

GIL GONZÁLEZ, Antonio G. (coord.), *Metaliteratura y metaficción. Balance crítico y perspectivas comparadas*. Número monográfico de la revista *Anthropos* n.º 208, 2005, xxx págs.

El número monográfico que la revista *Anthropos* dedica al candente al tiempo que escurridizo tema de la metaficción tiene todas las virtudes (también alguno de los defectos) esperables en un volumen de estas características, es decir, en una recopilación de contribuciones no sólo sobre diferentes aspectos sino de diferentes autores, lo que implica diferentes sensibilidades y modos de ver. En esta diversidad en los asuntos y los enfoques radica su principal virtud, en este caso concreto potenciada por el acertado planteamiento del coordinador, Antonio Gil González, consistente en no limitar el campo de estudio a la narrativa, ni siquiera a la literatura (en este sentido el título puede ser engañoso, como el propio coordinador confiesa), sino en extenderlo no sólo a la poesía y el teatro sino también a las artes plásticas, el cómic, el cine o la música. Estas *perspectivas comparadas* a las que alude el subtítulo dan así justificación y valor añadido al volumen, y lo ponen a salvo (o al menos a cubierto) de la objeción que puede siempre plantearse a este tipo de esfuerzos colectivos: la misma diversidad que es su mayor acierto es también su principal defecto, en cuanto que la disparidad de asuntos y sobre todo de enfoques hace difícil extraer una síntesis de conjunto, lo que compromete ese *balance crítico* que aparece también en el subtítulo.

Buena prueba de todo ello es el ensa-

yo escrito por el coordinador que encabeza la recopilación bajo el epígrafe genérico de «Percepción intelectual del tema», y que lleva como título específico «Variaciones sobre el relato y la ficción». De las dos formas posibles de intentar dar coherencia a una colección de estas características, *a priori* y *a posteriori*, es decir proponiendo un marco que las colaboraciones deberían ilustrar o extrayendo las conclusiones pertinentes una vez escritas éstas, el coordinador parece ensayar ambas, por lo que nada se le puede reprochar. En primer lugar, intenta ordenar el caos terminológico y conceptual reinante distinguiendo en primer término la *autorreferencialidad*, que incluiría fenómenos más generales como la intertextualidad o intermedialidad, la parodia, la antirrepresentación u opacidad, etc., del fenómeno más específico de la *metaficción*, que aludiría a la representación o reflexión de la obra dentro de sí misma; y dentro de la metaficción habría, en segundo término, una modalidad literaria (la metanovela, la metapoesía o el metateatro) junto a otras no literarias (por ejemplo el metacine o incluso la metapintura) que podrían englobarse con la literaria bajo el término *metarrepresentación* para eludir así el escollo que para las artes plásticas supone la condición de ficcionalidad o narratividad implícita en el término *metaficción*. La utilidad de estas distinciones para todos aquéllos que en algún momento hemos tenido que dar cuenta de este fenómeno es indudable, y aún lo sería más si dicha coherencia terminológica y conceptual de Gil sirviera de marco teórico a las demás contribuciones. Pero tal coherencia se diluye, cuando no

brilla por su ausencia, si la comparamos con los marcos conceptuales y terminológicos que, de forma implícita o explícita, se utilizan en cada uno de los artículos, que no sólo no siguen las pautas del coordinador sino que además no pueden en absoluto considerarse como las fuentes de las que éste ha extraído tales pautas *a posteriori*. Tal vez consciente de ello, y acaso de lo provisional cuando no inútil de su esfuerzo, Gil realiza al final de su introducción el resumen de contenidos habitual en este tipo de volúmenes con el que se intenta crear la ilusión de una coherencia que no existe por la propia naturaleza de los mismos.

Dicho esto, conviene subrayar que lo que diferencia a este volumen de los otros representantes del tipo, y lo que le da un valor del que carecen muchos de ellos, es que saca el máximo partido de sus potenciales ventajas, pues sólo a través de un esfuerzo colectivo puede darse cuenta de un tema tan amplio como el de la metaficción y la autorreferencialidad en los diferentes dominios que aquí se abordan, al tiempo que minimiza sus inevitables carencias no sólo a través de este acertado planteamiento sino también de la selección y variedad de sus contribuciones así como de la calidad crítica y el rigor teórico de la mayoría de ellas. Tales contribuciones están organizadas en dos bloques que llevan por título «Argumento» y «Análisis temático», y que se ocupan, respectivamente, del balance crítico y de las perspectivas comparadas anunciados en el título. El primer bloque arranca con el artículo «Metalengua y metalenguaje: de la necesidad de lo imposible», donde Manuel González de Ávila trata la autorreferencialidad desde un punto de vista semiológico, como fenómeno de lo que podría denominarse *metasemiosis*, y por tanto con el grado máximo de generalidad posible y también, si se me permite la expresión, de *teoricidad*. La siguiente contribución,

cuyo autor es Domingo Ródenas, queda bien descrita por su título, «La metaficción sin alternativa: un sumario», y como tal es excelente tanto por su amplitud conceptual como por su capacidad sintética. En ese mismo ámbito de indagación teórica y afán sintético, y por cierto con similar excelencia, se mueve Patricia Cifre en «Metaficción y posmodernidad», donde presenta las dos concepciones críticas aparentemente antagónicas de la metaficción, la diacrónica o genérica que la estudia como una modalidad narrativa presente casi desde los orígenes de la novela y la sincrónica o epocal que la asocia con la posmodernidad, para llegar a un inteligente y equilibrado compromiso entre ambas posturas en el que la metaficción puede considerarse modo y movimiento. Jesús Camarero, sin embargo, desvincula el concepto de la posmodernidad para anclarlo en la teoría literaria y lingüística formalista en «Principios formales de la metaliteratura», texto al que se puede objetar que los sólidos prolegómenos teóricos sientan unas bases que no acaban de desarrollarse del todo, tal vez por la excesiva brevedad del mismo. Finalmente Carlos Javier García en «Metanovela y teoría de la novela» y Arturo Casas en «Metapoesía y (pos)crítica» centran su indagación teórica en la novela y la poesía respectivamente. El colofón a este bloque lo pone un texto del novelista José María Merino, «Los límites de la ficción», en el que el concepto de metaficción se diluye entre otros afines (los apócrifos, la vida como sueño, el mundo como teatro) pero ofrece a cambio iluminadoras y brillantes ideas desde la experiencia de un creador.

En el segundo bloque se amplían horizontes, tanto porque se ocupa de manifestaciones no literarias o que implican una hibridación entre la literatura y otros medios de representación como por hacerlo con una orientación más crítica que teórica. La serie de contribuciones empie-

za con la de Juan Francisco Ferré sobre el llamado *simulacro virtual* (el cine, la televisión, los videojuegos, la publicidad, el ciberespacio, etc.) tal como aparece representado en la narrativa posmoderna, y en concreto en *La saga de los Marx* (1993) de Juan Goytisolo; Leopoldo Sánchez Torre aborda la poesía contemporánea, especialmente los novísimos, aunque también autores anteriores como Blas de Otero y posteriores como Luis García Montero; José Antonio Pérez Bowie y Anxo Abuín González nos llevan al universo del cine, el primero para ofrecer un exhaustivo panorama que incluye el cine *en, desde y sobre* el cine, lo que implica que no sólo trata la metaficción puramente dicha sino también la reflexividad y la intertextualidad, el segundo para centrarse en el subgénero que denomina filme de teatro, es decir el teatro dentro del cine, que analiza como desdoblamiento o espejo del cine, como contrapunto o contraste del mismo y como motivo de reflexión filosófica; el metacómico es el tema de Rubén Varillas, la música de Silvia Alonso y las artes plásticas de Pedro de Llano, y el bloque se cierra con el estudio de Manuel Segade Lodeiro sobre la literatura y el arte finiseculares y de vanguardia.

Naturalmente no todos los artículos tienen el mismo nivel, pues responden a la heterogeneidad esperable en este tipo de recopilaciones, pero en todos puede encontrarse algo de interés, en la primera parte desde un punto de vista teórico, en la segunda desde una perspectiva crítica. Valga como ejemplo de ello (e inevitablemente de las preferencias subjetivas del que esto escribe) los excelentes textos de Ródenas y Pérez Bowie. El primero nos regala no sólo un completo repaso por la bibliografía existente sobre la metaficción en el que va desgranando las ideas esenciales y más interesantes al respecto, sino también una útil exploración de las paradojas que contiene el concepto, un sensato aviso sobre la con-

veniencia de no ampliarlo excesivamente y una útil distinción entre diferentes variantes del mismo (metaficción transgresiva, discursiva y especular). El segundo incurre justamente en el mal sobre el que avisa Ródenas al examinar la variante cinematográfica, pero ello se ve ampliamente compensado por la amplitud y rigor de su repaso, tanto más útil cuanto que el tema no ha merecido en el ámbito cinematográfico una atención comparable a la del literario, y de hecho el estudio de Bowie es prácticamente pionero en nuestro país. Esta dos auténticas perlas sintetizan así los aciertos y también la carencia a que nos referimos más arriba, y muestran a las claras el dominio de los primeros sobre la segunda. Por ello la compilación coordinada por Gil González es de lectura obligada tanto para aquellos que conozcan ya el tema en alguno de sus ámbitos como para los que deseen iniciarse en él, pues puede funcionar como introducción al tema y como complemento de monografías previas. La completa bibliografía compilada por el coordinador no es en este sentido uno de sus menores atractivos, y puede consultarse como una invitación a profundizar en esta apasionante modalidad artística, pero también, puesto que pone de manifiesto la escasez de estudios en nuestra lengua, como una clara indicación de la necesidad y la pertinencia de volúmenes como éste.

PEDRO JAVIER GARCÍA

MUELAS HERRAIZ, Martín y Juan José GÓMEZ BRIHUEGA, *Leer y entender la poesía: Poesía y poder*, Cuenca, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2005, 202 págs.

En una época como la actual en la que el entramado social e institucional

favorece el desarrollo frenético de iniciativas culturales de muy distinto signo, un breve plazo de supervivencia se erige en pauta dominante. La continuidad se convierte, entonces, en el único garante para la cristalización de cualquier propuesta cultural, a la vez que constituye la firmeza de un programa académico y/o creativo sumido en esas estructuras institucionales que apoyan su constitución pero marcan su desarrollo con el signo irremediable del pronto acabamiento. Entre esas iniciativas tenaces en la espiral de la cultura del siglo XXI, los cursos agrupados bajo el marbete genérico de «Leer y entender la poesía» organizados por la Universidad de Castilla-La Mancha constituyen un caso ejemplar, con una propuesta que perdura ya seis años —la última edición ha sido la de este verano de 2006—, en una sostenida apuesta por la poesía contemporánea, su lectura y su intelección. Estos cursos se convierten en un foro abierto donde las aportaciones de los lectores y los procesos hermenéuticos de los estudiosos del fenómeno literario se mezclan con la efervescencia creativa de los poetas mediante recitales o su sola presencia. Una comunicación directa y sin ambages entre la creación poética más reciente con sus principales representantes y el proceso interpretativo y sus lectores en un marco incomparable, el pueblo conquense de Priego.

La labor de estos cursos se concreta en las actas publicadas desde el 2001 al 2005 por la Universidad de Castilla-La Mancha y coordinadas por Martín Muelas Herraiz y Juan José Gómez Brihuega. De la misma forma que en el curso conviven armónicamente la creación, la lectura, el proceso interpretativo, el recitado y la creación plástica, las actas recogen esta misma articulación plural en su estructura: se hace acopio en ellas tanto de las ponencias como de poemas que, o bien se recitaron en los actos del

curso, o bien constituyen un sumario poético de la producción más representativa de los poetas participantes. A todo ello se añaden ilustraciones que, a cargo de distintos artistas gráficos, encabezan las ponencias: en el volumen de 2001 hay dibujos originales de José Hierro, el de 2002 contiene ilustraciones a cargo de Juan Guelbenzu, las de 2003 se deben a Manuel Moreno y las de 2005 a Julia Grifo.

La periódica publicación de estas actas muestra la solidez de la iniciativa a la vez que un repaso de ellas nos acerca a los pormenores de su fecunda actividad. El primer volumen, con clara voluntad de manifiesto o de declaración de un punto de partida, se presenta como un monográfico dedicado al poeta José Hierro que supone el reconocimiento de un magisterio para toda la poesía de la segunda mitad del XX, como declara Diego Jesús Jiménez en la ponencia dedicada a este poeta: «Estamos ante uno de los no pocos poetas mayores de nuestro siglo. Un poeta de su tiempo, para el tiempo» (p. 213). Estas actas, publicadas en 2001 y que recogen la actividad del curso celebrado en el verano de 2000 con el nombre de *Leer y entender la poesía: José Hierro*, ofrecen un recorrido por la poesía de Hierro que atiende a los factores primordiales de su estética en relación a las instancias básicas de la comunicación literaria: el posicionamiento del lector ante la poesía de Hierro en la ponencia de Tomás Albadalejo, «La conciencia lectora ante José Hierro»; Antonio Carvajal analiza el supuesto tópico del descuido formal del lenguaje poético de Hierro; *Cuaderno en Nueva York* centra el interés de las ponencias de Francisco J. Díaz de Castro y Rosa Navarro, mientras que dos estudiosos, Juan José Lanz y Manuel Ángel Vázquez Medel, ubican el papel de la poesía de Hierro en el panorama poético de los 60, delineando los componentes estéticos que inauguraron

una nueva poética. En síntesis, ofrece este volumen un recorrido completo y fundamental por aspectos internos de la poesía de Hierro así como su ubicación en el discurrir literario de la segunda mitad del xx, constituyéndose en fuente de consulta básica para cualquier estudio del poeta.

El segundo volumen colectivo, *Leer y entender la poesía: Conciencia y compromiso poéticos* (2002), supone la certificación efectiva de la propuesta que empezó el año anterior. De nuevo, la tensión dialéctica entre dos conceptos sirve de motivo de reflexión a estos encuentros. Las ponencias que se dictaron en el curso de 2002 abordan estos dos conceptos, bien en autores concretos, bien en grupos de poetas que se adscriben a una determinada corriente, tal como se va imponiendo ya en la dinámica de estos encuentros con la poesía. Notas muy interesantes sobre la validez de estos conceptos de *conciencia y compromiso poético* en una retrospectiva que conduce a la literatura del Siglo de Oro apunta Antonio Rey Hazas en Cervantes y el *Lazarillo*. El resto de los trabajos abordan este tema del compromiso literario en los distintos enfoques dados por los poetas del 50, el grupo del 60 o los poetas de posguerra, a cargo de Pedro P. Cerrillo, José María Balcells o Juan José Lanz. Otros estudios presentan una orientación más teórica que define tales conceptos aplicados a la poesía del xx, como hacen Tomás Albadalejo o Miguel Casado. Estas actas se completan con una pequeña antología poética de Antonio Gamoneda, Félix Grande, Carlos Saha-gún, Antonio Martínez Sarrión y Manuel Vázquez Montalbán, que constituye el contrapunto creativo y la puesta en evidencia de esos conceptos de conciencia y compromiso poéticos, los cuales, abstraídos de la creación literaria y puestos de relieve a lo largo de las exposiciones, sirven, entonces, de principio explicativo.

En 2003 nos encontramos unas nuevas actas que recogen las actividades del curso celebrado el año anterior bajo el título de *Leer y entender la poesía: Poesía y lenguaje*. Este volumen se ciñe al estudio de la poesía de tres autores asiduos al curso (María Victoria Atencia, Francisco Brines y Pablo García Baena) y del tristemente desaparecido Claudio Rodríguez, de cuya poesía Antonio Rey Hazas pone de relieve sus ramificaciones hacia la lírica renacentista española, especialmente san Juan de la Cruz y fray Luis de León. El encuadre conceptual del tema genérico del curso corrió a cargo de Tomás Albadalejo, quien ofrece un sintético panorama de las principales teorías sobre las características del lenguaje poético. Se dedicó este curso en desentrañar algunos de los componentes lingüísticos en los que los poetas mencionados centran los mecanismos de la expresividad poética. Antonio Carvajal se centró en el ritmo, Olvido García Valdés esclarece las claves estilísticas de la poesía de Atencia, a una mirada global de la obra de Cernuda invita Juan M. Molina Damián, mientras que José Paulino analiza, con gran pormenor, los recursos que articulan el lenguaje poético de Pablo García Baena.

El cuarto curso de verano de la Universidad de Castilla-La Mancha versó sobre poesía popular: *Leer y entender la poesía: poesía popular*. De nuevo, una dicotomía crítica da pie al debate, incidiendo en este caso en la distinción entre poesía popular y culta. Desde distintos planteamientos analíticos, los ponentes abordan las relaciones entre ambos tipos de poesía, como viene siendo habitual, desde perspectivas diversas: la dimensión teórica de la cuestión es abordada por Antonio Méndez Rubio; la contemplación de este tema a la luz de un aspecto muy particular, el de la métrica, se debe a Antonio Carvajal; la dimensión diacrónica del fenómeno y el desarrollo

del concepto de *poesía popular* son tratados, respecto a la Edad Media por Miguel Ángel Pérez Priego, y en cuanto al Siglo de Oro por Antonio Rey Hazas. En la poesía del xx, quizá el ejemplo de la disolución de los límites entre ambos tipos de poesía sea el granadino Federico García Lorca, estudiado por Félix Grande; y Lorca junto a Neruda son, finalmente, los motivantes de la reflexión ofrecida por Agustín Delgado.

Estos cuatro volúmenes colectivos han delineado un diseño programático que se ha ido validando en el desarrollo de los sucesivos encuentros y cuya efectividad reside en el debate dialéctico. El tema de los cursos se plantea desde la confrontación reflexiva entre dos categorías establecidas por la crítica y asentadas en el estudio de la poesía del xx: conciencia y compromiso, poesía y lenguaje, poesía popular y poesía culta, poesía y poder o poesía y ciencia. En el caso del curso de 2005, cuyas actas verán la luz próximamente, se ha optado por una apertura de perspectivas, acudiendo a la proyección interdisciplinar de un tema tan sugerente como la figuración de los ríos en el lenguaje poético. Después de esta andadura, los cursos de verano de Priego se han instituido, sin lugar a dudas, en punto de encuentro de la poesía, en su doble proyección creativa y recepcional. Su propia continuidad y consolidación se instituye en signo de ese enfoque abierto y dialéctico propiciado por el encuentro de las diversas instancias participantes en el complejo circuito de la comunicación literaria, todo lo cual se reafirma y refuerza en el último volumen publicado, que ha visto la luz en 2005 bajo el sugerente título de *Leer y entender la poesía: Poesía y poder*.

De nuevo una dualidad conceptual y la reflexión sobre sus relaciones dialécticas sirve de armazón conceptual y de premisa temática sobre la que plantear la dinámica del curso. La vigencia analítica

de esta dicotomía de *poesía y poder* desde Platón –como sucede con la mayor parte de las cuestiones literarias y, en sentido amplio, culturales– explica la pertinencia de la mirada hacia la literatura áurea en dos de las ponencias incluidas en estas actas: la de Antonio Rey Hazas con el sugerente título de «*Si mi pluma valiera tu pistola*» (pp. 13-48), que ofrece un amplio arco temporal trazado desde Góngora y Cervantes hasta Machado; y la de Ángel Luis Luján Atienza, que centra su atención en los tercetos gongorinos ««Mal haya el que en señores idolatra». Las formas de la poesía y el poder» (pp. 49-72). Antonio Rey Hazas plantea el binomio poesía-poder bajo la óptica de otra dualidad, la de armas/letras, analizando su vigencia y proyección desde la literatura áurea hasta la actualidad. Su funcionalidad encuentra pleno desarrollo en la literatura del Siglo de Oro, restringiéndose posteriormente, ya desde el Romanticismo, cuando la idea de epicidad, resorte fundamental de esa dialéctica, se va difuminando hasta que el concepto mismo se mina desde sus propios presupuestos. Desde el xviii la operatividad analítica del binomio armas/letras es nula y esa misma inoperancia se convierte en el signo de una nueva época. Aunque la institución militar ha sido –y es hasta la actualidad– el principal instrumento que el poder ha puesto en funcionamiento como guardián del orden que quiere, primero, instaurar y, después, consolidar, la interrelación entre ésta y el universo literario desaparece como mecanismo literario cuando empieza a cuestionarse el valor de lo heroico. Abunda Rey Hazas a lo largo de su exposición en numerosos ejemplos representativos de la correlación entre literatura y poder a partir de lo militar, para lo que sirve de taracea los textos de Góngora y Cervantes dedicados a la Armada Invencible, paradigmas de la consolidación de un concepto de heroísmo que es resorte li-

terario en que el poder asienta la convicción social y moral de la expansión imperialista de la España del siglo XVI. No obstante, pone en evidencia el citado estudioso cómo en los textos finales de ambos autores ya empieza a cuestionarse ese basamento del poder en el ámbito de lo militar, lo que le permite trazar una línea evolutiva, reconducida por toda la literatura posterior y que desemboca en la guerra civil (Unamuno, Machado, León Felipe, Alberti, Eugenio de Nora, Valente o Hierro), con continuas retrospectivas comparativas a la poesía anterior. Se evidencian, de esta manera, los resortes progresivos que van definiendo la relación entre literatura con el poder militar y el imaginario que se constituye a partir de éste como índice expresivo de un proceso que acaba en la convicción de la poesía social de que la palabra y la razón son las armas del poeta contra un poder opresor. En esta coyuntura escribiría Machado los versos que dan título a esta ponencia de Rey Hazas: *si mi pluma valiera tu pistola*.

La proyección de esta dicotomía de *poesía y poder* en la lírica áurea continúa en el estudio de Ángel Luis Luján Atienza ««Mal haya el que en señores idolatra». Las formas de la poesía y el poder» (pp. 49-72). Frente a Rey Hazas, que opta por el desarrollo diacrónico de dos conceptos concretos, armas y letras, Luján Atienza se decanta por un autor preciso en un período particular de nuestra historia literaria, Góngora y el Barroco español, incidiendo en las notas teóricas sobre la interacción entre discurso poético y discurso oficial. La óptica desde la que se plantea en este estudio esa relación de poesía y poder pone el acento en la *forma* misma del discurso literario como paradigma en el que se actualizan los resortes que cuestionan o reafirman el discurso oficial del poder. Indudablemente, un caso ejemplar para el estudio de este aspecto es la poética gon-

gorina, como génesis de un concepto moderno de poesía que define una nueva relación entre el discurso literario y el discurso oficial mantenido por la estructura social del poder. Considerando el fenómeno literario a partir de una base histórico-social que lo sustancializa –pues el concepto de poesía en el XVIII se aleja bastante de los presupuestos actuales (el de poder parece haber variado menos) y sólo definiendo uno y otro en sus coordenadas espacio-temporales se puede aspirar a vehicular sus siempre problemáticas relaciones–, opina el citado estudioso que «la forma siempre libra a la poesía de todo cierre interpretativo a favor o en contra del poder establecido» (p. 70), residiendo en ella su propia capacidad transformadora de la realidad, en tanto en cuanto la construcción discursiva es la que desvela los mecanismos por los que el discurso literario se relaciona con el discurso del poder. En la poesía gongorina, según Luján Atienza, un concepto básico en la estructuración lógico-discursiva es la hipérbole, que se revela en la poesía del cordobés como el instrumento empleado por el poeta para poner de relieve «el abismo profundo que existe entre la imagen que el poder proyecta de sí y la vivencia real y cotidiana de la época» (p. 66).

El resto de las ponencias acogidas en este volumen abandonan la perspectiva diacrónica en favor de propuestas de análisis que inciden en la articulación de los conceptos de poesía y poder en la literatura del XX.

Jesús M<sup>a</sup> Barrajón Muñoz opta por la revisión de la corriente poética que domina el panorama literario de los 50, la llamada poesía social, y titula su trabajo «La poesía social y retórica del compromiso» (pp. 73-89), con el afán, siempre encomiable, de desactivar tópicos críticos que han condicionado y siguen condicionando la lectura de ciertos períodos de la historia más reciente de la poesía. El

estudio y valoración estética de esta poesía y de sus cultivadores se han visto reducidos por gran parte de la crítica al concepto de simpleza, tanto temática como estilística, exigida, según estos análisis, por las directrices retóricas que impone un enfoque «realista», «social» y «comprometido» de lo literario. J. M. Barrajón destierra tal caracterización, divulgada por una gran parte de los estudios literarios, de lo descuidado del estilo mediante un análisis que estudia la retórica de esta poesía y la tradición a que se vincula prescindiendo del encasillamiento a que ha sido sometida. Aduce, para ello, el empleo en una serie de autores encuadrados en esa poesía social, particularmente Ángela Figuera y Leopoldo de Luis, del lenguaje simbolista que incorporan a esa retórica llamada del «compromiso», reconsiderando, de esta manera, el papel de los modos poéticos de la lírica anterior en esta poesía llamada «social».

Hay poetas que aglutinan en su personalidad creadora y en su obra literaria particularidades que los instituyen en paradigmas de algunas perspectivas analíticas, y así lo ha visto Juan Cano Ballesta en «Rafael Alberti y su revolución poética» (pp. 91-103). La polifónica voz poética de Alberti, que transitó desde las vanguardias —especialmente el surrealismo— hasta una poesía que se puede llamar revolucionaria, pasando por ciertos rasgos del neopopularismo, sostiene, de forma ineludible —según argumenta Cano Ballesta—, la indisolubilidad de la continua dialéctica entre literatura y poder, pues la trayectoria poética del gaditano demuestra que las situaciones sociales determinan tanto la temática como el estilo en que el poeta se ubica puesto que no hay hombre sin historia ni tiempo y esas coordenadas determinan la creación tanto como el genio personal. A juicio del mencionado crítico, el neopopularismo de Alberti ha sido la faceta del poe-

ta gaditano que la crítica posterior ha oscurecido, pero en ella se encuentra el germen que después desarrollarán poetas más plenamente reconocidos como sociales —tal pueda ser el caso de Miguel Hernández—, y es que la revisión de la literatura del xx, analizada en sus diversas propuestas a través de estas ponencias a partir de la dialéctica poesía/poder, confirma que la guerra civil española constituye el momento de eclosión de una serie de determinantes sociales a los que los poetas, desde distintos posicionamientos estéticos, darán voz como testigos ineludibles del tiempo y espacio en que viven.

Antonio Méndez Rubio, bajo el título de «Memoria de la desaparición: notas sobre poesía y poder» (pp. 105-130), aporta una sugerente perspectiva panorámica de la poesía de la segunda mitad del xx, con una sustancial dimensión reflexivo-teórica, a partir de la dicotomía vanguardia/realismo como oposición que integra, por una parte, la poesía al margen de la regularización institucional y, por otra, la poesía realista como discurso que afirma el sistema establecido y se ve, a la vez, reafirmado por éste. Desde un amplio sustrato de teorización asentado en el pensamiento de Adorno, Benjamin o Foucault principalmente, esta polarización de vanguardismo y realismo se proyecta sobre dos tendencias claramente marcadas en la poesía contemporánea: la llamada *poesía de la experiencia*, cuyo máximo exponente es Luis García Montero, y una propuesta alternativa, la que el grupo Alicia Bajo Cero formuló en el volumen colectivo *Poesía y poder* como una línea de acción frente al discurso poético afirmado desde las instituciones o editoriales. Acudiendo a la comparación de signo contrapositivo, expone Méndez Rubio las pautas principales que rigen el discurso de la poesía de la experiencia caracterizada por su tradicionalismo estético y por su ubicación en

unas coordenadas que permiten su afianzamiento en el paradigma canónico forjado por el sistema con sus instituciones, frente a una forma alternativa que según Méndez Rubio parte de las vanguardias y edifica un lenguaje que cuestiona esa realidad. Achaca, acertadamente, a la poesía de la experiencia la falta de disposición al diálogo, al intercambio dialógico, falta de disposición propia, por otra parte, de un discurso que se siente respaldado al encontrar un eco social, institucional y editorial. Lógicamente, la cuestión de fondo de estas dos prácticas poéticas en las que Méndez Rubio segmenta el panorama de la poesía contemporánea radica en la interacción lenguaje-realidad. En el caso de la propuesta de Alicia Bajo Cero, esta relación es problemática y deriva en temas como el de la identidad, el fragmentarismo, la crítica y autocrítica constante, esto es, en definitiva, el cuestionamiento de los propios límites del lenguaje como hecho social, frente al discurso que abanderó la poesía de la experiencia, la cual, al afirmar una normalización de la experiencia, se inserta plenamente en una espiral excluyente donde no tiene cabida ninguna otra propuesta y donde asegura su propia canonización en el panorama cultural actual.

Como complemento a los enfoques hasta ahora planteados en estas actas de 2005, Jorge Reichman en «Comprometerse y no aceptar compromisos (Notas sobre poesía y compromiso ético-político)» aborda el fenómeno de las relaciones entre poesía-poder desde una perspectiva eminentemente creativa y personal, frente a planteamientos más teóricos que tienden a evitar la subjetividad. El hilo conductor de la reflexión de Reichman se teje en torno al concepto de compromiso en poesía, para lo cual opta por una revisión del concepto de *poesía social* y sus principales exponentes, Gabriel Celaya y Blas de Otero. Considera Reichman

que el *compromiso* es inmanente a todo discurso poético en tanto en cuanto éste posee dos dimensiones, crítica y utópica, las cuales se derivan de su inherente capacidad de extrañamiento de la realidad que arrastra en sí una desautomatización de las marcas que el *poder* deja impresas en la realidad poniendo así de relieve que «la belleza siempre está ahí, dispuesta o posible» (p. 140). En ese recorrido que lleva al extrañamiento referencial de la mano del lenguaje van surgiendo momentos de belleza que muestran la falsedad de la existencia. La vehemencia argumentativa y explicativa de Reichman se erigen en indicadores destacados de que ese compromiso no es ni político ni social, sino un compromiso con el mismo lenguaje, que evidencia sus propios límites para ofrecer, con una sencillez que abate, las propias limitaciones de la realidad.

Ciertas evocaciones personales y un tono emocionado dejan traslucir las palabras de Manuel Rico dedicadas a «La poesía de Vázquez Montalbán» (pp. 147-161). Esta última ponencia opta por un poeta y el análisis de su trayectoria como ejemplificador de un espacio poético donde convergen el discurso literario y el discurso del poder. Propone el estudioso una revisión de la poesía de Manuel Vázquez Montalbán —desde *Una educación sentimental* (1967) hasta *Ciudad* (1997)— recogiendo textos de sus siete poemarios, con el propósito de ofrecer un acercamiento panorámico y completo a una de las facetas menos conocidas del novelista barcelonés, la de poeta. En este recorrido, planteado desde la secuenciación cronológica, por la poesía de Vázquez Montalbán se entrecruzan notas sobre su poética —articuladas en torno a tres conceptos que dan nombre a un estudio de Rico sobre la poesía de Vázquez Montalbán: *Memoria, deseo y compasión*— y rememoraciones personales de la estancia del poeta durante 2001 en estos cursos

de poesía de Priego que en ese año se dedicó a *poesía y conciencia*. Si bien en el fondo de este trabajo parece latir el impulso del homenaje, aflora, con no menos ímpetu, el del compromiso del estudioso de dar a conocer la obra y poética de autores que aparecen desvinculados del discurso crítico –en no pocas ocasiones vinculado a las pautas canónicas fijadas por el discurso oficial– por razones ajenas al intrínseco valor literario. En el caso de Vázquez Montalbán, su faceta de novelista y columnista ha eclipsado una labor poética en la que late el esencial impulso creador.

Este volumen se cierra con una sección de «Poemario», en que se incluyen una serie de poemas leídos por poetas y participantes en el curso, que subsume el espíritu de estos encuentros como espacio de confluencia entre los creadores y sus receptores en el ámbito de la lectura. La exégesis crítica y la lectura atenta del estudioso dejan paso a ese espectáculo siempre conmovedor del recitado, de la lectura y de su recepción. Junto al espíritu dialéctico y abierto a la controversia constructiva que presentan las ponencias, los cursos de poesía de Priego presentan otra característica poco habitual en las iniciativas de este signo: una equilibrada mixtura en que convive la exégesis académica, el vigor creativo y el espacio en que ambas propuestas tienen su lugar de encuentro: la lectura. El texto poético se contempla como punto de confluencia de las distintas instancias que componen el proceso comunicativo de lo literario –creador y lector (también el lector atento o crítico)– en sus distintas proyecciones: el proceso creativo, la exégesis y la recepción lectora. En definitiva, el fenómeno poético contemplado desde distintas vertientes con un objetivo, de forma paradójica, tantas veces relegado: *leer y entender la poesía*.

Así pues, la dialéctica de *poesía y poder* en estas últimas actas publicadas

en 2005, se presenta a través de una amplia diversidad de enfoques. Desde una orientación más teórica a otra más enraizada en el espíritu creativo y desde consideración diacrónica que abarca desde el Siglo de Oro hasta la poesía del xx, estos cursos han ido perfilando una dilatada estela de estudio en la que particulares calas en poetas como Góngora y otros de los tres últimos tercios del xx pretenden ser llamadas de atención sobre una dialéctica amplia y difícil de limitar como es la relación entre poesía y poder, siempre determinada por la variabilidad de la interacción entre factores sociales, políticos y culturales, y el encuentro de éstos en el espacio atemporal de la creación artística, sin olvidar que son aquellos los que dan cuerpo y delimitan la propia constitución de ésta.

En esa continuidad programática que presentan las actas de los cursos genéricamente denominados *Leer y entender la poesía*, cuya dinámica podemos establecer ateniéndonos a resortes establecidos *a posteriori*, hemos visto delineadas varias líneas de acción. En primer lugar, aunque el foco de atención principal de estos cursos lo constituya la poesía del xx, este encuadre se enriquece con una proyección diacrónica hacia la literatura de los Siglos de Oro; en segundo lugar, la diversidad de enfoques analíticos y metodológicos, normalmente contemplados a tenor de un autor concreto o de un grupo o tendencia, permite examinar el fenómeno estudiado en cada curso desde distintas perspectivas, ya sea el marco teórico, el análisis estilístico y métrico o el estudio de una poética, y todo ello en un diálogo continuo con tendencias o propuestas alternativas, cuyo análisis comparativo va delimitando, soterradamente, el panorama de nuestra poesía más reciente.

Este somero recorrido pone de relieve la fecunda actividad de estos cursos y las actas revisten el interés de ofrecer

una revisión profunda de la historiografía literaria del xx a través de la desactivación de marbetes con los que la crítica ha simplificado, y en parte ocultado o silenciado, muchas de las voces poéticas del panorama literario español actual o inmediatamente precedente, reivindicando las razones por las que merecen un lugar en el ámbito de la lectura y atendiendo siempre al texto como forma lingüística que desarticula por sí misma los mecanismos que el discurso oficial fija como canónicos, siempre desde la consideración del lector y la lectura como ejes fundamentales del proceso analítico. El último –o único, podríamos decir– compromiso del poeta –también del lector, crítico o estudioso– es con el lenguaje que se revela como eficaz instrumento para cuestionar los límites de una realidad forjada por el discurso oficial. El lenguaje es el medio de apertura de esa realidad cerrada, el revelador de sus silencios, de sus alternativas, de sus puntos oscuros y de sus instantes luminosos. Por ello, *leer y entender* la poesía es, como saben los asistentes a estos cursos y los lectores de estas actas, la forma de dar sentido a enriquecedoras dialécticas como *poesía y poder*.

MARÍA D. MARTOS PÉREZ.

LUJÁN ATIENZA, Ángel Luis, *Pragmática del discurso lírico*, Madrid, Arco/Libros, 2005, 348 págs.

Aunque es una disciplina relativamente reciente, cada vez son más los estudios de crítica y teoría literaria que se aproximan a la pragmática con el objetivo de fundamentar un análisis más completo de los textos. Todo poema es un discurso que manifiesta una intención sincera de provocar ciertos efectos de lectura. Ésta es la tesis que se desarrolla con exhaustivi-

dad en este libro, que aporta al fin una visión integradora y de conjunto en un ámbito en el que contábamos con algunos trabajos de carácter más específico o sectorial, desde los ya clásicos de R. Ohmann o S. R. Levin hasta los de Arturo Casas, Jesús G. Maestro o Fernando Cabo Aseguinolaza entre nosotros.

Los dos primeros capítulos dibujan el marco apropiado donde se revisan las teorías de la ficción sobre el sujeto lírico y se ponen las bases de una semiótica aplicada al objeto de estudio. Exportadas desde la narrativa, las teorías de la ficción entienden el poema como la imitación de un discurso imaginario, como una clase de cita. Luján Atienza se vale de contraejemplos muy elocuentes (los poemas donde resulta meridiano que la enunciación proviene del propio poeta, sin margen para una instancia ficcional marcada) para atacar tanto las insuficiencias de esta hipótesis como el reduccionismo al que se somete a la noción de *imitatio*. Siguiendo las reflexiones de Stierle, que entiende la poesía como *antidiscursio*, Luján concluye que el autor posee identidad en tanto que creador del discurso y que dicha identidad no sería sino una función del texto. En contra de la idea de los formalismos, hoy empieza a aceptarse que la literatura utiliza idénticos mecanismos pragmáticos que cualquier otra comunicación social. ¿Cuáles serían entonces sus constituyentes en el territorio del poema? De acuerdo con Verschueren, se distingue entre la fuente (origen último de la información) y el emisor (el encargado de emitir la señal). La fusión o distancia entre ambos roles enunciativos dará lugar a una casuística que va a desplegarse en capítulos posteriores. De manera simultánea, se introducen los pertinentes distinguos en el plano de la recepción entre la figura del destinatario (el sujeto seleccionado por el emisor) y el receptor, esto es, todo aquel que recibe el enunciado.

Si hay algo que nos ha enseñado la teoría de la relevancia de Sperber y Wilson es la naturaleza ostensivo-inferencial de la comunicación, aspecto que refuerza el papel activo del lector y que invita a preguntarnos qué tiene éste en mente cuando se dispone a leer unos versos. Según Luján, «el lector siempre tiene en su mente, como correlato de su situación de lectura, una situación de escritura del autor en su aspecto más físico y material» (p. 120). En términos teóricos ello supone que podremos asignar el carácter de no-ficticio a un poema siempre que no exista incompatibilidad entre la situación de escritura y la situación interna de la enunciación. Lo contrario daría lugar a modalidades enunciativas en las que entran en liza procesos de ficcionalización o de figuración. Me interesa lo que el autor denomina estados psicológicos incompatibles con la situación de escritura, entre los que cita el éxtasis místico o el desgarramiento existencial de un poema Quevedo. En ambos casos observa, en efecto, un desplazamiento de la enunciación, y sería interesante revisar hasta qué punto el estrato pragmático se funde justo ahí con el semántico. Me refiero a toda la tópica del poeta inspirado o *vates* que tanto predicamento tendrá a partir del Romanticismo.

