los cambios de gusto, de preferencias y de sensibilidad del público de su tiempo que iba transformándose en sentido burgués y que necesitaba y pedía la oportunidad de entretenerse con provecho intelectual.

PATRIZIA GARELLI

GÁLVEZ, María Rosa de, *La familia a la moda*, ed. René Andioc, Salamanca, Grupo de estudios del siglo XVIII, 2001, 256 pp.

Desde el rigor y la solidez que caracterizan los trabajos del investigador francés, se presenta esta edición de *La familia a la moda* de María Rosa de Gálvez. Así pues, tanto el estudio previo a la edición como esta misma con sus notas se convierte en un documento fundamental para el estudioso del período ilustrado.

En su introducción, René Andioc trata en especial tres aspectos: de un lado, la figura de escritora y sus relaciones sociales; por otro lado, el estudio de su producción contrastada con el teatro de sus contemporáneos; y por último, se refiere al entorno teatral y las representaciones cercanas y paralelas al estreno en 1805 de la comedia que se está editando, así como el estudio detenido de sus personajes, argumento y composición.

En la primera parte del trabajo, Andioc establece la biografía de La Gálvez

siguiendo de cerca las aportaciones de Julia Bordiga Grinstein en su libro *Dramaturgas españolas de fines del siglo XVIII y principios del siglo XX. El caso de María Rosa Gálvez* (Universidad de Michigan, 1996). Contribuye así al esclarecimiento de parte de la leyenda que pesa sobre la vida de la autora, a quien se le han venido atribuyendo acciones de otras mujeres de nombres similares, como la confusión generada entre ella y su propia prima. Algunas de estas falsas atribuciones han dado lugar a crear una imagen «licenciosa» de la autora, aspecto éste que ha desvirtuado, en parte, la calidad de sus escritos. Del valor real de su producción se va a encargar especialmente este trabajo previo a la edición de *La familia a la moda*, tratando al detalle sus dramas y comedias más destacados.

En cuanto al análisis de la obra de María Rosa de Gálvez, Andioc subraya el hecho de que la mayor parte de su teatro fuera editado, pero no representado, salvo en algunos ejemplos como el de *La familia a la moda*, que había permanecido inédita hasta la edición conjunta que con sus dos tragedias *Safo* y *Zinda* hiciera Fernando Doménech en 1995 (Madrid, Publicaciones de la Asociación de Directores de Escena de España). Esta falta de representación de las piezas de La Gálvez condiciona el conocimiento que se puede tener en la actualidad de la aceptación y relevancia de sus obras en su tiempo, ya que su publicación se debió, como señala el editor francés, a que la dramaturga supo ajustarse a las exigencias que divulgó la Reforma abanderada por Santos Díez en los primeros años del XIX, así como a su amistad con el ministro Godoy. Fruto de todo ello son la inclusión de al menos dos de sus piezas en la colección oficial del *Teatro Nuevo Español*, lo que, por otro lado, le conferiría al teatro creado por una mujer la capacidad de «educar» al público, y la impresión real que, por mediación del vali-

do de Carlos IV, se llevó a cabo en tres tomos de toda su producción, teniendo presente seguramente los deseos de la dramaturga en su solicitud de «hacer público un trabajo que ninguna otra mujer ni en nación alguna tiene exemplar...» Este apoyo institucional no le salvó en ningún caso de los ataques misóginos que solían darse en parte del sector ilustrado, nada conforme con la integración de las mujeres en la vida intelectual y política, como lo demuestra la reseña que en 1805 realizó Quintana en su periódico, *Variedades de ciencias, literatura y artes*, de las *Obras Poéticas* de la Gálvez, recién editadas.

El investigador francés se ocupa también en la introducción de la imagen de la mujer en el siglo XVIII. Las piezas teatrales de La Gálvez van a ser el pretexto para profundizar en el papel que representó la mujer en este período ilustrado. Se observan así los estereotipos femeninos que la literatura de la época reveló, como la aristócrata ilustrada, la mujer varonil, la burguesa amante, la petimetra, la niña inocente, entre otros. Estas protagonistas del teatro dieciochesco, y en particular de las piezas de María Rosa de Gálvez, sirven para examinar muchos de los asuntos y problemas a los que se trataba de dar respuesta desde principios ilustrados. De esta manera, se analizan aspectos tan dieciochescos como la nueva imagen de la monarquía, que trataba de adecuar los valores ilustrados con la práctica política, la libertad en la elección de esposo, el respeto a la autoridad paterna, la denuncia de la esclavitud, etcétera. El estudio detallado que Andioc lleva a cabo en esta introducción de *Alí-Bek*, *Safo*, *Florinda*, *Blanca de Rosi*, *La delirante* o *Zinda* muestra el amplio abanico de ideas que preocupaba a la sociedad del setecientos. Por otro lado, Andioc no se limita a las piezas de la Gálvez para dar respuesta a estas cuestiones sino que extiende su mirada por el teatro de

la Ilustración en general. Así pues, si la comedia *Zinda* plantea el problema de la esclavitud, se aporta documentación detallada y ejemplos múltiples como es, para el caso, el detenerse en el análisis de *El negro sensible* de Comella o en *El duque de Viseo* de Quintana. Es, de este modo, como el presente estudio introductorio se convierte, como se ha señalado al comienzo de la reseña, además de en material fundamental para conocer mejor la obra de María Rosa de Gálvez, y su comedia *La familia a la moda* en particular, en un trabajo esencial para el conocimiento del panorama teatral español y la ideología de este período ilustrado.

La parte final de la introducción está dedicada a reflejar la sociedad de los años en los que se representó *La familia a la moda*. La pieza inauguró la temporada teatral de 1805-1806 en el teatro de los Caños del Peral y, por las representaciones de la temporada previa, así como los estrenos que estaban por venir, seguía asistiendo a los coliseos un público complacido básicamente con el teatro de espectáculo y sentimientos. Hacía escaso tiempo que se había disuelto la Junta de Reforma de los Teatros y tal vez esto revitalizaba los deseos de un teatro de entretenimiento y diversión por encima del cariz educativo y neoclásico que caracterizó al breve período reformista anterior. Tan sólo *La mojigata* de Moratín se estrenaba por aquellos años, con «éxito alentador, aunque efímero», de características similares a las de *La familia a la moda*. Con este panorama de «Federicos», «mágicos» y «misantrópicas y arrepentimientos», una comedia de costumbres nuevas como *La familia a la moda* tenía pocas posibilidades de triunfar, aunque, como apunta René Andioc, no hay que olvidar que el mayor éxito del medio siglo lo consiguió otra comedia de costumbres *El sí de las niñas* de Moratín, estrenada unos nueve meses escasos después de ésta de María Rosa de Gálvez.

Así pues, la presente comedia editada permaneció tan sólo cuatro días y tuvo una recaudación más bien mediana.

El estudio de los personajes y del argumento de la pieza lleva al análisis de las nuevas formas sociales de relación, los comportamientos modernos en el ámbito público y privado, las modas en el vestir, las nuevas jerarquías, la educación que recibían los jóvenes, entre otros aspectos. En definitiva, *La familia a la moda* es una crítica amena de las nuevas modas divulgadas en el dieciocho, y se sitúa dentro de las comedias de costumbres contemporáneas que desarrollaron en la época escritores en principio tan dispares como Moratín, Comella, Iriarte y Zavala.

Por último, cabe señalar que el manuscrito que ha seguido René Andioc para la presente edición de *La familia a la moda* es el que utilizó para el estreno de abril de 1805 el apuntador José Maqueda (Biblioteca Histórica Municipal de Madrid), reseñando en nota las diferencias existentes con el otro manuscrito que se encuentra en el Instituto del Teatro de Barcelona. Las notas que acompañan a la edición de la comedia de La Gálvez, como toda la introducción, son una fuente de datos sobre el teatro y la sociedad del siglo XVIII, esencial, una vez más, para el investigador, estudioso o simple curioso interesado en María Rosa de Gálvez, en el papel de la mujer en el setecientos, y en la ideología, política y costumbres de toda esta etapa ilustrada.

MARÍA ANGULO

BADÍA, Domingo (Alí Bey), *Alí Bey en Marruecos. Tragedia en cinco actos*, edición, estudio y notas de Celsa C. García Valdés y Michael McGaha, Pamplona, Eunsa, 1999, 138 pp.

La edición, por vez primera, de la tragedia del viajero catalán, Domingo

Badía y Leblích (1767-1818) —alias Alí-Bel-abd-allah y Hayy Aly Abu Utman— resulta un gran acierto. Y no sólo por el interés que comportan su biografía y sus *Viajes*, sino porque los responsables de esta edición, Celsa C. García Valdés y Michael McGaha, han sabido insertarla dentro de la llamada cuestión oriental y la problemática de la representación del «Otro». En unos momentos en que nos interrogamos sobre cómo se están modificando nuestros códigos culturales al haberse aproximado ante nosotros, gracias a la ruptura de las barreras espaciales y temporales, aquellos lugares y habitantes antes lejanos y exóticos.

En la acertada estructura del prólogo de la tragedia, se repasan toda una serie de motivos que la contextualizan sobradamente: el perfil biográfico y bibliográfico del viajero, la relación de éste con el género teatral, una breve descripción del manuscrito y de su posible fecha de composición, el orientalismo de la obra, la trama argumental, el trasfondo histórico de los personajes y el contenido de sus *Viajes* (que suponen real y con el cual completan la biografía y la tragedia del viajero). Sin embargo, en este prólogo también existe una curiosa comparación entre los *Viajes* y el *Quijote*: dudo mucho que Badía deseara rivalizar con Cervantes en la escritura de su obra. Y, puesto que la mayoría de las fuentes de la tragedia se han extraído de los *Viajes*, se echa de menos una contextualización de la obra del viajero dentro de la literatura de viajes, que pudiera aproximar a las lecturas o fuentes que éste consultó. Por otro lado, el contenido del prólogo ha sido planteado desde lo que parece un estudio riguroso de los *Documents, Manuscrits y Memorias Originals* de Badía, actualmente en los estudios en el Archivo Histórico de la Ciudad de Barcelona, y más completas sobre el viajero realizados hasta la fecha, como son los de Salvador Barberá, Francisco Lafarga y

Emilio Bayón del Puerto, a las que han añadido los nuevos papeles del *Foreign Office* 51/13 y 52/13 —de los cuales ya había algunas referencias en las cartas que Cruset envió a Eduard Toda desde París en 1922— y nuevas aportaciones historiográficas marroquíes.

El manuscrito de la tragedia, que ocupa los folios 207 al 313 de sus *Memoirs Originals* III, parece ser el borrador en español de una versión final en francés, hoy desaparecida, tal y como señala el autor al comienzo de la obra: «la cual corregida, ésta resulta inútil por su imperfección, demasiados personajes, incoherencias, y demasiado largo». Pertenece a los 6.600 volúmenes que el diplomático Eduard Toda y Güell (1855-1941) legó a su muerte al archivo barcelonés.

La estructura y el contenido de *Alí Bey en Marruecos* se halla a medio camino entre la tragedia neoclásica y el drama histórico romántico, así como Badía es el viajero que reúne en sus *Viajes por Marruecos*, Chipre, Egipto, Libia, Arabia Saudí, Palestina, Siria y Turquía... la postura del viajero ilustrado y el romántico. La tragedia narra en cinco actos el intento del príncipe sirio, Alí Bey, por convencer al sultán, Mawlay Sulayman, para que imponga una Constitución que garantice la propiedad privada y la sucesión del hijo de éste al trono. Para ello, el viajero, que a través de sus actos piadosos y razonamientos científicos se ha ganado el favor de la aristocracia y el pueblo, tendrá que luchar inteligentemente con sus enemigos / oponentes: Sidi Chinnán, Salauí y el primo del sultán, Abdelmélek, futuro heredero del trono. Al mismo tiempo, las tribus rebeldes contra el sultán, capitaneadas por Sidi alarbi, le proponen unirse a ellas para derrocarlo. Pero Badía decide que, antes de hacerlo, intentará agotar todas las posibilidades de convencer pacíficamente al sultán para imponer la Constitución. Poco después, éste le regala dos esclavas, una blanca,

Mojana, y otra negra, tigmu (cuyas descripciones y peripecias serán los elementos que más aproximen la obra al drama histórico romántico y lo tiñan de exotismo). Esta última se verá obligada a entregar unos papeles al sultán que delatan la relación del viajero con las tribus rebeldes y motivan su apresamiento. Finalmente, Mojana se dará muerte con un puñal, desesperada por verse separada para siempre de aquél a quien amaba.