En los próximos capítulos se encuentra el meollo de este trabajo y, a mi modo de ver, la parte más valiosa. Una vez se nos han dado las coordenadas adecuadas del enfoque en las secciones precedentes, Luján Atienza ensaya una taxonomía que destaca por su rigor y su riqueza analítica. La virtual identidad o diferencia entre el enunciador y el autor real del poema es una casilla vacía, y debe asignarse en el acto de lectura a partir de la intención autorial representada en el texto. La conclusión recuerda al *dictum* cartesiano: de lo que no cabe dudar es de que la enunciación es real, más allá del estatuto de la experiencia narrada. Bajo esta ad-

vertencia de Käte Hamburger que hace suya Luján Atienza asistimos a una clasificación de las figuras del enunciador lírico, espacio donde la teoría y la crítica convergen de continuo dándose el testigo para dotar de matices y de concreción el recorrido argumentativo.

La poesía de la modernidad se construye de espaldas a la poética de la subjetividad romántica y trata de arrumar todo brote de confesionalismo a través del borrado o la multiplicación de un «yo» que ha dejado de ser un ente estable y unívoco. Aunque el autor está presente de manera implícita en la voluntad formal que imprime al poema, se enumeran varias clases de desaparición enunciativa: la lírica narrativa (así la moraleja o el correlato objetivo), los poemas descriptivos, la poesía sapiencial y aquellos textos que plantean una situación comunicativa liminar, interesantes por lo que tienen de reto para la teoría; a saber: los poemas en los que la presencia de un enunciatario actúa como la marca indicial de un enunciador implícito. Es decir, la presencia de un «tú» presupone la de un «yo». A este bloque le sigue, con sus distintas subclases, un grupo de textos caracterizados por la presencia del «yo», entre los cuales tendríamos: el «yo» pretendidamente ficticio (se crea una fuente ajena al poeta que escribe: así sucede en el caso del monólogo dramático), el «yo» desplazado (el sujeto lírico revive el pasado en presente histórico) y el «yo» pretendidamente no-ficticio. Es ésta última una categorización por defecto: se acepta que el sujeto hablante es el poeta porque no hay incompatibilidad entre emisor y fuente. Se dan a conocer tres tipos: la automención, en la que el autor aparece con su nombre en el poema, generando un efecto autobiográfico; la determinación de la identidad en razón de circunstancias concretas, cuyos indicios habrá de actualizar el lector; y aquellos poemas en los que la indeterminación es

total, ya que se nos ofrece tan sólo un marca pronominal, un «yo» referencialmente desnudo que propicia la identificación del lector con el discurso.

Igual alcance sistemático hallamos a la hora de calibrar las figuras del receptor lírico. En primer lugar, se da cuenta de aquella enunciación en la que no aparece la segunda persona (por ejemplo, cuando el poeta trama un soliloquio cuyo destinatario natural es el lector). Se dan casos en los que el discurso representa al lector, creándose una especie de pleonasmismo enunciativo, con intención lúdica o metapoética. Son interesantes también las variedades que engloba una segunda persona que no coincide con la del lector: el poeta elige una entidad que se puede comunicar o no (el apóstrofe de la retórica clásica), incluso puede optar por que sea la misma poesía su interlocutora.

Capítulo aparte merecen dos modalidades: el «tú» autorreflexivo, en el que el sujeto lírico se postula a sí mismo como interlocutor (Cernuda fue un maestro de esta técnica y, por su influjo, Gil de Biedma y algunos novísimos); y el empleo del «nosotros» bien como instancia excluyente frente a un grupo determinado de lectores bien con una orientación universalizadora (pensemos en el efecto unanimitario que trata de crearse en la poesía social). Aquí la pragmática debe acompañarse de una descripción profunda de los códigos ideológicos que penetran todo discurso, ya que siempre se habla desde algún lugar (social, político, estético, etc.).

El libro se cierra con un capítulo novedoso y arriesgado: un esbozo de sistematización del plano perlocutivo en la lírica. Aunque el autor insiste en su carácter de tentativa incompleta, los notables resultados que arroja permite augurar fructíferos hallazgos en el futuro. Luján Atienza había demostrado en anteriores trabajos que el poema, en tanto que actividad comunicativa, permite alojar actos de habla con una determinada fuerza illo-

cutiva. Así, el soneto de Góngora en alabanza de Don Cristóbal de Mora se sitúa en un ámbito de realidad en la medida que elogia a un personaje histórico coetáneo, y al mismo tiempo la matriz del soneto le permite al cordobés atravesar las circunstancias históricas y permanecer como hacedor de una obra memorable, que remonta la Historia. ¿Puede hablarse, desde el punto de vista científico, de los efectos de un poema? Los efectos, aunque previstos por el autor, no son unívocos: corresponden a lo que la pragmática ha llamado *implicaturas débiles*, una retícula de sensaciones que poseen un carácter abierto, no formalizable, de ahí la multiplicidad interpretativa a que nos aboca a menudo el poema. Con todo, algo hay en común: «Este dejarnos absorber por una conciencia ajena es, en definitiva, el fundamento de todos los efectos producidos por el poema» (p. 286). Las figuras del emisor y del receptor anteriores se leen ahora, simétricamente, en asociación con los aspectos perlocutivos. Por ejemplo, la ausencia del «yo» y del destinatario imprimiría la realidad enunciada en la conciencia del lector. Con el «yo» desplazado el poeta logra una mayor empatía con el lector y le invita a compartir su contenido de conciencia. Bien es verdad que se podría haber hecho hincapié también en ciertas estrategias irónicas que producen el efecto contrario: el distanciamiento del lector con respecto al hablante lírico.

Por las razones aquí expuestas creo que nos encontramos ante un libro que no sólo remedia una laguna, sino ambicioso, de caza mayor. La habilidad y la claridad con las que se manejan los conceptos teóricos, la minuciosidad de las tipologías y el conocimiento de la historia literaria para oxigenar con ejemplos las aportaciones teóricas permiten afirmarlo con rotundidad.

JOSÉ ANTONIO LLERA

GIES, David T., ed., *The Cambridge History of Spanish Literature*, Cambridge, Cambridge University Press, 2004, 863 págs.

*The Cambridge History of Spanish Literature* (CHSL) comienza con dos capítulos metodológicos del todo imprescindibles a estas alturas de la historiografía literaria. El primero de ellos, titulado «El efecto Funes», escrito por el editor, David T. Gies, profesor «Commonwealth» de la Universidad de Virginia, aborda la tarea de justificar la empresa en su orientación teórica, que podríamos calificar como avisada, ecléctica y pragmática. Avisada porque hay pocos reproches de método a los que Gies no se haya adelantado. Seguramente por ello se permite el arabesco de abrir y cerrar con un brindis de sabor postmoderno, que invoca al personaje borgiano cuya incapacidad para olvidar el menor detalle le llevó a la locura: este empeño de escribir historia literaria es una locura, sí, pero es necesaria. El efecto retórico va a funcionar. Se manejan dos posiciones teóricas fundamentales: la de *Rethinking Literary History*, libro editado por Linda Hutcheon y Mario Valdés en 2002, y la del más antiguo estudio de David Perkins, *Is Literary History Possible?* (1992). A esta última pregunta Gies responde «Sí, es posible», lo mismo que Perkins, que pasa a ser el *guru* subyacente en el diseño metodológico de la CHSL, cuyos cimientos están en la ecléctica idea de que «la función de la historia literaria es crear ficciones útiles acerca del pasado» (6). Este recordar la literatura del pasado implica tres operaciones: selección –¡oh, Funes!–, interpretación y evaluación. Naturalmente, hay un básico y peliagudo factor de selección, de tipo nacional, que Gies y Perkins resuelven al unísono: toman el nacionalismo, en este caso lo español, como una *useful fiction* y siguen adelan-

te. Y es que cuando uno edita toda una Historia de la Literatura Española no puede permitirse ser un teórico radical y «repensar» tan asiduamente como Hutcheon; mucho menos rechazar, como hace ella, el «national model of literary history, a model that has always been premised on ethnic and often linguistic singularity, not to say purity». Con toda sensatez, Gies se declara desprovisto de todo sectarismo violento y toma la salida que le ofrece Perkins: el español como lengua y la entidad política denominada España son las dos fuerzas que articulan la CHSL sin por ello excluir otras voces y lenguas, desde el latín hasta el vasco; en realidad, todo aquello que pueda o quiera acogerse al ancho concepto –útil ficción– de «Literatura Española». El pragmatismo, por último, nos lleva a pensar en los estudiantes, que esperan una guía en su formación, y en las editoriales, sin cuyo comercio no existen ni las Historias de la Literatura, ni los editores ni los lectores.

En el segundo capítulo metodológico, W. Ríos-Font aborda «La historia de la literatura y la formación del canon»; fácilmente podría haberse añadido «en el siglo XIX». Porque una consecuencia de la postura de fondo de esta CHSL es la importancia metodológica que adquiere el siglo XIX como momento de creación del concepto de Literatura Española, un elemento más en el establecimiento de instituciones sociales y políticas que pretendían dar un sentido unificado al país. Nuestra protohistoria literaria del XVIII ya se apoyaba en la idea de España como nación. En el XIX Amador de los Ríos consagró una idea conservadora de España y la identificó con la lengua castellana y la religión católica –y con lo masculino, añade Ríos. Ahora bien, ¿qué pasó en el siglo XX con esta idea de España? ¿En qué sentido Menéndez Pelayo y Menéndez Pidal operan sobre el arqueológico Amador? ¿Cómo se ha mo-

dificado ese concepto de nación en Historias monoautorales como la de Valbuena Prat, Alborg u otras? Si Amador se abocó al pasado, si la historia literaria hispanoamericana, nacida en una sociedad liberal, miró al futuro, ¿cómo afectaron la crisis del 98, la II República, la Guerra Civil, el franquismo, la Transición o la incorporación a la Unión Europea, a la historia literaria española del siglo xx? Pasamos, pues, casi sin transición, desde los arcaicos conceptos de Amador a los augurios que Ríos dedica al siglo XXI: la historia literaria deberá ser un discurso multidisciplinar, permeable, no necesariamente coherente, que equilibre dos elementos fundamentales: la información sobre hechos literarios y la «production of useful, revealing, and liberating fictions about the past» (35). Perkins, de nuevo. La historiografía decimonónica creía firmemente en la idea nacional española y el siglo xx, en general, mantuvo la fe. A finales del xx hemos pasado a llamarla «ficción» o «narración» y la hemos investido de una amplia capacidad de asimilación; pero la seguimos usando porque la necesitamos, a la espera de otra idea unificadora que pueda cumplir con pareja eficacia.

La segmentación general del volumen transparente estos planteamientos eclécticos y pragmáticos en torno a la idea nacional. Para la época medieval, la información se distribuye, como es de rigor, en poesía, prosa y teatro, pero lo más llamativo, quizá —y sin que ello suponga interferencia respecto a los capítulos más dedicados a dar información— son dos capítulos de signo metodológico, a cargo de J. Dagenais y M.<sup>a</sup> R. Menocal, muy oportunos, cuyo fin es subrayar el elemento de «ficción» inherente a una literatura «española» que se escribió cuando España no existía. El multiculturalismo, la inestabilidad geoestratégica y la indefinición propia del inicio de una tradición literaria, hacen de la Edad Me-

dia un campo sumamente atractivo para la teoría literaria actual que, con razón, insiste en que el binomio fundante Lengua-Nación solo puede operar aquí a base de permanentes anacronismos retroactivos. En la península que luego se llamará España, la unidad política más importante era Al-Andalus y la lengua más común el árabe. Estaban el hebreo, el latín y las variedades romances, todavía indiferenciadas y sin conciencia de sí mismas. Si olvidamos el «prejuicio» nacional, dejará de interesar cuál sea el primer texto castellano o catalán; y pasarán a interesar otras preguntas como por qué y dónde se copió un determinado texto. En realidad, esa literatura, que fue a la vez local e internacional, pone en cuestión la misma noción de traducción o adaptación. Pero también se da una cierta paradoja: el énfasis historiográfico en la ficción no tiene ahora como fin imaginar una historia útil sino que, más bien, sirve para poner en evidencia que la idea nacional castellanocéntrica que el siglo XIX cimentó justamente en la Edad Media, fue una ficción. Y que, por tanto, los principios se reconstruyen desde los finales. Bien. Al lector de la CHSL eso no debería extrañarle. Más bien debería preguntarse si tal ficción sigue siendo útil. Menocal, por su parte, quiere abordar los comienzos «within its own time and on its own terms», sin dejar que la España posterior a 1492 se retroproyecte (65). Pero intuyo que tal cosa no es posible; y que, en el fondo, lo único que cabe es sustituir una ficción periclitada por otra más acorde con la sensibilidad contemporánea. Porque, apurando el argumento, si destacamos, como hace Menocal, que en Al-Andalus no vivían «los moros» invasores sino españoles musulmanes, en su gran mayoría descendientes de antiguos pobladores de Iberia islamizados, ¿no estamos volviendo al principio? ¿Por qué *españoles* musulmanes? Reivindicar la españolidad de la

cultura y la literatura no cristianas, las árabes y hebreas, de Al-Andalus, ¿no implica seguir retroproyectando un concepto de España —una España pluricultural, ahora—, que nos estorbaba un poco? Esa operación apropiatoria es congruente en la *Historia general de las literaturas hispánicas* (1949) de G. Díaz-Plaja, que Menocal cita y reivindica, pero es más problemática en la CHSL. La España medieval de Menocal recuerda demasiado al mundo globalizado y multicultural del siglo actual. Aunque, desde luego, es muy cierto que las jarchas suponen un caso egregio de distorsión cuando se quiere ver el comienzo de la literatura española en ciertos versos, segregados de unos poemas cuyo plurilingüismo es esencial, pues refleja la intrínseca policulturalidad de la sociedad en que nacieron. Es verdad: «habrá que encontrar nuevas estructuras —sociales, políticas, intelectuales, económicas—» (57), pero las brillantes páginas de Dagenais y Menocal hacen ver que, por el momento, el concepto de nación, y la lengua a ella asociada, ocupan todavía el centro de la historiografía, también de la medieval. Sin olvidar que algunos especialistas insisten en que, en cierto modo, la invención retrospectiva ya funcionaba en textos como el *Poema de Fernán González* o la *Estoria de España* o que, a partir del siglo XI, la conciencia histórica de los reinos cristianos se fortalece. Ya al margen de lo metodológico, A.M. Beresford, J. Burke y Ch.D. Stern se ocupan, respectivamente, de la poesía, la prosa y el teatro medievales —a medias este último entre la *scriptura* y los *theatrica*—.

En los diez capítulos dedicados los siglos XVI y XVII entran los nuevos conceptos más flexibles que se anunciaban en la introducción (5). Hablar de «Early Modern Spain: Renaissance and Baroque» busca enfatizar que, tras el periodo medieval, España entra en la Modernidad, como el resto de Europa, a través

de dos fases diferenciables, antes de encaminarse hacia el burgués, científico y secular siglo XVIII. Se trata, sí, de una modernidad temprana, incipiente, en la que no se rompe con los viejos moldes clásico-humanistas, pero es modernidad al fin y al cabo. La expresión «Siglo de Oro» se emplea, pero en general queda destronada por la de «Early Modern» con el objetivo de que las connotaciones de peculiaridad, excepcionalidad y aislamiento respecto a Europa, asociadas a «Siglo de Oro», pasen a segundo término. Parece increíble, pero a estas alturas algunos siguen considerando a España «The Tibet of the West». En realidad, J. Robbins hace una interpretación benévola de la indudable peculiaridad de la cultura barroca española en el contexto europeo, dirigida en buena medida a lectores anglosajones no hispanistas, demasiado familiarizados con la leyenda negra sobre España. Es de agradecer su esfuerzo por mostrar que la España áurea fue una cultura europea de primer orden pero, en último término, creo que se acoge a un burladero verbal cuando afirma que «es precisamente la *negociación* de este cambio de paradigma» en un proceso de secularización intelectual lo que generó una inmensa literatura que «truly justifies the term Golden Age» (148). ¿Negociación? No queda claro cómo terminó la *negociación*. Pero para eso está el lenguaje metafórico. ¿Hubo acuerdo? Se entiende que, para Robbins, sí hubo algún tipo de acuerdo: el esfuerzo de España por integrar el pensamiento europeo en los moldes metafísicos y epistemológicos del pensamiento clásico, que Robbins quiere detallar, fue la peculiar contribución española a la modernidad. Sobre este bastidor fundamental, se estudian dos figuras principales de la prosa y el teatro: Cervantes, a cargo de A. Close, y Calderón, a cargo de E. Rodríguez-Cuadros; además de Lope de Vega, que a todo llegó, a cargo de V. Dixon.

No faltan capítulos sobre el teatro nacional, la poesía renacentista y barroca, y las varias formas de prosa: narrativa, religiosa, didáctica, histórica, autobiográfica.

Se da por supuesto –no de forma expresa– que el XVIII recoge el resultado de la *negociación*: «los logros en la España del siglo XVIII son innegables aunque limitados» concluye Ph. Deacon (303) después de repasar la presencia del nuevo espíritu crítico en las ciencias desde los *novatores*, la generación de Feijoo y Mayans, hasta el momento –el reinado de Carlos III– en que los escritores, el sector más dinámico y modernizador, amplían el campo de sus intereses sirviéndose de las nuevas instituciones y publicaciones. Mientras, la universidad, el clero, la nobleza y una Inquisición cada vez menos activa componen la fuerza antagonista. J. Álvarez Barrientos se ocupa de sendos panoramas de la prosa, la lírica y el teatro, en que no se destacan figuras individuales.

«La forja de una Nación» es el epítome a que responde el siglo XIX, idea que, como sabemos, articula toda la CHSL. Haciendo poco énfasis en lo teórico-histórico, D. Flitter se ocupa de dar fe del predominio en España de la versión schlegeliana de Romanticismo y, por tanto, del peligro de disminuir la influencia de Böhl de Faber. Solo Larra y Galdós reciben capítulos individuales. El de G. C. Martín presenta a Larra como un ilustrado que choca con su entorno, ni dramaturgo ni novelista sino un agudo observador de su tiempo sin concesiones al costumbrismo descriptor. Puede completarse con el breve panorama de M. Iarocchi sobre la novela histórica, el folletín, el periodismo y el *costumbrismo*. H. Turner escribe sobre Galdós en una línea razonablemente descriptiva, dando lugar central a *Fortunata y Jacinta* como espejo del complejo novelar galdosiano, que desborda lo literario y alcanza lo sociológico e histórico, dando paso a la

imagen de una España en transformación conflictiva. No deja de señalarse, con acierto, el factor decisivo en la novela realista de Galdós (408-09): su instinto narrador, capaz de sacar una historia hasta de un plato de judías. El otro plato fuerte del siglo, la novela regionalista-realista y la naturalista no determinista, queda a cargo de S. Miller, quien aporta una clave de continuidad: esta estética realista es la estética *contra* la que se construye el siglo XX. David Gies se encarga del teatro con reconocida competencia y la lírica se divide en dos partes, a cargo de S. Kirkpatrick y M.<sup>a</sup> Á. Naval.

Queda el último y más complicado tramo, que la CHSL resuelve en cuatro sectores: el primero «The Modern, *Modernismo*, and the Turn of the Century» cubre desde finales del XIX hasta los años de 1920 y atiende puntos ausentes en anteriores Historias: un capítulo sobre las mujeres escritoras, de L. Charnon-Deusch, y una atención a la literatura en castellano –cuatro capítulos– rigurosamente enrasada con la catalana, que merece otros cuatro capítulos, todos de J.R. Resina, sobre la *Renaixença*, el Modernismo en Cataluña, el *Noucentisme* y la Vanguardia catalana. Queda claro que el editor cree en la capacidad integradora de esa ficción útil que ha llamado Literatura Española. N. Santiañez habla de los maestros del Modernismo español desde un doble planteamiento deudor de Wittgenstein y Braudel, mientras R. Cardwell expone con corrección la unidad fundamental de la poesía española a comienzos del XX, que no es sino «the Spanish version of European Symbolism and Modernism» (512). La distinción hispana entre modernismo y la posterior vanguardia queda atenuada aquí. N. Orringer, por su parte, resume lo relativo a la estética, los estudios históricos y las ideas, centrándose en Ortega, d'Ors y Menéndez Pidal.

El siguiente sector desplaza los factores estéticos en la organización de la materia, ya hasta el final de la CHSL, y los sustituye por los históricos. La Guerra Civil centra el primer bloque: «Twentieth-Century Spain and the Civil War». Se recupera el teatro desde comienzos del siglo, tanto el comercial como el renovador, en dos capítulos a cargo de D. Dougherty. N. Dennis reivindica las dimensiones vanguardistas de la prosa de preguerra, presidida por Gómez de la Serna y Ortega, y el testimonio que aporta la prosa escrita durante la guerra, mientras E. Bou, tras marcar algunas características y un proceso general de modernización similar al del resto de Europa, ejecuta una aproximación a una docena larga de poetas, por orden de nacimiento, desde León Felipe hasta Rídruejo; sin hablar «del 27» ni «del 36». García Lorca, incluyendo su lírica y su teatro, es el único autor de siglo xx que recibe atención monográfica, de parte de A. Anderson, síntoma evidente de su indiscutida canonicidad mundial. «Dentro y fuera de la España de Franco», la penúltima sección, dedica un único capítulo al exilio, a cargo de J. M. Naharro, que busca responder a la complejidad de esta literatura desde una variedad de conceptos como «retroexilio», «infraexilio», «supraexilio» o «intraexilio». El panorama general de la literatura de la España de Franco, por M. Ugarte, distingue cuatro etapas en la censura, destaca el predominio de la memoria y la evocación sobre la historia, y marca el final acudiendo como hitos a *La verdad sobre el caso Savolta* y figuras como Vázquez Montalbán o Almodóvar. Al ocuparse de la prosa, J. Perez señala tres sectores, los 40, los 50 y la nueva novela, e insiste en la férrea autarquía y el control impuestos por el poder a los ciudadanos, sin destacar que la realidad se encargó de suavizar tan extremo panorama. G. Carnero analiza las variedades de la poesía de

posguerra y M. Halsey las del teatro, en especial Buero y Sastre. Hay también una breve ampliación a la cultura y la censura de cine, por lo que tiene en común con la literatura.

Esta apertura al lenguaje del cine asciende de categoría en la última sección, Post-Franco Spanish Literature and Film. S. Martín-Márquez, en el capítulo que cierra el volumen, habla con desenvoltura de las diferentes aproximaciones de cine y literatura, desde Javier Marías hasta Julio Medem. Mainer escribe con su habitual fluidez sobre literatura y sociedad, removiendo hitos y mojones —no 1975 más bien 1968, no 1982 más bien 1986— y combinando novela, cine, teatro y grupos editoriales.

Tres capítulos finales bien podrían ejemplificar la sana tensión entre información y narración, que se encuentran en la CHSL. B. Epps —La prosa entre 1975-2002— representa la mayor proximidad a la narración desestructurada y a la porosidad respecto a las nuevas tendencias: la *movida*, la sensibilidad *gay & lesbian*, la novela detectivesca, el *desencanto* o las lenguas minoritarias van encadenándose y cubriendo el panorama de forma original —quizá demasiado original para una Historia de la literatura—, con implícita renuncia a una interpretación más o menos general, parte por la intrínseca dificultad del panorama (723), parte por el gusto postmoderno de afirmar que no se puede afirmar casi nada. La brillante, rotunda y espumosa frase final dibuja una literatura atormentada por su pasado de guerra, su presente consumista y un futuro del que todo se puede esperar. Lo cual resulta tan sofisticado y escasamente pedagógico como el resto del capítulo. S.G. Feldman traza un panorama acerca del teatro después de Franco caracterizado por su equilibrio y su conocimiento directo de la realidad teatral española: síntesis de los autores y grupos más importantes, comerciales y experimentales;

análisis de factores escénicos decisivos – la descentralización, las salas alternativas y estatales–; se apunta al teatro independiente como elemento clave en la vanguardia y se marcan las tendencias más influyentes. J. Cano Ballesta, en la otra punta que Epps, informa más que opina y nos acompaña desde los *novísimos* a la poesía del silencio, el confesionalismo, la poesía de la experiencia y la neovanguardia, hasta recalar en el triunfo del individualismo y el hedonismo como rasgo definitorio de la poesía en los últimos quince años. Cano delimita secciones y grupos, con sus «jefes»; quizá demasiado clásico, pero útil.

El editor merece un reconocimiento especial por algo que puede notarse poco: la labor de coordinación de casi 50 colaboradores, todos expertos en su campo, para dar coherencia y evitar tanto solapamientos reiterativos como ausencias, que no hay. Los colaboradores, en su mayoría pertenecientes a la *academe* norteamericana, dejan su impronta de buena prosa, concisión y argumentación. La tipografía es sobria y bella; no hay erratas. Las traducciones al inglés de los títulos españoles son imaginativas y atinadas. La cronología, desde 2000 a.c. hasta 2001, con sus abreviaturas para indicar el diverso tipo de artes, habla del amor al detalle y la precisión propios de la tradición anglosajona. Lo mismo que el Índice y la recopilación completa de la Bibliografía citada. ¿A qué lectores se dirige la CHSL? Estudiantes anglosajones de nivel postgraduado, yo diría. La CHSL es la primera que se publica en inglés desde hace treinta años y sale publicada en una casa sumamente experta, de base universitaria e implantación mundial. Ojalá se convierta en un instrumento de influencia a favor de lo español en esa cultura y esa lengua, que son las que cuentan en el mundo. No es una vuelta a los tiempos de Ticknor, aunque tampoco viene mal saber cómo nos ven desde fuera.

En suma: la *Cambridge History of Spanish Literature* aporta una apuesta pascaliana por la nación como ficción útil y una puesta al día global de la historiografía. Los hechos, el canon, se mantienen sin grandes novedades, escoltados por oportunos *caveats* acerca de la dimensión de construcción que entrañan. Todo ello marcado por la profesionalidad, el buen sentido y el deseo de abrir los estudios literarios a nuevos conceptos, lenguajes y posiciones teóricas, sin descartar nociones tradicionales que se han probado útiles.

VÍCTOR GARCÍA RUIZ

STEINER, George, *Lecciones de los Maestros*, traducción de María Córdor, Madrid, Siruela, 2004, 187 pp.

Si hay alguien en el panorama intelectual de las últimas décadas que no necesita presentación es sin duda George Steiner. Sin embargo, puede que no sea inútil, sobre todo para calibrar el libro cuyo comentario nos ocupa, plantear la cuestión, retórica sólo en apariencia, de cuál de las extraordinarias cualidades que lo hacen acreedor al título de príncipe de los ensayistas merece destacarse como la principal. A bote pronto, yo estaría tentado de inclinarme por su inteligencia deslumbrante. Porque es lo que más placer me proporciona cuando lo leo. Al cerrar el libro –éste y otros muchos, por no decir todos los suyos–, en el momento de digerirlo y volver a abrir los ojos a la realidad, entra en competencia con la inteligencia otro valor quizás aún más raro hoy, en este batiburrillo de relativismos casi siempre triviales. Me refiero al valor de la importancia o, si se quiere, de la excelencia. Cualquiera que lea *Presencias reales* (1989) o *Gramáticas de la creación* (2001), por

ejemplo, podrá discrepar de sus ideas o no identificarse con su estilo, pero no podrá negar (salvo disparate) que las cuestiones que se plantean, y el tratamiento de las mismas, son de la máxima importancia; de una importancia que se impone como evidente y no admite por tanto discusión (seria). El libro que comento no es seguramente de tanto empeño, pero se enfrenta a temas de importancia no menor, desde luego.

Recuerdo que en *Errata* (1997), su autobiografía intelectual, cuenta Steiner que uno de sus maestros en la Universidad de Chicago, Ernest Sirluck, «me devolvió el primer trabajo que escribí para su seminario sobre Milton escuetamente marcado con un “Ampuloso”. Un veredicto demoleedor» (Madrid, Siruela, 1998, p. 157). De acuerdo, pero, si bien se mira, quizás también un síntoma de su pasión por lo importante, propensión o pretensión seguramente prematura entonces. Hoy, en la cima de su madurez, tal vez podamos considerar una huella estilística de esa misma pasión, pero ya en pleno dominio de un pensamiento y una elocución propias, cierto gusto por las expresiones rotundas y no exentas a veces de exageración. Por ejemplo, en el libro que comento: «Como dijo Ned Rorem, Nadia Boulanger fue, sencillamente, “la profesora más grande que ha habido desde Sócrates”» (p. 132), o, sin el atenuante de la cita (aunque asumida): «Aristóteles hizo aportaciones fundamentales a la ciencia lógica, epistemológica y política. Lo mismo puede decirse de Karl Popper. ¿Ha habido un tercero?» (p. 160). Confieso mi predilección por este tipo de recurso que, más allá de su eficacia expresiva, tiene la virtud impagable de poner al lector despierto en pie o en busca de contradicción.

El libro se basa en las Charles Eliot Norton Lectures que impartió el autor en la Universidad de Harvard el curso 2001-2002. En su título original, *Lessons of*

*the Masters* (2003) resuena el del relato de Henry James *The Lesson of the Master* (1988), al que se refiere Steiner expresamente en su exposición (p. 122). Otro síntoma de lo que vengo comentando en torno al valor de la importancia. Ni que decir tiene que se trata de un valor, el de la jerarquía, por decirlo con un término más sospechoso y por tanto revelador, no sólo practicado, sino también asumido y defendido por este auténtico Maestro con tanta solvencia como valentía (y, si se me permite, con más razón que un santo). Así de claro y de demoleedor de lo políticamente correcto se manifiesta en nuestro libro: «Considerar que Sófocles, Dante o Shakespeare están mancillados por una mentalidad imperialista, colonialista, es pura y simple estupidez. Desechar la poesía o la novela occidentales desde Cervantes hasta Proust por “machismo” es ceguera. [...] Que Bach y Beethoven llegaran a límites del empeño humano que sobrepasan el *rap* o el *heavy metal*; que Keats pone en solfa ideas a las que Bob Dylan es ajeno, es o debiera ser algo evidente por sí mismo, sean cuales fueren las connotaciones político-sociales –y en efecto las hay– de tal convicción» (p. 137). No me resisto a copiar también la siguiente observación, tan pertinente y oportuna para cuantos profesamos las letras: «Las ciencias no conocen semejante estupidez. Este punto crucial se pasa a menudo por alto. El legado de Arquímedes, Galileo, Newton y Darwin sigue estando seguro. [...] En la ciencia, la engañifa, y mucho más la falsificación por motivos de raza, género o ideología está –hasta donde es humanamente posible– excluida. La corrección es la de la ecuación, no la de la política de la cobardía. Esta diferencia –podemos conjeturar– ayuda a explicar el relativo prestigio y dignidad que actualmente poseen las ciencias y las letras humanas» (p. 138).

Pero nada será tan elocuente sobre la

relevancia de primer orden del contenido del libro como la mera enumeración de las principales figuras, obras o casos que se tratan en él. Protagonistas del capítulo 1, titulado «Unos orígenes perdurables», son nada menos que Sócrates y Jesús de Nazaret, los dos Maestros orales decisivos y fundadores de nuestra civilización, pero el examen de los temas del magisterio y el discipulazgo en que se centra el libro se remonta también a figuras como Pitágoras, Empédocles y los sofistas, y se tratan temas como la paradoja de que se pueda cobrar o pagar por la transmisión de la sabiduría, o el de la oralidad («Sólo la palabra hablada y el cara a cara pueden [...] garantizar la enseñanza honrada», p. 38), con resonancias de *Presencias reales*, y también el muy grave y delicado del erotismo, recurrente en el libro y tratado por Steiner, como cabía esperar, con seriedad y profundidad ejemplares: «El erotismo, encubierto o declarado, imaginado o llevado a la práctica, está entretejido con la enseñanza [...] Este hecho elemental ha sido trivializado por una fijación en el acoso sexual. Pero sigue siendo esencial» (p. 33).

El segundo capítulo, «Lluvia de fuego», sigue el hilo de dos corrientes soberanas que se entrecruzan a partir de los orígenes, el cristianismo y el neoplatonismo. Por él desfilan Plotino, Jámblico, San Agustín («Los deconstruccionistas y los posmodernos son agustinianos sin fe», p. 49), para, después de una interesante digresión shakespeariana («el asunto que nos ocupa –el de los maestros y discípulos– dejó indiferente a Shakespeare [...] sospecho que si pudiéramos explicar esa omisión lograríamos acceder a áreas vitales de la laberíntica sensibilidad de Shakespeare», p. 51), centrarse en Dante y su *Divina Comedia*, sobre todo en el encuentro entre el Peregrino y Brunetto Latini, su maestro («ad hora ad ora / m'insegnavate come l'uom s'eterna»), y

concluir con Fernando Pessoa y sus fantasmales heterónimos (Reis y Campos, discípulos de Caeiro).

En «Magnificus», el capítulo 3, encontramos un examen del mito de Fausto, con estaciones en Marlowe, Goethe, Pessoa y Valéry, así como de las relaciones entre Kepler y Tycho Brahe, entre Kafka y Max Brod, sobre todo entre Heidegger y Husserl, cuyo encuentro es uno de los más decisivos para la filosofía y cuyo desenlace, con la traición de Heidegger, «compone una de las historias más tristes de la historia del pensamiento» (p. 86) y termina con la consideración del tema del maestro de más edad y la joven discípula, en *L'école des femmes*, en *Middlemarch*, en los casos de Abelardo y Eloísa, y, otra vez, de Heidegger y Hannah Arendt.

El título del capítulo cuarto, «Maîtres à penser», es muy significativo precisamente por lo que tiene de intraducible. Se centra en lo que se conoce como «la république des professeurs», determinada históricamente por la humillación de Francia en 1870-1871 y por el caso Dreyfus, república dominada por la figura de Alain, que se enseña de este capítulo junto con Nietzsche. Pero hay lugar también para los casos de Georges Palante o Gérard Granel, para el análisis de *Le disciple* de Paul Bourget y *El juego de los abalorios* de Herman Hesse, así como de la figura y el círculo de Stefan George.

Al ámbito americano se dedica el capítulo 5, «En tierra natal», aunque desde el principio se advierte de que el tema tratado «va a contrapelo de lo americano» en cuanto «la irreverencia es tan americana como el pastel de cerezas» (p. 121). Entiende Steiner que durante las últimas décadas dos patologías han erosionado en los Estados Unidos la confianza entre maestro y discípulo: al eros inseparable de la enseñanza «el «acoso sexual» al estilo americano le ha añadido amenaza, trivialización, cinismo y las

artes del chantaje» (p. 136), de una parte, y de otra, la caza de brujas desatada por la llamada «corrección política». A propósito de esto salen a relucir las novelas *Ravelstein* (2000) de Saul Bellow y *El animal moribundo* (2001) de Philip Roth. Con más detalle se atiende a Henry James y la mencionada *Lesson of the Master* (1988), a Henry Adams y *La educación* (1906), «un clásico del desencanto» (p. 123), y a Lionel Trilling (*Of This Time, Of That Place*, 1943; *The Lesson and the Secret*, 1945). Muy interesantes resultan las incursiones en el magisterio aplicado a otras disciplinas, la música con Nadia Boulanger y el deporte con Knute Rockne.

En el último capítulo, «El intelecto que no envejece», pasa revista Steiner a dos vastas tradiciones, el judaísmo («el hasidismo escribió una página que casi no tiene parangón. En ninguna parte ha habido unos «maestros cantores» del alma humana más auténticos», p. 149) y el Oriente (confucianismo, budismo, zen). Otro gran tema tratado, con resonancias de *Gramáticas de la creación*, es el de la pedagogía en las ciencias y en las humanidades. El caso central es el de Karl Popper, que enlaza con el tema del error en la enseñanza: «un Maestro que *deliberadamente* enseña a sus discípulos la mentira o la inhumanidad (son la misma cosa) entra en la categoría de lo imperdonable» (p. 166). El cierre lo pone la conferencia «La ciencia como vocación» de Max Weber y la respuesta, deliberada o no, de Heidegger en su *Rektorsrede*.

Particularmente comprometido resulta el «Epílogo», en el que el autor confronta su tema con la situación presente y se pregunta sobre su proyección en el futuro: «¿Persistirán los tipos de relaciones entre Maestros y discípulos tal como los he bosquejado?» (p. 169). Entre los cambios importantes que se vienen produciendo en la actualidad, destaca estos

tres: Primero, la revolución científica y tecnológica, en particular la informática, internet, etc., que suponen en efecto mucho más que un mero cambio tecnológico pues implican transformaciones de la conciencia, la expresión, la percepción o la sensibilidad que apenas empezamos a vislumbrar, y cuya influencia en el aprendizaje es ya trascendente. Los ámbitos de aplicación de la gran tradición del magisterio, europea en lo esencial, que saca Steiner literalmente a relucir parecen ser cada vez más restringidos, de una parte, y de otra, «la fidelidad y la traición humanas, los mandamientos zaraturianos de amor y rebelión, que se exigen mutuamente, son extraños a lo electrónico» (p. 170). En segundo lugar, la feminización en las humanidades y las artes liberales: «La estructura patriarcal inherente a las relaciones de Maestro y discípulo está en retirada» pero sobre el impacto de lo femenino en este asunto «sólo podemos aventurar conjeturas acerca de unos valores y tensiones sin precedentes» (p. 171). La tercera y más importante mutación es la crisis de la veneración, del fundamento en último término religioso de Magisterio y discipulazgo, en la era de la irreverencia que es la nuestra, con la exaltación de los impresentables «famosos» de los programas de telebasura y la correspondiente idea del sabio que roza lo risible. Con todo, se impone la esperanza. «Las «lecciones de los Maestros» ¿pueden, deben sobrevivir al embate de la marea? Yo creo que lo harán, aunque sea de una forma imprevisible. Creo que es preciso que así sea. La *libido sciendi*, el deseo de conocimiento, el ansia de comprender, está grabada en los mejores hombres y mujeres. También lo está la vocación de enseñar. No hay oficio más privilegiado» (pp. 172-173).

Bastará este catálogo incompleto de su contenido para apreciar la importancia del libro, genuinamente antitético de

tanta nadería como se publica. Añádase la brillantez de un estilo a la altura de una inteligencia tan afilada como poderosa y un pensamiento solvente y radical, que va a la raíz, en lo hondo, de las cuestiones, y se tendrá una idea de la calidad, en verdad extraordinaria, de un libro cuyos lectores se han de sentir, con razón, privilegiados.

JOSÉ LUIS GARCÍA BARRIENTOS

GALVÁN, Luis y Enrique BANÚS, *El Poema del Cid en Europa: la primera mitad del siglo XIX*, Londres, Department of Hispanic Studies (Queen Mary - University of London), 2004, 96 págs. («Papers of the Medieval Hispanic Research Seminar», 45).

Motivados por el afianzamiento de la Hermenéutica y de la llamada Estética de la Recepción, en las últimas décadas se han ido sucediendo una serie de estudios particulares que intentan aplicar esos presupuestos teóricos a ejemplos concretos en la historia de la literatura. Este libro de Galván y Banús viene a completar estos estudios, que los propios autores habían ya comenzado. El primero, con su tesis doctoral sobre la recepción moderna peninsular del *Poema*, que recibió el Premio Conde de Cartagena de la Real Academia Española y que fue publicada en versión revisada en 2001 (*El Poema del Cid en España, 1779-1936: Recepción, mediación, historia de la filología*, Pamplona, EUNSA). El segundo, con una serie de publicaciones en revistas especializadas.

El texto está dividido en cinco apartados: una introducción general (1), la evaluación de la recepción del *Poema* en Alemania y Austria (2), en Francia (3), en Gran Bretaña y Estados Unidos (4), y una conclusión general (5). En la in-

roducción general se repasan los presupuestos teóricos en los que se asienta el estudio, fundamentalmente a partir de la relectura de las fundamentales tesis de Hans Robert Jauss y Hans-Georg Gadamer. Plantean los autores que el estudio de la recepción extra-peninsular es fundamental puesto que el interés despertado en estos estudiosos e historiadores de nuestra literatura «repercutiría en España y, a la larga, facilitaría que el *Poema* ingresara en el canon de las grandes obras» (p. 8). De este modo el caso español podrá estudiarse como paradigma del proceso de surgimiento de una 'actitud estética modificada' (en la terminología de Jauss), de modificación del horizonte de expectativas y, en definitiva, de revalorización de una obra a partir de la influencia de la acogida extranjera.

El capítulo dedicado a la recepción austro-alemana pasa revista al periodo de consolidación de la sensibilidad romántica desde las primeras noticias sobre la obra en este ámbito desde finales del siglo XVIII, estudiadas, con acierto, como «síntomas de una corriente intelectual más amplia», que expresaba su interés por la Edad Media y por España. Según su análisis pueden distinguirse tres fases sucesivas y bien diferenciadas: a comienzos del siglo XIX, nuestra obra encuentra poco suceso e incluso malas críticas, debido al imperio de la estética clasicista que condena su factura; en el periodo 1815-1830, recibe el beneplácito de críticos de la talla de Friedrich Schlegel, Friedrich Diez y Ferdinand J. Wolf, por su naturaleza nacional, popular y natural; finalmente (a partir de 1830), es comparado con el ciclo romancístico, con las *Mocedades* y con la épica francesa (esta última comparación, motivada por el redescubrimiento de la misma). Galván y Banús analizan el proceso de desplazamiento dentro del sistema literario, es decir, el paso de su consideración como *Volkspoesie* a *Kunstpoesie*, reevaluación

que motiva que el criterio romántico se vuelva contra él y que pierda su carácter popular: «el último Wolf prevalece por encima de Schlegel; y la alabanza de aquél es para el *Poema* un regalo envenenado» (p. 36).

En cuanto a la recepción francesa, puntualizan que la idealización de la Edad Media en este ámbito se vio impulsada en la época de la Restauración, al ser utilizada como supuesto modelo y fuente de la legitimidad política para una monarquía que había de recuperar el poder y el prestigio perdidos con la Revolución. Este capítulo evalúa las tesis de Sismondi (expresadas en su fundamental *Littérature du Midi*), las aportaciones de los exiliados españoles, el proceso de generalización de la visión romántica y las aportaciones específicas de la investigación francesa. Centrémonos en este último apartado y digamos que los autores identifican las novedades más importantes en tres ámbitos: a) el historiográfico, cuyo punto descollante será la obra del holandés Reinhart Dozy, contra la cual Menéndez Pidal constituirá su interpretación; b) el comparativístico, que pone en relación el *Poema* con la *Chanson de Roland* y presupone la dependencia de aquél a ésta; y c) el que aplica principios de la crítica literaria realista (refiriéndose específicamente a la obra de Damas-Hinard).

El apartado consagrado a la lengua inglesa incluye también el ámbito norteamericano, puesto que, si bien ajeno a la delimitación geográfica propuesta por el volumen, la obra de George Ticknor «ofrece una síntesis de tradiciones interpretativas europeas y tuvo gran difusión en el continente» (p. 6). Según exponen los estudiosos, a lo largo del siglo la visión de los británicos fue variando con los acontecimientos militares según las circunstancias de la guerra con Napoleón y las formas políticas que se daban al

gobierno; en cualquier caso, la emigración liberal de 1823, facilitó un contacto más general y directo con la cultura ibérica. En primer lugar, analizan las tempranas recepciones inglesas, muy positivas y encomiásticas respecto a sus valores; luego se ocupan de la obra de los críticos españoles residentes en las islas entre los cuales no despertó gran interés y cuyos comentarios positivos fueron escuetos (de hecho, la obra del venezolano Andrés Bello, también exiliado, pese a su extensión y detalle, no parece haber tenido eco); por último, estudian la obra de Ticknor, el trabajo original en inglés de mayor entidad sobre el tema, aunque su entusiasmo sobre el carácter nacional del *Poema* lo lleva a desfigurar un tanto los hechos del Cid.

El último acápite presenta unas conclusiones generales donde los autores sistematizan la historia de la recepción en varias líneas y franjas temporales. Según puntualizan «durante la primera mitad del XIX en los países estudiados presenta tres líneas principales que se suceden en el tiempo: primero la neoclásica, a continuación la romántica, y una tercera que, por distintos caminos, supera la visión romántica de la obra» (p. 67). Nos presentan entonces una síntesis de conjunto que permite apreciar en perspectiva como se desarrolló la evolución de las distintas opiniones. Confirman así la importancia del concepto «horizonte de expectativa» y la validez de las tesis de la teoría de la recepción, matizando algunas de ellas. Nos hallamos ante un valioso trabajo que sin duda servirá de gran ayuda y aliciente para otros en el siempre fecundo campo de los estudios cidianos. Cierra el volumen una bibliografía de las fuentes y estudios utilizados y un índice de materias.

MAURO E. ALFONSO ARES

MAYORAL, José Antonio, *Estructuras retóricas en el discurso poético de los siglos XVI y XVII*, Valencia, Tirant lo Blanch, 2002, 302 págs.

Este conjunto de trabajos que aquí reúne el profesor Mayoral, la mayor parte de ellos dispersos hasta ahora en publicaciones periódicas y actas de congresos y algunos (los dos últimos) inéditos, se dirigen al propósito común de describir y clasificar algunos de los procedimientos más comunes de la lengua poética de los Siglos de Oro partiendo de los tratados de la retórica clásica y áurea, puesta al día con las aportaciones de la lingüística contemporánea y de la neoretórica en sus diversas vertientes. Podríamos considerar este libro como una ampliación y continuación de algunos aspectos de su difundido volumen *Figuras retóricas* (Madrid, Síntesis, 1994) donde quedó perfectamente plasmada la necesidad de un estudio de la poesía clásica española desde la preceptiva retórica y donde el autor demostró con brillantez su dominio de la materia y la finura de su análisis.

En la obra que nos ocupa, aparte del placer de caminar por el a veces intrincado bosque del discurso poético de los siglos XVI y XVII de la mano de un profundo conocedor de sus procedimientos constitutivos, el lector puede disfrutar de otras muchas satisfacciones.

En primer lugar, este conjunto de estudios pone de manifiesto la utilidad y la necesidad de un estudio de la poesía desde el punto de vista discursivo, esto es lingüístico, lo que no significa encerrar el análisis en el puro formalismo, pues como bien demuestra el profesor Mayoral, las figuras tienen una dimensión semántico-pragmática insoslayable, y no me estoy refiriendo a los tropos, que propiamente no se tratan en este libro, sino a figuras que en principio parecen prestarse únicamente a un acercamiento

morfo-sintáctico como es el caso de las estructuras hiperbáticas, a las que se dedican dos iluminadores capítulos. Abordar, además, estos procedimientos tomando como base principalmente la preceptiva retórica del momento (Las *Anotaciones* de Herrera, la *Elocuencia española* de Jiménez Patón, entre las principales fuentes citadas) tiene la ventaja de situar el uso de estas figuras en el horizonte de expectativas tanto de sus creadores como de su recepción, con lo que se viene a dejar claro, como en muchos pasajes recuerda José Antonio Mayoral, que la lengua poética debe ser estudiada no sólo desde el punto de vista estructural (sincrónico) sino teniendo en cuenta la tradición de que forma parte como discurso inserto en una práctica comunicativa determinada históricamente.

Esta conciencia de la historicidad del discurso poético no obsta para que se lleve a cabo un exhaustivo análisis estructural de las figuras estudiadas, y esta es la segunda virtud que quería destacar de este trabajo: el acierto del autor a la hora de establecer una descripción y una clasificación nítida y precisa de los fenómenos poéticos que son objeto de estudio. De todas las figuras elegidas: la mezcla de lenguas, los *adynata*, las hipálages, la hipérbole, las construcciones especulares, los hipérbatos, la antítesis y las perífrasis mitológicas, el autor establece una gramática completa sin perderse en los detalles. La capacidad de síntesis del profesor Mayoral, que se apoya en abundantes ejemplos, es en este sentido asombrosa. Particularmente acertada es la descripción y clasificación que el profesor Mayoral lleva a cabo de las estructuras hiperbáticas, debido a la confusión que existe en este campo, pues o bien se despacha la figura diciendo que consiste en un cambio del orden de las palabras o bien la claridad se pierde en una maraña de distinciones y subdistinciones hasta el punto de que los árboles

no dejan ver el bosque. Ahora podemos ver los árboles y el bosque, sin que la visión de unos estorbe la del otro. Apoyándose en la preceptiva clásica y en lo que hereda de ella la retórica de los Siglos de Oro, y aplicando nociones del estructuralismo lingüístico el autor ha logrado definir, acotar y clasificar toda una serie de fenómenos que corrían el riesgo de quedar en la vaga generalidad o en el inútil caso particular.

La regularidad que el profesor Mayoral encuentra (y no impone) en las diversas prácticas poéticas que proceden de poetas de diversas estéticas y épocas nos están hablando también de una poética implícita que ahora podemos reconstruir gracias a los instrumentos que nos presta la tradición y la moderna lingüística. Estos trabajos vienen a demostrar de nuevo que como la fenomenología nos enseñó que bastaba con mirar con atención a las cosas para que nos hablaran ellas mismas así basta mirar a los textos con atención para que nos digan sus secretos y sus implícitas filiaciones, sin forzarlos desde ninguna posición exterior al propio texto y a la literatura, que puede enriquecer la interpretación y significación del texto, pero nunca sustituirla.

En la línea de la mejor estilística, el profesor Mayoral no se limita a describir y clasificar, sino que también indica los efectos que los diversos procedimientos y sus variantes tienen en el lector, además de situarlos en su génesis y desarrollo. El uso concreto de las figuras viene avalado por un ingente cuerpo de ejemplos, donde también queda clara la interacción entre diversos procedimientos, además de poner de manifiesto la amplitud del corpus utilizado para la realización del trabajo que abarca a todos los autores de los siglos de Oro y no sólo a los de primera fila, a los que muchas veces se limita este tipo de estudios. La bibliografía de textos citados da testimonio de ello. Se puede decir, pues, sin

temor a equivocarnos que estamos ante un muestreo exhaustivo de la poesía de los siglos de Oro y sus procedimientos compositivos. Este conjunto de trabajos que ahora reunidos demuestran una coherencia total serían, junto al ya citado *Figuras retóricas*, como una introducción a lo que podía ser un tratado más extenso sobre el lenguaje poético de los siglos de Oro, bastaría con que el profesor Mayoral ampliara, si no lo está haciendo ya, su atención al resto de las prácticas figurativas cuya clasificación tiene ya realizada en su manual de 1994.

La bibliografía final demuestra la amplitud y la ambición de un trabajo que mezcla los estudios tradicionales, la respetable y hoy tantas veces denigrada filología (que a punto está de perder hasta el nombre), y los enfoques más novedosos de la lingüística actual y la teoría del discurso. Para los estudiosos de literatura este conjunto de trabajos constituye una buena introducción a la lectura de los clásicos de los Siglos de Oro y nos ayuda a hacer una lectura más consciente del más rico caudal de poesía que han dado nuestras letras.

ÁNGEL LUIS LUJÁN

RUBIERA, Javier, *La construcción del espacio en la comedia española del Siglo de Oro*, Madrid, Arco Libros, 2005, 183 págs.

Durante décadas, y salvo contadas excepciones (intuiciones y análisis no sistemáticos en los libros clásicos de Rennert, Sloman, Shergold u Orozco y aportaciones puntuales de especialistas en teatros y corrales, que alcanzaban a señalar algunas pautas acerca de la concepción escénica), el estudio del teatro áureo español no significó nada más que el estudio de los textos dramáticos entendi-

dos como textos literarios, de tal modo que el análisis del teatro del Siglo de Oro avanzaba sin pausa pero encaminado únicamente en la dirección del verso, la estructura dramática, el estilo y las adscripciones genéricas en cada caso. A partir de los estudios pioneros del profesor Varey, algunos de ellos recogidos en su *Cosmovisión y escenografía: el teatro español en el Siglo de Oro* (Castalia, Madrid, 1987), se iniciaron fructíferas investigaciones destinadas al estudio de la puesta en escena de la comedia áurea, de la escenografía y sus mecanismos y del funcionamiento efectivo de los corrales y teatros comerciales del Siglo de Oro, roturándose por vez primera de forma sistemática un terreno hasta entonces poco menos que ignorado, el del texto espectacular y el funcionamiento específico de los textos dramáticos, de la literatura dramática, en su medio natural, el del montaje y el espectáculo de conjunto en los teatros. Las contribuciones de los profesores Arróniz, Díez Borque, De la Granja, Dixon y muy significativamente Ruano de la Haza dieron lugar a un conocimiento que hoy estimamos realmente profundo de las condiciones de la puesta en escena de la comedia española del Siglo de Oro, analizadas y reunidas en dos volúmenes insustituibles, *Los teatros comerciales del siglo XVII y la escenificación de la Comedia*, de José María Ruano de la Haza y John J. Allen (Castalia, Madrid, 1994) y *La puesta en escena en los teatros comerciales del Siglo de Oro*, de José María Ruano de la Haza (Castalia, Madrid, 2000). El trabajo llevado a cabo en estos últimos años por este camino ha permitido que las ediciones críticas puedan contar con información específica de la escenografía y la concepción escénica que facilite una interpretación sólida y cabal de los textos dramáticos, raramente analizados antes en su posible contexto escénico, y asimismo ha logrado que el conocimien-

to de los mencionados aspectos por fin cruce la frontera de las publicaciones académicas y consiga acomodo en obras de mayor alcance y difusión, como la *Historia del teatro español* (Gredos, Madrid, 2003) dirigida por el profesor Huerta Calvo.

Disponemos entonces de una larga tradición de estudios filológicos acerca de nuestra comedia áurea, y de unas escasas décadas de estudio de las condiciones de funcionamiento de la tramoya, de la escenificación y de los teatros, y sin embargo las contribuciones al estudio del espacio en nuestro teatro aurisecular—aspecto en el que en realidad se dan la mano más estrechamente el texto dramático y el texto espectacular—seguían siendo valiosas pero escasas. A los esclarecedores trabajos del profesor Vitse (artículos sobre el espacio en *La dama duende* o la compilación con Frédéric Serralta *et al.* del volumen *El espacio y sus representaciones en el teatro del Siglo de Oro*, Iberoamericana, 1999), a las finas contribuciones de César Oliva o Agustín de la Granja, o a las imprescindibles contribuciones teóricas de M<sup>a</sup> Carmen Bobes Naves (*Semiótica de la escena. Análisis comparativo de los espacios dramáticos en el teatro europeo*, Arco Libros, Madrid, 2001) viene ahora a sumarse el estudio del profesor Rubiera, enmarcado en la tradición anglosajona del *performance criticism* y el primero consagrado por entero al análisis del espacio en la comedia del Siglo de Oro, primero de sus indiscutibles méritos, y el primero que construye su investigación sobre sólidas bases de teoría dramática, no en vano el profesor Rubiera es a la vez un prestigioso especialista en teoría del teatro. La trabazón teórica de su estudio es precisamente la que convierte el libro en un instrumento metodológico que permite encarar el planteamiento escénico de las distintas piezas áureas desde una perspectiva global y práctica a un

tiempo, siendo así que los ejemplos que emplea (*La verdad sospechosa* de Ruiz de Alarcón, *El castigo sin venganza* de Lope o *Las mocedades del Cid* de Guillén de Castro) no son sino apoyaturas para un discurso teórico que pretende fundamentalmente «aumentar la competencia interpretativa del lector de teatro del Siglo de Oro, enriqueciendo su sentido de la imaginación espacial», p. 8, hasta el punto de que «La escena imaginada podría ser un subtítulo de nuestra investigación», p. 18. En efecto, Rubiera contribuye con perspicaces aportaciones a que el lector y el estudioso de la comedia áurea sea capaz de interpretar el verso en función de la disposición espacial de los personajes en el escenario y del modo en que el dramaturgo concibió el espacio escénico, de ahí que dedique un capítulo a preliminares necesarios acerca de la importancia del espacio en tanto que unidad de análisis dramático, y capítulos sucesivos a la tipología espacial y la simbolización de los espacios (jardín, ruta, monte, etc.), a la movilidad espacial y el *espacio itinerante*, la concepción lúdica del espacio y el recurso de las subescenas simultáneas y la competencia del dramaturgo. Cierra el volumen una bibliografía escogida que aúna felizmente entradas teóricas (Bobes Naves, pavis, De Marinis o Corvin) acerca del espacio con contribuciones específicas a la concepción espacial de las comedias del Siglo de Oro.

Sin temor a incurrir en innecesarias lisonjas ni exageraciones fuera de lugar, puede decirse que *La construcción del espacio en la comedia española del Siglo de Oro* constituye realmente una aportación fundamental, pues no sólo se trata de un valioso instrumento de trabajo para la lectura y edición del teatro aurisecular, sino, tal vez más importante aún, un estudio que de una vez por todas nos obliga a no perder de vista el incontestable destino espectacular de la

comedia del Siglo de Oro, y a no contentarse con perderse en laberintos de letra menuda filológica que, paradójicamente, nos impidan *entender* efectivamente la obra en el contexto escénico para el que fueron concebidas. Así como el mismo profesor Rubiera señala al final de su estudio, si lo que realmente se pretende es orientar correctamente al lector moderno, «se requiere no sólo un cuidadosísimo análisis ecdótico, sino un minucioso estudio de espacialización que identifique la situación de los actores y las circunstancias de la enunciación dramática», p. 169. Su magnífico trabajo proporciona lo necesario para acometer con éxito ese estudio minucioso del espacio, de todo punto imprescindible a la hora de interpretar en términos globales nuestro teatro áureo.

JAVIER APARICIO MAYDEU

DI PINTO, Elena, *La tradición escarramanesca en el teatro del Siglo de Oro*, Biblioteca Áurea Hispánica, Madrid, Iberoamericana, 2005, 615 pp.

En el seno de la prestigiosa Biblioteca Áurea Hispánica se presenta ahora un riguroso trabajo de Elena di Pinto, el cual supuso su tesis doctoral y en la que se realiza un exhaustivo análisis de ese híbrido entre personaje y baile que es Escarramán en el teatro del siglo de Oro. Además la autora lleva a cabo un excelente trabajo de edición de textos, tanto en la fijación de los mismos, como en la anotación filológica y crítica, al presentar editadas las distintas manifestaciones dramáticas dedicadas al hecho escarramanesco. Divide el trabajo en siete apartados que van desde la introducción, en la que se estudia en profundidad la figura de Escarramán desde la perspectiva del baile y, después, entendido éste como

personaje histórico-legendario. Realiza la autora un rápido y preciso recorrido por el teatro de los siglos XVI y XVII, para delimitar lo que se entiende por baile y qué es la danza, todo ello para sentar las bases del nacimiento del baile llamado escarramán. A continuación de este primer apartado de la introducción «Prima la musica», di Pinto se adentra con «... poi le parole» en el estudio de Escarramán entendido ya como personaje teatral con unas características muy marcadas y definitorias, analizando las distintas apariciones y evoluciones del personaje en las obras trabajadas y cuya edición presentará a partir de este momento.

De la obra *El gallardo Escarramán* de Salas Barbadillo argumenta la autora que se trata de una refundición de diversas obras de tema escarramanesco y de muy distintos géneros, desde la Jácara de Quevedo, pasando por *El rufián viudo llamado Trampagos*, de Cervantes o el *Entremés de la Cárcel de Sevilla* de autor anónimo, entre otras fuentes. Retoma di Pinto además el análisis de las principales opiniones críticas sobre esta obra, destacando la de Emilio Cotarelo y la adscripción al género burlesco que hace de la obra con la que está de acuerdo «por lo que se refiere al tono o al espíritu de la comedia, pero nada tiene que ver con el género burlesco y con sus características bien precisas». A continuación, destaca los comentarios tan severos que sobre la obra y el autor realizó Eugenio Asensio. Después del resumen por jornadas, en este esquema que se repetirá a lo largo de los siguientes capítulos del libro, se presentan en la nota textual las dos ediciones antiguas (1620) y las dos modernas que han servido a la autora fijar el texto. Se cierra esta introducción a *El gallardo Escarramán* con el esquema métrico.

Del *Auto Sacramental de Escarramán* solo se conserva un manuscrito que la

autora cree que puede ser obra de un autor de comedias y cuya fecha de composición debe encontrarse entre *El gallardo Escarramán* y *Los celos de Escarramán*. Llama la atención que, a pesar de tratarse de un auto sacramental, no abundan las citas bíblicas y, en contraposición, abunda la música, el baile, el lenguaje de germanía, de los tahúres y los espadachines, haciendo la obra más humana que divina.

El cuarto capítulo lo dedica di Pinto al estudio y edición de *Los celos de Escarramán*, una comedia burlesca nunca antes impresa quizá por haberla confundido con otra obra de tema escarramanesco. De gran interés es el apartado que se dedica a la aportación de datos y el rastreo de los mismos a la hora de buscar un autor para esta obra. Las menciones a personajes tan célebres en la época como Juan Rana, Pernía, autores, actores y actrices, junto a otros elementos, llevan a la autora a establecer la autoría de Quiñones de Benavente. No es de menos valor el apartado siguiente, que se adentra en el análisis de la evolución del personaje de Escarramán «de gallardo a celoso». Como colofón al estudio presenta la autora unas páginas de conclusiones que sirven de síntesis a todo lo antes expuesto.

Hasta aquí el estudio y edición de obras escarramanescas; di Pinto completa su trabajo con cinco apéndices de textos de diversa índole. El primero de ellos recoge composiciones donde aparece Escarramán como personaje y como baile; el segundo, textos en los que Escarramán es citado como personaje; el tercero se incluyen aquellas composiciones en las que es citado como baile; el cuarto recopila documentos donde se menciona a Escarramán; y, por último, en el quinto se analiza una obra atribuida a Moreto en casi todos los catálogos bibliográficos y que tiene de escarramanesca sólo el título, lo cual parece deberse más bien a un

reclamo para el lector por parte del impresor. Se culmina la obra con un completo repertorio bibliográfico clasificado por materias.

A modo de conclusión hay que volver a las palabras del principio y repetir que nos encontramos ante un gran trabajo de investigación y edición textual, en el que Elena di Pinto se presenta como una experta conocedora del tema que trata, así como un excelente y riguroso método investigador para desarrollarlo.

ROBERTO CASTILLA PÉREZ

CASTILLO MARTÍNEZ, Cristina, *Antología de libros de pastores*, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 2005, 530 págs.

Esta *Antología*, de reciente aparición, nos ofrece, en sus más de quinientas páginas, varios fragmentos de un total de veintiún títulos pertenecientes al género de los libros de pastores que van desde los más conocidos (*La Diana* de Montemayor, *La Arcadia* de Lope de Vega, o *La Galatea* de Cervantes) a otros menos nombrados (*Ninfas y pastores de Henares*, de Bernardo González de Bobadilla, *La enamorada Elisea* de Jerónimo de Covarrubias o las *Tragedias de amor*, de Juan Arce Solórceno). El objetivo es rescatar del olvido un puñado de textos a los que la crítica no ha prestado mucha atención. De hecho, de todas las obras allí recogidas, tan sólo diez están editadas modernamente; es decir, más de la mitad de los libros de pastores que han sobrevivido hasta nuestro siglo no han visto nuevas ediciones. Todo esto da cuenta del poco interés puesto en este ámbito literario en cuestión. Asimismo, resulta sorprendente comprobar que son nueve las obras que cuentan solamente con un testimonio, que se encuentra en

la Sala de Raros de la Biblioteca Nacional de Madrid o bien en la Biblioteca de El Escorial. De manera que se trata de textos de difícil acceso para el investigador y para el curioso, algo que, aunque de manera fragmentaria, ha querido subsanar la profesora Castillo.

Para la selección de los títulos, la autora ha tomado como base el corpus presentado por Juan Bautista Avalle-Arce en *La novela pastoril* (Madrid, Istmo, 1974), al que ha añadido una obra más: *La pastora de Mançanares y desdichas de Pánfilo* [s.l, s.a], un texto curiosísimo por ser la única obra pastoril conservada manuscrita, y que ella misma se encargó de editar en la Universidad de Salamanca (Colec. Textos Recuperados), 2005. Al mismo tiempo, no nos podemos olvidar de las cuatro obras situadas en el Apéndice: *Primera parte de la Clara Diana a lo divino* [Zaragoza, 1599], de fray Bartolomé Ponce; *Los pastores de Belén* [Madrid, 1612], de Lope de Vega; *Los sirgueros de la Virgen* [México, 1620], de Francisco Bramón; y la *Vigilia y octavario de San Juan Bautista* [Zaragoza, 1679], de la monja cisterciense Ana Francisca Abarca de Bolea. Todas ellas situadas en otro apartado porque tienen como denominador común el haber adaptado la temática pastoril a un contexto religioso. Los autores de estas obras asumieron el molde pastoril con una finalidad distinta, de ahí que no se hayan incluido en el grueso de la *Antología*, sino en el apéndice, aunque no por ello deja de enriquecer el florilegio de los libros de pastores. Tal vez, por el mismo motivo, la profesora Castillo Martínez haya decidido con acierto no seguir fielmente la *Bibliografía de los libros de pastores en la literatura española*, de Francisco López Estrada, Javier Huerta Calvo y Víctor Infantes (Madrid, Universidad Complutense, 1984), en la que figuran alrededor de cincuenta títulos, puesto que, en muchos de ellos, predomina lo

cortesano o lo bizantino mientras que lo puramente pastoril pasa a ocupar un segundo plano.

Además de la fina selección de los títulos de esta *Antología*, lo más destacado de este libro sería la forma con la que cada texto está presentado. Como nos comenta la autora en la introducción, no ha querido que su volumen fuera una repetición de fragmentos comunes en los libros de pastores (página XIX). Con unos ejemplos basta para mostrar la esencia de lo pastoril. Por eso, Cristina Castillo ha optado por proporcionarnos, tras sus estudios pormenorizados, los aspectos que se alejan de lo habitual en estos libros, con la intención de mostrar un panorama más completo, rico y variado de cada uno de ellos. Gracias a esto, es posible contemplar el género desde otra perspectiva, apreciar aquellos aspectos que hacen que cada obra sea única y original, e incluso percibir la evolución del género, desde el nacimiento hasta la decadencia de este éste. Las escenas violentas descritas en *Los siete libros de la Diana* [Valencia, h. 1559] de Jorge de Montemayor, o las de humor encontradas en el *Siglo de oro en las selvas de Erifile* [Madrid, 1608] de Bernardo de Balbuena podrían asombrar a los lectores que esperan topar con una literatura dominada por la armonía y el equilibrio, en un entorno natural en el que sus protagonistas, los pastores, hablan de sus experiencias amorosas con una aparente seriedad y esto por poner sólo un ejemplo el amplio material que ofrece este obra.

Unas palabras más sobre la organización de esta *Antología*. Cada entrada, que está ordenada cronológicamente, comienza con la introducción diestramente argumentada, en la que la autora ofrece más información acerca del autor, de la obra en sí misma y del entorno literario que rodea a cada uno de estos textos. Tras ésta, aparece un apartado dedicado a los Testimonios conservados, con indicación

de la edición de la que ha extraído el fragmento, con la idea de que pueda servir de orientación para futuras investigaciones. Termina cada entrada con el apartado de Textos en el que se leen algunas escenas delicadamente seleccionadas de cada libro. El resultado es una *Antología* cuidada y completa en la que se adivinan las muchas horas de trabajo y estudio de la profesora Castillo.

EMMA NISHIDA

LÓPEZ NAVIA, Santiago Alfonso, *Inspiración y pretexto. Estudios sobre las recreaciones del «Quijote»*, Madrid-Pamplona, Vervuert-Iberoamericana-Universidad de Navarra, 2005, 267 págs. (Biblioteca Áurea Hispánica, n.º 36).

En medio de la marejada de las más variopintas publicaciones quijotescas que ha suscitado el IV Centenario encontramos una amena ínsula crítica en *Inspiración y pretexto. Estudios sobre las recreaciones del «Quijote»* de Santiago López Navia. Esta obra forma parte de las numerosas aportaciones que el Grupo de Investigación Siglo de Oro de la Universidad de Navarra, en este caso a través de su colección Biblioteca Áurea Hispánica, ha realizado en el año de la conmemoración de la publicación de la Primera Parte de la insigne novela cervantina<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> Otros títulos de la Biblioteca Áurea Hispánica dedicados al *Quijote* y a su trascendencia son: *Los cuentos y las novelas del «Quijote»* de Stanislav Zimic (n.º 4, 1998 y 2003), que aborda detenidamente las distintas historias y relatos intercalados de la obra; *De fiestas y aguafiestas. Risa, locura e ideología en Cervantes y Avellaneda* (n.º 7, 1999) de James Iffland, trabajo centrado en el análisis del *Quijote* apócrifo de Alonso Fernández de Avellaneda y, por último, la valiosa reflexión crítica de Cesáreo Bandera en «*Monda y desnuda*». *La humilde historia de don Quijote* (n.º 37, 2005) que estudia el texto cervantino en relación con el concepto histórico de ficción literaria.

El autor ofrece en este volumen un recorrido inteligente y documentado a través del laberinto de versiones, adaptaciones, imitaciones, ampliaciones y continuaciones, que en distintos géneros literarios y musicales y en las latitudes más diversas, ha inspirado el *Quijote* desde su aparición hasta nuestros días. En este sentido, como señala Ignacio Arellano en el prólogo, el libro de López Navia actúa como una especie de «brújula eficaz» para quienes quieran adentrarse en la curiosa historia de las recreaciones quijotescas; y esto resulta posible dada la naturaleza del libro, que combina la erudición del cervantista preclaro, la estructuración orgánica del material propia del profesor y la exposición entusiasmada de un atento lector del *Quijote*.

La obra compila un conjunto de trabajos publicados por el especialista desde 1989 hasta el presente, los cuales son ordenados en cinco capítulos, en función de tres directrices fundamentales: el *Quijote* como obra «recreadora» de la literatura de su tiempo, el *Quijote* como texto que inspira el surgimiento de nuevos textos y, por último, la recreación literaria de la vida cervantina.

El capítulo I, titulado «Invitaciones, estímulos y herencias», comienza con un apartado que aborda el tema del *Quijote* como elemento conformante de la identidad cultural de los hispanohablantes, como símbolo distinguible de España, como motivo que explica la cosmovisión de los españoles y como icono de la hispanidad. En la siguiente sección, el autor ofrece un interesante análisis de la presencia paródica de la «historia trascendente» en la novela cervantina. El cervantista — tras explicar que por «historia trascendente» entiende los discursos proféticos de magos o sabios encantadores que se solían insertar en las novelas de caballerías con el fin de anunciar el destino del héroe— realiza un breve repaso de estas se-

cuencias discursivas en la tradición caballeresca para luego detenerse en su actualización paródica en el *Quijote*.

En el capítulo II López Navia nos sitúa en el meollo de su libro, una serie de interesantes artículos que revisan la pervivencia o las «resurrecciones» de don Quijote y otros personajes de la novela en recreaciones literarias españolas e hispanoamericanas, fundamentalmente en el género narrativo. Así, nos presenta una peregrina «guía breve de Quijotes», que puede resultar de gran utilidad para todo aquel, especialista o no, que quiera seguir la estela del hidalgo manchego por los derroteros más diversos y muchas veces disparatados: don Quijote en Cine-landia, don Quijote en la Pampa con Martín Fierro, don Quijote montando en bicicleta, don Quijote padre, don Quijote como adalid de principios conservadores y nacionalistas... López Navia aclara con razón que entrega una tipología de recreaciones cuya calidad literaria es dudosa en muchos casos, pero que de cualquier modo pone de manifiesto que este «no querer dejar descansar en paz» al caballero no es más que una muestra de la grandiosa potencialidad de la novela cervantina.

A continuación, y para no dejarnos con gusto a poco, hallamos la «guía breve de Dulcineas», en la que encontramos un rastreo de la presencia de la singular dama en algunas continuaciones del *Quijote* y en otros textos cuyas protagonistas femeninas se construyen en relación (generalmente de índole burlesca) con el personaje cervantino.

Luego, en el apartado que lleva por título «Contra todos los fueros de la muerte. Las resurrecciones de don Quijote en la narrativa quijotesca hispánica», López Navia aborda variados asuntos: la idea de transgresión de la voluntad autorial de Cide Hamete Benengeli que late en cada recreación cervantina; la revisión de un grupo específico dentro de las re-

creaciones quijotescas, el de las «resurrecciones» del personaje (en obras que van desde 1790 a 1979); el análisis de «D.Q.» de Rubén Darío y *El alma de don Quijote* de Jerónimo Montes, textos en los que la presencia quijotesca irrumpe en el contexto del desastre del 98; la interpretación de una interesante pieza perteneciente al «género chico» español, *El carro de la muerte* de Sinesio Delgado, zarzuela en la que la parodia quijotesca se pone al servicio de la parodia del modernismo trasnochado; y para terminar, un trabajo que trata la diferencia entre singular lucha caballeresca y enfrentamiento militar colectivo en el *Quijote*.

En el capítulo III, el estudioso agrupa diversos artículos bajo la idea de la pervivencia de elementos metaficcionales en el *Quijote* y en sus recreaciones. En primer lugar, se detiene en el análisis de Cide Hamete Benengeli en su estrato de personaje en la obra de Cervantes y en tres continuaciones: *Adiciones a la Historia del Ingenioso Hidalgo Don Quixote de la Mancha* (1786) de Jacinto María Delgado, *Don Quijote en América* (1905) de Tulio Febres Cordero y *Don Quijote en Yanquilandia* (1925) de Juan Manuel Polar. Más adelante, revisa la presencia de las «fuentes indefinidas» (referencias a los anales de la Mancha, a autores no explicitados, al «dicen...», etc.) y del recurso del falso autor, tanto en el texto cervantino como en distintas continuaciones e imitaciones. La sección se cierra con el estudio exhaustivo del aspecto pseudohistórico en una continuación gallega del *Quijote*, *A da alba serria* (1996) de Bernardo Vázquez Xil.

El capítulo IV, dedicado a las recreaciones musicales del *Quijote*, constituye una pequeña joya dentro del libro. En esta sección, López Navia —haciendo gala de su condición de melómano pero también de un admirable bagaje propio del musicólogo (aunque él niegue esto últi-

mo)— expone una visión personal de la historia de la recepción del *Quijote* desde la perspectiva musical, pero teniendo en cuenta aspectos literarios a la hora de clasificar las piezas. En este sentido, el trabajo significa un aporte en el contexto de los estudios de las versiones musicales de la novela de Cervantes que han salido a la luz en los últimos años.

Finalmente, en el último capítulo del volumen, el especialista aborda el asunto de Cervantes recreado como personaje de textos literarios pertenecientes a distintos géneros. El corpus estudiado considera las siguientes obras: el cuento «La locura contagiosa. Anécdota del siglo XVII» (circa 1861) de Eugenio de Hartzenbusch, las zarzuelas *El loco de la guardilla* (1861) de Narciso Serra y *La venta de don Quijote* (1902) de Carlos Fernández-Shaw, el relato *El testamento de don Quijote* (1918) de Pedro Erasmo Callorda, las novelas *El sueño de Alonso Quijano* (1920) de Horacio Maldonado y *Ana-Franca. La visión del «Quijote»* (1940) de Vicente Ferraz y Castán; y los cuentos «Historia de alguien» (1993) de José Balza y «Las tardanzas del tiempo» (2003) de José Jiménez Lozano. Asimismo dedica un apartado al análisis de novelas que otorgan gran relevancia a las aventuras vitales del genio alcalaíno en Italia y Andalucía: *Cervantes* (1978) de Bruno Frank, *Vida (y muertes) de Cervantes* (1991) de Stephen Marlowe y *El comedido hidalgo* (1994) de Juan Eslava Galán.

Como se puede apreciar en la síntesis que hemos realizado, la obra de López Navia es una especie de compendio de curiosidades que reúne interpretaciones de varias obras valiosas que era necesario rescatar y de otras tantas disparatadas y de menor calidad literaria, mas todas ellas eslabones en la larga historia de la parentela textual quijotesca. Es también este libro punto de llegada, en tanto resultado de una sistemática investiga-

ción sostenida por el especialista durante años, y a la vez es punto de partida imprescindible de las futuras investigaciones (y ediciones críticas) de las continuaciones, imitaciones y ampliaciones de una obra que, como bien señala y prueba el autor de este estudio, ha sido —y tal vez siga siendo por unos cuantos centenarios más— la novela más recreada en la historia de la literatura.

Sin embargo, *Inspiración y pretexto. Estudios sobre las recreaciones del «Quijote»*, no es sólo eso, es también fruto de lectura sabrosa que ilustra y motiva, un libro iluminador y de crítica exquisita; en suma, una obra que documenta al especialista pero que sobre todo ha de deleitar al admirador de la obra de Cervantes.

MARIELA INSÚA CERECEDA

FERNÁNDEZ-MORERA, Darío y Michael HANKE (eds.), *Cervantes in the English-Speaking World: New Essays*, Barcelona y Kassel, Edition Reichenberger, 2005, 220 pp.

Indican los editores en el prefacio que el objeto de los doce capítulos de este volumen reside en mostrar la enorme influencia de Cervantes, y en especial del *Quijote*, en las letras inglesas, desde los novelistas, dramaturgos y poetas del renacimiento hasta los principales literatos del siglo XX. Por razón de espacio, de *Cervantes in the English-Speaking World* se excluye a autores que, de uno u otro modo, se fijaron en Cervantes. Los editores, y así lo apuntan en el prefacio, encomendaron la redacción de los capítulos de un grupo de especialistas en filología inglesa —profesores en universidades de Alemania, Estados Unidos, Japón y España—, quienes han producido estudios, escritos todos en inglés, en torno a los británicos Ben Jonson, Samuel Butler,

Henry Fielding, Laurence Sterne, Tobias Smollett (dos capítulos), Charles Dickens y G. K. Chesterton, los americanos Mark Twain y Walter Percy, el sudafricano Roy Campbell, además de las autoras Charlotte Lennox y Tabitha Tenney, británica y americana respectivamente.