Dentro de la contextualización de la tragedia, es evidente el influjo de la mejor edición realizada hasta el momento de los *Viajes: Viajes por Marruecos*, Salvador Barberá, 1984. De ella se han extraído materiales tan valiosos como: la descripción del personaje histórico de Muley Abdelmélek o el dato de la composición simultánea de la tragedia con la redacción del *Memorial sobre la colonización de África*, que el 21 de octubre de 1815, siete años después de que Badía volviera de su primer viaje a la Meca y ya instalado en París, entregó al ministro de Luis XVIII, duque de Richelieu. A pesar de que una parte de los objetivos de este *Memorial* coincidía con el tema central de la tragedia, convencer al sultán para implantar una Constitución, Barberá se confundió y pensó que era la primera vez que Badía proponía la implantación del «Canun» (arabismo que el viajero usa en sus *Documents* con el valor de Constitución). Y no reparó en que dicha idea ya la había planteado durante su viaje a Marruecos, como aparece en la correspondencia del tomo II de los *Documents Originals* y nos recuerdan García Valdés y MacGaha, quienes también reproducen la tesis de Barberá de que el viajero no sólo no intentó nunca conspirar contra las tribus insumisas de Marruecos, sino que su viaje no fue más que una fantasía política tramada por Godoy. Y añaden, siguiendo las palabras del cónsul británico en Tánger, Sir James

Matra, que tanto Godoy como Antonio González Salmón (cónsul general de España en Tánger) y otros oficiales en Marruecos habrían cortado los fondos para el viaje, si hubieran tenido el menor indicio de que Badía no cumplía debidamente su misión.

Una lectura exhaustiva de los *Viajes* ha permitido volver a parte de las fuentes temáticas de la tragedia, cuyos temas constituyen capítulos unitarios en sus *Viajes* y han sido rescritos en la tragedia como escenas completas. Por ejemplo: la escena octava del acto primero, que describe la oración en la mezquita, aparece en el capítulo IX de la primera parte de los *Viajes*; la escena octava del primer acto, que cuenta cómo un enemigo de Alí Bey revela incorrectamente la fecha de un eclipse, aparece en el capítulo XI...

En la actualidad, no se conserva ningún manuscrito de los *Viajes*, por lo que es necesario acudir a los llamados *Documents*, *Manuscripts* y *Memorias Originals* (la mayoría de los documentos del primer tomo pertenecen a la biblioteca de Antonio Cánovas del Castillo), para intentar aproximarnos al contenido y a la forma en que redactó sus *Viajes*. Sólo dos manuscritos presentan textos prácticamente idénticos al de las versiones impresas. El primero es el manuscrito no autógrafo de Badía, *Viaje a Arabia*, conservado en el Archivo Rodríguez Marín, que fue legado por el viajero al cónsul de España en Egipto, José Camps y Soler. Y el segundo, «El estado actual del imperio romano», del tomo tercero de las *Memorias Originals*.

Por lo que respecta a la edición de este manuscrito inédito, el texto se ha adecuado a las normas actuales, se ha modificado la grafía y se han respetado sus particularidades fonéticas. También se han aladido notas explicativas que, en su mayoría, intentan aclarar términos históricos, geográficos y culturales y han sido extraídas de: los *Viajes*, los *Documents*,

*Manuscripts* y *Memorias Originals*, «Les derniers projets et le dernier voyage de Domingo Badía (1815-1818) (Post-Scriptum aux Voyages d'Alí-Bey)», de P. Roussier, «Domingo Badía: sus audaces viajes y proyectos», de Ramón Ezquerro, etc. Las tachaduras, subrayados, interlineados y sobrescritos, aparecen rigurosamente descritos en nota a pie de página y las enmiendas realizadas se han señalado mediante corchetes (tal como se indica en la nota a la edición). Por otra parte, apenas se han deslizado algunos errores en la transcripción del manuscrito.

En definitiva, la pertinencia de esta publicación recuerda cómo Badía fue un viajero situado a medio camino entre la voluntad ilustrada de difusión del conocimiento, y la romántica, que se dejó seducir y fascinar emocionalmente. Una fascinación que también será compartida por la mayoría de los viajeros ilustrados y románticos europeos del siglo XVIII y XIX, que se desplazaron y representaron a Oriente, en la nómina de los cuales ya es necesario incluir a Badía. Pues, al igual que ellos, también se construyó y se inventó a sí mismo en función del espacio recorrido y proyectó su imaginario sobre la nueva geografía visitada.

PATRICIA ALMARCEGUI

TRANCÓN LAGUNAS, Montserrat, *La literatura fantástica en la prensa del Romanticismo*, Valencia, Institució Alfons el Magnànim, 2000, 287 pp.

En la Europa del siglo XIX, tal y como Antonio Risco ha señalado en *Literatura fantástica de lengua española* (Madrid, Taurus, 1987, pp. 144-145), se produjo un auge de lo que se ha denominado el relato fantástico, gracias a la aportación de autores como Hoffman,

Walter Scott, Mary Shelley, Robert Louis Stevenson, Charles Nodier, Honoré de Balzac, Guy de Maupassant, Tolstoi (por citar algunos nombres), reflejo del interés por lo irracional que ya se había iniciado a finales del XVIII. Este fenómeno tuvo también manifestaciones muy importantes al otro lado del océano, con la obra de los estadounidenses Washington Irving, Nathaniel Hawthorne, Edgar Allan Poe, Henry James, etc. La pujanza de lo sobrenatural en las letras decimonónicas es una realidad que ha sido subrayada por la mayor parte de los críticos que han estudiado este período; sin embargo no existe acuerdo en la existencia, durante esa misma época, de una literatura de esta índole en nuestro país.

Por un lado tenemos, por tomar un ejemplo, la opinión de Roger Caillois que exceptúa a España e Italia del triunfo de lo fantástico. Por otro lado, el pionero estudio de Mariano Baquero Goyanes, *El cuento español en el siglo XIX* (Madrid, CSIC, 1949), dedica un apartado completo al cuento fantástico de autores como Alarcón, Núñez de Arce, Valera, Colomer, Pérez Galdós, Clarín, Emilia Pardo Bazán, dando por hecho que se estaban produciendo obras de estas características en la literatura española. El trabajo de Montserrat Trancón se inserta, en parte, dentro de esta polémica cuestión. La autora lleva años defendiendo, en diversos trabajos anteriormente publicados, la idea de que ya en el siglo XIX había una amplia producción de cuentos fantásticos conocidos y que el olvido de Caillois y otros teóricos puede deberse a las dificultades que presenta este tipo de literatura para ser investigado con rigor. Las razones son que principalmente aparece en prensa periódica y que en rara ocasión ha sido recogida en antologías u obras completas. El contenido de este libro intenta subsanar esta carencia de dos maneras distintas: haciendo un estudio analítico que refuerce la teoría de lo fantástico en

la literatura española y aportando una pequeña antología de textos.

Su interés por la producción fantástica ha conducido a la autora a rastrear, en distintas publicaciones madrileñas del período que abarca desde principios de siglo a la fecha histórica de 1868, distintos artículos, ilustraciones y relatos que muestran la atracción de lo sobrenatural para los autores y lectores del momento. Gracias a los textos compilados llega a la conclusión de que la aparición de los relatos de Bécquer no fue un hecho fortuito, sino que respondía a un contexto propicio, a una demanda de este tipo de literatura. Con este trabajo se consigue reivindicar la importancia de lo fantástico en las letras hispanas ya en el siglo XIX. Por otra parte nos ofrece al final del libro una antología de cuentos, una selección de artículos periodísticos que permiten al lector tener un contacto directo con el material del que se habla. Por último añade los índices de los textos que conforman el corpus empleado y para facilitar su acceso cita el nombre del periódico o revista en los que aparecen y la fecha de publicación. Como broche final aparecen una serie de grabados que nos revelan cómo era la imaginaria: fantasmagórica y macabra, llena de diablos y brujas que asedian a los seres humanos.

La autora dedica el primer capítulo de su obra a exponernos, de forma breve y clara, algunas de las condiciones teóricas de las que parte. Su concepción de lo fantástico está en la línea de lo que Ana María Barrenechea ha denominado: «categoría transversal». Como hemos señalado, la autora estudia tanto artículos e ilustraciones como revistas, decisión que refleja que lo fantástico puede aparecer no sólo en los textos literarios, sino en cualquier manifestación artística. Por otra parte no lo concibe como un hecho que sólo se dió en la literatura decimonónica sino que reconoce la existencia de ante-

cedentes y señala su desarrollo en el Romanticismo, de lo que se deduce su continuidad histórica.

A pesar de la multiplicidad de aproximaciones que allega la autora afirma que «Sin embargo, y a pesar de esta disparidad, es posible extraer ciertos elementos comunes que permiten delimitar aunque con reservas los límites de lo fantástico» (p. 24). Realiza, por tanto, una definición sincrética de las opiniones de autores imprescindibles, cayendo en el error de no citarlos. Se aprecia la influencia del estudio clásico de Todorov en la distinción entre lo maravilloso y lo fantástico, a la que añade la teoría de la recepción estudiada por Ignacio Soldevilla. Por otra parte dice que el sentimiento «de miedo o terror constituye otro elemento fundamental; en su ausencia, debe producirse al menos un sentimiento de intranquilidad, de desasosiego» (p. 26), siguiendo la corriente de Vax y Caillois que conceden relevancia al resultado de la duda o vacilación resultante de «la aparición de un fenómeno sobrenatural, más allá de la realidad conocida y admitida convencionalmente» (p. 26). Y como el miedo, muchas veces, está causado por la atmósfera, por una retórica de lo fantástico que introduce el suspense y marca las expectativas del lector, la autora se interesa por motivos, recursos y temas literarios a los que dedicará el último capítulo.

El objetivo de la segunda parte de este estudio consiste en recrear el ambiente literario en el que se desarrolló lo fantástico. Este análisis contextual está orientado principalmente a comprender la consolidación de la siguiente trilogía: Romanticismo, prensa y cuento fantástico. Estos tres elementos se entrelazan de tal forma que es imposible aislarlos si queremos obtener una visión completa de lo que representaron en su época. En primer lugar sondea el contexto ideológico; el Romanticismo tiene la paradójica

herencia del XVIII: el escepticismo ante lo sobrenatural y por otra parte su fascinación por ello. Sea para atacarlo o para reivindicarlo, lo fantástico está muy presente en la prensa del diecinueve, los periódicos recogen opiniones hacia ambos polos de la discusión, lo que pone de relieve la relevancia de la cuestión. Las condiciones de publicación imbrican la preferencia por los géneros breves. El cuento se erige como el vehículo idóneo para la aparición de extrañas historias en el límite de lo creíble, de la verosimilitud.

Montserrat Trancón aprovecha el esfuerzo recopilatorio realizado, analizando los relatos fantásticos en la última parte de su trabajo. Los temas, los personajes, el espacio y el tiempo, la composición y el punto de vista nos adentran en el universo fantástico recreado en ellos, mostrando cómo se intenta dotar de una lógica a lo que en principio no la tiene: la presencia de un suceso que escapa al control de la razón humana.

Aunque ya había dedicado el primer capítulo a las cuestiones teóricas vuelve a incidir en los límites entre distintos subtipos de cuento (fantástico-maravilloso, fantástico-costumbrista, fantástico-alegórico, o fantástico-aparente), recogiendo finalmente los modelos estructurales que presentan. Esta distinción del material le sirve para proporcionarnos aquellos elementos más representativos y característicos de los cuentos, lo que viene a ser un resumen de lo tratado con anterioridad.

En mi opinión el mayor acierto del libro consiste en haber allegado una gran cantidad de textos de la época, lo que permite un estudio empírico, descriptivo, estructural. Hay que reconocer, pues, la labor de la autora a la hora de situar la literatura fantástica española en el lugar que se merece.

CRISTINA BARTOLOMÉ PORCAR

MORALES SÁNCHEZ, Isabel, *La novela como género. Tradición y renovación en la teoría literaria española del siglo XIX*, Cádiz, Universidad de Cádiz, 2000, 201 pp.