A Yumiko Yamada corresponde el primero de los capítulos, de título «Ben Jonson: A Neoclassical Response to Cervantes», en el cual, como declara en nota a pie de página, sigue los argumentos expuestos en su libro *Ben Jonson and Cervantes: Tilting against chivalric Romances* (Tokio: Maruzen, 2000, que es, a su vez, traducción de la versión original, en japonés, publicada en 1995). Los más de los estudios generalistas en torno a la recepción de Cervantes en Inglaterra habían localizado en *Epicœne* (ca. 1610) y *The Alchemist* (1610), de Jonson, algunas de las alusiones más tempranas al *Quijote* en lengua inglesa —las primeras datan de 1607—. Yamada recaba las correspondencias temáticas y, fundamentalmente, léxicas entre la primera traducción inglesa del *Quijote* y dos obras de Jonson: *Every Man in his Humour* y *The Magnetic Lady*. Dichas coincidencias demuestran que Jonson leyó atentamente el *Quijote* y reparó en las teorías literarias expuestas por el canónigo (I, 47), que, según esta crítica, habrían inspirado a Jonson en la redacción del prólogo de *Every Man in his Humour*. Yamada arguye a continuación que la rivalidad entre Jonson y Shakespeare es análoga a la que enemistó a Cervantes con Lope de Vega y, a partir de ello, propone que se perciban en Jonson las mismas actitudes literarias que en Cervantes. Esta hipótesis la tomó Yamada, según reconoce en *Ben Jonson and Cervantes*, de R. N. Watson (1987); bien que en este estudio la desarrolle admirablemente, el cotejo en que se embarca arroja similitudes un tanto fortuitas.

Comienza Werner von Koppenfels su

capítulo «Samuel Butler's *Hudibras*: A Quixotic Perspective of Civil War» [*Hudibras* de Samuel Butler: la perspectiva quijotesca de la guerra civil] denunciando el desinterés por el *Quijote* entre los críticos que han tratado *Hudibras*. En razón de cila, Koppenfels presenta el poema de Butler con arreglo a la recepción del *Quijote* en segunda mitad del siglo XVII y de la situación política del momento. En las décadas que siguieron, a la publicación de la primera traducción inglesa, el *Quijote* se entendía como una mordaz sátira en la línea de Rabelais. *Hudibras* se publica en tres partes, en 1663, 1664 y 1678, esto es, después del interregno puritano que siguió a la guerra civil. En su largo e inconcluso poema, Butler pretendía efectuar una sátira de los puritanos conforme al canon cervantino. Koppenfels concluye su cometido con brillantez. Apenas se le puede reprochar que la defensa del cervantismo de Butler, que él se propone en respuesta a los críticos que lo han negado, haya sido acometida antes por Ronald Paulson en *Don Quixote in England* (1998) y por Annalisa Argelli en dos artículos, publicados en *Symposium* (1999) y *Criticón* (1999, este mismo también en *Estudios Ingleses de la universidad Complutense* en 1999). No cita Koppenfels estos trabajos, aun creando el libro de Paulson y el artículo en *Symposium* aparezcan en la bibliografía al final del libro.

Raimund Borgmeier firma el capítulo «Henry Fielding and his Spanish Model: 'Our English Cervantes'» [Henry Fielding y su modelo español: «nuestro Cervantes inglés»]. A Fielding se le considera el novelista británico más relevante del siglo XVIII, y Anthony Burgess ha negado a presentarlo como mejor novelista en lengua inglesa. Fielding tituló su novela *Joseph Andrews* (en la cual pretendía parodiar la obra de Richardson) «Written in Imitation of the Manner of Cervantes, author of Don Quixote» [Es-

crita a imitación de Cervantes, autor del *Quijote*]. La declaración de intenciones que Fielding filtró en el título sirvió de reclamo para muchos comparatistas. Borgmeier acomete un estudio de *Don Quixote in England*, *Joseph Andrews* y *Tom Jones* y, en el espacio de que dispone, logra enjuiciar justamente el cervantismo de Fielding; no obstante lo cual, no parece inoportuno señalar ausencias muy significativas en el aparato crítico, la mayoría de ellas escritas en castellano: en torno a *Don Quixote in England*, el artículo de Gnutzmama (1984); sobre *Joseph Andrews*, el libro de Luisa Antón-Pacheco (1989) y los artículos de Goldberg (1963) y Penner (1967), entre otros muchos; sobre *Tom Jones*, el artículo de Ardila (2001). Los argumentos de Borgmeier giran en torno a cuestiones que ya fueron debatidas por estos críticos que omite.

En su capítulo «Laurence Sterne's *Tristram Shandy* and *Don Quixote*» [*Tristram Shandy* de Laurence Sterne y el *Quijote*], Felicitas Kleber indaga en la que, con *Joseph Andrews*, es la novela inglesa cuyo cervantismo más profundamente ha sido estudiado. Kleber espiga de modo sumario los efectos que el influjo de Cervantes obró en *Tristram Shandy*, i.e. las alusiones a Cervantes, el estilo cervantino, las técnicas narrativas, el cervantismo de ciertos personajes y el humor. La autora logra sintetizar de modo claro y convincente lo que, sin lugar a dudas, constituye materia suficiente para un libro —que está por escribir— en que se pormenore el cervantismo de Sterne.

En «Tobias Smollett's *Humphrey Clinker* and the Cervantine Tradition in Eighteenth-Century England» [*Humphrey Clinker* de Tobias Smollett y la tradición cervantina en la Inglaterra del siglo XVIII], Pedro Javier Pardo García trata de explicar el cervantismo de *Humphrey Clinker* y *Roderick Random*. Pardo Gar-

cía es un aventajado conocedor de la recepción de Cervantes en Gran Bretaña, autor de una tesis doctoral sobre *Joseph Andrewa* y *Tristram Shandy* titulada «La tradición cervantina en la novela inglesa del siglo XVIII» (distribuida por Ediciones Universidad de Salamanca en disquetes) y de varios estudios al respecto publicados en actas de congresos. Este capítulo sobre Smollett posee un gran valor por varias razones: en primer lugar, por cuanto se trata del primer estudio sobre el cervantismo de *Humphry Clinker* y *Roderick Random* publicado en lengua inglesa; igualmente, porque Smollett, así esté algo olvidado por los críticos británicos y estadounidenses, se cuenta entre los mejores novelistas británicos del Setecientos. Reclama Pardo García, en definitiva, el origen cervantino del dialogismo en *Humphry Clinker* y de la dicotomía realismo-idealismo en *Roderick Random*. Apenas se pueden objetar dos cuestiones a la aportación de este crítico: la primera concierne al aparato crítico; segunda, al objeto de su investigación. A pesar de que este capítulo recoge la mayoría de las aportaciones críticas anteriores, se omiten dos artículos publicados en revistas de amplia difusión que indagaron en lo mismo, uno sobre *Humphry Clinker* en *Cervantes: Bulletin of the Cervantes Society of America* (2001) y otro sobre *Roderick Random* en *Bulletin of Spanish Studies* (2002) –ambos de quien suscribe esta reseña–. Llama especialmente la atención que, al tratar las ideas desarrolladas por Smollett en el prefacio de *Roderick Random*, se toquen, groso modo, una serie de cuestiones antes estudiadas en el artículo del *Bulletin of Spanish Studies* y se presenten, implícitamente, como novedad. De otro lado, los objetivos del capítulo de Pardo García poseen apariencia un tanto intrincada. Este crítico localiza varias figuras quijotescas en *Humphry Clinker*: estima Pardo García (p. 86 *et passim*) que Lish-

mahago es un quijote «literal», Clinker es un quijote «espiritual», Bramble es un quijote «sentimental», Lidia es un quijote romántico y Tabitha es un quijote porque sus pretendientes lo son. Sin embargo, en modo alguno puede probarse fehacientemente que esos personajes que Pardo García presenta como quijotes sean producto del influjo de Cervantes (que, según se indica en el prólogo, es el objeto de este volumen). En una comunicación publicada en las actas del Congreso de la Asociación Internacional de Cervantistas en 2004, Pardo García había vindicado el estudio del *mito quijotesco*. Lo cierto, empero, es que don Quijote se corresponde con el carácter universal del misántropo, como ha advertido Michael Predmore (1967), razón por la cual la literatura universal está plagada de personajes que se le asemejan, en mayor o menor medida, no porque se inspiren en él, sino porque con el comparten el carácter misántropo que es universal y que se remonta a Jesucristo. Al cotejar la prosopografía de don Quijote con las de los personajes smollettianos, el autor habría hecho bien en recurrir a los estudios en torno a la psicología de don Quijote, v.g. los de Juan Bautista Avalle-Arce (1976), Otis Green (1970), diego Martínez Torrón (1998), Margaret Church (1971), entre otros muchos. Como otros muchos trabajos que analizan el influjo de la literatura española en la inglesa, este capítulo desatiende a la crítica hispánica.

En «Tobias Smollett's Quixotic Adventures», Christoph Ehland estudia la novela de Smollett más conspicuamente cervantina: *Sir Launcelot Greaves*. Ehland estructura su capítulo en dos partes: una primera en torno a la calidad picaresca y cervantina de las novelas de Smollett y una segunda en que analiza el cervantismo de esta novela. Aunque Ehland no lo manifiesta, estudios como el suyo son muy necesarios, toda vez que

desde la anglística se ha dirimido el cervantismo de *Launcelot Greaves*. Al igual que aconteciese a otros muchos críticos especialistas en filología inglesa, la principal dificultad a que se enfrenta Ehland estriba en su desconocimiento de la crítica hispánica. Su descripción de la calidad picaresca de la obra de Smollett pasa por alto trabajos fundamentales sobre el género picaresco –por citar solo los más recientes: los estudios preliminares a las antologías de Florencio Sevilla (Castalia, 2001) y Pablo Jauralde (Espasa-Calpe, 2001), o los muchos trabajos de Antonio Rey–. Su explicación de por qué el protagonista de *Ferdinand Count Fathom* se somete a una conversión moral verdadera y logra ascender socialmente resulta original; sin embargo, pasa por alto la exégesis explanada por Harry Sieber en *The Picaresque* (1977), que resulta, a mi entender, mucho más acertada. Los argumentos en torno a picaresca y cervantismo se hubiesen reforzado sustancialmente de haber atendido a las reflexiones de Walter Reed (1981) y Blanco Aguinaga (1957) sobre este mismo tema.

Scott Gordon consigue, en «Female Quixotism: Charlotte Lennox and Tabitha Tenney» [El quijotismo femenino: Charlotte Lennox y Tabitha Tenney], contravenir con gran acierto las posturas críticas en torno a *The Female Quixote* de Lennox y *Female Quixotism* de Tenney. Revisa Gordon dos teorías prevaletantes: la percepción romántica del *Quijote* iniciada en el siglo XVIII y la interpretación feminista de las novelas de Lennox y Tenney. En su capítulo, Gordon arguye que, en lugar de representar una reacción contra el orden patriarcal, las quijotas refrendan ese estado social al recuperar la razón y reinsertarse en él.

La obra de Dickens ha sido objeto de un número reducido de estudios que vindican su entronque cervantino. La relevancia del capítulo «Charles Dickens's *The Pickwick Papers* and *Don Quixote*»

[*The Pickwick Papers* de Charles Dickens y el *Quijote*], de Paul Goetsch, estriba eminentemente en que retoma la cuestión del cervantismo en *The Pickwick Papers*, aspecto de gran importancia dado el lugar que Dickens ocupa en las literaturas británica e universal. Goetsch analiza las similitudes entre el par Quijote-Sancho y la pareja Pickwick-Wellen. Aun cuando las diferencias se superpongan a las similitudes, Goetsch constata el cervantismo de los personajes de Dickens.

En el capítulo «Mark Twain: The American Cervantes» [Mark Twain: el Cervantes estadounidense], Henry Wigham revisa las actitudes críticas respecto del cervantismo de la obra de Twain. Estima Wigham que el influjo cervantino en el novelista estadounidense se percibe en los personajes inspirados en don Quijote, a quienes siempre acompaña otro personaje de corte sanchopancino. Retomando los argumentos de O. H. Moore (1922), Wigham explica el quijotismo de Hawkins en *The Gilded Age*, Sellers en *The American Claimant* y Sandy en *A Connecticut Yankee in King Arthur's Court*.

En «G. K. Chesterton: *The Return of Don Quixote*», Elmar Schenkel se ocupa de esta novela, que con *The Flying Inn* y *The Napoleon of Notting Hill* constituye la producción cervantina de Chesterton. Schenkel se centra en la variedad de personajes quijotescos en *The Return of Don Quixote*, que explica conforme a la variedad de temáticas. A pesar de que en 2005 se publicasen dos estudios sobre el cervantismo de Chesterton (este capítulo y un artículo en *Anales Cervantinos*), la medida en que el escritor inglés se inspira en Cervantes aún ofrece un sugerente campo de investigación.

A Fernández-Morera y Hunke corresponde el que quizá sea el capítulo más innovador de este volumen. En «Roy Campbell: Quixote Redivivus», los editores presentan el efecto que el *Quijote*

causó en la vida y la obra de Campbell, escritor sudafricano maldito en Inglaterra por cuanto ensalzó en su obra la causa nacionalcatólica durante la guerra civil y denunció la represión llevada a cabo por los republicanos –a pesar de que lucha como voluntario contra los nazis en la Segunda Guerra Mundial y de que fue uno de los primeros intelectuales sudafricanos en denunciar el apartheid–. Este capítulo constituye una verdadera novedad en el estudio del influjo de Cervantes en la Literatura en lengua inglesa y abre el camino a futuras investigaciones.

En el último capítulo, «Walter Percy's Enraged and Bemused Quixoyes» [Los quijotes díscolos y perplejos de Walter Percy], Montserrat Ginés reflexiona en torno a *The Last Gentleman*, obra en que Percy recreó los pertinaces esfuerzos de don Quijote por defender el código caballeresco. Aunque Ginés comienza su ensayo citando las loas de Percy a Cervantes, sus hipótesis atañen a generalidades muy vagas que se circunscriben al ámbito de la universalidad, más que al de la intertextualidad –que es la más persistente de las rémoras que contienen la investigación en torno al influjo de Cervantes en la literatura universal–. El capítulo de Ginés, sin embargo, establece un punto de partida idóneo para investigaciones ulteriores.

No obstante la corriente crítica que en el pasado decenio vindicó el influjo cervantino en las letras inglesas, se carecía de un volumen comprensivo que ofreciese una visión de conjunto. Procede aplaudir la iniciativa de Fernández-Morera y Hanke y acogerla como el compendio crítico primordial para el entendimiento de la recepción del *Quijote* en las literaturas de lengua inglesa. La restricción al seleccionar los literatos resulta ciertamente acertada, puesto que la nómina de autores de habla inglesa que, en uno u otro grado, se adscriben a la progenie cervantina permanece aún inde-

terminada –no en vano se ha afirmado en un sinnúmero de estudios que el *Quijote* es el texto extranjero que mayor influencia ha ejercido en Gran Bretaña–. De este modo, *Cervantes in the English-Speaking world* presenta un análisis comprensivo, claro y preciso de los principales autores anglófonos que se inspiraron en la obra de Cervantes.

J. A.. G. ARDILA

VELA VALLDECABRES, Daniel, *Del simbolismo a la hermenéutica. Paul Ricoeur (1950-1985)*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2005, 192 págs. («Anejos de Revista de Literatura», número 67).

Paul Ricoeur tuvo una vida larga y dedicada a la filosofía. Abordó infinidad de cuestiones: la voluntad y la posibilidad de elegir el mal (*Filosofía de la voluntad*); el carácter temporal de la experiencia humana en la narración literaria e historiográfica (*Tiempo y narración*); la identidad (*Si mismo como otro*) y el perdón (*La memoria, la historia, el olvido*) en busca quizá de comprender el mal que él mismo vivió en un campo de concentración nazi. Son algunas de entre muchas obras. Pero el trabajo que reseñamos se centra en explicar el «giro lingüístico» que dieron sus investigaciones y dentro de éste, las diferentes tendencias que le influyeron, es un considerable estudio de las aportaciones ricoeurianas a la Teoría literaria y a la Lingüística hasta 1985. (Sobre algunos aspectos hay ya una tesis previa, complementaria, de Vicente Balaguer).

La obra se divide en seis partes, una introducción a *Del simbolismo a la hermenéutica*, una aproximación al pensamiento del filósofo, tres apartados dedicados cada uno a las tres obras funda-

mentales abordadas: *Finitud y culpabilidad*, *La metáfora viva* y *Tiempo y narración*, y que cubren un periodo que va de 1960 a 1985, y una conclusión general. Describe el inicio, la continuidad y evolución de sus tesis y descubre su relación con las teorías sobre el lenguaje y la literatura. En la introducción general encontramos su propósito: «El objetivo de este trabajo es presentar de forma sintética una visión general del recorrido filosófico-hermenéutico del pensador francés Paul Ricoeur desde la aparición de *Le volontaire et l'involontaire* (1950) hasta *Temps et Récit* (1985)».

Ricoeur profesó muchas escuelas, desde la fenomenología al psicoanálisis, desde el existencialismo a la hermenéutica. Esto le da una apariencia veleidosa por la que tuvo que explicarse ante la crítica: precisamente, su giro lingüístico no parecía encajar en sus investigaciones. (Sobre esto es interesante leer «Respuesta a mis críticos», *Fractal*, n.º 13, abril-junio, 1999, pp. 129-137). El interés del filósofo por la lingüística en las obras tratadas en *Del simbolismo a la hermenéutica* se asienta en la idea-madre de que los textos son el medio por el que el hombre se explica y comprende. Nos limitamos a enunciar los planteamientos principales para incitar a la lectura de la obra de referencia.

Daniel Vela expone primero la tradición filosófica en la que Ricoeur se inspira y después la aportación del filósofo. Recoge tres afirmaciones que contradicen el estructuralismo y nominalismo de esta época: la poesía dice la verdad, la ficción refiere la realidad, la narración permite la comprensión de nuestra experiencia. Como es sabido, en torno a la década del 60 ya está en auge un estructuralismo que precisamente refuta todas estas tesis.

Con *Finitud y culpabilidad* (1960) Ricoeur arriba en el terreno de los símbolos. A través de los símbolos pretende

alcanzar la comprensión de las lagunas que han dejado los métodos que había empleado hasta entonces, el reflexivo y el fenomenológico, «los presupuestos de Kant marcan las dos fases de toda la obra: el entendimiento sin la intuición está hueco, la intuición sin concepto, ciega. La síntesis de ambos es la luz de la imaginación» (p. 52). En esta obra, en una parte titulada «La simbólica del mal», ahonda en los orígenes del lenguaje en busca de la comprensión del «comienzo primero» sin los prejuicios de la tradición filosófica. «La interpretación de los símbolos tiene que respetar el enigma original; esto supone que la nueva hermenéutica que propone, aunque no consiga la percepción inmediata original de la Fenomenología, aspira a una nueva ingenuidad en la crítica» (p. 53). Y con el símbolo, Ricoeur estudia el mito, pero «sólo se explicarán los mitos relacionados con el principio y el fin del mal en el mundo, por medio de los cuales se podrá comprender mejor al hombre» (p. 80). Daniel Vela compara esta búsqueda con las que hicieron Usener y Cassirer antes que él y repasa los mitos que Ricoeur elige «para hallar los mecanismos por los que hay intención de hacer el mal» (p. 84): la creación, la caída y el alma desterrada. Estas investigaciones que realiza mediante una «recolección del sentido posible» serán cuestionadas por el estructuralismo en auge y Ricoeur hará una revisión de su método: «no se trata de definir la hermenéutica como una encuesta sobre las intenciones psicológicas que se esconden en el texto, sino como una explicitación del ser-en-el-mundo mostrado por el texto» (p. 91). He aquí que nos acercamos a su polémico giro lingüístico, «la fundamentación ontológica de su hermenéutica la encontrará en Heidegger y Gadamer, y la base metodológica será la Lingüística del texto» (p. 92).

Hay dos partes centrales en *Del sim-*

*bolismo a la hermenéutica* que tratan de dos obras de Ricoeur y que contienen conclusiones que interesan a la Teoría Literaria. Daniel Vela resalta la importancia que el estructuralismo tiene, y dentro del estructuralismo, el estudio del texto, en la época en que Ricoeur se decanta por la mediación de los signos para alcanzar una comprensión de la voluntad; es en 1975, con la publicación de *La metáfora viva*, cuando «empieza a dar preeminencia al texto y reformula el concepto de Hermenéutica» (p. 99). Hay dos puntos de interés para la crítica literaria, la teoría de la tensión y la reformulación de la referencia. La teoría de la tensión se opone a la de sustitución, que veía la metáfora como un fenómeno en el nivel del nombre y que Ricoeur explica por una interpretación parcial de la explicación aristotélica: no hay una desviación del sentido, sino una «predicación impertinente», en expresión de Ricoeur. Esta predicación es necesariamente más que una palabra, es una frase o texto. El efecto de la metáfora se produce por la suspensión del sentido literal mientras se funda un nuevo sentido que enriquece el lenguaje y abre una nueva puerta a la interpretación del mundo. Daniel Vela explica el interés de esta teoría y hace junto con Ricoeur un repaso de la tradición de los estudios retóricos que encasillan a la metáfora en el terreno del nombre y la separan de la realidad. Con esta otra perspectiva, la metáfora vuelve a conectarse con la realidad, como corresponde a la nueva tradición en la que Ricoeur se inserta y que es la de Heidegger y Gadamer. Con esta visión, Ricoeur restituye a la referencia en la ficción yendo a contracorriente del estructuralismo que desembocará en la deconstrucción: la referencia no es sólo el sentido del texto, el interés de Ricoeur está en probar la trascendencia del texto que pasa a ser una herramienta de interpretación del mundo, la única herramienta de interpretación. Incluso la poe-

sía tiene carácter referencial, en contra de las afirmaciones de Austin, Frege o In-garden.

Con *Tiempo y narración* (1985) Ricoeur se adentra en el estructuralismo, la hermenéutica y la estética de la recepción. Daniel Vela realiza un seguimiento de la labor investigadora del filósofo, que se apoya para su análisis del relato en Barthes, Propp y Greimas, entre otros. No obstante, el fin que persigue Ricoeur hace que nos encontremos también tanto a Aristóteles como a Agustín de Hipona, Heidegger y Gadamer, en la base de sus teorías. No olvidemos que el objetivo de *Tiempo y narración* es «indagar en la concepción humana del tiempo a través de los textos y las distintas concepciones a lo largo de la historia y, recientemente, en la Fenomenología» (p. 135).

En primer lugar, Vela destaca, siguiendo a Ricoeur, el paralelismo que hay entre las dos obras, *Tiempo y narración* y *La metáfora viva*: al igual que ocurría con la metáfora, la trama también es una innovación semántica (teoría de la trama), la «trama como síntesis de la intriga, los fines, las causas y los azares reunidos por la unidad temporal de una acción total y completa» (136).

El estudio del tiempo en Agustín de Hipona junto con la hermenéutica de Heidegger y Gadamer van a servirle de punto de partida. De Agustín toma la idea del tiempo como memoria, de Heidegger la idea de que el modo propio de ser del hombre es el comprender, que no comprende desde fuera sino desde dentro del mundo, esta pertenencia al mundo precisamente es condición previa a la comprensión. Ricoeur extrae una consecuencia fundamental: «comprender un texto no es encontrar un sentido inerte allí contenido, sino desplegar la posibilidad de ser» (p. 144). De Aristóteles toma la trama como parte fundamental de la mimesis y no como una más, y al mismo tiempo rechaza la traducción de mi-

mesis como imitación y cree más acertado traducirla por representación de las acciones humanas. Esta representación de las acciones es comprensiva, la trama es un medio para comprenderse el hombre, para comprender su carácter temporal fundamental y esto está relacionado con la verdad de la ficción, «la poesía no quiere probar nada en absoluto; su proyecto es mimético: su objetivo es componer una representación esencial de acciones humanas; su modo propio es decir la verdad por medio de la ficción, de la fábula» (p. 137).

Al hablar de narración, el interés de Ricoeur se extiende a la historiografía, no solo a la ficción, y la acusa de no atreverse a interpretar y limitarse al cientificismo del documento. En el libro encontramos una explicación detallada de la teoría de las tres mimesis ricoeuriana, que pretende englobar precomprensión, composición y lectura. Mimesis I o prefiguración «se podría definir como el marco común a creador y a lector, por el que la acción narrada es capaz de ser inteligible» (p. 149). Se trata del concepto de pertenencia o «fusión de horizontes» de Gadamer. Ricoeur habla del orden paradigmático: «Los paradigmas son tipos de construcción de la trama nacidos de la sedimentación de la práctica narrativa misma.» (p. 151). Por ellos es posible la configuración (la creación, el nuevo texto). «Proporcionan reglas para la experimentación posterior en el campo narrativo», crean la expectativa en el lector y la posibilidad de innovación. Este orden pertenece a la prefiguración. Mientras que el orden sintagmático: es la estructura del texto, Ricoeur estudia la concepción estructuralista del relato (Propp, Bremond, Greimas, R. Barthes).

Mimesis II o configuración es «La transformación o mediación de incidentes o acontecimientos en un todo es una operación que forma de la simple sucesión una configuración» (p. 156). Esto se

consigue por medio de la trama: «La trama es el único modo de comprensión que permite introducir factores heterogéneos como las circunstancias, los fines o los medios, por tanto el único modo de inteligibilidad posible de tales factores» (p. 157). La narración hace inteligible lo ininteligible.

Daniel Vela detalla los puntos en los que Ricoeur disiente de las teorías de autores como Benveniste, Hamburger, Weinrich. «Reprocha al análisis de los tres órdenes de Genette (orden, tempo, frecuencia) no trascender más allá del texto mismo y, por tanto, llega a subordinar todo el análisis a la técnica narrativa frente a lo que Ricoeur denomina la significación de la obra» (p. 161).

El interés para Ricoeur está en ver cómo se enraíza el tiempo de la existencia en el enunciado a través del punto de vista, de esta manera, la obra proyecta un mundo y esto enlaza con la refiguración. Pero el problema de que la obra abre un mundo es que no abre cualquier mundo. Aquí se vale Ricoeur del autor implícito de Booth, «el texto ofrece unas señales de descodificación, unos silencios o marcas que dirigen la interpretación o hacen que esta sea libre» (p. 167).

Mimesis III o refiguración es el momento que se identifica con la recepción, pero los tres momentos pertenecen a la comprensión y se producen simultáneamente. En esta fase, estudia la estética de la recepción, y volvemos a encontrar su reformulación de la referencia: la obra de ficción refiere un mundo «que amplía nuestro horizonte de existencia» (p. 169), la obra de arte refiere problemas universales y por ello es recibida por cualquier época. Es necesario ir más allá del sentido dado por la estructura de la obra (como hacen los estructuralistas) y llegar hasta la referencia para interpretar la obra y comprendernos mejor: «no nos contentamos con el sentido, sino que suponemos la denotación. Es más bien proyec-

tarse para conocerse por medio de la referencia» (p. 170).

En fin, Ricoeur intentó una síntesis del estructuralismo y la hermenéutica con el ánimo conciliador que lo caracterizaba y *Del simbolismo a la hermenéutica* expone con rigor todo el proceso que generó el intento.

MERCEDES MARTÍN DE LA NUEZ

TRAMBAIOLI, Marcella (ed.), *La hermosura de Angélica. Poema de Lope de Vega Carpio*, Madrid - Frankfurt am Main, Iberoamericana - Vervuert (Biblioteca Áurea Hispánica), 2005, 802 pp.

En 1983 Juan Manuel Rozas señalaba que los poemas épicos de Lope de Vega, con la sola excepción de la *Jerusalén*, nunca habían sido objeto de un estudio serio por parte de la crítica; en particular notaba cómo en el caso de *La hermosura de Angélica* tampoco se podía contar con una edición moderna fiable. La edición del poema juvenil de Lope llevada a cabo por Marcella Trambaioli no sólo viene a llenar de manera excelente el hueco editorial y crítico señalado por Rozas sino que también ofrece por primera vez un estudio completo y pormenorizado del poema.

Como muestra la investigadora en el primer apartado de la «Introducción» dedicado al estado de la cuestión (pp. 9-24), *La hermosura de Angélica* es el poema erudito con el que Lope de Vega, que ya ha alcanzado el éxito como dramaturgo en los corrales madrileños, espera conquistar la fama en los círculos literarios; sin embargo, desde su aparición el poema ha suscitado muchas críticas, a veces muy duras, como en el caso de la *Spongia* (1617), obra perdida de Pedro Torres Rámila, o en el de los

ataques irónicos de Góngora. Por otro lado, la escasez de reediciones —solo dos (en 1604 y en 1605) después de la *princeps* de 1602— confirma el escaso éxito del poema entre los coetáneos de Lope. Tampoco entre los críticos modernos *La hermosura de Angélica* ha recibido un tratamiento mejor: la mayoría de los pocos juicios negativos no se apoyan en un detenido análisis de la obra puesto que hay que esperar los años 70 para que al poema se le dedique un entero ensayo crítico (el artículo de Chiclana Cardona en *Filología Moderna*, 43-44, 1971-1972, pp. 35-70).

La edición de *La hermosura de Angélica* de Trambaioli está precedida por una «Introducción» que ocupa unas 140 páginas (pp. 9-144), en la que la estudiosa, a través de un análisis detenido de formas y contenidos, desmiente muchos de los prejuicios críticos que acompañan el poema de Lope, empezando por uno de los más frecuentes, el del supuesto caos de una trama argumental excesivamente enmarañada. Trambaioli, después de resumir la compleja materia de la obra, examina su estructura narrativa, dividiendo los cantos que la componen en tres bloques diegéticos: I-VI, VIII-XII, XIII-XVIII, a los que se añaden los últimos dos cantos de cierre. Con el análisis de la *dispositio* la investigadora demuestra cómo en realidad todos los hilos de la narración encuentran su desenlace en los dos cantos conclusivos del poema. La presencia de cabos sueltos por otra parte se justifica dentro de una estructura cuidadosamente construida por Lope que la deja abierta para una posible segunda parte, como ya había hecho Ludovico Ariosto en el *Orlando furioso* del que *La hermosura de Angélica* constituye una continuación virtual. Del mismo modo, Trambaioli reconoce pequeños desajustes en la trama, debidos quizás a la sufrida génesis de la obra.

De hecho la redacción del poema ha

tenido tres etapas: a una primera fase que se remonta a 1588 (tras el exilio de Lope en Sevilla y tras participar a la expedición de la Armada Invencible –durante la cual él escribió el poema–), siguieron por lo menos dos revisiones, la primera efectuada entre los años 1590 y 1595, durante el servicio con el Duque de Alba, y la segunda y conclusiva antes de la impresión de 1602.

La obra nace a raíz de la gran desilusión amorosa sufrida con Elena Osorio y del destierro en Sevilla, ciudad que constituye el centro ideal de todas las aventuras contadas en el poema. En su «Introducción», Trambaioli pone de manifiesto el «proceso de literaturización de la existencia» (pp. 43-51) llevado a cabo por Lope en *La hermosa de Angélica*, obra en la que el poeta transfigura literariamente su infeliz amor juvenil. Lope no elige como eje del poema la materia bélica sino el amor, y el amor infeliz porque no correspondido, como el que viven muchos de los personajes de la obra. La estudiosa pone de relieve la influencia de las vivencias sentimentales del poeta sobre la obra: la tercera revisión coincide con el apogeo de la relación entre Lope y Micaela Luján y esto hace que a las referencias a Elena Osorio el poeta añada las alusiones a Camila Lucinda, doble poético de la Luján. En esta misma fase, además, Lope va identificando cada vez más la hermosa «literaria» de Angélica con la hermosa humana de Lucinda.

La misma estratificación de referencias se produce en el plan encomiástico del poema: a las iniciales alusiones al Rey Felipe II y al príncipe su hijo, el poeta fue añadiendo en las revisiones sucesivas las alusiones a Felipe III monarca, al Duque de Alba su protector, a Fernando de Vega y Fonseca, si bien dedica la obra a Juan de Arguijo, cuya contribución económica fue necesaria para la impresión de la obra. Trambaioli

considera estas distintas fases sucesivas de la redacción y la evidente falta de una revisión final de *La hermosa de Angélica* la causa de los más relevantes fallos presentes en la obra.

A partir de estas consideraciones, Marcella Trambaioli se enfrenta con la cuestión del género literario de *La hermosa de Angélica* (pp. 57-65). La investigadora no comparte la opinión de muchos críticos que han juzgado la obra como un poema épico-heroico fracasado. En el poema Lope no sigue los preceptos de la épica ariostesca sino que funde rasgos de otros géneros: de novelas bizantinas y caballerescas, del romancero morisco, junto con digresiones históricas o su propia biografía. Por esto la investigadora habla de una obra híbrida y prefiere definirla «epopeya amorosa», dado el predominio de la materia amorosa sobre la bélica que resulta ser bastante secundaria. Para Lope, pues, el poema ariostesco constituye un «pretexto» para la composición de un poema ecléctico en el que la presencia de referencias a la historia de España y de notas panegíricas es indispensable por ser *La hermosa de Angélica* un poema erudito. En esta perspectiva, según Trambaioli, ninguno de los poemas eruditos de Lope es realmente heroico, dado que en todos el papel jugado por las experiencias sentimentales del poeta es fundamental. Como hace notar la estudiosa, la intención también lírica de *La hermosa de Angélica* está confirmada otrosí por la invocación inicial a Euterpe, la musa de la flauta y del canto lírico.

El hibridismo del poema queda, pues, patente en la contaminación de géneros y tradiciones literarias, todas identificadas por Trambaioli: al lado de los *romanzi* italianos, sobre todo del *Orlando furioso*, paradigma literario capital y modelo para la construcción de versos, de sendos episodios y para las técnicas narrativas (entre las cuales destaca el *entrelacement*),

Lope coloca «el Griego famoso», Heliodoro, autor de *Las etiópicas*, novela bizantina utilizada como fuente de inspiración y de muchas estrategias narrativas. La relación que Lope establece con Heliodoro es la misma que Ariosto establece en el *Orlando furioso* con Turpín. La investigadora, además, en *La hermosura de Angélica* reconoce temas y técnicas sacadas de la literatura bretona y del romancero morisco, del que Lope es uno de los promotores principales.

*La hermosura de Angélica* es ante todo un poema culto, en el que Lope quiere demostrar a sus detractores su erudición: esta voluntad enciclopédica, muy del espíritu de la época, queda patente en la tendencia a la acumulación presente en toda la obra, y máxime en las digresiones sobre historia, ciencia o pintura, vieja pasión de Lope.

Una parte de la «Introducción» está dedicada al análisis de las relaciones entre el yo-poético y los niveles de la narración (pp. 109-127). Si el «yo-mimético» se limita a introducir o relatar las intervenciones de los personajes, el «yo-paramimético» desempeña varias funciones dentro del poema: entre otras, la de cronista y testigo ocular de los acontecimientos que cuenta, la panegírica, la metanarrativa, la lírica y la moralista. A este último respecto, Trambaioli destaca que Lope, a diferencia de lo que hace Ariosto en el *Orlando furioso*, suprime el *congedo* —con la sola excepción del canto I— y no limita la reflexión sobre la realidad humana al *incipit* de los cantos sino que toda la obra está permeada de un moralismo (patente también en el frecuente uso de refranes) bastante convencional, que no refleja ninguna intención didáctica. La investigadora muestra que, a pesar de ser un poema erudito, *La hermosura de Angélica* conserva no sólo la famosa ironía ariostesca (sobre todo cuando Lope exhibe la materia literaria con la que está trabajando) sino que tam-

bién algunos rasgos de la comicidad pura presente en el *Orlando innamorato* de Boiardo.

Dos aspectos de *La hermosura de Angélica* que generalmente han suscitado comentarios positivos por parte de la crítica son su estilo poético y su versificación. Trambaioli analiza detenidamente la octava lopesca en comparación con la octava ariostesca, subrayando su peculiar estructura bimembre (pp. 127-140). En su conjunto, el estilo es fluido y elegante, aunque a veces en las octavas se registran descuidos morfológicos y sintácticos y un uso excesivo del estilo elíptico que dificulta la comprensión de los versos. Con respecto a la retórica, Lope de Vega se muestra respetuoso de los recursos estilísticos del poema culto, que exige el uso intensivo de figuras retóricas que den movimiento a un ritmo generalmente lento (enumeración, quiasmo, similitudes).

En cuanto a la edición del poema (pp. 175-744), Marcella Trambaioli se basa en la *editio princeps* (Madrid, Pedro Madrigal, 1602, A) y sobre todo en el testimonio de la Biblioteca Nacional de Madrid R-1.202 (A<sub>1</sub>), puesto que los demás testimonios son *descripti* ya que proceden todos de A. En la edición se subsanan los errores evidentes por razones métricas, falta de sentido o concordancia gramatical, y se comentan en nota las conjeturas menos seguras. Para la puesta en página la editora ha adoptado las normas del GRISO (Grupo de Investigación Siglo de Oro) de la Universidad de Navarra, modernizando también la puntuación y regularizando el uso de las mayúsculas. La anotación del texto es muy generosa y exhaustiva (un centenar de notas por canto), ofreciendo abundantes referencias culturales, históricas, literarias, amén de comentarios sobre el léxico, la morfosintaxis y los elementos estilísticos peculiares de la época. Las notas ofrecen también explicaciones de

pasajes oscuros y señalan paralelos en obras no sólo de Lope sino que también de otros autores coetáneos, cuidadosamente reseñados por la investigadora.

Completa la edición la lista de variantes (pp. 745-772) presentes en otros testimonios cotejados por la editora y un índice de notas (pp. 773-802) muy útil para quien busque informaciones puntuales en el texto.

En definitiva, esta edición de *La hermosura de Angélica* preparada por Marcella Trambaioli se revela un trabajo atento y meticuloso, imprescindible para comprender mejor el genio del Fénix sobre todo en su poco conocida producción juvenil. Como la editora apunta en las conclusiones, *La hermosura de Angélica*, además de una enciclopedia del saber y de la literatura de la época, es una buena muestra del «macrotexto» lopevesco en la que se reconocen imágenes, motivos, estilemas y hasta fragmentos que se repiten, con nuevos significados, en textos sucesivos.

DÉBORA VACCARI

GALAR, E. y B. OTEIZA, eds., *El sustento de los discretos. La dramaturgia áulica de Tirso de Molina. Actas del Congreso Internacional organizado por el GRISO (Monasterio de Poyo, Pontevedra, 4-6 de junio de 2003)*, Madrid-Pamplona, Publicaciones del Instituto de Estudios Tirsianos, 2003, 185 pp.

El congreso que sobre la dramaturgia áulica de Tirso de Molina se llevó a cabo en el Monasterio de Poyo (Pontevedra) en junio de 2003 estuvo enmarcado dentro de la variedad de actos que el Instituto de Estudios Tirsianos planificó en su denominada *Agenda tirsiana (2003-2004)*. Fruto de este encuentro es el vo-

lumen de actas que ahora nos ocupa. Con el fin de buscar una coherencia a la hora de comentar los trabajos incluidos, seguiremos la clasificación aportada por Blanca Oteiza en las páginas preliminares, donde agrupa los estudios en torno a los tres ejes alrededor de los que giraron las presentaciones: «reflexiones de género», «de técnicas dramáticas» y «temáticas y culturales» [7].

Dentro del primero de los grupos mencionados, Alessandro Cassol (*Secretos del Alcázar e intrigas de palacio. Reflexiones en torno a las comedias italianas de Tirso de Molina*) centra su trabajo en el conjunto de obras tirsianas ambientadas en el Milanesado y sus territorios colindantes. En él llega a la conclusión de que la Italia reflejada en ellas no es más que un producto maniqueo basado en tópicos y lugares comunes fijados en la mentalidad de los españoles de la época, principalmente porque el propio Tirso no conocía Italia de primera mano. Sin embargo, la elección de la península italiana para situar sus tramas fue habitual entre los dramaturgos del Barroco que, al igual que el Mercedario, buscaban allí un enclave cortesano exótico en el que poder reflejar, en palabras del propio Cassol, «historias “políticamente incorrectas”» [16], es decir, una serie de intrigas palaciegas desarrolladas por personajes reconocidamente españoles pero que hubiera sido imposible ubicar en la corte madrileña.

Por su parte, Eva Galar (*El género palatino en dos comedias de Tirso de Molina: El pretendiente al revés y Del enemigo, el primer consejo*) se adentra en el intrincado mundo de la taxonomía de la comedia palatina como género para, ciñéndose a las presuntas características inherentes a toda comedia de Tirso de esta índole (lejanía espacio-temporal, alta nobleza de los personajes, primacía del tema amoroso, predominio de la fantasía y la comicidad), independientemente de

la aparición de otros temas secundarios, defender la adscripción al mismo de *El pretendiente al revés* y *Del enemigo, el primer consejo*.

Un objetivo similar late en la tesis del trabajo de Luis Vázquez (*El burlador de Sevilla* y convidado de piedra *como comedia palatina*), aunque con una dificultad mucho mayor que no le pasa desapercibida en ningún momento. Tras una detallada exégesis de la universal obra, Vázquez termina por considerarla como «una comedia palatina *sui generis*» o, más bien, una «tragi-comedia palatina» en la que se deja al descubierto «la hipocresía de la vida palaciega en general y de las ilustres damas, que, por salvar las apariencias, engañan también y se autoengañan a sí mismas» [144].

El último trabajo encuadrable en este primer grupo es el titulado *Comedia palatina cómica y comedia palatina seria en el Siglo de Oro*. En él, el estudio exhaustivo de Miguel Zugasti propicia la elaboración de doce puntos que, basados en los trabajos al respecto de Weber de Kurlat, acotan de manera precisa los límites en los que se mueve la compleja idiosincrasia de la comedia palatina. Tras rastrear sus antecedentes y el paulatino proceso de «destragedización» [173] sufrido en el teatro español del último cuarto del siglo XVI, Zugasti propone un modelo de denominación («comedia palatina cómica» y «comedia palatina seria») que, aportando la claridad terminológica y uniformidad que quizás hayan faltado a intentos anteriores, recoja tanto la vertiente cómica de este subgénero como aquella en la que aún se mantuvo el poso serio heredado de la denominada «tragedia del horror». El trabajo concluye con una llamada a la elaboración de un catálogo de comedias palatinas del siglo XVII que el propio Zugasti se ofrece a principiar a partir de sus propias lecturas e impresiones surgidas de ellas.

Ya en el segundo grupo temático es-

taría el ensayo de Frederick A. de Armas titulado *Una galería de retratos: museo y memoria en La vida y muerte de Herodes*, en el que se ocupa de un tema que conoce a la perfección: el del uso de la pintura como elemento argumental en el teatro barroco español. Basándose en la obra de Tirso que estudia, De Armas se irá adentrando en los conceptos y elementos que la van configurando y aportan su matiz trágico: la belleza, lo monstruoso, la naturaleza («el arte monstruo» surgido de la mezcolanza inherente a la naturaleza [25]), el erotismo, la pintura y la poesía (estas dos últimas en comunión también con la naturaleza).

Sobre pintura trata también el trabajo de Christopher B. Weimer, titulado *Los retratos salvadores en dos comedias de Tirso de Molina* (*La prudencia en la mujer* y *La firmeza en la hermosura*). Weimer analiza en estas dos comedias (que él mismo reconoce que no pertenecen totalmente al «subgénero de la comedia palatina» [149]) el empleo de la pintura no como una excusa argumental sino como un potente efecto dramático. Se trata de un recurso de tramoya en el que sendos retratos de cuerpo entero de uno de los protagonistas se caen del lugar donde están colgados para interponerse físicamente ante la malvada acción que el antagonista está a punto de perpetrar. Weimer no sólo se detiene en las implicaciones psicológicas de recurso tan efectista (no olvidemos que las teorías artísticas de la época avalaban cierto componente metafísico en algunas imágenes pictóricas), sino los paralelismos, según él fomentados por el valor iconológico asumido en los retratos en cuestión, que tal vez pudieran trazarse entre los personajes retratados y las figuras sagradas de la Virgen María y el Niño Jesús.

El último trabajo de este grupo sería el de Blanca Oteiza, titulado *Dos criados en busca de su amo: Montoya de Amar*

por señas y *Romero de Amor* y celos hacen discretos. En él, la estudiosa analiza en detalle las especiales relaciones que se entablan entre amo y criado (marcadas por la incomunicación entre ambos y el consiguiente aislamiento del segundo) en las comedias citadas, análogas no sólo a las que aparecen en otras obras, sino también entre sí, y cómo esto determina de un modo evidente la construcción dramática de las mismas.

El último de los grupos temáticos propuestos está configurado por dos estudios que giran en torno a una de las enfermedades de moda en la época y a su repercusión en la dramaturgia de Gabriel Téllez: la melancolía. Julio Hans C. Jensen (*El discurso, El melancólico y el amor*) emplea como punto de partida las ideas de Foucault sobre el Renacimiento y la hermenéutica renacentista para analizar la comedia *El melancólico*, en la que halla una complejidad ideológica que la ubicaría en un momento que, empleando sus propias palabras, podría definirse como de «transición epistemológica», pues si bien es cierto, según su opinión, que la obra participa de «un discurso de presencia en cuanto a la participación del orden cósmico» (típico de la literatura del Siglo de Oro), no menos parece serlo el hecho de que esta comedia «apunta a una concepción en la que el sujeto se ha separado de la idea de una unidad cósmica integral» [68]. Las tesis de H. U. Gumbrecht que Jensen maneja en la parte final de su trabajo parecen situar la obra de Tirso en un espacio inestable de inflexión hacia la modernidad.

Por último, Berta Pallares, en su trabajo *La melancolía en la comedia palatina de Tirso de Molina (contribución al estudio del tema en su obra)*, usa también la comedia *El melancólico* para, en este caso, llevar a cabo un minucioso estudio psicológico de su protagonista, Rogerio, al que califica como el «melancólico por excelencia de la galería tirsiana»

na» [91]. Basándose en su profundo conocimiento de la literatura médica de la época, Pallares se centra en demostrar cómo la melancolía que sufre Rogerio provendría de su tendencia natural a la misma, lo que haría de él un melancólico temperamental. Asimismo, analiza de qué manera, según avanza la obra, el amor de Rogerio hacia Leonisa producirá en él una melancolía amorosa que solapará con su carácter melancólico, recurso empleado por Tirso para desarrollar un juego dramático entre lo fingido y lo verdadero. El trabajo concluye, a modo de acicate para futuros estudios, con dos breves apartados en los que la estudiosa esboza el grado o tipo de melancolía que ha podido encontrar, si es que así ha sido, en otras comedias palatinas y cortesanas de Tirso.

Como hemos tenido ocasión de comprobar a lo largo de estas líneas, el Instituto de Estudios Tirsianos ha avanzado con este volumen en su objetivo de dar a la obra del insigne mercedario el estudio y difusión que merece. Podría mencionarse como un valor añadido del mismo el hecho de haberse adentrado por los vericuetos del todavía intrincado mundo de la comedia palatina áurea, lo que animará con toda seguridad a un buen número de estudiosos de la materia, no necesariamente de la obra de Tirso, a la lectura y consulta de los variados y solventes trabajos incluidos en el mismo.

FRANCISCO SÁEZ RAPOSO

ESCUDERO BAZTÁN, L., *Tirso de Molina. El mayor desengaño y Quien no cae no se levanta (dos comedias hagiográficas)*, Madrid-Pamplona, Publicaciones del Instituto de Estudios Tirsianos, 2004, 513 pp.

En el interesante y controversial mundo de la comedia de santos del Siglo de

Oro español se adentra la tesis doctoral de Lara Escudero Baztán que publica el Instituto de Estudios Tirsianos. Interesante porque se trata de un género en el que, por un lado, es posible ver el germen de las comedias de magia que tanto gustaron al público durante el siglo XVIII y, por otro, se pueden rastrear elementos de índole muy diversa relacionados con la historia, la iconografía, el arte pictórico, la teología, los juegos escénicos y de tramoya, etc.; controversial, porque a lo largo de la historia los teóricos, moralistas y críticos, incluso contemporáneos al género, han transmitido una imagen abominable de él a pesar de la enorme popularidad de la que disfrutó en su momento. El objetivo principal de la autora es precisamente reivindicar la importancia de un género minusvalorado por la crítica posiblemente, según piensa, por un desajuste en el enfoque o en la adecuación empleados a la hora de acometer su análisis o comentario. Por ello, y como preámbulo a la elaboración de la primera edición crítica de *El mayor desengaño* y *Quien no cae no se levanta*, Escudero Baztán elabora un marco teórico sobre el género hagiográfico en Tirso de Molina que le permite, podríamos decir, contextualizarlo y llevar a cabo el análisis más objetivo posible del mismo.

La autora comienza su estudio rastreando el origen de ambas comedias y descubre que, como parece ser habitual en el género, resulta difícil singularizar una fuente concreta de la que se toma una historia ya que lo más habitual es hallar elementos provenientes de orígenes diversos que confluyen en una especie de sustrato cultural común que emplearon los dramaturgos con mayor o menor grado de libertad. Un detalle destacable, bajo nuestro punto de vista, es el hecho de que la investigadora incluye en un apéndice final [479-498] una selección de fragmentos de aquellos textos, tal vez

conocidos por Tirso, que tratan la historia de los dos santos que protagonizan cada una de las obras (San Bruno en *El mayor desengaño* y probablemente Santa Margarita de Cortona en *Quien no cae no se levanta*). De este modo, el lector dispone de acceso directo a unas fuentes que, por lo general, terminan convirtiéndose en mera anécdota en el conjunto de trabajos de esta naturaleza.

Tras abordar el comúnmente dificultoso asunto de la datación de las comedias y repasar exhaustivamente los testimonios conservados de ambas, Escudero Baztán da inicio a su estudio dramático. La aspiración que late en este apartado del trabajo es elaborar un marco teórico desde el que poder, en cierto modo, reivindicar no sólo el corpus hagiográfico tirsiano, sino el género en sí a través, principalmente, del análisis de su recepción dentro de los parámetros relativos a su contexto histórico y de la revisión del elemento maravilloso inherente a él que tanto ha pesado en la crítica de tradición decimonónica a la hora de valorarlo de un modo ecuánime, según ella.

Lo primero que se evidencia es la carencia de estudios de conjunto, si excluimos los dedicados a Lope de Vega, en lo que se refiere a comedias de santos, por lo que los trabajos dedicados a la obra de figuras como Tirso o Calderón se centran en aspectos puntuales y presuntamente más atractivos como pueden ser la escenografía o su influencia en la conformación de las comedias de magia del siglo siguiente. A continuación, Escudero Baztán lleva a cabo la división escénica de ambas comedias basándose en «bloques de acción» vinculados estrechamente con la métrica y el marco espacio-temporal. Tras comentar la estructura de las comedias y los temas o motivos principales en torno a los que giran (el desengaño, la conversión cristiana, el libre albedrío, etc.), el trabajo se adentra en su punto más comprometido: el de

intentar superar el juicio negativo que de manera generalizada ha venido sufriendo el género desde el siglo XVII debido al «análisis de sus coordenadas estéticas y morales» [94] o, lo que es lo mismo, de las transgresiones que, según moralistas y teóricos, siempre se llevaron a cabo en él con respecto a los conceptos de verosimilitud y decoro dramáticos. Con el fin de acercarse a estas nociones desde un planteamiento menos rígido y más adecuado con la realidad dramática en la que se desarrolla, la investigadora sigue, según ella misma indica, el esquema que aplica Ignacio Arellano en su definición de las convenciones genéricas de la comedia de capa y espada en un corpus acotado compuesto por un total de dieciséis comedias tirsianas.

Por un lado, la autora defenderá que la consideración negativa de estas obras sustentada en la existencia del milagro inherente a ellas respondería a una aproximación crítica desacertada, a una falta de perspectiva que no habría contemplado su recepción desde el marco socio-cultural coetáneo a las mismas, sino desde un horizonte de expectativas ajeno a ellas y propio al crítico (propuesta, bajo nuestro punto de vista, difícil de justificar en el caso de los ataques de moralistas contemporáneos a las obras). Para modificar esta coyuntura propone, siguiendo a Arellano, una consideración más amplia del concepto de verosimilitud dependiendo del género dramático al que se aplique y, además, el manejo del concepto de «lo verosímil maravilloso» en su vertiente de «lo maravilloso cristiano», es decir, la aceptación de que en el género de las comedias de santos opera una coherencia interna reflejada en una serie de convenciones que el espectador de la época sabe y espera, entre ellas, aquellas relativas al aparato y recursos necesarios para la puesta en escena del elemento sobrenatural del milagro. Por lo que respecta a las unidades dra-

máticas de tiempo y lugar, Escudero Baztán considera coherente, en contra de la opinión crítica generalizada, el tratamiento que Tirso hace de las mismas en sus comedias de santos ya que piensa que éste las desarrolla en dos planos diferentes: en el plano del milagro, «donde impera la “extensión ucrónica y omniespacial del ámbito escénico-dramático”» [99], y en el de la acción dramática, en el que el Mercedario se ciñe a las fuentes hagiográficas y, cuando éstas no son específicas, a las normas marcadas por los preceptistas de la época. En cuanto al decoro, la conclusión a la que llega la investigadora es análoga, es decir, que Tirso cumple con el decoro dramático esperado en sus comedias de santos con la excepción de algunos personajes de entidad menor que aparecen en ellas.

En un último apartado, anterior a la cuidada edición crítica de ambas comedias (el trabajo también incluye un índice de notas y un extenso apartado bibliográfico), se analiza la peculiar manera con la que Tirso se acerca en ellas a dos de los componentes de la idiosincrasia de la comedia hagiográfica: el elemento teológico y la comicidad. El primero, incluido como parte de *El mayor engaño* y que se centra en la capacidad del ser humano para ver a Dios, se presenta como una disputa argumentativa al estilo de las controversias teológicas de índole escolástica; la segunda, inserta al final del acto primero de *Quien no cae no se levanta* y que consideramos de una relevancia mayor viniendo de un dramaturgo cuya producción teatral breve es prácticamente inexistente, consiste en la inclusión de un entremés que busca el efecto cómico en el público a través de la figura del negro (dos de los personajes se disfrazan de negros para llevar a cabo la chanza en la que se basa la pieza) y su habla más o menos estereotipada, es decir, un efecto cómico basado en el concepto clásico de *turpitud et defor-*

mitas que para la autora es un buen ejemplo de esta noción de deformación y fealdad degradante «que impera en la comedia» [123].

En definitiva, se trata de un trabajo en el que Lara Escudero Baztán presenta y defiende con solvencia su propuesta sobre la necesidad de variar el enfoque crítico a través del que se han venido analizando las denominadas «comedias de santos» o «comedias a lo divino» desde hace siglos. Nos encontramos, por consiguiente, ante un planteamiento valiente en el que se cuestionan juicios críticos bien enraizados que operan, en muchos casos, a partir de rigurosos conceptos provenientes del ámbito de la poética dramática. Escudero Baztán intenta aportar su granito de arena en la necesidad de revisar críticamente de un modo más neutral y menos prejuicioso, en su opinión, un género dramático que a pesar de su enorme éxito y popularidad en nuestro Siglo de Oro sigue siendo aún en gran parte desconocido.

FRANCISCO SÁEZ RAPOSO

ÁLVAREZ BARRIENTOS, Joaquín, *Ilustración y Neoclasicismo en las letras españolas*, Madrid, Síntesis (Historia de la Literatura Universal, Literatura Española, 18), 2005, 304 pp.

En la línea de los trabajos dedicados a ofrecer una introducción al panorama sociocultural del siglo XVIII se sitúa esta nueva publicación del profesor e investigador Joaquín Álvarez Barrientos, *Ilustración y Neoclasicismo en las letras españolas*, impresa en Editorial Síntesis. Forma parte de un proyecto de Historia de la Literatura Universal, Área de Literatura Española, dirigido por Evangelina Rodríguez Cuadros. Constituye un volumen que cuenta con algunos ilustres an-

tecedentes, como es la *Introducción al Siglo XVIII*, de Francisco Aguilar Piñal, obra impresa, en 1991, dentro del fallido proyecto de Historia de la Literatura Española dirigida por Ricardo de la Fuente y que comenzó a publicar Ediciones Júcar.

El libro, precedido de una introducción en la que se aborda el problema de la denominación de la época, está dividido en tres grandes capítulos. En el primero, «La Ilustración, proyecto europeo», se estudia el siglo XVIII español en el contexto europeo en el que se encuadra. Aspectos como «Cosmopolitismo y nacionalismo», «El absolutismo de la nueva dinastía», las nuevas instituciones culturales (educación en escuelas y universidades, sociedades económicas, reales academias, biblioteca real), los llamados entonces «novatores», la ciencia de la época, el sensismo, desfilan por sus páginas.

En el segundo capítulo, «La cultura de la Ilustración. La cultura española», se incluyen apartados como «Tradicionalistas, eclécticos, reformistas», «Razón y sensibilidad. La felicidad pública», el hombre y la mujer en la sociedad de la época, los centros de reunión («tertulias, cafés, tabernas y salones»), «El público y la lectura, la opinión y la prensa», «La crítica y el concepto de la historia», «El libro, la censura y la Inquisición», «La República de las Letras».

La tercera sección, «El Neoclasicismo», está centrada en el estudio de la creación, especialmente, pero no sólo, literaria. Se distribuye en apartados como «Conceptos de poética. El «buen gusto»», «La práctica literaria» (poesía, teatro, novela, ensayo, autobiografías y memorias, literatura costumbrista), «Cosmopolitismo neoclásico frente a costumbrismo casticista. Petimetres y majos», «Miradas de viajero», «Las bellas artes y la música».

El volumen concluye con unos apéndices complementarios, «La Ilustración y

la *Constitución* de 1812», un «Índice nominal», una «Cronología», y una selecta «Bibliografía».

En su obra Joaquín Álvarez Barrientos ofrece una inteligente revisión de aspectos esenciales del siglo XVIII español. Explica, con una claridad encomiable, propia de un reconocido especialista en el estudio de la época, el marco en el que se desenvuelve la creación literaria del período (problemas con los que hubieron de enfrentarse los autores, su situación en la sociedad, relaciones entre ellos, centros de reunión y de debate, distribución y precios de los libros, censura...). Encuadra la Ilustración española en el contexto europeo de la época. Deshace tópicos, como el tan manido del afrancesamiento español del setecientos, tan repetido desde hace tantos años (aunque, afortunadamente, en los últimos va cayendo en desuso), utilizando la indiscutible autoridad de Meléndez Pelayo. Insiste, con pruebas evidentes, en la idea, cada vez más demostrada (y trabajos anteriores del autor no son ajenos al mérito) de que «España no estaba al margen de los que sucedía en el resto de Europa» (p. 13). En definitiva, nos hallamos ante una obra útil, inteligente, producto de un profundo conocedor de la materia que aborda, que ayuda a comprender el panorama cultural, social y literario de la Ilustración española, recomendable para el estudiante, el estudioso y el curioso lector.

JESÚS CAÑAS MURILLO

CHECA BELTRÁN, José, *Pensamiento literario del siglo XVIII español. Antología comentada*, Madrid, CSIC, 2004, 341 pp.

En este cuidado estudio José Checa examina el pensamiento literario del si-

glo XVIII español tanto desde el punto de vista de las ideas sobre la literatura —siguiendo su variado desarrollo a través del siglo, no sin polémicas y contrastes—, como desde el más específico punto de vista de la teoría literaria. Uno y otro análisis se apoyan en una firme base, el examen de los textos. El ensayo resulta de un particular interés y valor, quiere ser —y consigue serlo— un utilísimo instrumento de trabajo en torno a la literatura y la cultura dieciochesca, campo de estudio preterido durante tanto tiempo en España, que solo en las últimas décadas del siglo pasado ha emergido de su injustificada marginación.

En la primera parte del trabajo Checa desarrolla una investigación, ordenada cronológicamente, sobre los autores y sus obras, partiendo de la polémica básica entre las orientaciones barroca y neoclásica, a las cuales eran respectivamente asignados los conceptos de «mal gusto» y «buen gusto». Finalmente vencieron los defensores de la renovación clasicista, aunque con diversos matices. Mientras Mayans, para rechazar el barroquismo, se inspiró en los modelos del humanismo y Renacimiento españoles del siglo XVI —sin faltar la influencia racionalista, contemporánea a él—, Luzán acudió mayormente al pensamiento aristotélico, más rígido y normativo ahora, a diferencia de Feijoo, que se mostró más abierto y menos dogmático. Estos autores son los que decididamente provocan hacia la mitad del siglo el triunfo del gusto clasicista y la incorporación del mismo a la cultura europea, donde ya dominaba tal estética.

La atención de Checa se detiene en muchos otros autores, seguidores o no de la nueva orientación, para observar después lo que sucede a finales de la centuria y al principio del siglo XIX, cuando —según el autor— acontece una separación entre el clasicismo «ortodoxo», todavía vigente, y un clasicismo defini-

do como «heterodoxo», menos normativo y formalista, y más cercano a instancias sociales y liberales, contraste que encuentra su más clara expresión en los alineamientos contrapuestos, el tradicionalista, guiado por el «conservador» Moratín, y el «moderno», dirigido por el más abierto y flexible Quintana.

Todo el análisis crítico de Checa se sostiene en una prosa clara y eficaz. Quizás el autor habría podido prestar mayor atención al subsuelo del pensamiento literario, es decir, a las motivaciones filosóficas procedentes de Europa y conocidas en España, las cuales están en la base de los múltiples debates culturales y estéticos de entonces.

De notable y práctica utilidad –pienso sobre todo en la enseñanza universitaria– es la antología de textos críticos, desde los aristotélicos de Luzán y los difusores del «buen gusto», contra los últimos tradicionalistas herederos del gusto barroco, hasta el éxito de una orientación que frecuentemente había sido acusada de «afrancesada», pero que en realidad coincidía con la dirección general del pensamiento filosófico europeo y estaba presente en todas las manifestaciones culturales de la época.

Muy precisos e iluminadores son los estudios que Checa redacta para presentar los diferentes textos críticos. Destaquemos los referidos a las cuestiones lingüísticas –Mayans, Feijoo, Capmany, Arteaga–, las apologías de la cultura española –Lampillas, Sempere y Guarinos, Forner–, el concepto de «sublime» –Arteaga, Jovellanos, Juan de la Dehesa–, el reconocimiento del «nuevo género» de la novela –Vicente de los Ríos, García de Arrieta, Juan Andrés–, la temática teatral –comedia seria, tragedia urbana, Díez González, padre Losada, Masdeu–.

El libro es más que una antología. No es una simple recopilación de textos, sino una perspicaz reflexión en torno al vasto radio de complejos fenómenos que

caracterizan en su rica variedad al siglo XVIII español. Se trata de un novedoso trabajo de conjunto, inexistente hasta ahora, que sirve para profundizar en muchos aspectos de la literatura y la teoría del siglo ilustrado. No hay duda de su utilidad para profundizar en muchos problemas todavía sin resolver y que esperan una clarificación. Asimismo, suponemos que esta obra servirá igualmente para estimular a la publicación de textos españoles que hasta el momento no han gozado de una edición moderna.

RINALDO FROLDI

RODRÍGUEZ FERNÁNDEZ, Celso y Fernando ROMO FEITO (eds.), *Giambattista Vico. Elementos de retórica: El sistema de los estudios de nuestro tiempo y Principios de Oratoria*, Madrid, Ed. Trotta, 2005, 273 pp.

La obra de Giambattista Vico, uno de los filósofos más importantes del siglo XVII, al que se reconoce como precursor de la filosofía de la historia y de la antropología, parece cobrar cada día más importancia en el ámbito académico. Prueba de ello son los numerosos centros de investigación dedicados en forma exclusiva al estudio de su obra, así como trabajos críticos, revistas y ediciones (de forma tradicional y *on-line*) publicados en los últimos años. Producto de destacados profesores de la Universidad de Vigo, el volumen que aquí reseñamos se inscribe en este movimiento de revalorización de la obra del napolitano.

Así, bajo el título *Elementos de retórica*, Celso Rodríguez Fernández y Fernando Romo Feito reúnen dos textos fundamentales que Vico dedicó a esta cuestión: *De Nostri Temporis Studiorum Ratione* (en adelante, *De Nostri*), edición de la lección inaugural del curso acadé-

mico de 1708 de la Universidad de Nápoles, y el manual de retórica enseñado allí por el filósofo entre 1698 y 1741, las *Institutiones Oratoriae* (en adelante, *Institutiones*). Como bien señala Romo Feito desde su muy completa *Introducción* al libro (pp. 9-47), estos dos textos se iluminan mutuamente, al mismo tiempo que contienen la principal reflexión de Vico sobre el arte de la retórica en su sentido más estricto, es decir, como la elaboración de un discurso orientado a la persuasión.

Dado que el hilo conductor de *De Nostri* es la comparación entre el sistema de estudios contemporáneos al autor y el de los antiguos, el autor desarrolla una cumplida reseña de los usos y aplicaciones de la retórica desde el mundo antiguo hasta la Italia de entre fines del siglo xvii y principios del xviii, para luego resaltar los momentos principales del texto de Vico. Pero, sin lugar a dudas, el mayor acierto de su exposición es el cotejo que realiza entre esta obra y el *De Arte Rhetorica Libri Tres* de Cipriano Suárez, texto que trabajara para las *Retóricas españolas del siglo xvi escritas en latín*, editadas en formato digital por Miguel Ángel Garrido Gallardo. Manual de la Compañía de Jesús, «(...) auténtico best seller pedagógico, toda vez que conoció 165 ediciones entre 1562, fecha de la primera, y 1765» (p. 26), citado en la *Ratio Studiorum* como el libro que se debía seguir en las clases de Humanidades y Retórica para llegar a comprender los textos ciceronianos y aristotélicos, debió ser –en palabras de Romo Feito– conocido e incluso utilizado por Vico, quien había estudiado –aunque de forma algo irregular– con los jesuitas.

Entonces, a través de las muchas similitudes entre un texto y otro, así como en las diferencias acotadas a la atención que Vico presta al aspecto argumentativo de la retórica, y a las múltiples rela-

ciones que pretende establecer con la filosofía y el género judicial, el autor deja sobre relieve lo que constituye el salto cualitativo por parte del texto de Vico. Finalmente, un pequeño y último –aunque muy interesante– aporte es la recuperación de la figura y el pensamiento viquiano por parte de Hans-Georg Gadamer en su legitimación de las ciencias del espíritu a través de la llamada conciencia histórica.

Cierra este apartado la caracterización de la traducción propuesta para ambas obras. Por un lado, se deja sentado que la base para *De Nostri* es el texto de Andrea Battistini –establecido éste a su vez en la edición de 1941 de Fausto Nicolini para el editor Laerza–, además de la referencia al notable trabajo de F.J. Navarro para los *Cuadernos sobre Vico* (pp. 42-43). Por otro, se apuntan las particularidades de la labor con las *Institutiones*, cuya tradición textual resulta bastante complicada, ya que parte de los manuscritos de los estudiantes de Vico, copias de textos previos o apuntes tomados por escrito en sus clases. Distinguiendo con precisión fechas y características de los muchos testimonios, así como la mención a la traducción inglesa –la única que les precede–, el equipo responsable de la publicación afirma haberse decantado por la edición Crifò (= Cr.), que corrige erratas, amplía el texto mediante la adición de capítulos y párrafos, y ofrece un excelente aparato crítico (p. 44). Es interesante destacar que esta edición no se encuentra en la Biblioteca Nacional de Madrid ni en ninguna de las del CSIC, y que fue cedida para el presente trabajo por la biblioteca de Filología italiana de la Universidad de Sevilla.

Antes de adentrarnos en una breve reseña de las dos partes principales que constituyen el libro, hemos de señalar la útil advertencia que realiza Romo Feito al hipotético lector de G. Vico:

Hay que decir, sencillamente, que la obra de Vico es difícil, y que hemos procurado traducciones que sigan lo más fielmente posible el original latino, aun a riesgo de que la lectura resulte trabajosa, porque es la única forma de reflejar el estilo viquiano. Téngase en cuenta que, sobre todo el *De Ratione*, está pensado, al menos, primariamente, como discurso, es decir, para ser pronunciado en voz alta, y de forma enfática: entonar cada frase ayudará a la comprensión. (p. 44)

Diremos brevemente que *El sistema de los estudios de nuestro tiempo (De Nostris)* fue traducido y anotado por Celso Rodríguez Fernández, y *Principios de Oratoria (Institutiones)* por Fernando Romo Feito. Ambos trabajos se atienen a la disposición original de los apartados en los manuscritos fuente de la edición y comparten la claridad expositiva en la traducción, claridad a la que colaboran las numerosas notas al pie que no sólo tienen carácter filológico o referencial, sino que muchas veces realmente desentrañan el texto de Vico. Asimismo, comparten la utilización de determinados signos gráficos a la hora de incorporar expresiones latinas, aislar añadidos, o señalar particularidades de los textos.

En lo tocante al *Glosario* les que sigue, puede afirmarse que es otro de los aciertos de la edición. Allí el lector encuentra una relación de términos retóricos definidos que son de una importante ayuda a la hora de adentrarse en la abundante terminología latina empleada por Vico (*sensus communis*, por mencionar uno de los términos más utilizados por el autor, y asimismo recuperado por diferentes vertientes críticas actuales). Obra de Inmaculada Anaya Revuelta y los ya mencionados Rodríguez Fernández y Romo Feito, para las definiciones propuestas los autores señalan haber recurri-

do tanto al propio Vico como a diversas fuentes constituidas por el clásico *Manual de Retórica Literaria* de H. Lausberg, a diccionarios de Filosofía como el de Ferrater Mora, o al mismo DRAE, entre otros.

El volumen viene asimismo acompañado por un interesante apartado denominado *Complementos*, en el que se incluye una serie de pasajes de interés para el lector tales como la definición de *chria*: «(...) comentario o explicación de algún dicho o hecho, o de ambos a la vez, compuesta en forma de ciertos capítulos» (p. 245), o juicios sobre autores de la Antigüedad que fueran distribuidos en notas a lo largo del texto de Crifò, y que aquí se reúnen dando cuenta de los capítulos en los que aparecen y los motivos de su inclusión. A continuación de estos, se ofrece una selección de definiciones que permiten al lector hacerse una idea de las explicaciones y las enseñanzas de Vico tal como las recogieron sus alumnos en la llamada *spiega*. En el cierre, se encuentra una lista de las fuentes citadas por el italiano –ordenada por autor y título completo de la obra– y un índice de autores.

Como puede verse, estamos ante un trabajo completo y esmerado, un instrumento útil que permite un cabal acceso al pensamiento de Vico, «nuestro contemporáneo».

MARÍA GIMENA DEL RIO RIANDE

IRIARTE, Tomás de, *Los literatos en Cuaresma*, edic. de Emilio Martínez Mata y Jesús Pérez Magallón, Madrid, Biblioteca Nueva (Colección «Clásicos»), 2005, 203 pp.

*Los literatos en cuaresma* es un breve opúsculo de 1773 que ofrece una visión crítica, irónica y a veces sarcástica

de ciertos sectores sociales de la España del momento, a la vez que plantea algunos temas clave de la reflexión ilustrada, como el proceso de secularización de la sociedad o el imprescindible programa de reforma de la institución cultural. Aunque tuvo dos reediciones posteriores en 1805 (*Colección de obras en verso y prosa de Tomás de Iriarte*) y en 1920 (Compañía Ibero-Americana de Publicaciones, bastante asequible en el rastro madrileño, donde la adquirimos a principios de la década de 1970), el lector agradecerá, sinceramente, la rigurosa reedición que comentamos, preparada por dos de nuestros mejores expertos en la Literatura del siglo XVIII, Emilio Martínez Mata, profesor de la Universidad de Oviedo, y Jesús Pérez Magallón, catedrático en la Universidad McGill (Montreal).

Estos dos reconocidos especialistas en la literatura de la época han preparado una edición que, exhaustivamente, contextualiza (el estudio introductorio ocupa 104 de las 203 páginas del libro) y anota (264 anotaciones a pfe de página) la obra para una mejor comprensión, recuperando un texto semiolvidado desde 1920, para deleite de especialistas, ya que suponemos que, desgraciadamente, la luces del lector culto medio no alumbrarán tan lejos.

No hace falta recordar que Iriarte gozó de prestigio en su época, tanto en España, como en Europa, como atestigua el inquisidor Nicolás Rodríguez Laso en su *Diario en el viaje de Francia e Italia (1788)*, quien escribe el 2 de septiembre de 1788 en Bolonia: «Por la tarde, vimos la biblioteca de los claustales de San Francisco y el célebre gabinete que formó el maestro [Fray Giambatista] Martini en dos piezas de la misma librería, colocando en ellas más de 400 retratos de los profesores y compositores de música más señalados, así antiguos como modernos, con sus obras impresas y manuscritos, no siendo las de menor

estimación muchas que recogió de sabios españoles, y nos mostró con suma atención el padre Matei, sucesor de Martini y continuador de su *Historia de la música*. Conservaba este religioso, con aprecio, el poema de Iriarte, con una carta al padre Martini y su respuesta agradeciendo el libro» (p. 330 de nuestra edición, Institución Fernando el Católico, Zaragoza, 2006). Días más tarde, el 28 de septiembre, en Venecia, añade: «Después fuimos con don Juan de Hacha, ex jesuita español casado con una inglesa, a casa de don Antonio García, también ex jesuita, natural de Cabezas del Pozo, quien nos enseñó la traducción que estaba haciendo del *Poema de la Música* de Iriarte, en cuya introducción habla con el autor y con la embajadora y embajador. Éste le facilitó las láminas que sirvieron para el original en Madrid. Los caracteres eran de Bodoni» (Ibídem, p. 382).

Antes de nada, un reproche a la editorial. Nos ha irritado bastante la escasez de márgenes del formato de la paginación. Es incomprensible que en un libro de reducidas dimensiones (18 × 11 cm), no se deje algún espacio para que el lector pueda anotar sus impresiones en el transcurso de la lectura. Problema agravado cuando el texto es denso en ideas, como es el caso del prólogo de Martínez Mata y Pérez Magallón.

Como hemos apuntado, el libro está estructurado en dos partes claras: la introducción (incluidas una escueta bibliografía y una esclarecedora «Cronología») y el texto, propiamente dicho. El estudio prologal comienza dibujando lo que sería la trayectoria vital, intelectual y artística del «ilustrado ejemplar» que fue Tomás de Iriarte, determinada, de un modo muy especial, por la de su tío Juan de Iriarte (1702-1771), corrigiendo algunos deslices de la magnífica obra de Cotarelo y Mori. Perfil biográfico, bastante escueto, justificado en que los lectores disponen de excelentes biografías

de Tomás de Iriarte, como la de Sebald («Introducción» a su edición de *El señorito mimado*), por lo que «hemos orientado su perfil intelectual y humano hacia lo que permita comprender mejor el texto que aquí se edita». Se nos dibuja la vida de Iriarte en el Madrid del último tercio de siglo como la de un caballero ilustrado que ha absorbido perfectamente los valores ideológicos y las nuevas formas sociales que caracterizan a los de su clase (la alta burocracia).

El resto de la introducción son cinco apartados («2. El fracaso de la sociedad civil. 3. Sociabilidad, Ilustración y Neoclasicismo. 4. Murmuración y envidia, ¿la identidad nacional? 5. La educación: esperanza y futuro. 6. La problemática teatral»), cuya sola enunciación nos descubre la ideología del autor y la de *Los Literatos en cuaresma*, desde antiguo relacionados con *Los eruditos a la violeta* de Cadalso, puesto que el mismo gaditano encabeza así una carta que le escribe a Iriarte en mayo de 1773: «El autor de *Los eruditos a la violeta* saluda al autor de *Los literatos en cuaresma*», y porque presentan semejanzas en lo que podríamos llamar el marco «ficticio» en que se desarrolla la narración y la división de ésta. En Iriarte, un don Bonifacio que reúne regularmente una tertulia en su mansión propone que durante los seis domingos de cuaresma se lleven a cabo seis sermones laicos dedicados a seis ámbitos distintos (el papel de la murmuración contra las novedades y su influencia en la modernización de las letras, la educación de los niños, el teatro, el arte poética, la crítica y las relaciones entre los sexos) y pronunciados por seis individuos de los que frecuentan la tertulia, aunque asumiendo cada uno de ellos la personalidad y vestuario de seis destacados literatos de la historia universal: Teofrasto, Cicerón, Cervantes, Boileau, Pope y Tasso.

Sin embargo, sólo se llegan a pronun-

ciar dos de los seis sermones previstos, y el dedicado al teatro es finalmente leído en privado entre los habituales de la tertulia. Por tanto, pese al sensato proyecto de don Bonifacio y la aceptación de los contertulios, que asumen su responsabilidad individual como buenos ciudadanos al preparar sus respectivos sermones, *Los literatos* no llega a poder exponer globalmente ni una crítica de los diversos espacios de cultura ni el programa de reforma que se deduciría de ella. Después de los dos primeros sermones, es decir, transcurridos los dos primeros domingos de cuaresma, los rumores han alcanzado tal dimensión que los que debían ser los siguientes predicadores alegan excusas para no dar su sermón y, con franqueza, varios participantes relatan las diferentes habladurías que han escuchado en distintos lugares de la ciudad. La decisión final es tomada con rapidez y unanimidad: «conviene desistir del proyecto» (p. 152). La culpa, según el propio texto, recae en los murmuradores que han conseguido lo que el primer sermón denunciaba: obstaculizar las *novedades*, es decir, un programa de reforma que aspira a consolidar y profundizar en las bases de la modernidad. Lo que constatamos, por tanto, como lectores de la obra iriartiana no es otra cosa que el fracaso de ese proyecto de reforma. Frente al fracaso que constituye la propuesta reformadora de dicha tertulia, y que es la de la sociedad civil, la única alternativa que parece quedar, y que expresa con cierta amargura el anfitrión y, por tanto, la perspectiva autorial de Iriarte, es la intervención del monarca, o sea, el ejercicio efectivo del despotismo ilustrado.

En el apartado «3. Sociabilidad, Ilustración y Neoclasicismo», esencialmente, se estudian los tipos de tertulias, uno de los aspectos en que con mayor radicalidad se modifica el modo de vivir y de experimentar la cultura desde fines del

siglo XVII. A pesar de que la amistad ha ocupado desde siempre un lugar señalado en la reflexión de filósofos, humanistas y poetas, la nueva posición que se le otorga en las relaciones privadas durante la Ilustración es el resultado de una serie de factores confluyentes: la cada vez mayor importancia que la sensibilidad y la compasión tienen en la construcción de una personalidad modélica; las nuevas formas de sociabilidad, en donde la conversabilidad es elemento crucial y, para ella, el compartir información, preocupaciones y actitudes ante el mundo. La sociabilidad aparece en los ilustrados como una cualidad positiva, una virtud moral que el individuo debe cultivar.