Con este libro, el lector, el crítico y el investigador tienen en sus manos una obra que descubre una de las caras ocultas de la novela en el siglo XIX en España. Desconocidos, ignorados e, incluso, despreciados, los tratados sobre Teoría Literaria de ese siglo son ahora leídos y estudiados sin los prejuicios decimonónicos que la crítica arrastraba bajo la sombra gigantesca del insigne don Marcelino Menéndez Pelayo. Isabel Morales nos explica, de forma rigurosa, la consideración que el género de la novela tuvo en dichos tratados de Preceptiva Literaria, sin olvidar la huella que éstos dejaron marcada en nuestra actual teoría de la novela.

La estructura del libro se articula en tres partes. La primera nos describe el panorama del contexto cultural español, destinado a señalar los antecedentes que sitúan y hacen comprender mejor el significado de la teoría desarrollada durante el siglo XIX. La segunda parte define propiamente la novela como género literario, constituyéndose en el núcleo central del libro. Finalmente, la tercera analiza la tipología y la evolución de este género en el corpus de los tratados estudiados.

Gracias a la atención prestada a la influencia que las distintas corrientes de pensamiento europeas —sensualismo, sentimentalismo, espiritualismo ecléctico, tradicionalismo, neoescolasticismo y krausismo— ejercieron en la Preceptiva Literaria española en el siglo XIX, la profesora Morales Sánchez consigue anular ciertos prejuicios que conviven con este tipo de textos, como es la acusación de hermetismo y alejamiento de la realidad literaria e histórica por un lado, y, por otro, la falta de originalidad, en tanto que son

considerados una mera repetición de la Poética clasicista. Otro buen ejemplo de la apertura y de la modernidad que habían de caracterizar a estos tratados nos lo da su participación activa en las conocidas polémicas literarias que tuvieron lugar a lo largo del siglo XIX, entre ellas podemos citar: la contraposición entre clásicos y románticos, los debates centrados en la dualidad idealismo/realismo, y el rechazo generalizado hacia el naturalismo francés. Todas ellas tuvieron gran repercusión en la producción literaria que se desarrolló en España en esos momentos.

Consideramos que la aportación principal de esta investigación se halla en el descubrimiento de la renovación de los principios que explicaban la Literatura. Concretamente, Isabel Morales se centra, atendiendo a los supuestos generales sobre el sistema genérico, en la novela. Dicha renovación estuvo ocasionada fundamentalmente por la influencia de las corrientes ideológicas de pensamiento mencionadas anteriormente, y, especialmente, por la asimilación del historicismo derivado de los planteamientos románticos. Esta nueva perspectiva provocó que los géneros literarios fueran estudiados en su constante evolución y no ya como entidades independientes y cerradas. La autora señala cómo este nuevo sistema genérico presenta una reorganización marcada conceptualmente, pero aún deficiente, en la nomenclatura empleada, sobre todo en la distinción de niveles.

Si bien en estas Preceptivas aún podemos encontrar elementos pertenecientes a la tradición de la Poética clásica, así ocurre por ejemplo con la perpetuidad, en muchas de ellas, de la tripartición genérica: poesía lírica, épica y dramática, la renovación de los principios literarios iba a suponer un cambio considerable al enfrentar a la Preceptiva con uno de los problemas más relevantes del periodo: el desmoronamiento definitivo del sistema clasicista. Cuatro son los puntos en los

que pueden resumirse los problemas que afectaron al planteamiento global del sistema genérico: la separación verso/prosa, la situación de la Historia dentro de la Literatura, la ubicación de los géneros modernos dentro del propio sistema y la distinción de los diferentes niveles: género natural, género histórico y subgénero. El carácter docente y didáctico que subyace en los mismos planteamientos de estos tratados —téngase en cuenta que dichos textos estaban destinados a la enseñanza— influyó también, aunque en menor medida, en la nueva dirección que tomaron.

En relación con la ubicación de la novela en el sistema genérico, la autora analiza los siguientes grupos: la inclusión de la novela en el género épico; su vinculación con el género histórico; su incardinación en el género moral o didáctico; la novela como género independiente, y su consideración como género compuesto o de transición. Un quinto y último apartado lo constituyen aquellos tratados que no contemplan el género novelístico. Entre todos ellos sobresale, por su novedad, la aparición por vez primera de la novela como género autónomo.

Morales Sánchez advierte cómo la caracterización y definición del género de la novela en las Preceptivas se erige en función de dos pilares fundamentales: desde un principio autónomo que considera la naturaleza del género y desde un enfoque comparativo que la hace depender de su situación en el sistema genérico, siendo caracterizada por la suma de rasgos compartidos con otros géneros. Desde ambas perspectivas se analizan elementos que completan su definición: su utilidad didáctica o moral, la función social del género, el valor artístico e intencional de la narración, el uso específico del lenguaje y la necesidad de la presencia de un narrador.

Un dato que llama la atención es la carencia de criterios unificadores en las

clasificaciones tipológicas de la novela. La multiplicidad de pautas bajo las que se ordena la novela se revela con claridad en los distintos casos que podemos encontrar. Algunos tratadistas recogen diferentes modalidades de novela, articuladas en función de juicios muy dispares: psicológica, histórica, picaresca, de aventuras, filosófico-social, cómica, pastoril, fantástica, didáctica, el cuento. En otros casos, pueden hallarse agrupaciones que, bajo distintos criterios, distribuyen los diferentes tipos de género novelístico: por la trama (seria o cómica), por su fin (oral, didáctico y satírico), por su extensión (novela, novela corta y cuento), y por su asunto (filosóficas, de enredo o de aventuras, históricas o de costumbres, fantásticas, pastoriles y psicológicas). En algún caso se llega incluso a establecer un orden jerarquizado, como ocurre al emplearse el criterio estilístico: alta novela, novela picaresca y novela social.

Resulta asimismo de especial interés el estudio histórico de la novela, que ahora recibe en la Preceptiva un espacio independiente, donde se busca explicar el origen y la evolución de este género narrativo por parte de los preceptistas. Isabel Morales nos muestra cómo estos tratados de Teoría Literaria, sobre todo desde la primera mitad del siglo XIX, y experimentando un avance gradualmente progresivo, atienden a esta nueva concepción historicista herderiana, goethiana y hegeliana de la poesía que había de hacer suyo el movimiento romántico y que enfrentaría dicha postura a los valores universales e inmutables de la Teoría Literaria clásica.

Un primer esbozo del estudio histórico de la novela puede verse en los tratados de la primera mitad de siglo que, siguiendo a Blair en su traducción española hecha por Munárriz, sirve para hacer una aplicación práctica de los principios teóricos expuestos. A partir de la década de los cincuenta, se observa la distinción

historicista hegeliana del arte en tres etapas: simbólica, clásica y romántica. El hecho de afrontar decididamente el estudio diacrónico permite valorar este género narrativo teniendo en cuenta las transformaciones económicas, políticas y culturales ocurridas en cada etapa de la Historia. La adopción de este nuevo enfoque venía a suponer un cambio radical en la concepción de la Teoría Literaria, pues estaba marcando el alejamiento del sistema classicista, que concebía el género como entidad cerrada e inmutable, y llevaba a la Preceptiva hacia la concepción moderna del género como institución social en continua evolución con un carácter dinámico y abierto.

En definitiva, el análisis crítico de la novela en los tratados de Preceptiva Literaria del siglo XIX en España, efectuado por Isabel Morales, revela la importancia que tuvo este enfoque teórico ante la ausencia o el rechazo del género novelístico en la tradición de la Teoría Literaria anterior.

El intento de definir y caracterizar la novela por parte de los autores de la Preceptiva Literaria es, como hemos visto, uno de los factores que detecta el cambio de rumbo experimentado por la Teoría Literaria del siglo XIX respecto a la Poética classicista. Esta evolución es debida sobre todo, como señalábamos anteriormente, a la influencia operada por las distintas corrientes de pensamiento europeas, sin olvidar la renovación que tuvo lugar en los planes de estudio, tal como queda puesto de manifiesto de forma tácita por la autora de este libro.

La valiosa labor de exégesis realizada por Isabel Morales ubica la novela en el sistema genérico a partir de la renovación ocurrida en el mismo. Su definición y caracterización en la Preceptiva, realizada en la segunda parte del libro, así como el tratamiento histórico del género que recoge la tercera parte del mismo, resultan de esencial importancia, en

primer lugar, por completar un espacio en el seno de la Historia de la Teoría Literaria, eliminando a su vez prejuicios manifestados por la crítica contra la tendencia de la teoría de esta época, y, en segundo lugar, porque permite ver además la modernidad con la que este género es tratado. Dicha modernidad se revela claramente al comprobar cómo muchos de los rasgos apuntados en las Preceptivas siguen definiendo aún hoy este género, y, además, al contemplarse cómo los preceptistas admiten —al igual que hoy teóricos, críticos y escritores— la complejidad y la flexibilidad del género, de donde proviene la falta de uniformidad que conlleva su propia definición.

En suma, la importancia de este estudio realizado sobre el género novelístico en la Preceptiva Literaria del siglo XIX radica en haber logrado llenar un vacío ignorado en el campo de la Teoría Literaria española, al tiempo que elimina los prejuicios que hasta el momento arrastraban estos tratados, tachados de ser una mera repetición anquilosada de ideas pertenecientes a la teoría classicista anterior.

Con *La novela como género. Tradición y renovación en la teoría literaria española del siglo XIX*, Isabel Morales Sánchez ha escrito un capítulo de la Historia de la Teoría Literaria, explicando con claridad y solidez la naturaleza de un género literario que goza de muy buena salud y de intensa vitalidad.

FÁTIMA COCA RAMÍREZ

SÁNCHEZ LLAMA, Íñigo, *Galería de escritoras isabelinas. (La prensa periódica entre 1833 y 1895)*. Madrid: Cátedra, 2000, 417 pp.

Íñigo Sánchez Llama presenta en *Galería de escritoras isabelinas* un trabajo de gran calidad documental, un itinerario

que recorre una geografía de escrituras y de mujeres, para presentar, tras la aparente solidez de su trazado, un universo que se desdibuja y que malea sus sentidos en el tránsito hacia una nueva época y una nueva estética. El autor aborda la producción literaria y periodística de un grupo de escritoras, que construyen un espacio de afirmación, centrado en la adhesión a las ideas estéticas, pero, sobre todo, políticas, de los grupos de poder del reinado de Isabel II. Las *escritoras isabelinas* conquistan el reconocimiento y la legitimación a partir del sometimiento y la renuncia, pues sus voces siempre estarán mediatizadas por la mirada vigilante de la autoridad patriarcal, aquella misma que autoriza su expresión.

Por ello, el texto no sólo emprende el análisis de nociones político-críticas como *canon isabelino* o *autoría femenina*, sino que rastrea sus sentidos en el espacio privilegiado de la prensa escrita *por* y *para* mujeres, para terminar por indagar el caso concreto de tres autoras afines al *gusto* del período, y completar el diseño de un punto de vista crítico que permita considerar el papel que la *escritora isabelina* desempeñó en la formación de una conciencia de época y en el paso hacia la etapa siguiente.

Bajo el epígrafe «Introducción: Bajo el signo del ‘canon isabelino’». La cultura oficial hispánica del reinado de Isabel II (1843-1868) y las escritoras isabelinas», Sánchez Llama aborda la noción de *canon isabelino*, que funciona como piedra de toque sobre la que se articula el cuerpo teórico del texto. Si la mujer logra en las filas de este movimiento estético la legitimación como creadora que le ha sido vetada en otros contextos, debe pagar a cambio un elevado precio: el de la inscripción inamovible en la «pericia biográfica limitada» que le concede la sociedad patriarcal, el de la asunción sin cortapisas de los valores conservadores y nacionalistas y de su contrapartida esté-

tica. Sin embargo, pese al carácter monolítico con el que parece contar el *canon isabelino*, su principal rasgo distintivo radica en su hibridez, que viene marcada por el encuentro del historicismo romántico schlegeliano y de la sensibilidad neoclásica; pero que se supera con el rechazo hacia las ofertas textuales de contenido revolucionario y anticristiano, con la unidad del pensamiento esgrimido.