En el capítulo «4. Murmuración y envidia, ¿la identidad nacional?» se analizan las causas del fracaso del proyecto. Ya hemos señalado cómo *Los literatos* textualizan el fracaso de la sociedad civil en los planes de reforma cultural. Ello sucede después de que uno de los contertulios haya dado su sermón sobre la murmuración. Lo que se constata en el texto es precisamente el poder abrumador que la murmuración y la envidia detentan en la sociedad española desde la óptica de Iriarte. En efecto, murmuración y envidia llevan al fracaso la empresa que pretenden acometer los contertulios. Ahora bien, ¿por qué les atribuye Iriarte tanto poder? Y, más importante todavía, ¿es que murmuración y envidia son para él los rasgos caracterizadores de la identidad nacional?

Al contestar a estas preguntas, Martínez Mata y Pérez Magallón discrepan de José Antonio Maravall en la excesiva importancia que éste da a la opinión pública y de su consideración de la cultura barroca como «un conjunto de mecanismos ideológicos de propaganda para el control e integración de las masas». En *Los literatos* la murmuración (que es la negación frontal de la veracidad ilustrada) es conceptualizada como una pasión

que depende del amor propio, pero que se ceba en la fama de los individuos, oponiéndose «a todo lo útil, a todo lo nuevo» (pág. 110). La murmuración, en consecuencia, no se manifiesta tanto como algo que describe una conducta errada, sino como la expresión de una postura ideológica que, manipulando la desinformación, o la deformación de la información, se plantea un objetivo claramente político-cultural, cual es desbaratar los proyectos reformistas y laicos que se proponen en la tertulia. La murmuración se manifiesta en su abierta oposición a las novedades y la emulación cosmopolita y abierta; pero tras aquella se barruntan el escolasticismo y el galeñismo —con su cerrazón ante la experimentación y la razón—, la ortodoxia católica sin fisuras, el Santo Oficio, la defensa del teatro barroco y la poesía gongorina.

Subliminalmente, el choque contrapone una concepción esencialista de la identidad nacional —somos lo que somos y siempre lo seremos— a una visión que admite, de hecho, que la identidad es una construcción cultural y, por tanto, algo que se puede modificar mediante la utilización de todos los mecanismos de influencia que la sociedad —civil y política— tiene a su disposición.

Nada más tópico, tratándose de un autor ilustrado y fabulista, que el capítulo 5. «La educación: esperanza de futuro», correspondiente con el último sermón que se pronuncia en la cuaresmal tertulia abierta al público. Desde luego, no es casual que este sermón se pronuncie después del que trata de la murmuración, ni que sea el último. Ambos factores hacen plausible suponer que para Iriarte, como para tantos ilustrados —erasmistas antes, krausistas después—, la educación es el único instrumento por el que se puede intentar modificar la situación cultural del país, es decir, modernizarlo. La murmuración y la envidia son los

factores identitarios que explican el fracaso de la sociedad civil en sus empeños de reforma, la educación deberá incidir en la modificación de esos factores. La fe en la capacidad reformadora de la educación se afirma con vehemencia: «los hombres podemos ser todo lo que la educación quiere que seamos» (p. 145), e Iriarte añade dos elementos fundamentales en la percepción ilustrada de la educación: que los maestros «han de ser sujetos alentados de celo nacional» (p. 145) y que a los autores de buenos libros destinados a la instrucción pública debe el estado «tanto como a los conquistadores que le han engrandecido o a los legisladores que le gobernaron» (p. 146).

El estudio introductorio, igual que *Los Literatos*, se cierra un tanto abruptamente con el epígrafe «6. La problemática teatral», en la que Iriarte estuvo interesado durante toda su vida, tanto como autor como traductor. A pesar de que los sermones que deben pronunciarse terminan con el dedicado a la educación, el responsable de hablar sobre el teatro, don Silverio, deja leer su texto. Es fácil suponer que los motivos que han llevado a Iriarte a incluir ese sermón —aunque bajo la forma de «Apuntamientos y observaciones sueltas para el sermón de Miguel de Cervantes sobre asuntos de teatro»— remiten a la situación de la dramaturgia española del momento así como a su personal implicación como traductor en los planes de reforma del teatro bajo el gobierno del conde de Aranda. De ahí la doble importancia que en *Los literatos* se concede a la traducción. Lógicamente Iriarte alaba los esfuerzos del gobierno por mejorar las condiciones espaciales de representación y de policía en los teatros, lo mismo que sus intentos por «introducir la representación de composiciones arregladas» (p. 189), pero el problema fundamental del público no es abordado por ningún lugar.

Nos satisface que el literato ilustrado y fabulista canario, entrañable contrincante de Meléndez Valdés y de Juan Pablo Forner, cuente con esta magnífica edición de *Los literatos en cuaresma*, y más aún nos alegraríamos si se pusiese de moda entre los críticos y estudiosos (al lector medio ya lo damos por perdido), apoyado en la muy reciente reedición del clásico libro de Emilio Cotarelo y Mori, *Iriarte y su época* (La Laguna, Artemisa, 2006). Todos los bueyes son pocos para tirar del carro de la literatura del siglo XVIII.

ANTONIO ASTORGANO

TRIGUEROS, Cándido María, *Egilona*, Ed. de Patrizia Garelli, Rimini, Panozzo, 2005, 143 pp.

En 1987, Francisco Aguilar Piñal publicó *Un escritor ilustrado: Cándido María Trigueros*. El libro daba a conocer los principales datos biográficos de quien formó parte de la tertulia sevillana de Pablo de Olavide y ofrecía por primera vez una sólida visión de su obra, al comentar su poesía, teatro, novela y crítica literaria. A partir de entonces, el escritor neoclásico y botánico Trigueros ha visto rescatadas del olvido algunas de sus obras: entre otras, *El precipitado*, *Los menstrales* o el *Teatro español burlesco* han merecido una edición moderna, a la que ahora se añade *Egilona*. Se trata de una tragedia de 1768, algo anterior a la aproximación temática a los inicios de la Reconquista por parte de Jovellanos y Nicolás Fernández de Moratín. De todos modos, la pieza de Trigueros todavía no posee la intención patriótica de *Pelayo* (después *Munuza*) y *Hormesinda*. La historia quizás lo habría permitido porque *Egilona* pasó a la posteridad con la fama de haber ayudado a los cristianos, tras

haber envidado del último rey godo don Rodrigo, y haberse casado con Abdelazis ben Muza, emir entre el año 713 y el 715 en las tierras peninsulares. Trigueros, en cambio, se desentiende del problema político y se centra en el drama sentimental de la reina, entre otras razones porque su tragedia tiene lugar en «el atrio superior de una mezquita» y con personajes árabes, sin presencia hispanogoda, y porque su concepción del patetismo invita a ello. Efectivamente, el escritor asevera en la carta con que prologa *Egilona*: «lo que no mueve el corazón no es bueno en una tragedia» (p. 51), y desde el primer verso, manifiesta la incompatibilidad, también cultural, entre la enamorada cristiana y su esposo, un cruel y polígamo musulmán: «Sí, quiero dar la muerte a quien adoro» (p. 55), o, con mayor claridad y belleza literaria, «Amo al cruel, Ayub, pero al amarle / quiero perder al que mi afecto llora» (vv. 89-90, p. 58). Ayub desea lo mismo, pero pronto sabrá que Abdelazis es su verdadero padre y que, en doble consecuencia, Ataida no es su hermana y la puede querer con un amor no fraternal. El sacerdote Ibrahim imparte, mientras, sus paternas consejos a favor de la virtud, hasta que Abdelazis, decidido a asesinar a Egilona y «que España sea toda nuestra» (v. 299, p. 66), cierra el primer acto declarando que pretende a Ataida, para lo que pide la ayuda del infeliz Ayub. Los celos de la esposa y el cruel comportamiento del marido, junto con el dolor de todas sus víctimas, anudan los otros dos actos hasta el éxito feliz del desenlace. Hay cierta complejidad moral en *Egilona*, lo cual hubiera agradado a Aristóteles, pero la composición de los hechos —es decir, la fábula— revela cierta impericia en el género por parte del autor, paliada por la fluidez e incluso la naturalidad con que versifica.

Patrizia Garelli, a la que debemos su

fructífera dedicación al teatro de Iriarte y a la recepción de Metastasio y las letras italianas en España, se encarga de introducir y editar *Egilona*. El estudio inicial sitúa la obra en su contexto literario, pone de relieve el papel de la protagonista en el desarrollo argumental, valora el tratamiento ni hagiográfico ni demonizador con que Egilona habla y actúa y precisa acertadamente los afectos que mueven los tres actos y los 1780 endecasílabos de la obra de Trigueros. Ayudada por la bibliografía anterior sobre el autor y la obra, Patrizia Garelli nos presenta con rigor, claridad y buen juicio. Por lo que respecta a la edición, usa como texto base el manuscrito autógrafo que se guarda en el Institut del Teatre de Barcelona y ofrece las escasas variantes de los otros dos manuscritos (el de la Biblioteca Menéndez Pelayo de Santander y el de la Universidad de Sevilla) en un primer apéndice. Garelli incluye la citada, e interesante, «Carta del autor a don F[élix] H[ernández] que sirve de prólogo», y concluye su tarea con unas noticias historiográficas sobre los personajes dramáticos y los mencionados en la obra, a falta de aclaraciones a pie de página. (*Nota bene*: el Ulit de *Hormesinda*, al que se refiere la editora, podría ser Ulid Miramamolín o Al-Walid I, califa de Damasco, el que había dado el mando de África a Muza.)

La presente edición de *Egilona*, de Cándido María Trigueros, atestigua la fecunda constancia académica e investigadora del Centro di Studi sul Settecento Spagnolo, que fundó Rinaldo Frolidi y hoy dirige Maurizio Fabbri. El muy cuidadoso trabajo de Garelli supone la octava entrega de los «Testi inediti e rari», una nueva ventana abierta a nuestro Dieciocho por los activos hispanistas de Bolonia.

JOSEP MARIA SALA VALLDAURA

CAÑAS MURILLO, Jesús, Miguel Ángel LAMA y José ROSO DÍAZ (eds.), *Juan Meléndez Valdés y su tiempo*, Mérida, Editora Regional de Extremadura, colección Estudio, 27, 2005, 433 pp.

Este volumen recoge las ponencias leídas en el Simposio Internacional «Juan Meléndez Valdés y su tiempo» celebrado en Cáceres del 23 al 26 de diciembre de 2004 en conmemoración del 250 centenario del nacimiento del gran escritor e intelectual de la segunda mitad del XVIII, y que se convirtió también en homenaje al eminente especialista del autor extremeño, el catedrático e investigador Georges Demerson.

Se ha dividido el libro en cinco secciones: *Estudios Generales y Biografía; Meléndez Valdés Poeta* (como era de suponer, la de mayor extensión); *Meléndez y el Teatro; Las Prosas de Meléndez* (generalmente menos estudiadas, y aquí, afortunadamente, bien atendidas); y, por último, *Bibliografía General*.

Después de una breve introducción de Jesús Cañas Murillo, Antonio Astorgano Abajo, a quien debemos ya una nutrida biografía del extremeño, una reciente edición de sus obras completas y una larga serie de trabajos sobre el mismo, dedica su ponencia a *Esteban Meléndez Valdés (1742-1777) y la formación de su hermano Batilo (1767-1777)*, fundándose en parte en un currículum inédito del hermano mayor que permite seguir la trayectoria de su carrera estudiantil, sacerdotal y profesional de abogacía, resaltando la importancia, para la formación humanística, vocación jurídica y pasión bibliográfica del menor que vive a su amparo en Madrid, de aquella etapa vital de los trece a los dieciocho años, esto es, hasta 1772. Estudiando a *Meléndez Valdés en el debate literario de su época*, José Checa Beltrán evoca las divergencias aparecidas en los últimos decenios del XVIII e incluso hasta bien entra-

do del siguiente entre los dos grupos que comparten fundamentos neoclásicos comunes, y que la crítica tiende a infravalorar, como escribe ya en su conocido libro *Razones del buen gusto*; opina, acertadamente, que estas diferencias son las que «marcan principalmente la distinta recepción crítica» del poeta, restaurador para unos, más abiertos a influencias externas y que defendían una nueva visión del hecho literario así como presupuestos políticos más progresistas, mientras que otros, menos comprometidos o más conservadores, le consideraban iniciador de una nueva «secta» peligrosa para las letras. Y se evocan naturalmente los debates, a veces corteses y templados y otras no, en las *Varietades*, la *Epístola a Andrés*, de Moratín, los prólogos de Estala y luego Quintana a la «Colección de poetas españoles», y los dos traductores Munárriz y Arrieta. Sigue *La consagración temprana de JMV*, por Manuel Garrido Palazón, quien amplía en cierto modo el estudio anterior a la vida póstuma del poeta, partiendo de la rápida resonancia de la obra del joven «Batilo» tanto en España, por supuesto, como también en Italia (donde residía Juan Andrés) y Francia, mientras por otra parte «se estaban creando ya las condiciones para negarla», pues Meléndez, consagrado escritor «clásico» por Quintana en 1807, citado como autoridad en 1816 por Reinoso, fue discutido ya en su tiempo, como explicaba Checa Beltrán, e incluso simplemente omitido en no pocos estudios históricos y críticos a partir de las décadas de 1830-1840.

Tema distinto, aunque de no menor interés si se quiere «pensar históricamente», es el que trata Miguel Rodríguez Cancho en su trabajo sobre *Interrogatorios, información y política económica al final del Antiguo Régimen*. Se destacan en primer lugar la preocupación del estado por lograr una mejora de las fuerzas productivas y el abanico de medidas encami-

nadas a propiciarla, así como la postura poblacionista unida a una enseñanza utilitaria y técnica, pero no se oculta el «fracaso» de los ilustrados en su intento de poner remedio a «los inconvenientes derivados del régimen de propiedad y de las formas de explotación», pues la redistribución de tierras no afectó a la propiedad de la nobleza y clero, sino esencialmente a la comunal, dominada por las autoridades y los pudientes. Se estudia por lo tanto la serie de «interrogatorios» efectuados por el poder deseoso de «conocer para mejor gobernar», esto es, los censos de población e inventarios de la riqueza económica, cuyas «categorías informativas» enumera y comenta pormenorizadamente el autor, sin olvidar los fines tributarios de tales medidas. Y concluye esta primera parte del volumen con un artículo que va a servir como de transición con la segunda: *MV ante la lengua castellana*, por Antonio Salvador Plans. El ponente parte del *Discurso* de septiembre de 1810 ante la Academia Española, «síntesis de todas las ideas que ya ha ido exponiendo a lo largo de su extensa producción», atenuando la acusación de aficionado a galicismos proferida en las décadas iniciales del XIX y podríamos decir que anticipadamente rebatida por las propias palabras del escritor en el referido discurso, en el que, reinando José Bonaparte, denuncia la corriente de afrancesamiento de la lengua, y, eso sí, sigue mostrándose firme defensor del arcaísmo literario cuando le parece apropiado —escribía ya en 1797— para la belleza de sus versos.

Con «*Doña Elvira*» y *la dignificación del romance en el siglo XVIII*, por Marieta Cantos Casenave, entramos en la parte cuantitativamente más importante de las actas, la dedicada a Meléndez poeta. Aquí se analiza esencialmente *Doña Elvira*, descubriendo afinidades con *El Diablo Mundo*, de Espronceda, las *Noches Lúgubres*, de Cadalso, y la *Elegía II «A Jovino: El melancólico»*, y, por faltar un

tercer romance supuestamente perdido, se esboza una hipótesis acerca de la verdadera relación entre la esclava Zaida y Fernando. Sigue *Filosofía y sensualismo: la estética del placer en Los besos de amor*, de JMV, por Philip Deacon, estudio como siempre muy documentado, en el que se relaciona la sensualidad de estos poemas —no publicados hasta 1894 por rebasar el marco anacrónico y los límites de lo permitido en su época— con las ideas lockianas, las nuevas corrientes filosóficas centradas en el hombre como ser social en busca de la felicidad, y la tradición clásica, siendo los *Basia* de Juan Segundo (prohibidos en 1801 por los perros del hortelano inquisitoriales) el punto de partida de algunos de los veintitres poemas melendecianos, de tonalidad distinta a la de los textos escabrosos de Nicolás Moratín y Samaniego. Fino análisis textual en el apartado «Los besos de amor». Fundándose principalmente en el *Índice* ms. de sus obras poéticas que dejó el escritor, Miguel Ángel Lama pone de manifiesto, con certero juicio, los principales criterios de *La ordenación de las Poesías de MV* en las distintas ediciones realizadas o preparadas por «Batilo» (1785, 1797 y 1815 > 1820), cuestionando, entre otras observaciones, la colocación de varios poemas en la última, en que «no se respetó su voluntad», lo cual supone una contribución complementaria a la definición de la trayectoria poética del extremeño. Rosalía Fernández Cabezón analiza por su parte *Las poesías de MV dedicadas a Jovellanos*, resaltando la admiración y amistad del escritor por su mentor dentro del marco de sus relaciones con motivo de varios acontecimientos de la vida de ambos. En *La unidad cultural y estética de la poesía de MV*, Rinaldo Frolid, ya biógrafo de Meléndez, después de emitir algunas reservas acerca de cierta terminología («rococó», «prerromántica») aplicada a la poesía del de Ribera, y preferir por otra parte «ilu-

minista» a «ilustrado» para definir, como antes Beneyto Pérez, el fenómeno cultural salmantino de los últimos decenios del XVIII, recorre el itinerario del vate extremeño, eligiendo los ejemplos que, desde los primeros versos hasta los filosóficos, acreditan su poesía como «ideológicamente coherente, estilísticamente y estéticamente unitaria en su variedad temática. Emilio Palacios Fernández, editor de las obras de «Batilo» como A. Astorgano, elige el tema de *JMV, poeta social*, del que la crítica se ha ocupado -escribe- de manera incompleta, y evoca la actitud comprometida del que fue algún tiempo fiscal y autor un fragmento de discurso sobre la mendiguez, firman- te de un expediente relativo a la reunión de los hospitales de Ávila, censor de costumbres, cantor de la felicidad de la vida campesina, autor de numerosos poemas en los que da muestras de un «humanismo singular», y de propuestas encaminadas a reformar la agricultura en línea con el informe sobre la ley agraria de su admirado Jovellanos y de las medidas gubernamentales. Y concluye esta parte con el estudio de Irene Vallejo sobre *Los prólogos de MV a su obra poética*, esto es, los tres a que se refiere también M.A. Lama, y que coinciden respectivamente con la etapa universitaria del escritor, la de la magistratura, y la del exilio, el cual le mueve a «revisar su trayectoria personal» en el último prólogo (a propósito de esta edición finalmente póstuma, la nota 26 emite una leve disonancia, interesante, a lo afirmado por E. Palacios en la pág. 236 del volumen).

Partiendo de la dificultad, para la crítica, de incluir la obra teatral de Meléndez en uno de los géneros dramáticos de la época, Jesús Cañas Murillo (*Las bodas de Camacho el Rico, de JMV, en la comedia neoclásica española*) abre la tercera parte del libro efectuando un análisis desde el punto de vista de la preceptiva clasicista, definiendo en particu-

lar la tipología de los personajes antes de pasar a cotejar *Las bodas* con las contemporáneas «comedias españolas de buenas costumbres» (expresión bastante acertada y que me atribuye con más generosidad de la que merezco...) y con la *Lisi desdeñosa* de Huerta y el inédito *Danilo* de Roldán; concluye que la que ya en su tiempo «fue considerada más pastoral que comedia», por ser un género mencionado por el mismo Luzán, representaba «otro tipo de comedia», que gozaba de cierto éxito en distintos lugares de Europa, particularmente Italia, y se alineaba con los intentos de afianzar este género en España. «Zarzuela» es el término que le parece más adecuado a Alberto Romero Ferrer (*Don Quijote y Sancho en el teatro: Las bodas de Camacho el Rico, de MV, entre la ópera y la zarzuela*), pues «el género zarzuela en el siglo XVIII se mueve en un territorio fronterizo entre la comedia y la ópera», y por haber intentado el escritor ajustar también el tema a las directrices musico-teatrales de la última. Y desde una zarzuela de Valladolid con título idéntico (1772) hasta el ballet de Minkus y la última composición de Ravel, esboza un ya nutrido «catálogo» que pone de manifiesto «la trascendencia músico-teatral del *Quijote*» tanto en España como fuera de ella.

Con *Poesía popular e imagen nacional según MV*, de Joaquín Álvarez Barrientos, empieza la cuarta parte del volumen, relativa -la paradoja es sólo formal- a *Las prosas de Meléndez*, en este caso, al discurso forense de 1798 contra la ideología peligrosa para el orden destilada por las jácara y romances de ciego que constituían la base de la educación de la masa; en él proponía Meléndez «la vía popular para dar a conocer las gestas de la historia patria» (que Jovellanos, por su parte, deseaba que celebrasen las tragedias), y confiaba en que la educación había de modificar la mentalidad de la mayoría por medio de la

difusión de valores «no opuestos a los del día, con quienes es indispensable que el pueblo se conforme», diría más tarde Somoza lector del discurso de Meléndez, mientras Olózaga proyectaba acabar con la Hermandad de ciegos. Fernando Durán López intitula su ponencia: *Humanidad y justicia: el ensayismo en los Discursos forenses*, o, por mejor decir, en los cinco primeros de la compilación de 1821, y los examina en función de tres criterios: como ejemplos de oratoria forense, ejercicios de derecho penal, y en su dimensión ensayística. Destaca primero el lenguaje «sumamente ampuloso y enfático, sin ahorrar recurso para conmovir a los jueces y al público...», los procedimientos dispares («Sensibilidad, razón y justicia», reza el apartado segundo); pero a mi juicio, lo mejor de este trabajo se lee del apartado tercero hasta el último -que no es «octavo» sino séptimo, y «Conclusión»-, de los cuales sale bastante abollada la figura del «dulce Batilo»: recurriendo a los textos, sin prescindir del contexto, nos muestra a un Meléndez de «espesa mentalidad machista», que pide la cabeza de la mujer de Castillo, gastando «muy poca energía en atacar al asesino, y sí mucha en la adúltera», poniéndose «a la altura de un relato melodramático y folletinesco de pasiones y crímenes atroces» (la comparación con los romances de ciego, que quería desterrar el extremeño, me parece adecuada), mientras que en otro alegato reserva «toda su clemencia de hombre compasivo y humanitario para el marido parricida», viniendo a ser el homicidio un «resultado del desorden que disgrega el orden conyugal», y, en ambos casos, la culpable la mujer, incluso, aunque sólo en parte naturalmente, la Juliana a quien forzó el propio padre. El proceso del que robó las joyas en la iglesia de la Almudena da pie para una sutil distinción entre «delito» y «pecado». Por último, después de citar la «visión apocalíptica del

mundo coetáneo» que el fiscal ofrece en varios alegatos, surge la pregunta: «¿Pensaba en verdad Meléndez Valdés que las cosas estaban así?» Resulta doblemente interesante la lectura del estudio inmediato, *MV jurista*, por un jurista, Wenceslao Francisco Olea Godoy; después de recapitular los acontecimientos de la vida de Meléndez que habían de tener una incidencia en su devenir profesional, el autor piensa que «debió existir en el Magistrado Extremeño una indudable contradicción entre sus ideas personales y la fidelidad que le exigía el desempeño de sus cargos judiciales»; así, por ejemplo, en el caso de las basquiñas moradas, en el ya citado pleito por el robo de joyas en la iglesia, en el de la revocación de esponsales; y se advierte por otra parte que no escatima el fiscal las críticas a la «calamitosa situación legal». La parte cuarta concluye con la ponencia de José Roso Díaz, *Literatura y reforma de la educación en el Discurso contra las jácaras y romances vulgares, de M.V.*, que versa, como se habrá advertido, sobre un tema también tratado por J. Álvarez Barrientos. Se define un campo lexical y semántico significativo de la posición del escritor frente a dicha poesía popular, opuesta «al buen gusto y a la sana razón», e imputable por un lado al «pueblo inocente» y por otro al «vulgo ignorante», según el enfoque del reformador consciente de que dichas composiciones «aprovecharon la inclinación de la masa hacia apariciones, portentos y prodigios», y del peligro que podían entrañar para el orden; los dos remedios: educar y cambiar la temática del romance, con el resultado que todos sabemos... Un estudio estilístico detenido permite caracterizar el estilo melendeciano en este discurso.

La imponente *Bibliografía general* (52 pp.), como quinta parte, se debe a Emilio Palacios Fernández.

RENÉ ANDIOC

*Palacio Valdés, un clásico olvidado (1853-2003)*, Edición de Elena de Lorenzo Alvarez y Alvaro Ruiz de la Peña, Laviana, Excelentísimo Ayuntamiento de Laviana (Centro de Interpretación «Armando Palacio Valdés», 2005, 403 págs.

De los novelistas del Gran Realismo español, Armando Palacio Valdés, académico de la lengua, presidente —aunque efímero— del Ateneo de Madrid y candidato propuesto para el Nobel de literatura, además de haber sido es más longevo (1853-1938), fue durante mucho tiempo, con Blasco Ibañez, el más leído dentro y fuera de España, y hoy en día, quitando los estudios clásicos ya de Gómez-Ferrer o Dendle, su reciente reivindicación por Alborg y un legítimo y permanente interés desde Asturias, resulta, como observan E. de Lorenzo y A. Ruiz de la Peña, «escasamente frecuentado por la crítica contemporánea».

De ahí la idea de convocar, con motivo de los 150 años del nacimiento del autor y del centenario de la publicación de *La Aldea perdida*, un Congreso internacional en su diminuto y entrañable pueblo natal de Entralgo, en el valle de Laviana, donde queda ubicado el Centro de interpretación Armando Palacio Valdés, llamando la atención de investigadores de variados horizontes y disciplinas: filólogos, historiadores, geógrafos, lingüistas o especialistas del cine. Resultado de este primer encuentro es el libro reseñado que en una muy elegante presentación con sus modernistas matices de gris y negro en el entintado y un bonito álbum fotográfico (crónica de unos apacibles momentos lavianeses), reúne estos yuxtapuestos y puntuales pero al fin y al cabo convergentes y estimulantes —como se verá— intereses, a los que un Índice onomástico —que lo es también de materias— da un cómodo acceso. Solo es de lamentar que a la hora de editar algunos

textos no se haya cuidado más la corrección tipográfica y no se hayan subsanado unas cuantas remanentes huellas de oralidad, superfluas para el mero lector.

Desde las primeras colaboraciones del joven y emprendedor Armando Palacio Valdés en la prensa madrileña y asturiana hasta el póstumo, «opaco» y trágico *Album de un viejo* del octogenario en el cual añora J. Ma Martínez Cachero (pp. 237-244), la «viveza pujante» de los artículos de la *Revista Europea*, la producción literaria y periodística de Palacio Valdés ha venido sirviendo —como la de Galdós— de inagotable fuente literaria para la «percepción de algunas cuestiones de la vida española». En esta línea nuevamente se inscriben, con sustanciosos prolegómenos teóricos, la contribución de G. Gómez Ferrer sobre «Armando Palacio Valdés y la civilización de su tiempo: la sensibilidad de un novelista» (pp. 131-166) o, desde la geografía de la percepción y del comportamiento, la de A. J. Rodríguez-Felgueroso sobre la percepción subjetiva del paisaje (pp. 283-301) y también la del especialista de la literatura minera, B. Delmiro Coto (pp. 105-130), sobre los motivos y temas recurrentes para la construcción de una imagen estereotipada del minero, «de lengua tan sucia como su cara» dice Rogelia, hija de minero y ex-carbonera, protagonista de *Santa Rogelia*. Pero la obra de Palacio puede servir para más.

Por ejemplo, consta —así lo sugiere G. Gómez Ferrer (p. 146)— que la actuación y producción del joven y comprometido crítico y periodista, mentor en alguna medida de su amigo Leopoldo Alas, durante los primeros años de la Restauración, merecería conocerse mejor. Confirmanlo los estudios de los por otra parte editores del libro, Elena de Lorenzo (pp. 215-236) quien, al analizar la primera narrativa palaciovaldesiana (los costumbristas artículos y cuentos luego parcialmente recogidos en *Aguas fuertes*), apunta, con agudeza y sa-

burdura, cómo, «lo mismo que en las planchas, la ácida visión de Armando Palacio Valdés deja marcados distintos grados de humor, ironía y sarcasmo» (p. 222) y Alvaro Ruiz de la Peña —editor de *La Aldea perdida*— en la Colección Austral al valorar las «excursiones críticas» del joven y cuasi filósofo director de la *Revista Europea* y colaborador de la *Revista de Asturias* a la vida social y cultural madrileña pero también a la literatura al uso: Pérez Escrich, Eusebio Blasco o López Bago, antes de que este se convirtiera al naturalismo radical.

A pesar de su posterior evolución hacia una aparentemente más cómoda quietud espiritualista de cuño conservador, Palacio siguió, en alguna medida, filosofando. Prueba de ello es su teorización, con trasfondo hegeliano, del personaje en «La Estética del carácter», artículo publicado en *La España moderna* en 1890 y glosado por Pilar Criado Toril (pp. 87-103), donde sus reflexiones sobre la distinción entre el carácter inteligible y el empírico, desde un diapason aún más naturalista que espiritualista, permite entender mejor su concepción del personaje en cuya alma se resiste él a introducirse para «ir trazando los pensamientos que por su mente cruzan». Esta teoría queda, en alguna medida, ejemplificada en los personajes femeninos estudiados por B. Cambor Pandiella (pp. 49-64), «modelos a seguir por su comportamiento», «espejo en que habían de mirarse las jóvenes de la época» (pp. 53 y 54), incluso los mucho más originales, modernos y transgresores de Gloria —la hermana San Sulpicio— y Marta.

Con esta dimensión teórica de alcance universal contrasta la dimensión asturiana —íntima y legítima, ¿como no?— de la obra del «hijo de Laviana», del de Laviana», «del asturiano» o del «literato entralguino». El que Asturias y el asturiano tuvieron relevancia y hasta protagonismo en la obra palaciovaldesiana

podría quedar definitivamente probado con los eruditos y precisos estudios de J.-L. Campal sobre «Laviana en letras de oro en Armando Palacio Valdés» (pp. 65-86) y el de Ramón D'Andrés sobre el asturiano en *La Aldea perdida*, salpicada de palabras y locuciones asturianas» (cf. la lista publicada pp. 22-32) pero con «pulsión castellanizadora» contradictoria con la «exhibición asturianista» de un Palacio Valdés deseoso de «lanzarse al amplio mundo hispánico sin dejar de ser reconocido como asturiano» (p. 17). Podría interesar una comparación con la actitud de un Pereda, por ejemplo.

*La aldea perdida*, aludida en casi todas las contribuciones, da lugar a una muy sugerente puesta en relación con su circunstancia ideológica asturiana en «Demetria ha muerto: el relevo de una cultura o la apostasía de las gentes del campo» (pp. 167-184), donde E. González López comprueba «la perfecta articulación de la doctrina del canónigo y sociólogo Arboleya con la de Palacio Valdés», mientras Leonardo Romero Tobar, al situar la novela en el contexto de la narrativa europea y española de su época (pp. 303-314), permite comprobar cómo, desde una voluntad muy modernista de aproximación y hasta fusión de géneros en su tal vez más famosa novela, Palacio «ensayó una aproximación al discurso lírico tanto en el plano de su denominación genérica como en el de la configuración de su decir narrativo» (p. 304).

Queda planteado el controvertido y delicado problema de la inscripción de los autores literarios y demás en el canon y de las jequarquías literarias. Valiéndose de un «clásico contemporáneo», Clarín, de la situación del «clásico olvidado» hace un exigente e inteligente repaso y balance Y. Lissorgues («Clarín y Armando Palacio: relaciones y jerarquías literarias», pp. 185-214). El que con casi tanta puntualidad como con la producción galdosiana fue valorando la obra de su

amigo -con algunos silencios y cierta tibieza que Palacio le echó en cara-, lo sitúa siempre «en término medio de la jerarquía artística» (p. 208), pero también puede sugerir, a propósito de *La alegría del capitán Ribot* (pp. 210-213), unos méritos que habrían de permitir un redescubrimiento de la olvidada novela y da también alguna explicación para el duradero éxito de la obra de Palacio como clásico fuera de España: su «valor de información fiel, minuciosa, característica que el extranjero necesita» (p. 208). Entonces, escribe Lissorgues (p. 213) «parece pensar que si su amigo es un clásico (...) será un clásico de clase media, lo cual es exacto en plan de sociología histórica, pero en plan estético, será un clásico de media clase»...

Dicho éxito favoreció, sin duda, el proceso de adaptación cinematográfica que mereció su obra -«más allá de nuestras fronteras»- mucho más que la de otros novelistas hoy en día más cotizados en el canon. Lo estudia I. Piñera Tarque (pp. 245-282) quien, tras recordar con unas muy pertinentes palabras de Francisco Ayala y más prolegómenos, que la novela y la película «cada una tiene sus correspondientes intenciones estéticas» y dejar sentada la incompreensión del arte cinematográfico por un no obstante seducido e interesado autor (véanse, por ejemplo, sus cartas al emigrante asturiano, asentado en Nueva York, José Manuel Bada), se dedica a ilustrar y comentar el proceso de «transducción» de *La Hermana San Sulpicio* (o sea: «en qué para»), fundamentalmente.

Otra clave para la interpretación de Palacio Valdés es, sin duda, la constante y más o menos suave ironía aludida por varios estudiosos y destacada como verdadero reactivo por L. Sánchez de Torre («la ironía es el arma desenmascadora preferida de nuestro novelista» p. 336) en su firme y convincente estudio de las lecturas públicas como «piezas del engraje

naje narrativo» (p. 331), en una línea iniciada a propósito de Galdós por Romero Tobar, pero ampliando la problemática a la figura del poeta.

De «redescubrimiento necesario» se habla en el prefacio. ¿De olvidado a redivivo, pues? Así sea. Pero para que la afición por «Don Armando» -algunos han dado en darle el mismo respetuoso o cariñoso pero bastante cursi trato que a Galdós o Pardo Bazán- y su obra no queden en fenómeno histórico o socorrida fuente, como «notario de su tiempo» (p. 288), para historiadores y geógrafos u autores de antologías escolares y que siga existiendo el posible placer de disfrutarlo incluso como clásico asturiano, español y, tal vez, universal dentro de un canon literario donde la competencia es mucha, parecen imprescindibles dos o tres medidas. Primero, darlo a leer ya que, en última instancia -lo dijo alguna vez Palacio, en *La Novela de un novelista*-, «el libro no lo hace el autor sino el lector» y, por supuesto, las reediciones llevadas a cabo por el Centro de recursos y otras editoriales son fundamentales al respecto. Después, más que celebrarlo y menos aún encerrarlo en un ámbito que el propio Palacio superó, aprovechar, por ejemplo, el amplio epistolario, metódica y precisamente reseñado (pp. 349-376) por Francisco Trinidad, director y alma del Centro de recursos, enriqueciendo con más cartas y manuscritos de Palacio el ya cuantioso fondo custodiado en este Centro, y, posiblemente, articular mejor la obra de Palacio Valdés con la de los demás novelistas y su entorno nacional e internacional.

Sea, pues, este primer congreso una como invitación a leer de nuevo a Palacio Valdés y, con la variedad de sus planteamientos y las buenas y novedosas pistas que ofrece, sirva el libro resultante de muy útil contribución, como otras muchas aportaciones hechas desde la

periferie del canon literario nacional, para la imprescindible tarea de reflexión sobre lo que han de ser unas nuevas historias literarias en España y en Europa.

J. F. BOTREL

RODRÍGUEZ MARÍN, Rafael, *Metalingua y variación lingüística en la novela de la Restauración decimonónica*, Madrid, Real Academia Española, 2005, 793 pp. (Anejos del Boletín de la Real Academia Española).

En la historia de la literatura española decimonónica, el aspecto menos estudiado y, por ende, menos conocido es paradójicamente la materia prima -le «matériau» como decía Mascherey- o sea la lengua y el lenguaje literario: con el vaciado y sistemático examen de la metalingua de 58 novelas publicadas entre 1874 y 1900 por Pérez Galdós, Palacio Valdés, Valera, Pereda, Pardo Bazán, Blasco Ibáñez, Alarcón, Alas y Coloma, el estudio de Rodríguez Marín, primera síntesis de una línea de investigación practicada e ilustrada desde los años 1980 (cf. pp. 780-782), contribuye decisivamente a corregir dicha anomalía para el período que se ha dado en llamar del Gran Realismo español. Veamos desde qué supuestos metodológicos y con qué resultados.

Los lingüistas observarán, con Gabrielle Lloret-Le Tallec, que el postulado teórico axial del trabajo de Rodríguez Marín se encuentra en Eugenio Coseriu («para lograr una visión más completa del acontecer lingüístico, hay que considerar también la variedad espacial de la lengua (nivel diatópico). Es necesario asimismo tener en cuenta la variedad «vertical» de la lengua (entre distintas capas sociales y culturales -es el nivel diastrático-) y la «estilística» (nivel dia-

fásico)», tres ejes tradicionalmente considerados como constitutivos del diastema de una lengua, desarrollados en el libro por ese mismo orden: espacial (cap. II), vertical (cap. III) y estilístico (cap. IV, V, VI). No se trata, pues, de un examen de la lengua del siglo XIX como posible «état de langue», con su sintaxis y morfosintaxis, sino, en una perspectiva socio-lingüística, de un panorama de la «lengua de creación literaria». Pero a muchos filólogos se les antojará una verdadera radioscopia y hasta endoscopia de determinados componentes de la armazón lingüística de la novela de la Restauración.

En cada uno de los capítulos homogéneamente organizados (supuestos teóricos (lo declarado o las «creencias») seguidos por ilustraciones y pruebas (lo representado o las «actitudes»), con presentación alfanumérica y por autores, identificables por la negrita) encontrará el lingüista o filólogo, para cada novelista, los resultados de estas sistemáticas y representativas calas que, además del conocimiento -desde dentro- de la lengua, ayudan a percibir los muchos matices que, en la práctica o puesta por obra de la lengua, deparan unas novelas globalmente clasificadas bajo el marbete de realismo, naturalismo o gran realismo.