Asimismo, también se muestra constante en este grupo de obras la respuesta de toda producción asociada con la cultura de masas y con el folletín, que E. Sue o G. Sand habían convertido en un auténtico fenómeno respaldado por miles de lectores, y que aquí será sustituido por un género novelesco tributario de la estética canónica. Ahora la belleza artística se asocia con obras de inspiración virtuosa o moralizante.

De esta forma, el *canon isabelino* es el resultado de una época marcada por la hegemonía política de la que disfrutó el Partido Moderado, pero también impregnada de la complejidad que apunta un cambio, pues la ideología nostálgica y reaccionaria se mezcla con la incipiente subjetividad burguesa.

A partir de aquí el texto sigue un equilibrado camino en cinco capítulos, que se inicia con: «El ‘canon isabelino’: pervivencia de un anacronismo. Crítica y literatura en el ámbito cultural hispánico», donde se explica la historia que la noción teórica de ‘canon’ ha vivido y sigue viviendo en el seno de la crítica literaria de Occidente, desde la polémica propuesta de Bloom, hasta el revisionismo reciente de los *Cultural Studies*, para terminar por demostrar que el sistema literario es siempre mutable y está sujeto a los cambios imprevisibles del gusto dominante, y que, por tanto: «La legitimación del canon, en definitiva, resulta de una tensión intelectual e histórica que prestigia diversas tendencias históricas

en detrimento de opciones desvalorizadas» (60).

Así, todo 'canon' aparece presentado como el resultado de un juego de interacciones, donde las prácticas institucionales, los conocimientos lingüísticos y el catálogo de textos son interpretados por una institución sometida a la historicidad de su contexto. Todo proceso de constitución de 'un canon' valora un grupo de obras clásicas y consagra a autores contemporáneos. Las escritoras aquí estudiadas son el resultado de esta consagración.

«La prensa periódica escrita por mujeres: capitalismo, moda, pedagogía y literatura» analiza uno de los espacios de producción literaria donde la escritora es más valorada: el mundo de la prensa. El autor incide fundamentalmente en dos aspectos: la presencia insoslayable de la estética en el mundo de la prensa, al tiempo que las fisuras que de esa estética se van reflejando en las publicaciones que las respaldan, como resultado de la «forja de la cosmovisión burguesa en el país, limitada, pero imparable».

El análisis de las publicaciones periódicas revela un desfase en relación a los rotativos de otras naciones europeas, pues habrá que esperar a cruzar el umbral de 1868 para que el idealismo kantiano inicie en España el trazado que ya han sabido completar otros países. Entre las revistas que se producen entre 1830 y 1840 y las de la etapa de 1854 y 1868, observamos una profunda fractura, provocada por el boom económico y por los procesos de modernización, que han de cambiar el aspecto de la sociedad española, y que han de trancar «el mimetismo con las clases altas», que durante la mayor parte del reinado de Isabel II mostraron las clases medias. Por ello, pese a la brevedad de la Revolución de 1868, su impronta habría de cambiar la faz de la sociedad española.

No debemos olvidar la dualidad compleja sobre la que se monta el periodis-

mo isabelino, pues el relato de la vida doméstica de las clases medias o las frívolas crónicas de moda, alternan su aparición con asuntos pedagógicos y divulgativos, que insisten en la maternidad responsable o en la formación de la mujer para que sea capaz de hacer frente a casos de desamparo económico. Emergen en estos años gran cantidad de revistas destinadas a un público de mujeres, que van a conseguir una gran influencia social, y que juegan a formar una conciencia femenina y burguesa, buscando presentar entre sus lectoras las incertidumbres del capitalismo, defendiendo las premisas estéticas del *canon isabelino* y reivindicando, en todo momento, la escritura periodística ejercida por mujeres como un oficio digno y remunerado.

Asimismo, resulta muy significativo, que desde las páginas de las mismas revistas que defienden los planteamientos conservadores y neocatólicos, y que cuentan con un monopolio gubernamental, se promuevan iniciativas para respaldar económicamente campañas del socialismo utópico, como la emprendida por Josefa Zapata, o se califique de «tendencia saludable» la ofensiva liberal de los abolicionistas españoles; al tiempo que se denuncia el analfabetismo español. Las grietas que anuncian el cambio han comenzado a actuar en el propio corazón del discurso oficial.

«La definición de la autoría intelectual femenina en el siglo XIX. El caso de la 'generación de 1843'» da un paso más allá en el recorrido propuesto y considera la noción de *autoría femenina* en el marco de la producción de la generación más significativa del período isabelino: la de 1843. De esta forma, asistimos a la lucha de la mujer por encontrar un espacio donde se reconozca y se legitime su trabajo, pese a las reservas de sus familias, las irrupciones de los deberes domésticos y el necesario apoyo masculino legitimador. La fusión de las imágenes

del «Ángel del hogar» y «Mujer profesional» sólo se hace posible en el terreno de la «reputación mediatizada», donde «el sexismo patriarcal y la trivialización del intelecto femenino no son un obstáculo para el desarrollo de una obra canónica y reconocida institucionalmente» (234).

En «Nostalgias del Antiguo Régimen y conciencia burguesa de crisis: Ángela Grassi de Cuenca (1823-1883)» se realiza el examen de la obra de una autora concreta, donde encontramos las características «ansiedades hacia el activismo político del proletariado», las enseñanzas doctrinales destinadas a la mujer, junto a la exaltación del ideal doméstico femenino, que contribuyen a respaldar la negativa ante cualquier tipo de feminismo emancipatorio, demostrando cómo las claves del ideario isabelino pueden penetrar todas las capas de la escritura grassina hasta convertirla en su monumento.

Por eso, las necrológicas escritas con motivo de la muerte de la autora hablan de la desaparición junto a ella de la generación de 1843, cuyo principal drama fue la incapacidad de adaptación al «habitus» postisabelino, la imposibilidad de caminar nuevos itinerarios que hablan ya de «otro canon».

Algo distinto puede apreciarse en «Una cosmovisión isabelina a fuer de liberal: Faustina Sáez de Melgar (1843-1895)». El enorme prestigio disfrutado por esta autora y la vinculación de su escritura con los intereses de la clase media, permite comprender el interés que despierta una escritora burguesa en cuya obra se textualiza la inevitable transformación de la «esfera pública nacional» y el creciente protagonismo femenino ligado a este proceso.

La última de las escritoras trabajadas: María del Pilar Sinués de Marco [«Discursos domésticos al isabelino modo: María del Pilar Sinués de Marco (1835-1893)»] logra situarse en una posición

equidistante al canon, porque combina los registros presentados con modalidades artísticas próximas a la «escuela realista». Las traducciones de obras francesas e inglesas realizadas por la autora impregnan a sus textos de nuevos aires, al tiempo que los «tipos vivientes», que trazan sus relatos, no olvidan recorrer los caminos de la ortodoxia católica y del sentimiento religioso, de las ficciones domésticas, de la formación pedagógica de la mujer...

El libro se cierra con un epílogo, «Impacto de las escritoras isabelinas en las leras hispánicas del siglo XIX. ¿Génesis de la modalidad feminista o burguesa o reacción neocatólica?», cuyo último párrafo sintetiza a la perfección el armazón histórico-crítico aquí propuesto:

No consideramos indoloro el tránsito del romanticismo al realismo en España. Existe una etapa intermedia, un gran período de transición en el que la «generación de 1843» desempeña un papel importante. La España contemporánea procede de esos turbulentos veinticinco años. Allí se consolida el liberalismo nacionalista, detectamos el impacto de la «cultura de masas» y percibimos el embrión de una sociedad de crisis e incertidumbre que anticipa la futura transformación social del país. Conocer a las escritoras isabelinas, en definitiva, supone ni más ni menos, descubrir el origen inmediato de una sociedad en la que todavía la clase social, el género sexual y los vínculos con la «Alta Cultura» siguen otorgando status diferenciados (383).

Por tanto, Íñigo Sánchez Llama logra aproximarnos con *Galería de escritoras isabelinas* a un controvertido período en la historia de España, que permite estudiar muy bien la escritura de mujeres durante el siglo XIX. La imagen de la «escritora isabelina» se revela tornasolada y oscilante, sometida al espejismo de las conquistas concedidas y pautadas;

pero trenzada sobre imprevisibles grietas que dejarán penetrar los reflejos de futuras libertades. Las mismas grietas que habían de permear el cuerpo social.

Por último, el texto se completa con una amplia selección bibliográfica, que junto a las abundantes notas a pie, permiten nuestro acceso no sólo a un completo *corpus* de obras primarias, sino a una detallada selección de ensayos críticos, que facilitan ese *más allá* que debe proporcionar toda lectura. Con ello la colección *Feminismos* vuelve a presentar una edición de impecable factura.

BEATRIZ FERRÚS ANTÓN

JIMÉNEZ, Juan Ramón, *La muerte*, Barcelona, Seix Barral; *Unidad*, Barcelona, Seix Barral, 2000; *La realidad invisible*, Madrid, Cátedra, 2000. Ediciones y estudios preliminares de Diego Martínez Torrón.

Parece increíble que a comienzos de este siglo, como ha manifestado recientemente la propia familia del poeta de Moguer, permanezca inédita o deficientemente recogida gran parte de su obra. Empezar a llenar estas carencias es lo que pretende Diego Martínez Torrón con la edición de estas tres obras que comentaremos conjuntamente porque forman parte de un mismo esfuerzo: la mejor comprensión de la obra juanramoniana escrita entre los años 1916 y 1924, de la que, prácticamente, sólo teníamos los estudios y antología de Sánchez Romeralo.

Entre otros aspectos que trataremos, el trabajo fundamental de Martínez Torrón consiste en la fijación filológica de los textos de Juan Ramón, siguiendo el criterio y la voluntad del propio poeta en los documentos que guarda la familia y que ha puesto, generosamente, a disposición del editor.

No se trata, como advierte el propio Martínez Torrón, de que Juan Ramón sea un autor poco o mal estudiado, sino de insistir en que desde la perspectiva textual queda mucha labor pendiente (no debemos olvidar a este respecto su concepto de *obra en marcha*). Las ediciones y antología de Sánchez Romeralo, para el que estos tres volúmenes de Diego Martínez son un verdadero y explícito homenaje a su memoria y a su labor esforzadísima de recopilación de textos juanramonianos, presentan ciertas carencias, especialmente en lo que respecta al criterio de selección y fijación de textos que, a veces, se rigen más por su voluntad que por las propias y últimas correcciones del poeta.

En lo que respecta a *La muerte* y a *Unidad*, lo que suponen estas ediciones es publicar las obras, por primera vez, según el proyecto original de Juan Ramón, un sueño del poeta que no llegó a ver realizado. Por ello, Martínez Torrón modifica las fechas de composición que se habían supuesto para los poemas de los libros; amplía el número de textos recogido por Romeralo en su antología, de treinta y dos a ciento diecinueve en el caso de *La muerte*, y de treinta y uno a setenta y ocho en el de *Unidad*; incluye numerosos inéditos (entre ellos el *Prólogo* a *Unidad*), muchísimas variantes y un listado rigurosamente nuevo, adaptándose a los criterios de distribución y contenidos del propio poeta con una estructura temática profundísima y siguiendo su última corrección en verso de manera escrupulosa y fidedigna. En el estudio de *Unidad*, es de suma importancia la determinación de variantes en las notas finales, así como la relación de lugares en que se publicaron originalmente algunos poemas.

Parecido, pero algo diferente, es el problema de *La realidad invisible*, del que ya teníamos la edición de Sánchez Romeralo, aunque también aquí, explícitamen-

te, pretende Diego Martínez en su estudio mejorar la fijación textual de la obra, incluyendo algunos inéditos y realizando una edición basada en las últimas correcciones hechas por el poeta, de acuerdo con el modo en que éste corregía los originales mecanografiados por Zenobia.

Diego Martínez completa el estudio de *La muerte* con unos interesantísimos testimonios de Juan Ramón sobre el tema, anunciando su tesis sobre el panteísmo del poeta, que desarrollará más extensamente en los dos libros siguientes.

En *Unidad*, el crítico observa cómo el panteísmo supera el concepto de muerte y estudia la existencia en el poeta de un cierto misticismo de raíz cristiana junto a un panteísmo de influencia a la vez krausista (panenteísmo) y oriental (el intento de fundir la Naturaleza y la Belleza con el Yo del poeta), recordando en este sentido las vinculaciones de Juan Ramón con la Institución Libre de Enseñanza. Insiste el estudio en una reflexión de los orígenes del Yo modernista juanramoniano en la hipostasiación romántica del Yo a través del idealismo de Fichte, Schelling y Hegel.

Aporta también este estudio preliminar la relación *sujeto / objeto* en *Dios deseado y deseante*, y cómo pudo llegar a Juan Ramón a través de Hessen y su estudio de las soluciones metafísicas al problema del conocimiento, en el que destaca su concepto de lo absoluto, entendido en el panteísmo como inmanente al mundo: el sujeto y el objeto aparecen en *unidad*, son aspectos de la misma realidad, y el conocimiento alcanza así la esencia, la «unidad».

Las reflexiones anteriores le sirven para explicar el tópico «narcisismo» de Juan Ramón a través de la fusión panteísta, alejándolo de esa cierta frivolidad con que, a veces, lo ha tratado la crítica. Por último, también incluye una serie de aforismos del poeta que ayudan a entender el sentido de la obra.

En *La realidad invisible*, Martínez Torrón amplía los conceptos expuestos en los libros anteriores. Define acertadamente a Juan Ramón como un «metafísico que piensa en verso» y, paradójicamente, como «un místico (laicista) enamorado de la materia»; y a la obra con dos conceptos paralelos: «*la realidad invisible es el espíritu* y al mismo tiempo *la otredad*».

Analiza posteriormente la posible raíz platónica del concepto de «realidad invisible» en Juan Ramón y algunos textos de éste acerca del tema, deteniéndose en un estudio pormenorizado sobre el «amor» y lo «invisible» y exponiendo, igualmente, un exhaustivo panorama crítico de la obra.

El estudio de Martínez Torrón demuestra, en última instancia, que esta obra, escrita en los años 20, constituye un eslabón imprescindible para la espléndida madurez de *Dios deseado y deseante*.

Me complace concluir esta reseña afirmando que, en mi opinión, nuevamente, se muestra Diego Martínez Torrón como un referente en la metodología y pulcritud de sus estudios. No sólo continúa aportando inéditos de todos los autores que investiga, sino que, además, la claridad de su exposición y reflexiones, la erudición siempre justificada de que hace gala y el esfuerzo de su labor, hacen imprescindibles sus trabajos para los futuros investigadores de estas materias.

SANTIAGO REINA

JARNÉS, Benjamín, *Teoría del zumbel*, Introducción, edición y notas a cargo de Armando Pego Puigbó, Institución «Fernando el Católico», Excma Diputación de Zaragoza, 2000, 211 pp.

A menudo la literatura de vanguardia aparece encorsetada en el marbete de la deshumanización del arte postulado por Ortega. Se olvida que sentir, cuando se

trata de razonar, es malo. Razonar, cuando se trata de ver y fantasear, aún peor. Por este motivo, la propuesta estética de Benjamín Jarnés responde a un ideal obsesivamente definido a lo largo de su obra: dar a la vida toda su superior desnudez, todo su ultrarreal cinismo.

*Teoría del zumbel* pertenece a un tipo de ficción antirrealista, incluso en las partes donde existe una distinción menos ambigua entre submundos imaginarios y efectivos. Formaría parte de un terreno de nadie, intermedio, oscilante entre un modelo de mundo verosímil y otro fabuloso.

Armando Pego pretende con esta edición devolver a Jarnés el puesto de privilegio que merece como máximo representante de la prosa vanguardista española. Y es que, como señala en «Un proyecto narrativo en ciernes», el autor aragonés se convirtió en una figura intelectual de gran calado durante las primeras décadas del siglo veinte.

Al amparo del modelo ramoniano se formó un círculo de artistas que cultivaban una nueva literatura de «avanzada» —reverso de la pureza de los poetas del 27— que no se puede desgajar de la recepción del surrealismo, la irrupción del neorromanticismo y la creciente actitud rehumanizadora.

En Jarnés, esta evolución de la estética a la ética se asienta sobre la base de los límites de la ficción y la crítica de los modelos realistas. Desde 1909 las vanguardias habían evolucionado pero la prosa carecía de una discusión más allá de Ramón. A principios de los años veinte se empieza a considerar que el obstáculo con el que se encontraba el nuevo estilo era no poder desasirse de la tradición realista, lo que supuso una clara oposición a la gran escuela decimonónica y un deseo de reprimonar la forma.

Pero este hecho no debe entenderse en el sentido peyorativo con el que se suele emplear el término «deshumanización». Las primeras novelas de Jarnés demues-

tran ya una inequívoca afirmación de la sensualidad y, en definitiva, de la vida. Y lo que es más importante, Pego establece el intervalo entre Realismo y Vanguardia en el Novecentismo encarnado por Pérez de Ayala y Gabriel Miró, quienes ya buceaban en la crisis mimética del arte realista. Así pues, contemplamos como dos escuelas tan aparentemente alejadas tienen una transición basada en la experimentación de obras como *Belarmino* y *Apolonio* y la sensorialidad de la prosa, llena de luz, del alicantino.

La polémica sobre el influjo, decisivo o no, de Ortega en la narrativa de vanguardia todavía permanece vigente. Se trata según el editor de un «principio de contradicciones». Lo que sí parece ya incuestionable es que estos autores convirtieron el lirismo en el instrumento radical de construcción novelesca. Buscan las ondulaciones de la realidad para rectificar sus perfiles, de tal modo que se separan de la deshumanización para inventar una nueva vida, previa anulación de la espontánea.

En «La Novela Nueva de Benjamín Jarnés» muestra las señas de identidad que van a configurar *Teoría del zumbel*, culminación de la trilogía poliédrica sobre los problemas existenciales y estéticos de la vanguardia narrativa. Encontramos aquí una de las ideas básicas de Jarnés: la destrucción de la ilusión mimética. En esta novela, sin olvidar que *El profesor inútil* fue considerada «novela impropia», propone, a través de la parodia de la narrativa rosa, la deconstrucción de los caracteres mediante la pérdida del poder generativo omnisciente hasta entonces ostentado por el narrador. Como se puede apreciar, las huellas de Cervantes, cuya presencia late en el texto en episodios como el del bachiller Carrasco, y de Unamuno no andan muy lejos.

De este modo, *Locura y muerte de nadie*, construida sobre el nivel narrativo y el comentario teórico incluido en él,

que sirve de guía a la novela, y *Escenas junto a la muerte*, agudo planteamiento de la defunción de la narrativa tradicional, proponen el cumplimiento de la mimesis mediante una sutil inversión en el acto de leer. Por esta razón, Pego insiste en la necesidad de ser cuidadoso cuando se afirma que Jarnés produce novelas antimiméticas.

El epígrafe dedicado a *Teoría del zumbel* asombra por la riqueza de sugerencias que logra suscitar en el lector. Ya el prólogo pretende ser una revisión de los principios estéticos y éticos de la narrativa jarnesiana: lirismo e ironía; sensualidad y razón; sabiduría y gracia. Reitera su labor de integración de los tres movimientos fundamentales de fines del XIX y principios del XX —Realismo, Romanticismo y Surrealismo— para defender que el interés novelesco de Jarnés se dirige al hombre en todas sus dimensiones: razón clásica, sentimiento romántico, sensación moderna. El problema de este arte, que sin duda es humano y muy humano, es que la maquinaria narrativa se ve superada siempre por lo vital, que es el «texto desconocido». De ahí que algunos críticos defiendan todavía a ultranza una visión errónea de este autor como prosista deshumanizado.

Su «teoría de la mimesis» constituye el foco de mayor interés. Los personajes cobran una encarnadura semántica a partir de los objetos que el creador considera sus auténticos actantes: un zumbel, un reloj y un telegrama. El trompo que gira recibe su impulso de la cuerda y se detiene al agotarse la fuerza inicial. Se agota porque está sometido al reloj, emblema del tiempo. Puede decirse que Saulo, Julia y el resto de personajes que desfilan por la obra toman carta de naturaleza gracias a estos apasionantes utensilios. En Jarnés no se produce una supresión de caracteres humanos reconocibles sino su reducción, en el sentido de derivación de los principios artístico vitales generadores.

Para finalizar, Armando Pego pone en duda la clasificación de metaficción o antirrealismo. *Teoría del zumbel* es una novela autoconsciente en la medida que la figura de «autor» y la de los personajes «cobran consciencia» de su posición en el sistema narrativo. Pero al mismo tiempo presenta rasgos de relato descriptivo en el que se infringen las reglas de composición de la novela rosa, a la vez que se refiere a sí mismo como un proceso de escritura que tensa las relaciones con el mundo extratextual. ¿Antinovela o metanovela?

Como resultado, obtenemos una edición que desborda los límites de la biografía jarnesiana para introducirnos en el fascinante contexto de las vanguardias. Asistimos a la gestación de un nuevo estilo, una nueva forma de fabular, sentir y vivir. Partiendo de la edición de Espasa-Calpe de 1930, no reeditada hasta ahora, el estudioso enriquece el texto con una ligera corrección de erratas y una enjundiosa y muy actualizada bibliografía.

En *Teoría del zumbel* los límites entre realidad y ficción se diluyen porque la imagen ficticia atrapa a la realidad —como la cuerda a la peonza— para transformarla. Y en esta danza la vida siempre gira, aun aprisionada por un zumbel, o un quevedesco reloj, siempre huye del asedio de la ficción que, devorándose a sí misma, sucumbe de forma gloriosa.

RAFAEL BONILLA CEREZO

VEGA ARMENTERO, Remigio, *¿Loco o delincuyente? Novela social contemporánea (1890)*, edición a cargo de Pura Fernández, texto fijado por J.P. Gabino, Celeste Ediciones, Madrid, 2001, 292 pp., Biblioteca de la Bohemia, 6.

La frontera entre la razón y la locura, tan pálida como la que existe entre

quimera y lucidez, pasión y agresividad, celos y obsesión, ha seducido desde siempre a los grandes creadores. Cervantes, Dostoievsky y Juan Rufo, entre otros, transitaron por los vericuetos que separan la nubla zón de la consciencia, el mundo real del interior perturbado.

Pero pocas veces en la literatura encontramos un caso tan dramático y a la vez tan honesto como el de Remigio Vega Armentero. Vida y obra se imbrican de manera trágica y definitiva en la producción del escritor vallisoletano. La azarosa existencia de este digno representante de la prosa decimonónica finisecular se despeña desde la alta cumbre de la locura, motivada por el profundo abismo de la simplicidad que supone el adulterio de su mujer.

La edición de *¿Loco o delincuente?* *Novela social contemporánea* llevada a cabo por Pura Fernández ilumina con nitidez el panorama del pensamiento heterodoxo en la Restauración (1883-1898). El ambiente de naturalistas radicales, republicanos y masones latente en las páginas de su introducción desborda la mera biografía de Vega Armentero.

*¿Loco o delincuente?* constituye un extraordinario diario personal dividido en tres partes, en donde Carlos (*alter ego* del autor), procesado por el asesinato de su esposa, desgrana su vida. Centrada en el relato de sus desventuras conyugales, que culminan en el adulterio de Adriana, la novela relata los criminales proyectos fraguados entre ésta y su amante para deshacerse del molesto marido —planes que conducen al escritor al reputado manicomio del doctor Esquerdo— y, por último, la gestación del uxoricidio, la instrucción de la causa y la polémica sentencia judicial.

La editora ha sacado a la luz una novela escrita en la Cárcel Modelo de Madrid en 1889, publicada de nuevo en 1890, que obtuvo un gran éxito entonces y hoy día nos resulta desconocida. Establece un documentado paralelismo entre

los diversos sucesos de los personajes y el seguimiento que la prensa dedicó al juicio de Vega Armentero. En tercer lugar, muestra bien a las claras cómo estos semidesconocidos novelistas son la base de los prosistas que culminarían en *La Novela Corta* y *El Cuento Semanal* —Zamacois, Trigo, *Pármeno*—. Rescata a los heterodoxos de su malditismo para postular que muchos de sus rasgos y argumentos prefiguran ciertos aspectos que cristalizan de forma definitiva en el tremendismo de Pascual Duarte.

Aporta asimismo un glosario con noticias bibliográficas donde da cuenta de la relación que hay entre los personajes novelescos y los auténticos autores de los hechos. En el apéndice publica la transcripción literal de tres cartas de Remigio Vega dirigidas a su editor, José Matarredona (Apéndice I), y al periodista Fernando Lozano, *Demófilo* (Apéndices II y III), así como la sentencia dictada por el Tribunal Supremo (Apéndice IV) que hasta ahora permanecían inéditos.