Valga como primer ejemplo, el estudio (pp. 35-200) de las distintas declinaciones del regionalismo lingüístico o sea: de la variación geográfica (asturiano, montañés, andalucismo, canarismos, español de América, gallego, valenciano y catalán, quedando aparte el «madrileño» estudiado en el capítulo de las formas coloquiales). Del examen de la presencia de asturianismos en la novela, resulta, por ejemplo, que Emilia Pardo Bazán es tal vez la más «asturiana», mientras en el «antirregionalista» Alas no «hay lealtad lingüística hacia las frases características del habla asturiana» -en las novelas más que en los cuentos, sin duda- y

en la misma *Aldea Perdida* del «narrador de Laviana» se da un hipodialectismo recién confirmado por Ramón D'Andrés. Muy otro es el conocido –desde 1907, con Eduardo de Huidobro– hiperdialectismo de Pereda –montañés de pro como Rodríguez Marín (cf. p. 79)– cuya visión y práctica al respecto no se libran de evoluciones y desajustes y dan lugar a algunas consideraciones teórico-prácticas sobre la protodialectología y a un prudente balance (pp. 77-78). Interesa darse cuenta de cómo Emilia Pardo Bazán sabe recrear en sus novelas «la adecuada atmósfera lingüística gallega», asociada con la representación de lo rural (cf. p. 151 y p. 172) y cómo el catalán (poco utilizado) y el valenciano suelen tener la misma función ambientadora, incluso en *Arroz y tartana* o *La Barraca* narradas en castellano pero habladas en valenciano, en un «sistema distinto por entero al empleado por el narrador», situación que, entre los autores estudiados, sólo podía darse en el caso de Blasco o de Pardo Bazán (p. 191). La «intención» del novelista al recurrir a tales rasgos fónicos, morfosintácticos o léxico-semánticos queda bien clara cuando de indianismos en Galdós se trata o en *La Regenta*, cuando la manera de pronunciar los diminutivos Frutos Redondo le semeja a Clarín «un balanceo de hamaca». Pero el regionalismo lingüístico más compartido –excepto en el caso del gaditano Alarcón quien prescinde de «recursos lingüísticos que implicaran tal ambientación restrictiva en el relato»– es obviamente el andalucismo: se encuentra fónicamente expresado en el egabrense Valera en cuyas novelas, debido a su peculiar concepción del personaje, escasean los andalucismos léxicos, excepto cuando del narrador se trata –es una cantera *malgré lui*–, y de manera muy notoria en el asturiano Palacio Valdés cuya exactitud en la documentación da al léxico andaluz de *La hermana San Sulpicio*,

por ejemplo, una dimensión muy cotizada hasta por sus numerosos lectores en el extranjero.

Puede observarse la misma variación en las actitudes y prácticas con respecto al español subestandar decimonónico cuyo sistemático repertorio (fónico, morfosintáctico, léxico y semántico; pp. 261-316) y constativo examen ofrece Rodríguez Marín, abriendo muchas perspectivas para los estudiosos del Realismo. En la representación del lenguaje hablado, se notan, en efecto, unas prácticas bastante dispares, desde la «verosimilitud y reproducción cuidadosa» observable en Galdós o las «pinceladas caracterizadoras» de Alas, hasta la exclusión de las formas lingüísticas degradadas por Palacio Valdés y su «púdica» ignorancia por el aparentemente muy radical Blasco Ibáñez o la cuquería de un Valera quien critica en Galdós sus formulaciones narrativas del discurso popular y, como observaba Clarín, «se lo dice él todo o casi todo hasta cuando son los personajes los que hablan», pero sin valerse del diccionario familiar y hasta procaz que tan feliz y característicamente maneja en su correspondencia privada, recién editada por L. Romero Tobar.

Muchas de las observaciones de Rodríguez Marín le resultarán, pues, muy novedosas a la crítica, siendo otras tantas invitaciones a profundizar.

En el análisis de la variación diastrática o sea: la variación ligada a la diferencia de estrato social, interesa descubrir, por ejemplo, que la «mácula social» del flamenquismo (ex-majismo) –véase Joaquinito Orgaz en *La Regenta* y otros casos en que «se atribuye a los personajes socialmente bien ubicados elementos lingüísticos de los sociolectos bajos»– sea generalmente denunciada por los novelistas de la Restauración. O, en el caso de los latinismos –extremo de la variación diastrática–, comprobar que lo mismo pueden servir para una caracterización

del clero, que para una función narrativa-satírica y paródica en el novelista Alas (pp. 367-377), quien utiliza —a veces incorrectamente— una sólida formación clásica (véanse los recientes y aleccionadores estudios de Angel Ruiz Pérez al respecto), compartida por la mayor parte de sus lectores de entonces, para un manejo dialógico y «mordaz» del lenguaje culto en general.

La sistemática clasificación lexicográfica y el lugar que ocupa en las páginas, podrá antojársele al no lexicógrafo un poco árida y abstracta, pero conste que enseguida resulta oportunamente encarnada en el análisis del discurso y práctica de los novelistas al respecto, ofrece numerosas pistas y que nunca queda sin función atribuida.

Este es el caso del recurso a los tópicos, por ejemplo, en las novelas de Leopoldo Alas Clarín, desde su crítica de la «obra muerta del lenguaje» (p. 310) y la despiada ejemplificación de un uso tópico constitutivo del personaje como Trifón Cármenes en *La Regenta*. A una reflexión sobre la posible/efectiva singularización verbal de la mujer y del hombre (cf. pp. 416 y ss.) servirá, por ejemplo, la «situación de variación lingüística por factores inherentes al individuo», y, a través de las alteraciones y patologías verbales, como las que afectan a José María Bueno en *Lo prohibido*, se podrá pensar en la dimensión lingüística del experimentalismo naturalista. Co el estudio de las «Actitudes frente al léxico importado» (pp. 449-457), con sus galicismos, pero también italianismos e inglescismos, debidamente inventariados, por supuesto, se podrá comprobar que en la importación de elementos léxicos procedentes de lenguas extranjeras o extranjerismos sincrónicos, pueden enfrentarse las actitudes de un Valera, partidario de la «libertad de comercio» al respecto, y la muy casticista de Pereda, con una función específica en las novelas en cada caso.

El registro coloquial (pp. 559-618), muy estudiado por la crítica desde que R. Gullón en su *Galdós, novelista moderno* recordara que «El uso de materiales comunes (...) no implica vulgaridad en el usuario, sino miopía en el crítico que no entiende tantas obvias razones para emplearlos», da lugar a las debidas consideraciones sobre declaraciones metalingüísticas («El coloquio narrado: teoría y declaración»), y a una muy útil tipología básica de los usos coloquiales en Galdós hecha a partir de *Tormento y La de Bringas* (pp. 589-595), pero, más aún, brinda al estudioso unas muy sugestivas incursiones en el plano morfológico, léxico o semántico a propósito de los derivados afectivos, las construcciones incompletas, la entonación cambiante —todo lo que permite la plasmación literaria del diálogo real (cf. «El coloquio reproducido», pp. 576-618). Permite entender cómo contribuye a crear en la novela de Palacio Valdés la verosímil ilusión verbal, por ejemplo, con el examen de sus conclusiones inesperadas, imágenes sugerentes, construcciones hiperbólicas, antítesis y personificaciones (pp. 607-610), pero también darse cuenta de lo estáticas que resultan las novelas de Blasco Ibáñez en cuanto al uso de la palabra, por la ausencia de diálogos auténticos, y, por supuesto, nos suministra muy útiles herramientas conceptuales o nociones para el análisis de texto.

Lo más ejemplar al respecto, tal vez sean las cien y pico páginas del último capítulo titulado «Lenguaje y personaje» (pp. 619-726) que es un como broche de oro para el libro. A través del estudio del «arte de la representación verbal de los personajes», se percibe cómo las representaciones verbales adquieren «personalidad narrativa» (p. 620), con una paleta de descripciones verbales —bocetos y retratos (pero también caricaturas) lingüísticos—, más o menos monocordes o complejos, estáticos (cf. Almudena en *Mise-*

*ricordia*, pp. 675-678) o dinámicos y a veces cambiantes como en el caso de Colás (a) Don Gonzalo González de la Gonzalera (pp. 692 y ss. ), con un arsenal de idiolectos literarios (p. 620), pero también la caracterización de determinado personaje por la mera ausencia de palabra o la falta de carácter propio (caso de la cameleónica expresión verbal del esposo de la Regenta), sin olvidar el apasionante caso de los tránsfugas lingüísticos –descendientes o ascendentes, como en Francisco Torquemada al que, tras Navarro Andriaensen y otros, dedica Rodríguez Marín unas muy sugestivas páginas (pp. 713-723), desde una conciencia lingüística diferencial del personaje y del lector, cada vez más embotada en el caso del lector no contemporáneo de la obra.

En general, el conocimiento íntimo que como lingüista y estudioso de la novela del siglo XIX tiene de la bibliografía al respecto (véase pp. 733-793), y muy especialmente –maravilla– de la abundante bibliografía galdosiana, le permite hacer las necesarias imprescindibles síntesis o aclaraciones y matizaciones y entablar, si cabe, unos ecuanímenes debates con algunos estudiosos de determinados autores u obras (cf. p. 113 o 137, por ejemplo), pero sobre todo dar sentido «literario» a algo que pudiera quedar en mero y seco aunque útil vaciado o inventario.

De una visión sintética –y no exhaustiva– se trata –conste–, pero el egoísta, maniático o apresurado especialista de algún autor y hasta de alguna obra, dada la información que acompaña cada epígrafe, echará en falta la ausencia un índice analítico de autores, obras y personajes, que también tuviera en cuenta el sinfín de vocablos inventariados y debidamente comentados.

Este estudio, en la línea de Bustos Tovar o Alarcos Llorach pero también de R. Gullón, de distintos aspectos de la

variación lingüística revela, pues, unos innumerables matices en el uso narrativo y literario que de la lengua hacen, de manera a veces encontrada, los distintos novelistas de la Restauración: una pista a seguir y profundizar por la crítica literaria que en adelante dispondrá de esa muy segura contribución a la historia de la lengua literaria y de la narrativa de la Restauración, quedando planteado, en mi legítima opinión, el problema de la relación entre la lengua y la lengua literaria, base ésta durante mucho tiempo, a través de las llamadas autoridades, para la determinación de la lengua estándar. Como autorizado lexicógrafo, colaborador de la Real Academia Española, Rodríguez Marín «sabe diccionario», como decía Clarín, lo cual le permite discriminar entre lo que sería estándar y lo que no lo era, pero, para el ingenuo investigador y no experto lingüista, queda la curiosidad por saber si a través de un vaciado de la prensa de la época, por ejemplo, siquiera para un solo autor, como Clarín, o de colecciones de cuentos o de romances de ciegos, por tomar otros géneros literarios, no se podría llegar a un estándar de la lengua un poco distinto, con más u otras variaciones...

Como contribución abierta, el libro no lleva conclusión: indicio, sin duda, para los que están deseando avanzar en el conocimiento de la lengua, de su historia en el siglo XIX y de sus usos, de que Rafael Rodríguez Marín tiene la intención de seguir por tan buen camino...

J. F. BOTREL

ROMERO FERRER, Alberto (ed.), *Antología del Género Chico*, Madrid, Cátedra, 2005, 454 pp.

Leer teatro siempre supone una dificultad de abstracción, de recreación men-

tal, más bien, que prefigure los personajes, el ambiente, luces y movimiento... Si a esta intrínseca dificultad a la hora de leer textos dialogados teatrales le añadimos que sobre las tablas estas obras se representan acompañadas de música y que el diálogo es, además de en verso, cantado; si además ciertas obras, por su propia historia crítica, han sido denostadas y relegadas a un segundo plano etiquetadas bajo calificaciones que parecen esconder un aire despectivo (menor, breve, chico), entenderemos por qué el «género chico» ha sido en España desterrado –injustamente– de los estudios académicos.

Cátedra y Alberto Romero Ferrer se deciden con este libro a salvar el hueco de esta modalidad (en su tradición escrita) y a saldar cuentas con los importantes hombres de teatro de finales del XIX que se dedicaron al género chico. Siete obras, presentadas por el profesor Romero Ferrer, que rescatan la frescura y el ambiente propio de este teatro: *El mundo comedia es* (Javier de Burgos), *Gigantes y cabezudos* (Miguel Echegaray), *La Revoltosa* (José López Silva y Carlos Fernández Shaw), *Cuadros al fresco* (Tomás Luceño), *La Gran Vía* (Felipe Pérez y González), *Agua, azucarillos y aguardiente* (Miguel Ramos Carrión) y *La verbena de la Paloma* (Ricardo de la Vega).

Desligar en estas obras el texto teatral de su correspondiente puesta en escena y, en este caso concreto, de su baile y música es un empobrecimiento que se ve recompensado con el trabajo filológico serio y la capacidad del texto escrito de releerse y reflexionarse de que carece la inmediatez teatral. Es el mismo Alberto Romero el que se esfuerza en que el lector que se acerque a estas obras impresas no olvide nunca que forma parte de un entramado mayor: «el texto era un elemento más de la larga y permeable nómina teatral, que debía acoplarse

–como de hecho ocurre– a las exigencias de los otros factores, especialmente los actores y el público»; es necesario entender el soporte textual como una dimensión más del complejo aparato escénico que supone la representación. No resta eso importancia al texto como elemento estructural de las obras y con un importante carácter «extremadamente literario» como afirma el editor.

La introducción de Alberto Romero es un estudio global del género chico, no se demora en explicaciones individualizadas de las obras que presenta, sino que realiza un estudio generalizador sobre el género, que supone un importante trabajo de sistematización y concreción de documentación en este campo y que abrirá las puertas a este género a cualquiera que se acerque a sus páginas con esta introducción de corte académico, al estilo de las que acostumbra Cátedra.

Alberto Romero sitúa el género dentro de la tradición teatral del XIX y de la herencia del teatro anterior; analiza sus elementos principales de contenido y técnica: la sátira, rasgos lingüísticos dialectales, el matrimonio como eje del conflicto, el mismo teatro como tema, ambiente popular y costumbrista, comicidad en el texto y en la representación; y sistematiza el estudio del género dividiéndolo en seis subgéneros: sainete, pasillo, juguete cómico, revista, zarzuela chica y parodia dramática. Las obras escogidas son representantes de varios de ellos: zarzuela (*Gigantes y cabezudos*), revista (*La Gran Vía*), pasillo (*Agua, azucarillos y aguardiente*) y, sobre todo, del sainete (*El mundo comedia es*, *La Revoltosa*, *Cuadros al fresco*, *La verbena de la Paloma*), el más importante y más prolífico en esos años, elegidos por su variedad, además de su calidad literaria. Se cierra la introducción con una pequeña reseña sobre la labor asociada con el teatro menor de dos maestros: Arniches y Falla, más cercanos al gran público y que

emplearon sus capacidades creativas en pro del género chico.

Completa la introducción una nutrida bibliografía sobre el género que orientará a futuros investigadores en este ámbito.

En cuanto al texto, la edición se realiza teniendo a la vista las primeras ediciones de las obras y las más importantes de su tradición escrita, incluyendo las que se conservan en el Instituto Complutense de Ciencias Música, que el editor se detiene en reseñar. La edición de Romero Ferrer se presenta con una lectura clara: las notas se han reducido al máximo y sólo se señalan algunas variantes textuales de importancia. La dificultad de leer este teatro, con el diálogo breve, entrecortado y de frecuentes cambios en la dirección de los interlocutores agradece la lectura del texto limpio y de unas pocas notas aclaratorias, a veces sobre el contexto cultural e histórico en que se desarrolla este teatro y, en su mayor parte, desentrañando el significado de expresiones y palabras localistas, regionales, populares o, simplemente, en desuso, para lo que se vale de diccionarios dialectales, jergales y de uso (Moliner, Rebollo, Alcalá Venceslada...).

A sabiendas de la dificultad editorial y de la necesidad de separar sobre el papel las múltiples caras de la representación de cara a un público diversificado, sería muy gratificante una edición conjunta de texto y música respaldada por sendos especialistas en la materia, que esperamos para el futuro.

El resto del volumen, género chico, con sus características medulares: la fiesta popular como ambiente siempre de fondo (el Pilar, el tablao flamenco, la verbena de la Paloma); la rapidez de su representación, que motiva los rasgos de su diálogo: los cambios bruscos de dirección, continuos apartes y juegos dialógicos en escena. Todo siempre salpicado del ritmo propio de los géneros breves: comienzos

tumultuosos y con presencia de música y baile, una acción rápida, pero inconsecuente basada en el flirteo amoroso de parejas de claro corte popular en un juego constante *que sí-que no*, y en el equívoco entre sus personajes; profusión de disfraces y trajes populares. La risa en todas las obras presentadas, manifiesta como motivo teatral sobre y frente las tablas, aliñada con humor de la tierra, rasgos dialectales y los grupos de tipos más variopintos... Al final, este conflicto de la acción principal presentado suele diluirse más que solucionarse. El lector-espectador llega a congeniar con el grupo de personajes, enormemente arquetípicos, pero simpáticos, a veces ingenuos, a veces pícaros, socarrones, desvergonzados, y siempre graciosos, humanos, poco dados a la reflexión, aunque de acciones rápidas, que precipitan cada una de las obras en un *crescendo* rítmico hacia un final igualmente tumultuoso lleno de música y movimiento y que frecuentemente apela directamente al público.

En definitiva, teatro breve ameno, divertido, de calidad y necesario.

Como decíamos al principio hay una serie de condicionantes que, si bien parece que lo escénico-musical vuelve a ganar terreno, son los que han arrinconado a este teatro, al menos, en cuanto al interés de los especialistas. El mantenimiento de varias de estas obras en escena hasta nuestros días ha motivado que no caigan en el olvido, y algunas de sus representaciones se han vuelto muy populares. Sin embargo, los autores y el texto dramático han retrocedido ante la música y el motivo, que se han conservado en la mente del público y que incluso forman parte del imaginario popular (¿quién no recuerda a la pareja protagonista de *La verbena de la Paloma* preguntarse dónde van?). La edición de Cátedra está dirigida a ese mismo público que tararea en su mente los versos de estas obras y al núcleo de especialistas

en teatro contemporáneo. El teatro leído ofrece otras ventajas al público. Leer estas grandes obras del género, que han llenado tantos teatros y encumbrado a tantos artistas y que han visto y oído tantos espectadores posibilita un conocimiento diferente de la obra, igualmente deleitoso y necesario. Dejándose llevar por la imaginación y con la lectura de *Antología del Género Chico*, lo mejor de nuestras escenas puede degustarse indefinidamente. Lo interesante sería que la reivindicación del teatro breve que se consigue con la publicación de este volumen no sea un esfuerzo aislado y se perpetúe en próximos trabajos.

Y ya saben, *lo bueno si breve...*

FRANCISCO CUEVAS CERVERA

ANDERSON, L. Christopher, Paul C. SMITH, *Vicente Blasco Ibáñez: An annotated bibliography 1975-2002*, Newark, Delaware (Estados Unidos de América), 2005, Juan de la Cuesta Hispanic Monographs.

Esta nueva bibliografía crítica de Paul Smith y Christopher L. Anderson aparece como actualización de la publicada por el primero de ellos hace treinta años –*Vicente Blasco Ibáñez: An Annotated Bibliography* (Grant & Cutler Ltd., Londres, 1976)–, y retoma la recopilación a partir de 1975, donde se detuvo, para llegar ahora hasta 2002. Durante este periodo de tiempo el interés por la figura y obra de Blasco Ibáñez no ha cesado de incrementarse, lo que se ha traducido en una copiosa reedición de sus libros y en la proliferación de estudios en torno al autor. Por ello la oportunidad y justificación de este trabajo quedan fuera de toda duda.

Por un lado, la instauración de la democracia en España eliminó las trabas

que pesaban sobre un autor que fue considerado tabú por el régimen franquista debido tanto al anticlericalismo explícito de buena parte de su obra como a su condición de símbolo del republicanismo español. Tras la Guerra Civil toda su producción fue retirada de las librerías, a las que no volvió hasta pasada una década, y siempre con las huellas de un censor que las suplantaba y recortaba arbitrariamente. De ahí que a partir de 1976, como muestra esta nueva bibliografía, las ediciones de la obra de Blasco experimenten un auge espectacular. Por ejemplo, solo en España, de *La Barraca* se publican cinco ediciones distintas entre el 76 y el 81; y de un libro como *La araña negra*, que estuvo prohibido durante los casi cuarenta años de dictadura, salen cuatro ediciones entre el 76 y el 84, lo cual constituye una clara prueba del interés despertado por Blasco si tenemos en cuenta que se trata de una obra que incluso fue desacreditada por el propio autor. Por otro lado, la Diputación de Valencia, aprovechando el primer centenario de la publicación de *La Barraca*, declaró 1998 como Año Blasco Ibáñez, circunstancia que propició la celebración de diversos actos sociales de homenaje al escritor, desde la inauguración de monumentos dedicados a su memoria a la apertura de centros de estudios blasquistas, como la Casa Museo Blasco Ibáñez en la playa de la Malvarrosa de Valencia. Todo ello contribuyó a suscitar un nuevo rebrote editorial que se manifestó conforme se acercaba el año 1998, y que revertió el decaimiento que experimentaron las ediciones de la obra de Blasco durante gran parte de los ochenta y el primer lustro de los noventa. Si de nuevo tomamos como referencia *La Barraca* se observa que, en apenas tres años, entre el 96 y el 98, aparecen en nuestro país seis nuevas ediciones de la novela. Este segundo impulso parece haber creado una inercia positiva, ya que hasta

2002 las reediciones de sus libros siguen sucediéndose a buen ritmo. Como asignaturas pendientes cabe señalar la ausencia de reimpresiones de textos como *Historia de la revolución española en el siglo XIX*, de indudable valor historiográfico; o la inexistencia de una rigurosa edición de una Obra completa.

En cuanto a la aparición de estudios en torno a Blasco, la afluencia coincide solo en parte con la de la reedición de sus obras. Si en ambos casos a partir de 1976 arrecian las publicaciones, durante los años siguientes los trabajos críticos irán incrementándose paulatinamente hasta culminar en el espectacular aluvión que se registrará en 1998. Desde esta fecha, gracias sobre todo a los congresos y simposios que se desarrollan como corolario del Año Blasco Ibáñez, asistimos a la consolidación del escritor valenciano como cala inexcusable en la historia de la literatura española. Los autores de esta bibliografía destacan sobre todo el Congreso Internacional celebrado en Valencia del 23 al 27 de noviembre de 1998, cuyas actas, *Vicente Blasco Ibáñez: 1898-1998. La vuelta al siglo de un novelista* (Biblioteca Valenciana, Valencia, 2000), editadas por Joan Oleza y Javier Lluch, y en las que colaboraron destacados miembros del hispanismo internacional, según Smith y Anderson «are an indispensable research tool for anyone seriously interested in studying BI or his work» (p. 65). También merece una mención especial el extensísimo capítulo que dedica a nuestro escritor Juan Luis Alborg en su *Historia de la literatura española* («Vicente Blasco Ibáñez.» *Realismo y naturalismo. La novela. Parte Tercera. De siglo a siglo. A. Palacio Valdés-V. Blasco Ibáñez*. Vol. 5, Parte 3, pp 448-1057; Gredos, Madrid, 1999), al que los autores de la bibliografía consideran una contribución fundamental para la revalorización crítica que experimenta Blasco en los últimos

tiempos, ya que «Alborg refutes a lengthy list of critical commonplaces regarding BI, many of which are being questioned in a systematic fashion for the first time» (p. 41).

El trabajo de Smith y Anderson está compuesto de dos grandes apartados, uno dedicado a la bibliografía primaria y otro a la secundaria. Dentro del primer grupo, se ofrecen por un lado las obras completas y las colecciones dedicadas a Blasco, y por otro un elenco de las publicaciones individuales. Estas últimas se subdividen a su vez en una primera agrupación que contiene la producción literaria, y una segunda que da noticia de las ediciones de epistolarios, artículos periodísticos y discursos del escritor. La bibliografía primaria se cierra con la inclusión de una lista de las creaciones cinematográficas que se han inspirado en la vida o la obra de Blasco.

En el segundo bloque del libro, dedicado a los trabajos críticos, hallamos en primer lugar la referencia a la única recopilación existente de las ediciones de Blasco (aparte de la bibliografía citada de Smith y de la realizada por Bas Carbonell, limitada a las primeras ediciones), cuyo autor es Antoni Espinós, *La obra literaria de Vicente Blasco Ibáñez. Catálogo de las ediciones* (Diputación de Valencia, 1998 y 2002). Ésta cubre el periodo comprendido entre 1903 y 1998, y destaca por ofrecer «the most complete list of foreign translations published to date» (p. 39). En cambio, la de Smith y Anderson tan solo registra las ediciones publicadas en castellano, catalán e inglés; por lo tanto, aquello que la convierte en útil y necesaria es su condición de única bibliografía crítica sobre Blasco. El segundo apartado de este bloque dedicado a la bibliografía secundaria lo constituyen los libros, monografías y folletos que se ocupan en exclusiva del escritor valenciano. Más adelante se ofrece la lista de las actas o catálogos emanados de los

distintos convenios, simposios y homenajes dedicados a Blasco. Los comentarios que incorporan cada una de las entradas se limitan a referir las circunstancias en que fueron celebrados estos eventos y la lista de sus colaboradores, ya que los análisis de los trabajos particulares se hayan incluidos en el siguiente apartado. De esta manera, el subcapítulo denominado «Articles, chapters of books, prologues and introductions to editions, and other significant references to BI or his works» (pp. 68-191) constituye la parte más extensa e interesante del libro al concentrar casi todos los estudios blasquistas. En último lugar, y cerrando el apartado de la bibliografía secundaria, hallamos la mención a poco más de una decena de tesis doctorales que se han ocupado preferentemente de alguna parcela de la obra de Blasco, y que proceden, con la excepción de dos de la Universidad de Valencia, de instituciones universitarias estadounidenses e inglesas.

El principal objetivo de toda bibliografía es el de proporcionar un índice de aquello que puede constituir el interés particular de cada estudioso. En la bibliografía de Smith y Anderson, gracias a las anotaciones que siguen a cada entrada, este fin queda plenamente satisfecho. A menudo los autores se limitan a resumir el contenido del texto referido, mientras que en otras ocasiones añaden su opinión sobre el interés o novedad de la información que aportan los textos. De esta manera, Smith y Anderson van creando un código tácito que conforme se avanza en la lectura de la bibliografía permite interpretar tanto su mayor o menor detención en ciertos artículos, como su silencio respecto a otros. Esta labor, que no está exenta de cierto subjetivismo, requiere un dominio considerable del universo creativo de Blasco Ibáñez que los autores de esta bibliografía demuestran poseer en alto grado. De este modo, el libro ofrece además una amplia panorámica sobre la os-

cilante trayectoria crítica del escritor, al poner de relieve las servidumbres a las que se halla sometida la crítica literaria, ya que descubre los mecanismos sociales, históricos e ideológicos que rigen la formación de cualquier canon nacional.

Junto a los requisitos consustanciales a toda obra de características análogas, Smith y Anderson se plantean fines que van más allá de lo que en principio cabe esperar de una bibliografía. Así, por ejemplo, en el primer capítulo tratan de orientar sobre la conveniencia de elegir una edición u otra de una misma obra; y para ello analizan una serie de factores como la calidad del papel y de la impresión, el precio o el cuidado e interés de las ilustraciones y fotos que las acompañan. Asimismo, el libro incorpora valiosa información sobre los centros y bibliotecas donde pueden hallarse los más completos catálogos bibliográficos sobre Blasco, indicando desde los horarios de apertura de estos establecimientos hasta las vicisitudes que puede hallar el visitante. Smith y Anderson se detienen también en las revistas, sitios web y asociaciones cuyo objeto es la obra y figura del escritor valenciano.

En definitiva, sus autores logran que el libro resulte ser de consulta útil a cualquier interesado en Blasco, independientemente de su competencia. La unión que consiguen entre rigor, funcionalidad y didactismo desapegado de toda suficiencia académica, hacen de su bibliografía el instrumento total que todo investigador desea poseer respecto a su objeto de estudio. Su publicación constituye por lo tanto un motivo de alegría para todos los blasquistas, y supone un imprescindible paso adelante en la profundización del conocimiento de este intelectual valenciano que, como se recuerda en el libro, «became, after Cervantes, Spain's best-known author internationally» (p. 12).

PABLO RAMOS GLEZ. DEL RIVERO

SMITH, Alan E., *Galdós y la imaginación literaria*, Madrid, Cátedra, 2005, 231 pp.

Alan E. Smith, profesor de la Universidad de Boston y educado en el galdosismo del inolvidable Stephen Gilman, ha publicado un libro sobre Galdós que se lee con gusto y aprovechamiento tanto por el especialista en estudios galdosianos como por el lector común. Para el primer tipo de lector, este libro supone un salto muy cualificado en la interpretación de la obra narrativa del canario desde una perspectiva que atiende a los componentes *no realistas* que la inundan. Para el lector común este libro llena de vivo sentido humano la representación literaria de un universo histórico —la sociedad española del siglo XIX— que constituyó el objetivo nuclear de la escritura galdosiana.

Las dos lecturas pueden ser hechas sucesivamente o de forma simultánea; una y otra avalan la calidad de un libro de crítica que, sin perder ninguno de los aprestos del género a que pertenece, es, además, una estimulante invitación hacia una experiencia fascinante cual es la corrección radical de los tópicos más arraigados que se refieren al «realismo» de nuestro autor. Y es que la representación verosímil de los mecanismos humanos que teján las relaciones individuales y colectivas del tiempo en el que vivió Galdós —un tiempo del que nosotros somos en buena medida tributarios— no agota ni con mucho el programa de trabajo de uno de los grandes autores de ese continente literario que se ha dado en llamar la *novela realista moderna*. El *realismo* narrativo de más calidad ha ido siempre más allá del simple reflejo escrito de lo que se percibe por los sentidos puesto que ha sondeado las dimensiones emocionales, memorativas y simbolizadoras de la psique humana que dan la dimensión profunda de la complejidad

de cada persona. Galdós dio buena cuenta de ello y, desde sus contemporáneos, se ha subrayado insistentemente esa tercera dimensión visionaria de sus obras que se entremezcla con el propósito de estricta fidelidad a lo documentado desde la superficie de los seres.

Para referirse a ello, la crítica galdosiana, desde sus primeros tiempos, ha hablado de la veta *fantástica* del escritor. Ya a finales del XIX lo señalaba el hispanista Fitzmaurice-Kelly: «Galdós combines realism with fantasy». Emplear la noción de «fantasía», que permea tantas producciones artísticas de la centuria decimonónica, implica la apertura gnoseológica a otras dimensiones de la experiencia humana y Galdós —como otros grandes *realistas* de su tiempo— indagó adrede en estos territorios. El propio Alan Smith es autor de una selección de sus *Cuentos fantásticos*, una antología de textos que se puede leer como la primera entrega del actual volumen. Pero para el título de este libro ha preferido la denominación «imaginación mitológica» con la percutiente alusión a lo que el concepto de «imaginación» creadora significó para los románticos y a lo que la noción de Mitología, entendida como exégesis racional de los relatos fundacionales de las civilizaciones, sugiere como una vía alternativa de explicación del universo.

Los lectores de Galdós descubren rápidamente la importancia que los sueños tienen en la vida de los personajes de sus novelas; «lo que una sueña tiene su aquel» explicaba Mauricia la Dura, la conmovedora mujer del pueblo de *Fortunata y Jacinta*. A esta evidente manifestación de lo irreal se suman los muchos momentos de los relatos galdosianos en los que el lector es inducido a la duda y la desazón respecto a la consistencia objetiva de los hechos relatados, estados de ánimo que caracterizan a la moderna literatura fantástica. Pero, ade-

más, el lector encuentra en Galdós abundante material mitológico que no es sólo el acarreo de las convenciones culturales propias de un burgués culto del siglo XIX. Buena parte del material mitológico aludido o sugerido en Galdós es, siguiendo el dictamen de Joseph Campbell, la expresión de los sueños públicos y de los mitos privados –recuérdense una vez más las fuertes escenas de alucinaciones oníricas de las novelas– que viven tantos personajes de los cuentos, novelas y teatro de nuestro autor. A esta última vertiente es a la que dedica Alan Smith *Galdós y la imaginación mitológica*.

Ha sido un lugar común del galdosismo el denominar los últimos años de su creación novelesca la «etapa mitológica», habida cuenta la función estructuradora que determinados mitos clásicos cumplen en las últimas serie de los *Episodios*, en las novelas contemporáneas y en el teatro, a partir del estreno de *El abuelo* (1904) hasta *Alceste* (1914). Y, sin embargo, desde sus primeros relatos Galdós instaló el universo mitológico en su escritura, bien como figura estructuradora de la inquietante historia que es *La Sombra* (1870), bien como pauta iconográfica que remite a figuras muy representativas de la vieja mitología (por ejemplo, las tres Parcas personificadas por las hermanas Porreño de *La Fontana de Oro* de 1867). Alan Smith muestra, a través de análisis sugestivos, esa continuidad activa de la mitología clásica en la obra del escritor canario.

Para cumplir sus propósitos artísticos, Galdós empleó generosamente el material que le ofrecía la mitología greco-latina. Alan Smith recuerda, en una nota final de su libro, que entre los libros del novelista se conserva un ejemplar de una traducción francesa de 1863 de la *Ilíada*, impreso en el que el jovencísimo estudiante había subrayado esta manifestación de Helena: «Il (Zeus) veut que nous soyons sujets des chants pour la posterité». La posteridad fue rotundamen-

te fiel a esta previsión puesto que a Galdós le llegaron todos los ecos posibles del mundo troyano, de los dioses olímpicos y de los héroes del panteón mitológico. Maestros de la Universidad de Madrid como Alfredo Camus, Moreno Nieto o Lázaro Bardón –a los que Galdós siempre admiró– pudieron sugerirle el valor simbólico que los personajes y los acontecimientos que esta tradición aportaban a la cultura del siglo XIX. Y, desde luego, las iluminaciones que filólogos, historiadores y antropólogos contemporáneos habían traído a la explicación de las mitologías de otro origen –la céltica, la persa, la hindú...– y del hecho mítico en sí tampoco eran desconocidas para el novelista español.

La contextualización de los conocimientos mitográficos que poseía Galdós en el marco de los estudios sobre Mitología que la investigación del XIX estaba haciendo públicos es otro aspecto notable del libro de Alan Smith, quien, además de situar al novelista en el horizonte del pensamiento krausista, subraya la asimilación que había hecho de la psicología fisiológica de González Serrano y de los estudios mitográficos de Joaquín Costa. Otros críticos ya habían señalado estas direcciones, pero en el caso presente han sido integradas de modo convincente a los efectos de subrayar el simbolismo trascendente que los mitos desempeñan en las ficciones galdosianas. Teniendo en cuenta, pues, los saberes que el horizonte intelectual de la época le proporcionaba, Galdós en su escritura artística puso en acción un procedimiento que, entre nosotros y para otros textos literarios Antonio Prieto ha denominado la «fusión mítica». Este recurso significa la implicación de elementos mitológicos y simbologías morales de varia procedencia a los efectos de construcción de una nueva representación artística que establece asociaciones inéditas en el diálogo de los textos literarios.

La reelaboración de mitos consolidados de las antiguas y las modernas literaturas –los héroes clásicos, Fausto, don Quijote, don Juan, el rey Lear...– resuena en los relatos de Galdós con armónicos muy personales y que, en muchos casos, son el resultado de una «fusión mítica», mostrada con variaciones en distintas obras suyas. Es el caso del mito de Pigmalión, modelizado en el cuento «La princesa y el granuja» y en la novela de tesis *La familia de León Roch*, de la figura arquetípica de la «madre terrible» que permea textos desde *Doña Perfecta* hasta los últimos *Episodios*, del motivo folclórico de la cueva de los milagros tan ejemplar entre los románticos europeos y de tan hondo significado psíquico en varios secuencias de distintas novelas y, singulamente, en *La primera república* y también es el caso de la «fusión mítica» de las figuras de Cristo y don Quijote en el perfil del clérigo manchego que protagoniza *Nazarín*.

Alan Smith hila con todos estos elementos un tejido crítico que explica a todo Galdós y que perfila con fina argumentación lo que fue el proceso de la literatura escrita en español en el traspaso del siglo XIX al XX. «Modernismo» –entendido en su sentido anglosajón– es la palabra que emplea el crítico para situar la fecunda actividad creativa de Galdós en coincidencia cronológica, añado yo, con proyectos mitográficos paralelos que estructuran novelas «fin de siglo» de Clarín (la mitología hebraica en *Su único hijo*), Juan Valera (la mitología hindú en *Morsamor*) o Armando Palacio Valdés (los mitos helenos en *La aldea perdida*), por recordar textos bien conocidos.

Pero no es esta dirección comparatística la que sigue el libro sino que su indagación va por otro camino, también muy representativo del «modernismo» español, el de la visión de la Historia como un tiempo simultáneo en el que la interpretación del pasado y la vivencia

del presente incorporan una prefiguración imaginativa del futuro. Esta percepción fue muy sentida por el escritor canario, por supuesto desde sus primeros relatos, pero se acentuó en la época que con escaso acierto ha sido llamada la del «estilo de la vejez», la época que corresponde a la publicación de *El caballero encantado* (1905) y a su teatro simbolista. Y tal intuición no es en nada ajena al concepto unamuniano de «intrahistoria», cuestión sobre el que Antonio Regalado García ya había efectuado finas aproximaciones en un libro de 1966 dedicado a Galdós y la novela histórica. De manera que cuestiones capitales que caracterizan la literatura del cruce de siglos tienen en Galdós su natural asiento.

Dar un sentido unitario a la prolongada carrera literaria de Benito Pérez Galdós, situar ese sentido en una perspectiva de inacabables resonancias mitológicas y anclar tales explicaciones en el contexto cultural más exigente del panorama intelectual del siglo XIX y principios del XX son las grandes líneas maestras de este libro en el que no son de menor interés los análisis específicos de una nutrida selección de creaciones galdosianas. Una vez más, y en esta ocasión de forma contundente, Galdós es leído a la luz de una exégesis no esquemática que sitúa en su exacta medida lo que fue el «programa realista» de un autor que iba mucho más allá de lo que le ofrecían los garbanos y los cafés del Madrid de la primera República y de la Restauración alfonsina.

LEONARDO ROMERO TOBAR

PEGO PUIGBÓ, Armando, *La Escritura encendida*, Barcelona, Edimurtra, 2004, 218 pp.

He deplorado en repetidas ocasiones que los estudios literarios hayan abando-

nado casi totalmente en España el rico campo de la literatura espiritual, que en su día atendiera con singular solvencia Pedro Sainz Rodríguez. Por eso, no puedo sino felicitarle por la tarea que lleva a cabo este joven profesor de la Universidad «Ramon Llull» de Barcelona en cuya producción consta ya una obra tan solvente como *El Renacimiento espiritual (Introducción literaria a los tratados de oración españoles, 1520-1566)* (Madrid, CSIC, 2004).

En la presente obra aborda el estudio «literario» de cuatro eclesiásticos españoles, figuras señeras del siglo xx, los santos José María Rubio, S.J.; Pedro Poveda, Fundador de la Institución Teresiana y Josemaría Escrivá, Fundador del Opus Dei. A ellos se añade el P. Pedro Arrupe, Prepósito de la Compañía de Jesús.

El libro puede ser considerado un ejemplo de la tradición de «vida y obra», aunque, sin embargo, hay un especial aliento moderno en la perspectiva de género literario que adopta al enfrentarse con los textos. Resulta novedoso —y acertado— plantearse, por ejemplo, la estructura del género «hora santa» en la práctica de S. José María Rubio. Más allá de la densidad de obra literaria, obra de creación (a mi juicio, poca) que pueda residir en estos discursos analizados de Rubio, ningún teórico podrá negar cuán interesante es observar el molde y sus razones.