El epígrafe dedicado a su biografía hace hincapié en el grupo de «naturalistas radicales» al que Vega pertenecía. Integrado por López Bago, Alejandro Sawa, José Zahonero o E. Sánchez Seña, muchos de ellos participaron activamente en el levantamiento de la Milicia Republicana surgida a raíz del golpe de Estado del General Pavía. En estas lides Remigio Vega contempla a una joven que colabora en tareas humanitarias a favor de los combatientes, la francesa Cecilia Ritter Mathis, que no tardará en convertirse en su esposa. Sus primeras obras, *Los ferrocarriles españoles*, feroz diatriba contra los abusos cometidos por las compañías extranjeras, y *Un estúpido, un canalla y un infame* (*Proceso de tres reinados*), ensayo dedicado a Ruiz Zorrilla, anuncian el estilo revolucionario que caracteriza su producción.

Muy interesante resulta el apartado que Pura Fernández denomina «Literatura tera-

péutica». Aquí se propone demostrar que el mérito de las cuatro novelas de nuestro autor reside en su capacidad para describir la intimidad conyugal, un tanto postergada en la narrativa de la época, y su oposición a la autarquía literaria abriendo vías de penetración al naturalismo francés. *La ralea de la aristocracia*, *Doble adulterio*. *El fango de boudoir* y *La Venus granadina* se sitúan en los márgenes de un romanticismo rezagado y balzaquiano, recuerdo de ilusiones perdidas, amores pecaminosos y perversas maquinaciones. Todas ellas complementan a *¿Loco o delincuente?* Y denotan las constantes que dominan su obra: la filosofía positivista, la tesis del origen fisiológico de los sentimientos, el adulterio, la prostitución y las enfermedades mentales. En Vega Armentero la atonía moral, la voluntad inerme o la «melancolía negra» son dueñas y señoras de la acción.

En «La Locura como materia novelable» traza un itinerario por el interés que este tema suscitó a lo largo del siglo XIX en el terreno literario. Al amparo de López Bago una serie de escritores cultivan la «novela médico-social». Barajan la etiología de los casos clínicos basándose en interpretaciones somaticistas y psicologicistas. El caso de Remigio Vega adquiere un valor inusitado pues su acercamiento al tema se produce desde su condición de paciente en un sanatorio psiquiátrico. Podríamos decir que su figura encarna la interrogación cervantina referida al Quijote y su supuesta enfermedad: «¿Tú libre, tú sano, tu cuerdo y yo loco y yo enfermo y yo atado?».

Pura Fernández extrae el relato sumario de los hechos de los numerosos artículos que la prensa de la época dedicó al proceso. En «Crónica de un crimen» resume de nuevo la trama principal y subraya los mecanismos de actuación de quienes velaban por la salud de los enfermos mentales.

Para finalizar su estudio, el seguimiento del proceso judicial lleva por tí-

tulo «La psiquiatría legal en el estrado». *El País*, *La República* o *La Justicia* reproducen casi en su integridad las declaraciones de los testigos. Nuestro autor, que nunca acepta en la novela su condición de enajenado, muestra un drama personal en el que pulsa los más variados temas de la literatura finisecular. Destaca el referido a la situación jurídica y social de la mujer. El trabajo de Cecilia Ritter (Adriana), profesora de música, favoreció la ocultación de su prolongado adulterio. El lector gozará con su evolución desde el arrobamiento místico propio de Ana Ozores en *La Regenta*, hasta su faceta de arpía denunciada por Matilde, amante de Carlos. Asistimos, pues, a lo que un periodista de la época denominó «el desenlace de un drama cien veces representado en el teatro».

Novela transgresora y audaz, el nacimiento de *¿Loco o delincuente?* no puede desligarse de ser un hecho intrahistórico en el espíritu de la novela republicana dominada por las pasiones ilícitas. Dedicada a sus hijos para que mediten los hechos y juzguen en consecuencia, es a la vez una invitación al lector para que indague en el páramo de la enajenación y el crimen. Hay un trasfondo de Lacan «avant la lettre»: «el ser del hombre no sólo no se lo puede comprender sin la locura, sino que ni aun sería el ser del hombre si no llevara en sí la locura como el límite de su libertad».

RAFAEL BONILLA CEREZO

CORNAGO BERNAL, Óscar, *Discurso teórico y puesta en escena en los años sesenta: La encrucijada de los «realismos»*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas (Anejos de Revista de Literatura), 2000, 677 pp.

El presente libro se propone analizar un periodo de la historia reciente de

nuestra escena tan fecundo como necesitado de sistematización: el que abarca los últimos quince años de la dictadura franquista. A este respecto, el título puede resultar equívoco, pues aunque parece elegido por ser la década de los sesenta cuando se produce la inflexión decisiva en el panorama teatral español que supondrá su incorporación definitiva a la modernidad, su autor, con buen criterio, considera imprescindible extender el periodo investigado hasta la fecha clave de 1975 para adecuarlo al final de la etapa histórica que, indudablemente, esa fecha clausura. Aunque relativamente cercano, ese periodo puede ser ya abordado con la suficiente perspectiva distanciadora propiciada por la aceleración vertiginosa con que se han sucedido los acontecimientos desde la muerte del dictador; y podemos enfrentarnos ahora a él, como hace el autor, para indagar en sus entresijos a la búsqueda de las claves que permitan explicar un cambio de rumbo tan definitivo como el que se produce en el panorama teatral de nuestro país a lo largo de los años sesenta y principios de los setenta. Es un hecho reconocido, y la lectura del trabajo no hace sino confirmarlo, la efervescencia de la actividad teatral en ese periodo, no sólo por la riqueza y el rigor de las propuestas escénicas sino también por el amplio debate teórico suscitado en torno a las mismas, en el que se enfrentan posiciones muy dispares sobre la función del teatro en la sociedad y se manejan criterios estéticos muy encontrados; sin olvidar tampoco el apasionado seguimiento de que fueron objeto tanto los espectáculos como el subsiguiente debate por parte de un público mayoritariamente joven que desmentía la actitud conservadora adjudicada tradicionalmente a los espectadores de nuestro país. El teatro actuó en gran medida como catalizador del clima de concienciación política y de expectativas de cambio vivido en ese periodo final de la dic-

tadura y fue capaz de sintonizar a la vez con el espíritu rebelde de las nuevas generaciones de españoles que pugnaban por derribar el muro de aislamiento y silencio que aquélla había edificado desde el momento de su instauración.

Acercarse como estudioso a un periodo tan sugestivo, pero a la vez tan complejo, exigía, aparte de la curiosidad y de las buenas intenciones, una sólida base teórica de la que el autor parece disponer cumplidamente. Óscar Cornago comienza reconociendo en el capítulo introductorio las dificultades que entraña enfrentarse a un fenómeno tan complejo como el teatral, inabarcable desde cualquier metodología que no implique un análisis con pretensiones integradoras; por ello, explica cómo en su pretensión de estudiar la actividad teatral de las postrimerías del franquismo ha tenido en cuenta la necesidad de superponer aproximaciones metodológicas diversas: así, el trabajo compagina la descripción estructuralista de la comunicación escénica con la ubicación en su contexto histórico de las diversas poéticas teatrales vigentes y el análisis de los montajes más relevantes estrenados durante el periodo con la atención a la recepción crítica que merecieron los mismos. Desde esa perspectiva en la que se aúnan la teoría estética, la práctica escénica y el discurso crítico realiza un recorrido por el panorama teatral español que puede calificarse de modélico tanto por la cantidad de información manejada como por el rigor metodológico con que lleva a cabo su análisis y por la esclarecedora síntesis que dibuja.

El título del libro alude explícitamente a la metodología integradora de la que se ha partido y que ha supuesto atender de modo simultáneo a la puesta en escena y al discurso teórico subyacente en el origen de la misma; y encierra, a la vez, una referencia a la cuestión clave en torno a la que giran esos discursos teóricos, la del realismo, pues es a partir del en-

frentamiento entre las diversas acepciones de dicho concepto desde donde se explican tanto el debate teórico suscitado como las propuestas escénicas ofrecidas a los espectadores. Como señala el autor, los años sesenta suponen la crisis del realismo tradicional como modelo epistemológico para someterse a una serie de perspectivas actualizadoras que redundaron en una mayor eficacia en su comunicación con los públicos al romper con la premisa del reflejo directo de la sociedad inmediata y ampliar, así, extraordinariamente los márgenes de creatividad artística.

El libro presenta una articulación sumamente coherente y esclarecedora, partiendo de tres capítulos de índole teórica dedicados respectivamente a la exposición y discusión de las cuestiones teóricas y metodológicas que sirven como fundamento, a las relaciones entre el texto dramático y la representación y a las principales aportaciones del debate sobre los «realismos» que tiene lugar en los años sesenta del que derivará la mencionada crisis de la mimesis socialrealista; en este apartado resulta de especial interés la contextualización del caso español en relación con otras tendencias similares que se producen simultáneamente en países occidentales: el drama realista estadounidense o el movimiento británico de los *angry young men*.

El núcleo del trabajo lo constituyen los cuatro capítulos siguientes (IV-VII) donde se revisan las propuestas más significativas que subieron a los escenarios españoles en esos años adscribiéndolas a las diversas tendencias imperantes: la estilización expresionista, el realismo poético, el realismo formalista brechtiano, las nuevas vías de ampliación del modelo realista, etc.; tres de estos capítulos se cierran con una recapitulación en la que se establecen unas premisas teóricas a partir de la observación de la práctica escénica; así sucede con los apartados titulados «La

negación de la acción dramática en el teatro contemporáneo», «El legado de Brecht en la escena occidental: el montaje como categoría estética» y «Hacia una aproximación fenomenológica a la escena», que cierran respectivamente los capítulos IV, V y VI. Con respecto a los montajes analizados, cuyo número se aproxima a los setenta, no sólo se ofrece una descripción pormenorizada y una contextualización minuciosa de los mismos, sino que se aportan también los paratextos teóricos que estuvieron en la base de cada uno de ellos (declaraciones de los responsables, anotaciones de los cuadernos de direcciones, etc.), así como las referencias a la recepción crítica de que fueron objeto. Estas últimas aparecen sistematizadas en el capítulo final, titulado «La renovación de las poéticas del realismo teatral: la hora del espectador» en el que se destaca la importancia del papel desempeñado por la crítica en la concienciación de los espectadores como factor necesario para el triunfo de las nuevas propuestas. La nutrida bibliografía que se aporta, y que ocupa 30 páginas del trabajo, resulta indicativa del rigor y de la exhaustividad con que éste ha sido llevado a cabo. Sólo desde una sólida preparación como la que el autor demuestra en el terreno de la historia del teatro contemporáneo (tanto español como occidental), en el de los contextos socio-culturales y en el de la teoría dramática (donde se percibe la influencia de los estudios de Fischer-Lichte, poco divulgados en nuestro país) era posible abarcar una empresa como ésta, cuyo resultado es un libro modélico, indispensable a partir de ahora no sólo por llenar un hueco importante en la bibliografía sobre la historia de la escena española, sino también por los caminos que señala a cuantos quieran aproximarse con rigor a la complejidad del fenómeno teatral.

JOSÉ ANTONIO PÉREZ-BOWIE

MOLERO DE LA IGLESIA, Alicia, *La autoficción en España. Jorge Semprún, Carlos Barral, Luis Goytisolo, Enriqueta Antolín y Antonio Muñoz Molina*, Suisse, Peter Lang, 2000, 421 pp.

En el campo de los estudios en torno a la teoría de la autobiografía, ha venido concediéndosele en los últimos años una especial atención al lugar que ocupan ciertos textos situados en el límite de la ficción, de la referencialidad, de la literatura, en el difícil ámbito de estudio entre la novela y el relato autobiográfico. Estos textos han pasado a recibir por la crítica distintas denominaciones como *novela autobiográfica*, *ficción autobiográfica* o, en este caso, *autoficción*. Este último término, que ya ha sido empleado anteriormente por autores como V. Colonna, J. Eakin y M. Darrieussecq, todavía no tiene sus límites bien establecidos por lo que hace falta esclarecer su estatuto genérico. La obra reseñada supone una reciente aportación a este aspecto ya que su objetivo consiste en hallar las características semánticas, sintácticas y pragmáticas definitorias de la *autoficción*.

Las ideas expuestas en la obra son fruto de años de trabajo ya que no es la primera vez que Alicia Molero muestra su interés por este tema; en un artículo de 1995, «Novela autobiográfica: una nueva evolución de la espiral carnavalesca» ya señalaba algunos de los planteamientos principales que la autora revisa, amplía y matiza en este trabajo. En esta ocasión, la autora intenta exponer el proceso analítico que ha seguido para extraer la peculiaridad genérica de la ficción autobiográfica. Su estudio tiene por tanto dos orientaciones: por una parte se adentra en el confuso mundo de la teoría de la *autoficción*, para a partir de aquí, aplicar los postulados teóricos al análisis de diferentes obras escritas por autores tan significativos de la literatura actual como J. Semprún, C. Barral, L. Goytisolo, E. An-

tolín y A. Muñoz Molina. El método de análisis de las obras sigue un modelo semiótico con el fin de describir todos los niveles que articulan el discurso: diegético y extradiegético. En el nivel diegético se centra en las propiedades sintácticas y semánticas diferentes entre novela autobiográfica y autobiografía. Para llevar a cabo esta tarea va a emplear planteamientos teóricos pertenecientes tanto a la narratología (a la hora de abordar el análisis sintáctico) como a la psicocrítica, la sociocrítica y la mitocrítica (para analizar los aspectos semánticos). En el nivel extradiegético estudiará el valor pragmático de la novela autobiográfica empleando las teorías sobre el enunciado, el discurso y la recepción. La teoría se complementa con ejemplos sustraídos de *Estatua con palomas* (L. Goytisolo, 1992), *Autobiografía de Federico Sánchez* (J. Semprún, 1977), *Penúltimos castigos* (C. Barral, 1983), *El jinete polaco* (Antonio Muñoz Molina, 1991), *La gata con alas*, *Regiones devastadas* y *Mujer de aire* (E. Antolín, 1992, 1994, 1997).

La obra consigue distinguir la frontera entre *autoficción* y autobiografía, pero queda sin resolver el problema de si se trata de un subgénero, puesto que, según dice, entre los distintos tipos de discursividad autorreflexiva se encuentra «la *novela-crónica*, la *novela-reportaje*, la *novela histórica*, la *novela-testimonio* o la *novela autobiográfica*» (p. 11) o de un género equiparable a la autobiografía tal y como parece señalar coordinando el doble objeto de búsqueda de la «especificidad genérica de la autobiografía y la *autoficción*» (p. 12). Esta imprecisión supondrá un cierto lastre a lo largo de todo el texto.

En la actualidad, en el campo teórico existe indecisión a la hora de aceptar o no la disolución del género autobiográfico, y más tras la indefinición abierta por la Deconstrucción que socava las bases mismas de la diferencia entre realidad y

ficción. La autora analiza en el primer capítulo las diferentes teorías sobre esta cuestión y concluye con una defensa de la autobiografía como género autónomo. Según ella, el interés por el sujeto y por la recreación literaria ha supuesto la evolución de la autobiografía hasta la aparición de la *autoficción* cuya principal transformación del material biográfico en novela se produce cuando el autor tiene la intención de declinar la responsabilidad del enunciado bajo máscaras ficticias. Esta evolución se pone de manifiesto también en la literatura española de los primeros antecedentes, en la obra de Torres Villarroel, en el autobiografismo novelesco de los autores de fin de siglo hasta llegar a nuestros días. A partir de una fecha que podríamos situar en torno al 1975 el autor se va considerando un personaje de interés novelesco; a tenor del actual interés por transmitir experiencias vividas, emociones y sensaciones personales. En este marco se desarrolla la obra de los autores estudiados.

En los siguientes capítulos la autora se afana en deslindar la *autoficción* de la autobiografía acudiendo a los rasgos sintácticos y semánticos diferentes. Para el estudio sintáctico se apoya en nociones de la narratología y analiza la peculiaridad de las figuras que intervienen en el acto de la enunciación autoficticia: narrador, autor implícito, destinatario... En cuanto al análisis semántico, acude a los grandes temas de la autoficción (la infancia, adolescencia y momentos coyunturales de la madurez), así como a la *temática* literaria y a los estudios realizados desde el punto de vista de la psicocrítica, sociocrítica y mitocrítica.

En el cuarto capítulo resulta particularmente interesante al atender a cuestiones a veces olvidadas como la consideración del paratexto. ¿Qué nos conduce a pensar en la existencia de un material autobiográfico bajo esa forma ficticia? Descubrimos la referencialidad a partir de

efectos de realidad: referencias personales y espacio-temporales, la interdiscursividad y los registros lingüísticos. Las marcas de ficcionalización vienen dadas por factores de imprecisión como el relato de premoniciones, impresiones, sensaciones, elucubraciones o fabulaciones: todo aquello que no puede ajustarse al estatuto de verdad empírica y que producen un distanciamiento enunciativo y referencial. Como una de las claves que separan la novela autobiografía reside en la intencionalidad del autor, resulta lógico que Alicia Molero dedique un apartado a los móviles de la *autoficción*.

A lo largo de toda la obra, la autora ha ido exponiendo de manera paralela la teoría y las manifestaciones de los rasgos teóricos en los textos de los autores estudiados. En el último capítulo, se detiene en los distintos autores y presenta el modelo individual en el que se proyecta la imagen de cada escritor. A este propósito, cabe reconocer aquí la aportación que supone este libro al estudio de una autora como Enriqueta Antolín, que no ha merecido todavía demasiada atención por parte de la crítica, a excepción de alguna reseña de sus textos publicados.

En conclusión, se trata de un interesante estudio analítico, que se centra certeramente en un fenómeno especialmente presente en la creación literaria actual, aunque echo en falta una sustentación más nítida en un sistema *fuerte* de los géneros literarios y un resumen final y organizado de las aportaciones.

CRISTINA BARTOLOMÉ PORCAR

LAVAUD-FAGE, Eliane (ed.), «*Nuevos talentos, talentos nuevos*». *Hispanística XX*, Bourgogne, Université de Bourgogne, 2000, 222 pp.

*Hispanística XX* inaugura el nuevo siglo dedicando un número monográfico al

análisis de un muestrario de obras de la década de los noventa firmadas por creadores considerados como «nuevos talentos» del panorama literario y cultural hispánico actual (España y América Latina). Resulta especialmente interesante comprobar cuáles son los nombres que en la narrativa, el teatro y el cine últimos han logrado traspasar las fronteras del español para recibir la atención crítica de destacados especialistas del hispanismo galo. Estos trabajos, escritos mayoritariamente en francés, contribuyen al mejor conocimiento y difusión de algunos narradores españoles emergentes como Belén Gopegui, Espido Freire, Ignacio Martínez de Pisón, Ray Loriga, Marcos Giral, que son abordados en este volumen junto con otros nombres de escritores firmemente consolidados como Luis Landero y Arturo Pérez-Reverte. Como anticipa en su presentación del libro la profesora Eliane Lavaud-Fage, se percibe en la narrativa última la repercusión de algunos de los problemas caracterizadores de este tiempo finisecular: la desesperanza, la violencia, la soledad, las relaciones familiares problemáticas, etc. Apoyándose en la memoria, escribe Lavaud-Fage, esta producción revela la funcionalidad artística de lo no-dicho, de la escritura fragmentaria, sin dejar de lado en algunas de sus vertientes la renovación del realismo. Señala también la preferencia por el inconformismo y la subversión de muchos de estos creadores frente al canon marcado por las generaciones precedentes.

Abren el libro dos trabajos que muestran la significativa atención crítica prestada a la narrativa última escrita por mujeres en nuestro país. Christian Boix analiza en su artículo la penúltima novela de Belén Gopegui (n.1962), *La conquista del aire* (1998), recientemente llevada a la pantalla con el título *Las razones de mis amigos* (2001), bajo la dirección de Gerardo Herrero. Esta novela marca con firmeza la senda de renovada preocupacion

por la crítica social por la que avanza la narrativa de esta autora, tendencia confirmada en su última novela, *Lo real* (2001), centrada en las complejas redes de controles y corruptelas que filtran la información en los medios de comunicación de masas más influyentes en nuestras sociedades contemporáneas. Marie-Christine Moreau lleva a cabo, por su parte, un estudio sobre *Melocotones helados*, de Espido Freire (n.1974), Premio Planeta 1999, narración en la que la autora plantea una temática existencial en el marco de unas particulares atmósferas, fantásticas y verosímiles a un tiempo, y una prosa con una marca de estilo absolutamente personal. Su última novela publicada, *Diabulus in musica* (2001), supone un nuevo hito en esta misma dirección.

Entre los trabajos dedicados a algunos autores de las últimas generaciones se incluye el de Michelle Tanon-Lora, quien estudia las analogías temáticas y espacio temporales en la antología narrativa *El fin de los buenos tiempos* (1994), de Ignacio Martínez de Pisón (n.1960), analizada en su tejido intratextual a partir de un común énfasis temático en el fracaso de las relaciones familiares y de las tentativas de comunicación personal. Anne Lenquette se enfrenta, por su parte, con cuatro de las novelas de Ray Loriga (n. 1967): *Lo peor de todo* (1992), *Héroes* (1993), *La pistola de mi hermano* (1995) y *Tokyo ya no nos quiere* (1999). Escritor de la llamada «generación X», se caracteriza, a juicio de la autora, por una «poética de la modernidad» basada en una técnica narrativa fragmentaria y una prosa teñida de notas surrealistas plagadas de un humor ingenuo. Finalmente, Catherine Orsini-Saillet lleva a cabo una lectura de la novela *Paris* (1999), de Marcos Giral Torrente (n.1968), Premio Herralde de novela, como un tradicional relato de memoria de la infancia que relata la exploración de los orígenes de un

joven al que se le reveló repentinamente un terrible secreto, su origen incestuoso.

Uno de los autores españoles más firmemente asentado dentro del canon crítico, Luis Landero (n.1948), es objeto del artículo panorámico de Dorothee Moulin-Combes, en el que analiza sus novelas *Juegos de la edad tardía* (1989), *Caballeros de fortuna* (1994) y *El mágico aprendiz* (1999), remarcando el mundo coherente y unitario que las tres revelan en el seno de una marcada tendencia generacional: la revitalización de la narrativa «tradicional». El «best-seller» español, representado sumariamente en la figura de Arturo Pérez-Reverte (n.1951), resulta atendido en el trabajo de Denise Bonnaffoux sobre *La tabla de Flandes* (1990), novela analizada en clave de enigma, como muestra de la narrativa de suspense.

Otros trabajos analizan la narrativa latinoamericana última, representada en las figuras del peruano Isaac Goldemberg y el puertorriqueño Luis Rafael Sánchez (Dorita Nouhaud) y el teatro argentino actual, en el estudio sobre Daniel Veronese y Ana Alvarado (Marie-Madeleine Gladieu) y la panorámica de dramaturgas en activo (Mónica Zapata). Se atiende también, finalmente, a la producción cinematográfica del español Mariano Barroso, analizándose su film *Éxtasis* (1996) (Corinne Montoya-Sors), y se revisa la adaptación al cine por parte de Enzo D'Alo del cuento del chileno Luis Sepúlveda *Historia de una gaviota y del gato que le enseñó a volar* (1996) (Nicolas Bonnet). Nos encontramos, en suma, ante una selección de la producción literaria y artística última en el ámbito hispano. Se pretende así acercar una significativa muestra del rico panorama de la última década del siglo XX a los profesores y estudiantes de español que, allende nuestras fronteras, se interesan por seguir de cerca el palpito creativo actual en España y en Hispanoamérica.

PILAR NIEVA DE LA PAZ

FINARDI, L. Elena, *I santi di Federico. Agiografia romano-andalusa di García Lorca*, Bolonia: Il Capitello del Sole, 1999, 183 pp.

Este libro que aquí se presenta es una importante contribución a la ya ingente bibliografía lorquiana. Se trata de la tesis doctoral de Luciana Elena Finardi que dirigió hace pocos años el profesor de la Universidad de Bolonia Piero Menarini. La idea no puede resultar en principio más atractiva: se recogen aquí todas las referencias que a ángeles y a santos realizó Lorca durante su corta vida pero extensa obra, referencias a las cuales añade la autora un breve comentario en las que intenta situar, contextualizar y explicar las imágenes.

Sin duda, en buena medida Finardi logra lo que se propone; el único problema es que el resultado no es acorde con el título (¿por qué hagiografía «romano-andaluza»?), también hay referencias al santoral gallego, por ejemplo, y, por otro lado, en ocasiones los comentarios breves que dedica a cada figura no resultan adecuados a la importancia que el mismo Lorca les otorga. Por ejemplo, habida cuenta de la relevancia que adquiere en la obra lorquiana San Sebastián (en gran parte debido a la mística y estética del sufrimiento que delata), extraña encontrar aquí apenas un comentario de cuatro páginas, en las que no se hace justicia a lo que este personaje significa en el poeta. Quizás, en este sentido, así como en el tratamiento de San Rafael y de otras figuras, falte en este trabajo la lectura del fundamental libro de Ángel Sahuquillo sobre García Lorca y la cultura de la homosexualidad, que no es mencionado en la bibliografía.

Es cierto que la autora no se propone realizar un extenso tratado de cada caso, sino más bien recoger de manera exhaustiva todos los ejemplos de hagiografía de Lorca, pero en este sentido parece una

propuesta algo insuficiente, aunque la recopilación acabe siendo eminentemente práctica para cualquier estudioso del granadino que quiera tratar un aspecto concreto de la religiosidad lorquiana sin necesidad de bucear continuamente en las fuentes. Lo que sí resulta acertado, además, es que las figuras de los santos no se comenten en cuanto a su posible condición de poetas o literatos (caso de San Agustín o San Juan de la Cruz), sino únicamente en su aspecto religioso, tratándose como se trata de reconstruir toda una «hagiografía» esparcida por la obra de un autor. En este sentido, los comentarios resultan interesantes y muy intuitivos, y denotan la gran capacidad analítica y de relación que posee la autora. Divergimos, sin embargo, en la opinión que vierte Finardi de que el «anima più libera y pura» de Lorca está simbolizada desde siempre en los gitanos (p. 9). Precisamente, de ese «mito de gitanería» quería liberarse el granadino cuando en una famosa carta a Jorge Guillén (allá por 1927) se quejaba de la utilización frecuente de éste por parte de críticos y amigos a raíz de su romancero.

Pero, quitando estos inconvenientes, el libro resulta útil e importante de cara a próximos estudios del poeta. Para la consecución de sus citas, la autora usa las obras completas publicadas por Miguel García-Posada en 1998. Sin duda, es ésta una edición fundamental y casi canónica, aunque todavía críticos como Jenaro Talens (en *El sujeto vacío. Cultura y poesía en territorio Babel*, 2000) no estén de acuerdo sobre la posible división entre *Tierra y luna* y *Poeta en Nueva York* (quizás nuestra única posible objeción al magnífico trabajo de García-Posada).

Teniendo en cuenta, pues, que en principio no se trata de una propuesta ambiciosa, se debe aplaudir la salida de este libro al público, pues contribuirá sin duda a la comprensión del tratamiento religioso por parte de García Lorca, quien

vivió desde su juventud una continua atracción por la mística literaria.

REBECA SANMARTÍN BASTIDA

IRAVEDRA, Araceli, *El poeta rescatado. Antonio Machado y la poesía del «grupo de Escorial»*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2001, 251 pp.

El presente libro es publicación de la primera parte de una tesis doctoral dedicada al estudio de la recepción de Antonio Machado en la poesía española de postguerra. Como tal, se centra en determinar la presencia del poeta sevillano en el característico grupo de autores de la llamada «generación de 1936» (marbete que la autora no entra a cuestionar) aglutinado en torno a la revista *Escorial*: Dionisio Ridruejo —de quien el libro toma el título—, Luis Rosales, Luis Felipe Vivanco y Leopoldo Panero, a los que Iravedra no duda en calificar de discípulos machadianos.

El libro dedica un sintético capítulo a contextualizar la corriente de *rehumanización* y de vuelta a una intimidad de tintes existenciales en la poesía de posguerra, como «resultado de la incapacidad de adaptación a una realidad hostil» (p. 25), parámetros en los que tiene lugar la relectura de Antonio Machado. A continuación, el estudio se refiere, con una perspectiva histórica, a la confección —más que al «rescate»— de un Machado a la medida de las nuevas circunstancias, en un proceso que va desde el «Manifiesto» de la revista *Escorial* y el conocido artículo del Ridruejo falangista «El poeta rescatado» (*disculpado* en el estudio por sus posteriores *revisiones*) hasta el homenaje de *Cuadernos Hispanoamericanos* en 1949, que acaba por favorecer la imagen preponderante de un *inofensivo* Machado intimista y melancó-

lico, desactivadas sus implicaciones éticas, sociales y políticas (sin dejar por ello, claro está, de consistir ésta en una relectura ideológica).

Iravedra sintetiza los valores que este grupo de poetas vieron en Antonio Machado, según las declaraciones de los interesados, en una «aspiración estética hacia una poesía humana y cordial» (p. 45), volcada hacia la vida y el sentimiento creador, y en una poética temporalista y de sencillez expresiva. La autora entresaca declaraciones del poeta sevillano a favor de cada uno de dichos aspectos, si bien, al margen de la apariencia de homogeneidad y coherencia en lo que no lo es enteramente —las ideas poéticas machadianas—, quizá inevitable en aras de la claridad metodológica y expositiva, habrá que insistir en que su contexto histórico, poético e ideológico y, por tanto, su significado, no es el mismo en uno que en otros. Esta relectura de Machado se inserta, además, en la reformulación interesadamente nacionalista de la llamada «generación del 98» según el libro de Laín Entralgo, aspecto en el que el estudio no se detiene, puesto que centra su enfoque a la influencia machadiana, aunque determinados motivos de ésta, como pueda ser la recreación del paisaje castellano a cargo de los poetas escurialenses, pertenecen indudablemente a este ámbito ideológico.

Una vez introducido en estas líneas generales el fenómeno de recepción machadiana, se entra en el cuerpo del estudio. Iravedra establece sucintamente la trayectoria poética de cada uno de los cuatro poetas seleccionados bajo la perspectiva de su encuentro con la poesía de Antonio Machado. Es en realidad un breve repaso de lo que a continuación se va a desglosar en cada uno de los distintos puntos de contacto seleccionados, teniendo en cuenta las declaraciones de los propios poetas (aunque una cosa es la teoría, otra la práctica, y otra el contex-

to en que se insertan cada una de ellas): un arte «humano y cordial», una poética temporalista y de sencillez expresiva —una escritura sobria, antirretórica, de parquedad metafórica, de rima asonante, cercana a lo popular e incluso, en ocasiones, a lo coloquial—, en que se diera expresión lírica no sólo a lo personal, sino también al mundo de los otros, compleja piedra de toque de la poética machadiana hacia un posible sentir colectivo que la autora cree localizar en cierta poesía de Rosales.

Los grandes apartados temáticos de presencia machadiana estudiados en los poetas de la inmediata posguerra son los dedicados al desarrollo del espacio y del tiempo. No se dedica un apartado expreso al tema del sueño, aunque a lo largo del estudio algunas referencias muestran otra línea de posibles *complicidades*; conocida es la importancia de la oniroscopia en Machado.

En cuanto al espacio, se analiza la recreación de un paisaje bien al modo «subjetivo» de *Soledades* (creación de un estado de alma y de una serie de símbolos disémicos, según la terminología de Carlos Bousoño que la autora aplica), bien al modo «objetivo» de *Campos de Castilla* (descripción más o menos veraz de lo observado), incidiendo en los distintos motivos, campos léxicos, procedimientos descriptivos, e incluso sintagmas, detalles caracterizadores y topónimos, de procedencia machadiana. En todo ello, las concomitancias resultan concluyentes, y confluirían con otro análisis similar para el caso de Unamuno, debido a la interesada apropiación «noventaiochista» de signo nacionalista a que más arriba hice referencia.

En lo que respecta al otro lazo que la autora considera temático entre Machado y los poetas llamados escorialistas, la preocupación temporal, Iravedra amplía la senda marcada por José Olivio Jiménez en sus diversas aportaciones al estudio de

este aspecto. Las confluencias se establecen con Rosales y Panero en cuanto al sentimiento elegíaco del tiempo y su vocación rememorativa, que se plasma en diversas facetas temporales: fugacidad, monotonía, irreversibilidad, contemplación del pasado (infancia y juventud) a través de la memoria, conciencia del tiempo destructor, expectativa del porvenir amenazada por aquél y, en definitiva, un sentimiento de angustia temporal donde la muerte acecha (compensada en Panero por la creencia en una realidad trascendente) y una concepción de la poesía como emoción del tiempo que pasa. En cuanto a la simbología temporal, se reseñan los campos léxicos del agua y del camino, que estos poetas comparten con Machado.

Quizá resulte excesivamente unívoca la consideración que en el estudio se hace del tiempo en Machado, en una dirección existencial y heideggeriana que parece estar más próxima a los poetas de posguerra que al propio Machado (y seguramente ésta sea la explicación). Es una línea interpretativa conocida en buena parte de la crítica antoniomachadiana. No me extenderé en señalar que el dilema, nunca solucionado, entre temporalidad e intemporalidad, estrechamente emparentado con el de individualidad y comunidad, marca la creación poética de Machado, en la cual la nada, el «gran cero» y el no ser, más que conceptos existenciales que aproximan angustiosamente a la muerte (p. 160), suponen el elemento necesario que hace posible el pensamiento objetivo («la pizarra oscura/en que se escribe el pensamiento humano»), es decir, la lógica racional, el pensamiento abstracto y hasta el tiempo y el espacio. La objetividad buscada por Machado sólo es posible gracias al no ser, como repiten los apócrifos Martín y Mairena y, por tanto, pienso que este concepto no debiera identificarse unilateralmente con una angustia existencial.

Otras afinidades más tenues con Machado en el ámbito de la temporalidad son las que Iravedra detecta en Rosales en cuanto a la preocupación por el tiempo histórico y por la sociedad contemporánea, y en Ridruejo en cuanto a la reflexión general sobre la condición temporal del hombre.

Los últimos apartados del estudio descienden a la búsqueda de huellas estilísticas concretas, retóricas y léxico-semánticas, de procedencia machadiana, en la formulación expresiva de los poetas escriptorialistas (motivos e imaginería rural o paisajística, campos léxicos, símbolos y signos de sugestión, secuencias expresivas, adjetivaciones, artificios reiterativos de ritmo y rima, e incluso un gusto compartido por el molde expresivo de la lírica popular, la fórmula del proverbio-cantar, principalmente en Rosales y Ridruejo y, en menor medida, en Vivanco). Anecdóticamente, a la autora se le escapa, pese a su competencia en este rastreo, una de las referencias más patentes del hipotexto machadiano: el verso de Panero perteneciente a su *Canto personal* «montar a pelo/la vida» (que Iravedra cita en la p. 81) remite, claro está, al conocido verso de Antonio Machado «montar quisimos en pelo una quimera» («Una España joven», v. 7).

Estas huellas constituyen, según la autora, una asimilación del idiolecto poético de Antonio Machado, determinada, escribe, «por la idéntica naturaleza de unas escrituras líricas que participan de parecidos orígenes, inquietudes y cosmovisión» (p. 196); ¿significa esto que debemos considerar a estos poetas como un grupo de formación, intereses y resultados análogos a los de Machado? ¿o más bien se trata de admiradores del poeta por otras razones, ideológicas al par que estéticas? Es precisamente a las muestras del reconocimiento explícito al magisterio machadiano en la poesía de Ridruejo, Rosales, Vivanco y Panero a las que

se dedica el capítulo final del libro: dedicatorias, citas o epígrafes, menciones del nombre o recuerdo de su obra, y poemas en homenaje al poeta.

En suma, *El poeta rescatado* es una válida y seria aportación a un tema complejo —el sentido aparentemente contradictorio que tiene una recreación de este

signo lírico en un contexto sociohistórico e ideológico tan distinto—, que destaca sobre todo por la claridad expositiva y organizativa, por la síntesis de la información que proporciona y por su firme rastreo de las afinidades textuales.

RAFAEL ALARCÓN SIERRA