Mucho mayor aliento literario e intelectual encierra, a mi juicio, la producción de S. Pedro Poveda sobre cuya caracterización hay estudios previos con los que ha podido contar Armando Pego. Queda abierto, para ulterior investigación, establecer qué características son meros rasgos de época y cuáles se deben a la inspiración del autor. Esto nos permitiría, además, establecer una genealogía de determinadas expresiones y conceptos. Por ejemplo, la expresión «unidad de vida», recategorizada mucho más tarde

en los escritos de Escrivá, es quizás «inventado» povedano, aunque con un contenido en parte idéntico y en parte distinto al que le atribuye el Fundador del Opus Dei.

Absolutamente novedoso resulta el rastreo que Pego realiza del ascendiente ignaciano en los escritos de Escrivá. Es lógico que quien se dirigía con el P. Sánchez, S. J. asimilara expresiones y perspectivas del Fundador de los jesuitas y, más allá de este dato biográfico concreto, que quien estudió en un Seminario Diocesano español de la época estuviera más o menos imbuido del espíritu de los *Ejercicios Espirituales*. Se trata de una obviedad que, sin embargo, nadie, que yo conozca, había establecido rigurosamente hasta que lo ha hecho Pego Puigbó.

Además, el trabajo de Pego tiene el mérito del rigor en la relación establecida. De ninguna manera, se quiere hacer creer que no hay diferencia entre la espiritualidad jesuitica, en la tradición del *contemptus mundi* y la propuesta de Escrivá de «amar el mundo apasionadamente». Hay un marco común —la doctrina cristiana— y unas expresiones y modulaciones concretas idénticas, que significan, sin embargo, de manera diferente según el diferente sistema espiritual y ascético de uno y otro santo. De todos modos, también aquí hay que abogar por investigaciones ulteriores que afinen sobre qué hay de discurso de época y de tradición común y qué de influencia directa en algunos casos que establece Pego quizás todavía sin la necesaria precisión.

Me parece a mí que, desde el punto de vista de la literatura espiritual, la colosal figura de Pedro Arrupe, a quien Pego profesa una patente devoción, tiene mucho menos interés que la de los otros autores estudiados. No solo es que no se pueda aducir la autoría de algo parecido a *Camino*, obra de Escrivá que

lleva vendidos más de cuatro millones y medio de ejemplares, sino que en la escritura de Arrupe no se dan, me parece, las condiciones no conscientes que convierten (más o menos) los discursos de los otros autores en textos *literarios*.

Y aquí lo dejo. Estamos ante un volumen modélico que no pone fin, pero sí sólido principio a una investigación necesaria. La costumbre de los autores ascéticos y místicos, de no preocuparse de salvaguardar la propia autoría ni la de los demás y, por consiguiente, de prescindir de citas y menciones explícitas, avalora más, si cabe, el trabajo que acabamos de presentar.

Como hemos dicho, se trata de un trabajo necesario. Con él saludamos en Armando Pego la promesa de una nueva gran figura en la investigación sobre literatura espiritual.

MIGUEL Á. GARRIDO GALLARDO

GÓNZALEZ DÍAZ, F., *Árboles. Una campaña periodística*, Edición y estudio preliminar de J.M. Marrero Henríquez, Cabildo de Gran Canaria, Las Palmas de Gran Canaria, 2005, 126 pp.

Para la mayor parte de los españoles, incluso para los canarios, el isleño Francisco González Díaz es una figura desconocida. Y, sin embargo, al menos durante el primer tercio del siglo xx, desempeñó un papel de primera importancia en la vida cultural del Archipiélago. Al lector le interesará saber que desde muy joven se distinguió por su compromiso con la defensa de las causas cívicas, erigiéndose, desde la prensa y desde la tribuna, como promotor entusiasta de todo cuanto pudiera contribuir de algún modo al progreso moral e intelectual de las Islas, especialmente al fomento y conser-

vación del arbolado. Tomando como modelo las repoblaciones forestales llevadas a cabo en las inmediaciones del Hotel Taoro, que habían mejorado considerablemente el aspecto de Puerto de la Cruz, González Díaz propuso imitar esta iniciativa en los «pelados riscos» que rodeaban la capital grancanaria. Para ello, animó a entrar en el debate a personajes de la vida isleña, que crearon un clima de opinión favorable a esta iniciativa. Por otra parte, aprovechando la confección del programa de actos de las fiestas de San Pedro Mártir, planteó la idoneidad de esa fecha para instaurar la Fiesta del Árbol, proyecto que fructificó, gracias a la intensa implicación de la sociedad capitalina, el 29 de abril de 1902. A esta primera Fiesta del Árbol celebrada en Las Palmas de Gran Canaria, siguió, apenas unos meses después, la que tuvo lugar en Santa Cruz de Tenerife, con gran éxito de público, que contó también con la presencia de nuestro vitoreado orador. Desde entonces, el «Apóstol del árbol», haciendo honor a su título, siempre estuvo espiritualmente presente en las celebraciones de este tipo que tuvieron lugar en las Islas. Es éste el contexto de efervescente actividad en el que debe situarse *Árboles. Una campaña periodística* (1906), libro en que el propio González Díaz había recopilado su temprana producción en este campo, y del que José Manuel Marrero Henríquez nos ofrece hoy una edición que, aunque no facsímil, en razón de la conservación del tamaño de caja, de la tipografía, del reglaje, de las cenefas, de los elementos decorativos, de la paginación y del cortamiento de las palabras, se nos presenta como un reflejo fidedigno de la *princeps*.

En un sustancioso y original prólogo, titulado «Francisco González Díaz: regeneración cultural, repoblación forestal y ecología» (pp. vii-xx), comienza Marrero Henríquez recordando las tres grandes oportunidades históricas que, según Ses-

sions<sup>1</sup>, ha tenido Occidente para abandonar el camino de la «desviación antropocéntrica» y volver al «ecocentrismo presocrático»: el Medioevo, con Maimónedes y San Francisco; el siglo xvii, con la metafísica panteísta de Spinoza; y, en fin, el siglo xix, con las ideas revolucionarias de Mill, Thoreau, Perkins, Marsh, Muir y Santayana. Desde entonces hasta el presente, Sessions destaca como hitos del ecocentrismo las figuras de Russell, Huxley y otros hasta llegar a la revolución ecológica propiamente dicha, que se sitúa a comienzos de los años sesenta del siglo xx, y al pensamiento de la ecología profunda del noruego Naess. Según Marrero, sin menoscabo de los hitos, figuras y textos señalados por Sessions, es posible volver al pasado «para descubrir significados ecocéntricos latentes en otros hitos, figuras y textos, incluso en aquellos que han sido descritos como eminentemente antropocéntricos» (p. ix). Sería el caso, por ejemplo, del Regeneracionismo español, que, en su visión de la geografía española, establecía un vínculo entre el conocimiento de la geografía y el renacimiento material y espiritual del país, y, ya más concretamente, su manifestación en la vida y en la obra de Francisco González Díaz, plenamente imbuido del pensamiento regeneracionista y del sentido positivista del progreso que éste entrañaba. Como los regeneracionistas, González Díaz entendió que en el conocimiento de la geografía estaba la clave de toda renovación material y espiritual. Una vez considerados el clima y la naturaleza de Canarias, se mostró convencido de que la regeneración de las Islas dependía de la explotación de la industria del turismo, de la renovación de la política educativa, de la repoblación forestal y de la conservación de las manifestaciones típicas de la cultura popular.

No en vano, González Díaz, aun siendo un regionalista convencido, no se limitó a cantar líricamente la hermosura de su tierra con «pinceladas sublimes» o «benévolos cuadros costumbristas», sino que, como pone de relieve Marrero Henríquez, situó el territorio de Canarias en la complejidad del primer Modernismo y, desde él, sirviéndose, ora de la voz, ora de la pluma, dialogó con un presente a cuyo desarrollo deseaba contribuir. Además, la perspectiva integral que tiene del arbolado conecta, como nos recuerda Marrero, con el Teide de Viana, con la Selva de Doramas de Cairasco, con José de Viera y Clavijo y su *Diccionario de historia natural de las Islas Canarias*, con Graciliano Afonso y su «Oda al Teide», con Nicolás Estévez y su «Canarias», con la nueva ciudad nacida de la construcción del Puerto de la luz que los modernistas celebraron, y con el rechazo de las vanguardias a la definición de lo insular del regionalismo en favor de un retorno al origen de lo imaginario en la tradición para reinventarlo nuevamente. Es más, no sólo dialoga con la tradición interna de la literatura canaria, sino también con la «responsabilidad neotestamentaria del hombre con la naturaleza; con el positivismo y su reduccionismo tecnológico; con el legado prehispánico de unos exuberantes bosques diezmados a lo largo de la conquista, la colonización y la posterior relación comercial con Inglaterra; con los viejos sistemas de enseñanza y los valores en ellos insertos; con los mitos clásicos de las Hespérides, la tierra de los Bienaventurados, las Macaronias o Islas Afortunadas (*makaron nesoi*); con el compromiso que la literatura tiene con el hombre y el mundo y con la preocupación de este siglo xxi por los evidentes desajustes de la naturaleza» (pp. xvi-xvii). Con un acercamiento ecléctico, a un tiempo influido por el cristianismo, las filosofías idealistas y las filosofías de la materia, elaboró González Díaz unas

<sup>1</sup> G. SESSIONS (ed), *Deep ecology for the 21<sup>st</sup> Century*, Boston and London, Shambhala, 1995.

crónicas en las que convivían «el pensamiento regeneracionista del 98 español y el emancipador americano, las armonías paradisíacas de la selva guanche y el Edén genésico, el pensamiento ilustrado y las libertades democráticas, la mentalidad científica y el pragmatismo mercantilista, la pedagogía del krausismo y de la Institución Libre de Enseñanza y el espíritu apostólico de José Martí» (pp. xvii-xviii). El libro del que aquí se nos ofrece una nueva edición es, tal vez, la más obstinada muestra de su febril actividad cívica y, más concretamente, de su labor ecologista.

*Árboles. Una campaña periodística* (1906) se articula en varios grandes apartados. En el primero, «Propaganda oral», se reúnen una conferencia que Francisco González Díaz impartió en la Fábrica de San Pedro de Arucas sobre la transformación de Gran Canaria por la restauración de su primitiva naturaleza (pp. 11-24) y el discurso que pronunció en la Plaza de la Feria con motivo de la celebración del primer Día del Árbol (pp. 25-28). Ya dentro de los bloques «Propaganda escrita» y «La campaña del arbolado en la prensa isleña» se incluyen una serie de artículos propagandísticos sobre esta campaña publicados entre el 18 de julio de 1901 y el 17 de enero de 1906 (pp. 29-90). Los últimos apartados se dedican a las opiniones autorizadas de Andrés Navarro Torrens (pp. 91-107), de Juan de León y Castillo (pp. 108-115) y del señor Obispo (pp. 119-123), que pretenden legitimar el proyecto ya desde el punto de vista científico, ya desde el religioso. Cierto es que, para un lector contemporáneo, la lectura de estas páginas puede hacerse un tanto pesada, no ya por las abundantes reiteraciones conceptuales –de las que el propio González Díaz se excusa diciendo que pretendía convertir en «ritornelos literarios» ciertos conceptos «que podían herir la fantasía de los lectores u oyentes» (p.44)– sino

por el estilo, un estilo barroco, declamatorio, engolado y con resabios de púlpito de iglesia. Para muestra, un botón: «Señores: He venido a sembrar entre vosotros la semilla de la palabra, de la doctrina, en la perfectísima seguridad de que no será perdida; porque así como en estos campos feraces, beneficiados por vuestro trabajo y fecundados por vuestro sudor, brotan espléndidas las cosechas y nada se pierde ni se malogra de cuanto representa el esfuerzo de la labor humana luchando con la tierra para obligarla a rendir las riquezas que en sus entrañas oculta, así también no se esteriliza, no puede esterilizarse, al caer sobre los espíritus sedientos de verdad, de justicia y de razón, este rocío benéfico de la palabra, que, venga de donde venga, ora surja sin elocuencia de labios como los míos, ora arranque de labios elocuentísimos cual torrente desatado en impetuosas ondas de plata, siempre encontrará, siempre, almas que lo recojan y absorban; de la misma manera que los manantiales, ya discurran pobres y perezosos por grietas y por socavaduras de las montañas, bien convirtiéndose en corrientes arrolladoras, se despeñen con ímpetu violento, de todas maneras y como quiera que circulen, han de beneficiar en último término a la tierra que al recibirlos como una inmensa esponja, ensancha e hincha sus senos infinitos» (pp. 17-18). Ahora bien, este ropaje boscoso, tan característico de la retórica decimonónica, no contradice la modernidad fundamental del pensamiento que Marrero Henríquez destaca y que en la obra se expresa, porque Francisco González Díaz, ecologista *avant la lettre*, comprendió antes que muchos otros que el cuidado de todo tipo de vegetación implicaba una sensibilidad que era imprescindible promover para superar el atraso económico y cultural de las naciones, particularmente de su tierra, y, en este sentido, fue un hombre del siglo XXI.

En fin, para coronar la tarea de editar nuevamente este interesante libro –lujosamente encuadernado en tapas verdes con caracteres plateados, impecable en su presentación externa–, no habría estado de más incluir, aunque fuera como apéndice, una serie de notas explicativas al texto: determinando qué hay de cierto en las múltiples referencias culturales aducidas por González Díaz para legitimar su empresa del arbolado; elaborando un índice identificativo de personajes y lugares citados, especialmente por atención al lector peninsular, no tan familiarizado con la historia y la geografía del Archipiélago como el canario; y explicitando el sentido de guiños literarios no accesibles hoy al público medio, como, por citar un solo ejemplo, la alusión a *El loco dios* de Echegaray en p. 36. Por otro lado, puestos a actualizar la ortografía y a corregir las erratas –que, al decir de Marrero, eran «muchas, las más en cuestiones ortográficas y léxicas que en asunto de sintaxis» (p. xxi)–, habría que haber tomado en cuenta las reiteradas veces que González Díaz escribe «absorbente» (p. 19), «absorbe» (p.19), «absorventes» (p.39)...; y haber velado por que no se deslizaran algunas palabras entrecortadas en el seno de una línea –«época», «primera» (p. 15)...–, consecuencia evidente de haber querido conservar el cortamiento original de las palabras. Hay también alguna errata en los nombres propios que figuran en el prólogo –*Russel* (p.viii) en vez de *Russell*, *Zolá* (p.xiii) en vez de *Zola*...–, pero estos pequeños deslices, inevitables, no empañan la calidad de un trabajo magnífico. No nos cabe duda de que, como nos sugiere Marrero Henríquez, si Francisco González Díaz contribuyó, con su vida y con su obra, a promover un cambio radical de estilo de vida en los canarios de su momento, «la reedición de *Árboles. Una campaña periodística* contribuirá con fuerza renovada, a ese cambio y a

la toma de conciencia de que del tratamiento del arbolado y del medioambiente dependen el bienestar de los pueblos y la calidad de sus culturas» (p. xix).

MÓNICA M.<sup>a</sup> MARTÍNEZ SARRIEGO

FRAU, Juan, *La teoría literaria de León Felipe*, Sevilla, Secretariado de Publicaciones, Universidad de Sevilla, 2002.

Como el propio autor menciona en las consideraciones preliminares, esta investigación tiene como objetivo la formulación de la teoría poética de León Felipe, no plasmada en preceptos, tratados o tablas, sino manifestada a través de sus poemas y su escritura como respuesta a una serie de cuestiones relativas a la esencia de la creación, la función de la literatura, la relación entre literatura y vida, y entre tradición y búsqueda de la originalidad.

A pesar de la relativa originalidad de este poeta, de la riqueza y coherencia que manifiestan sus textos, no ha sido un autor muy estudiado hasta el momento, debido, en parte, a las dificultades que ofrece su obra a la clasificación, y también a su condición de exiliado perpetuo. El hecho de no pertenecer a ningún grupo literario, el mostrar unos principios poéticos discordantes con respecto a su época, así como el tener una forma minoritaria de entender la poesía ha hecho, según el autor, que León Felipe no haya sido tratado en estudios de conjunto ni en explicaciones lineales de la evolución histórica de la literatura española, lo que, reflejado en la escasa bibliografía que se ha dedicado a su obra, contribuye a hacer de este autor un «gran olvidado».

El libro destaca, como idea central, la unidad de la concepción poética de León Felipe a lo largo de su obra, a pesar de

su vocación tardía y de lo extenso de su producción. Esta coherencia se manifiesta en la ausencia de rupturas en su trayectoria, así como en la uniformidad que muestran las antologías y selecciones preparadas por el propio autor. Se defiende, así, una visión completa y comprensiva de la obra de este poeta, que tenga en cuenta su riqueza y complejidad temática e ideológica.

El libro se divide en diez capítulos: I. Poética en la Historia; II. Teoría y Práctica de la Crítica Literaria; III. Naturaleza de la Poesía. La Poética de la llama; IV. Naturaleza de la Poesía. El compromiso; V. Naturaleza de la Poesía. El proceso de la Creación; VI. Génesis y construcción del Verso, del Poema y del Libro; VII. Los Géneros Literarios; VIII. Esencia y Características del Poeta; IX. Poética y Retórica; X. El programa Poético: Esquema y Evaluación.

Antes de abordar los aspectos puramente teóricos de la obra, el capítulo I se detiene a observar el momento literario en el que esta obra se desarrolla, para reconocer el ambiente que la rodea y comprobar posibles influencias y contrastes. Se trata de un intento de situar al autor entre las generaciones de principios de siglo, señalando las dificultades que ofrece su ubicación en un movimiento determinado, ya que el propio autor declara no sentirse integrado en ninguno de los grupos dominantes de la escena poética de la época, sino más bien contrario a cualquiera de ellas.

Como puente entre lo histórico y lo teórico, el capítulo II se centra en la actitud crítica que el poeta mantiene frente a la literatura precedente y contemporánea a la suya. Esto exige analizar las observaciones que hace el poeta sobre escritores y textos ajenos, en las que, de alguna manera, se proyectan también sus ideas, concepciones y presupuestos teóricos. A través del análisis de distintas afirmaciones, puede apreciarse la visión

negativa que tiene León Felipe sobre la forma en que se ejerce la crítica literaria en su tiempo. En general, el autor estudiado concede más valor a la crítica literaria que tiene que ver con el análisis y la interpretación del texto, crítica que debe hacerse persiguiendo siempre el significado profundo. Esta actividad puede proyectarse también sobre la obra de uno mismo, aportando claves para lograr la perfecta comprensión y evitar pérdidas de sentido. De esta forma, la crítica puede intervenir en el proceso creativo.

El capítulo III inicia el estudio de los aspectos teóricos de la poética de León Felipe, explicando lo que para este autor constituye la esencia y las funciones de la literatura. Lo esencial poético es lo que queda en el poema después de haber suprimido lo formal y lo ideológico. Lo que permanece es la sensación experimentada, lo inefable y lo intangible que se encuentran por debajo de la forma material del texto.

Otro modo de acercarse a la verdadera naturaleza de la poesía consiste en delimitar sus propiedades y funciones más importantes. Según esto, el poeta declara que la función de la poesía es la comunicación, función que se expresa en obra repetidamente mediante las metáfora de la llama, la luz y el grito. El origen de la poesía se encuentra en el dolor, impuesto por la divinidad como pago para la ejecución de la creación poética. Así, la poesía se concibe como un instrumento válido para tratar de comprender la naturaleza íntima y profunda del universo y un camino para que el poeta indague dentro de sí mismo y encuentre su propia individualidad, llegando a convertirse en una especie de confesión íntima.

En el capítulo IV se estudia la relación entre el poeta y el resto de la sociedad. En este sentido, desde el principio de la obra de este autor se advierte su deseo de que su obra sea para toda la humanidad, sin que exista discriminación alguna por mo-

tivos de clase. Su poesía va dirigida a la mayoría, y especialmente a la clase popular. Esta concepción sobre la poesía manifiesta un afán universalista que afecta no sólo al destinatario, sino también al objeto del poema, a la temática de lo tratado. La razón de este dirigirse a la mayoría es la concepción del poeta como portavoz de todos los hombres. La humanidad delega en el poeta la expresión, y éste la representa con su voz. Por tanto, una de las funciones del poeta en la sociedad será la de intentar conseguir un mundo mejor mediante la expresión del sufrimiento que él está capacitado para sentir y expresar de una manera privilegiada. Por eso el poeta es «el gran responsable», y su labor se equipara a la del obispo, el político o el filósofo. Estas ideas revelan un León Felipe comprometido, en términos sociales y políticos, lo que ya es una de sus características más conocidas y que más ha contribuido a su divulgación entre determinado público lector.

Después de analizar la esencia y las funciones de la literatura, el estudio se detiene, en el capítulo V, a analizar el modo en que ésta se produce; los mecanismos y los materiales que utiliza el poeta para crear sus poemas. En primer lugar, hay, en la obra de León Felipe, una relación entre poesía y locura, asociación tan antigua como las propias reflexiones sobre la literatura misma. Para este autor, el poema tiene su origen en el dolor y en la queja ante la injusticia, pero también del dolor y la injusticia nace la locura, estado natural del hombre que es testigo de la barbarie. Esta idea explica su constante recurrir a la figura de Don Quijote, paradigma del poeta prometeico, cuya locura se enciende al conjuro de la palabra justicia. Pero, además de la injusticia, hay otro motivo para desembocar en la locura, que es el deseo de conocimiento y entendimiento de la realidad, que no se realiza mediante la lógica y la razón, sino mediante la locura, equiparable al sueño

como zona fronteriza de la conciencia y la razón, puesto que la verdad se encuentra más allá de lo cartesiano. La figura del poeta se opone por completo y de forma radical a la del filósofo, profesional de la razón. La asociación entre poesía y locura no deja de lado, sin embargo, la cordura. El mismo poeta reconoce que en el poema trabajan dos poetas —el loco y el cuerdo; el romántico y el clásico—, y afirma que lo inconsciente ha de someterse a las leyes conscientes del poema, puesto que el poeta no puede sustraerse del todo al equilibrio mental y a la coherencia.

Otro tema relacionado con el de la locura, que también ha tenido un gran protagonismo en las reflexiones sobre la creación literaria, es el de la inspiración. Desde el primer libro poético de León Felipe ya se aprecia la intención de que la escritura se produzca bajo los dictados de la inspiración, rechazando el trabajo racional y metódico. Mediante la inspiración se puede escribir algo que está situado más allá del alcance del hombre en su condición cotidiana, algo que resulta superior al hombre mismo. El escritor es visto, así, como una especie de escribiente; como un mero instrumento inconsciente que sirve de intermediario a ese ente metafísico, Dios o Viento, que lo inspira. En esto radica la principal diferencia con la doctrina romántica del genio, en la que el poeta, en lugar de recurrir a una potencia exterior, extrae la fuerza creadora de sí mismo, de lo más sublime de su interior. Por el contrario, la creación poética se asocia, en León Felipe, a la idea de gracia del cielo, idea recurrente en su obra. Esta concepción de la creación tiene consecuencias en la forma final del poema, que no suele retocarse ni revisarse, sino que se mantiene fiel a la manera en que ha surgido en su primera redacción, puesto que sería una necedad tratar de enmendarle la plana a Dios, o pretender mejorar con la razón lo que la intuición ha proporcionado.

En relación con su postura ante la tradición y la originalidad, el poeta afirma que se debe partir de la tradición, aunque buscando siempre un valor personal, que pertenece al individuo. Con esto, León Felipe reivindica la individualidad frente a la tiranía del pensamiento colectivo, y afirma que se puede decir todo, pero cada uno con su voz.

Del estudio de estas ideas se pasa, en el capítulo VI, a la revisión del proceso de la génesis técnica y artística de la obra, intentando descubrir y describir los procesos que median en la creación del poema. Para el autor estudiado, la génesis del verso tiene muy poco que ver con el cálculo y con la creación que realiza el poeta retórico. Desde sus primeros poemas y declaraciones se aprecia la idea recurrente de la talla o escultura del verso, idea que se convertirá después en la de la criba o poda. En ambas acepciones se deja clara la necesidad de eliminación de lo sobrante, cuya permanencia resulta perjudicial. El poeta debe llevar a cabo una labor de limpieza que elimine todos los elementos poéticamente impuros que ocultan la esencia poética. La eliminación o la selección del material no tiene por qué ser necesariamente posterior a la construcción del poema, lo que sería incompatible con la idea de inspiración y ausencia de corrección, sino que puede darse simultáneamente, consiguiendo la anhelada escritura fluida y sin interrupciones.

A diferencia de la creación, la organización y la composición de los libros es un aspecto que requiere más trabajo, ya que no se limita a ser una simple acumulación de poemas relacionados, sino que tiene una pretensión de conjunto, tal como demuestra la profusión de secciones intitoladas, encabezamientos, citas y dedicatorias en la obra de este autor. Todos estos elementos se integran en la unidad suprema que es la obra en su conjunto, que resulta un todo coheren-

te, como si fuera un solo poema. En relación con este concepto de obra total u obra completa aparece también el de antología, que, sin ser el total de la producción poética, consiste en la selección de aquellos poemas que merecen alcanzar pervivencia. La labor selectiva es también, para este autor, una labor creativa, pues no debe realizarse teniendo en cuenta el gusto personal o el éxito de los poemas, sino siguiendo esa fuerza misteriosa simbolizada como Viento. La última selección, la última antología la realiza el paso del tiempo, que es quien puede convertir un poema en eterno o condenarlo al olvido.

La cuestión de los géneros literarios, cuestión que también preocupó al poeta, tal como se aprecia en las distintas alusiones realizadas a lo largo de su obra y, especialmente, en su práctica efectiva, es el tema que se aborda en el capítulo VII. Aunque sin elaborar ninguna teoría poética propia al respecto, León Felipe reconoce la existencia de los géneros literarios y alude en varias ocasiones al género y a lo genérico. Abunda en su obra la referencia a lo épico y lo dramático de los versos, como excepción a lo lírico, que es lo predominante. Lo que interesa de la lectura de la obra de León Felipe no es el mundo exterior, sino la profundización en su yo, su forma personal y subjetiva de enfrentarse con ese mundo que se interioriza.

Al igual que la poesía, los géneros literarios forman parte de la tradición y del legado que el poeta recibe, aunque también pueden ser modificados con la individualidad y la originalidad, aspectos que se analizan el capítulo VIII. En él se estudia la descripción de la figura del poeta tal como aparece concebida en los textos. Para definirlo, se utilizan varios enfoques y puntos de vista que dependen del tono del poema y del momento en el que se escribe, alternando entre una descripción positiva y ensalzada hasta lo sa-

grado y otra negativa, degradada hasta lo bufonesco. Así, el poeta puede ser definido como «el poeta» por excelencia, de forma esquemática y universal, espectador que representa a todos los hombres y guardián de la Heredad. La misma función se identifica, en otras ocasiones, con la figura de un profeta, ser de carácter sagrado e inmortal en su pretensión ética y didáctica, e incluso con la de un bufón, un fantasma o un payaso, cuando cede a la desilusión y pierde la gravedad y el rigor que habitualmente le caracterizan.

En el capítulo IX, por su parte, se describen y analizan los procedimientos poéticos y retóricos que utiliza León Felipe en la construcción de sus textos, así como las reflexiones que hace el propio poeta sobre éstos. En primer lugar se estudia la relación que existe entre la versificación utilizada y la concepción poética que la determina. Para este autor, el metro no es lo fundamental en el poema y la métrica no forma parte de la esencia de la poesía. Se destaca, en este sentido, la libertad de los modernos, que han desencadenado la métrica y que permiten, así, la expresión de lo individual y lo diferencial que tanto le preocupan. Puesto que cada poeta tiene su propia voz, ésta no puede expresarse con un verso prefabricado, sino dejar e incluso provocar que sus versos se desborden de los moldes preestablecidos. En esta defensa de un verso que no tenga limitaciones silábicas ni siga una normativa acentual León Felipe se decanta por el uso del verso libre o el versículo, en busca de un ritmo personal.

Al igual que la medida, la rima también es, en general, prescindible. Con estas eliminaciones, su poesía se asemeja en muchos casos a la prosa, con la que se alterna la expresión poética en verso e incluso se mezcla, dando lugar a textos híbridos.

En relación con la retórica o la oratoria, se detecta en León Felipe una pri-

mera concepción negativa por su asociación con la demagogia de los poderosos que se opone a la verdad. Algo más positiva es la concepción de la dialéctica, en la que se sustituyen los ornamentos y juegos verbales por argumentos de tipo lógico y formal. Tiene un carácter más filosófico y pretende, mediante el enfrentamiento de conceptos, llegar a la razón última, a los primeros principios. Aunque el mismo término se utiliza también para referirse a las sutilezas y a los razonamientos ociosos, ingeniosos e inútiles.

En este sentido, León Felipe se declara como un poeta no retórico, puesto que la retórica es una especie de disfraz que encubre el vacío —una falsedad—, mientras que la poesía verdadera es ya de por sí una acción, o al menos, invita a ella. Con esto, el tema de la retórica se traslada a un nivel moral, y se da a entender que el recurso a la retórica suele implicar una inmersión absoluta en los terrenos de la estética, con el consiguiente olvido de la ética, lo que resulta inaceptable. La concepción negativa de la retórica, en general, no quiere decir que León Felipe no utilice las figuras en sus textos. Utiliza aquéllas que dan mayor intensidad al mensaje poético, como las figuras de repetición o amplificación, o las figuras apelativas o patéticas, mientras que tiende a prescindir de las que considera ornato puro o demasiada sofisticación o complicación; las que estorban la rectitud del verso que tanto se defiende.

A modo de conclusión, el capítulo X resume las ideas centrales expresadas en capítulos anteriores sobre la poética de León Felipe y se dedica a perfilar su estructura general de forma sintética y global. De las ideas más importantes expuestas a lo largo de todo el estudio se destacan las siguientes: ausencia de la idea de originalidad poética o propiedad intelectual; concepción de la poesía como una forma humana que se organiza en torno a los ejes de la historia y el inte-

rior del hombre; identidad de la poesía consigo misma, que se dicta al hombre elegido o iluminado mediante la inspiración; responsabilidad y compromiso del poeta de hablar en voz de todos los hombres y deber de expresar el dolor, el sufrimiento y la injusticia; concepción de la poesía como forma de conocimiento; aspiración a la sencillez y la espontaneidad y rechazo de la retórica; y, finalmente, adecuación entre la creación poética y la verdad.

En general, el autor de este estudio califica el pensamiento teórico de León Felipe como un pensamiento coherente, en el aspecto intrínseco, que no resulta, sin embargo, del todo satisfactorio desde el punto de vista extrínseco, ya que no alcanza totalmente el cumplimiento de sus presupuestos y, lejos de obtener el pretendido alcance universal, se convierte en un universo cerrado y personal; en un modelo más entre otros.

Con todo, el estudio presentado por Juan Frau pasa revista, de una manera sistemática y ordenada a los distintos aspectos de la concepción teórica de León Felipe, y proporciona con esto una amplia información sobre la figura y pensamiento de este autor, lo que, unido a una selección bibliografía útil y actualizada, contribuye a difundir esta poética particular y resulta de gran utilidad para aficionados, lectores y estudiosos especializados.

MARÍA EMA LLORENTE

BREYSSE-CHANET, Lawrence, *En la memoria del aire. Poesía y poética de Manuel Altolaguirre*, Málaga, Centro Cultural de la Generación del 27, 2005, 277 pp. (Col. «Estudios del 27»).

Las recientes lecturas críticas de la obra de Altolaguirre son un signo del vivo interés que despierta este poeta e impre-

sor tan central, y tan distante, en la generación del 27. A la vez presente y poco conocido (especialmente apreciado por sus compañeros de generación), está siendo fuente de homenajes, congresos y estudios de investigadores que parecen tomar la palabra a Cernuda cuando consideraba, en 1962, que debía rehabilitarse a Altolaguirre, frente al desconocimiento de su obra y la tendencia a considerarlo como poeta menor. Este olvido de la obra de un poeta de voz personal, de espacio propio y de un itinerario poético de 33 años impulsa la publicación de *En la memoria del aire. Poesía y poética de Manuel Altolaguirre*, estudio crítico que resulta fundamental para el conocimiento de la poesía y la poética del escritor malagueño, realizado por la investigadora Laurence Breysse-Chanet, Maître de Conférences de la Université Paris IV-Sorbonne, quien reconstruye cronológicamente un intenso recorrido por aspectos poco visitados del entramado entre vida y creación literaria del autor.

La panorámica de los estudios más importantes de la obra del benjamín del 27 (desde los primeros artículos de presentación general de su obra, a partir de los años sesenta, y la primera tesis aparecida en 1970, hasta las publicaciones surgidas en conmemoración del aniversario de su nacimiento en 2005), da a conocer un material poético que, en palabras de la autora, «desemboca en el reconocimiento de una identidad». Efectivamente, la crítica irá centrándose paulatinamente en los puntos cardinales del imaginario de Altolaguirre a partir de teorías que hacen visible el engranaje de un sistema simbólico propio y que concentran diferentes perspectivas psicológicas y temáticas. Reflejo inequívoco del interés suscitado por su obra poética y, en el caso de Breysse-Chanet, por la poética y los mecanismos que construyen su voz y elaboran su lenguaje, es también la reciente edición de poemarios con novedosos enfoques como

los de *Poésias completas (y otros poemas)* a cargo de James Valender.

A través de una propuesta de itinerario a lo largo de tres décadas de una «vida en poesía», la autora del estudio se plantea preguntas esenciales sobre los poemas de este autor «descentrado», a través de la problemática surgida con la lectura de una obra aparentemente sencilla. Cómo leer a un autor que vuelve constantemente sobre sus poemas, a modo de *Gran Obra*, no es una cuestión baladí, y a ella ya se enfrentó tempranamente Cernuda con la edición de *Poésias completas (1926-1959)*. Así, una de las aportaciones sustanciales del presente estudio sobre Altolaguirre es, junto con la mirada detallada hacia su lenguaje, la atención a la recurrencia de la repetición de poemas en distintas obras, rasgo que Laurence Breyse-Chanet supone decisivo en su universo literario: «en poemarios que llevan ya en sí su propia memoria». Poemarios con afinidades con los de Juan Ramón Jiménez y Jules Supervielle, especialmente destacadas en el estudio, y en la tradición de Jorge Manrique, Garcilaso, Machado, Lorca, Alberti, Valle-Inclán, Unamuno, Azorín y otros grandes nombres del 98. Como aspecto fundacional de la obra del poeta se subraya también lo *desconcertante* de ciertos momentos de su trayectoria poética y la atracción que este rasgo confiere a su estudio. El objetivo de esta investigación es acercar su universo poético al lector, hacer más próximo el tono particular de Manuel Altolaguirre, de una «sencilla transparencia cautivadora», llena de «inocencia y misterio».

La lectura propuesta por Breyse-Chanet recorre tres pasos a modo de itinerario sentido como un viaje desde la iniciación y educación sentimental malagueña en los años 20 hasta la maduración de la obra en el exilio mexicano. En la parte inicial titulada «El espacio original del canto» se reconstruye el panorama

social, cultural y geográfico del poeta atendiendo al vínculo con su Málaga natal, ciudad mágica en el imaginario de Altolaguirre y de los poetas de su generación; una ciudad con el encanto de «un lugar más allá de un lugar», cuya evocación encabeza un estudio que pone gran énfasis en este espacio privilegiado, epicéntrico, desde donde reseguir los caminos que atraviesa su poesía hasta alcanzar una «unidad significativa, un designio unitario».

En un segundo momento la obra profundiza, por una parte, en el microcosmos del poeta, en la aportación de su imaginario y la presencia de una religiosidad fundamental que lo aleja del tono mayoritariamente descreído de la generación al que pertenece, en vínculo con la sensibilidad española de la tradición de San Juan de la Cruz y de Bécquer. El capítulo «La noche oscura de Manuel Altolaguirre» ofrece al lector una admirable revisión de la vías de espiritualidad mística cercanas a San Juan de la Cruz exploradas por Altolaguirre, ligadas a un imaginario nocturno que lo convierte en un «poeta de la muerte y más, poeta del más allá». Por otra parte, de esta segunda sección titulada «La fatalidad del ángel» (puesto que el ángel es una imagen destacada como central), interesa enormemente señalar el capítulo «El yo y sus paisajes», donde se demuestra que los fundamentos del universo poético de Altolaguirre ya se confirman en «Vida poética» y se propone una lectura llena de sugerencias a partir de los elementos fundacionales de su obra: el agua, el mar, la tierra, el aire (espacio propicio al ángel), la brisa y el viento, el horizonte y las nubes. Con gran acierto Breyse-Chanet llama reiteradamente la atención sobre el aspecto movedido de los motivos poéticos como rasgo importante que pone en alerta ante cualquier lectura homogeneizante de la obra, destacando la importancia del hecho de que en *Soledades*

*juntas* se repiten por primera vez poemas y señalando, además, una visión panteísta cercana a veces a Emilio Prados.

«La encarnación de lo invisible», última parte del estudio, ratifica la extraordinaria dotación para la lectura crítica de poesía de la que está capacitada Breysse-Chanet, en su dedicación al análisis, poco frecuentado, tanto del lenguaje poético y de las elecciones léxicas del poeta, de la disposición estrófica, del equilibrio entre polimetría e isometría y del tratamiento de la rima, como del funcionamiento de los títulos y las elecciones tipográficas, reflejo mallarmeano del impresor-tipógrafo en una poesía con preferencia por los «micro-poemas», caracterizados por un tono general de desasimiento y de arrebató, y un movimiento de itinerancia que arrastra el poeta hasta su período mexicano, «donde su obra puede ser percibida desde una amplia perspectiva».

Una de las líneas distintivas de este estudio es la proyectada sobre la construcción del yo en la obra del poeta, rasgo que fundamentaría la visión cohesionada de su poesía, donde se evidencia un vaivén interesante entre la presencia del yo en los poemas y su desaparición. Como destaca la investigadora en su lúcida visión sobre este tema nuclear, existe una experiencia personal única que logra la singularidad; en definitiva, una visión dividida entre la adhesión a un individualismo extremo y el principio exterior del mundo, al que tanto apela el poeta. El yo crea un mundo en la medida en que el mundo ayuda al sujeto, garante de su propia creación, provocándose un esparcimiento «aleixandrino» y la posterior destrucción del yo en el cosmos.

Si un poeta es el autor de una «arquitectura habitada», como recordaba el poeta malagueño a propósito de Supervielle, «sus propios textos construyen la *casa de ensueño* que le gustaba encontrar a Altolaguirre en obras ajenas», afir-

ma Lawrence Breysse-Chanet. El espacio de su casa, sin embargo, no se cierra sobre sí mismo, sino que se abre al mundo, y *En la memoria del aire. Poesía y poética de Manuel Altolaguirre* así lo demuestra, a través de múltiples interrogantes que lanza y que recoge con enorme finura de espíritu.

MARÍA ROSELL

GARCÍA LORCA, Federico, *La casa de Bernarda Alba*, prólogo, introducción y notas de María Francisca Vilches de Frutos, Madrid, Cátedra, 2005, 280 pp.

De *La casa de Bernarda Alba*, una de las obras del autor español más universal, se han hecho numerosas presentaciones. La edición crítica elaborada por María Francisca Vilches de Frutos, Investigadora Científica del CSIC, recoge un estado de la cuestión de los estudios lorquianos con un sistemático trabajo de ampliación de fuentes, que acompaña del cuestionamiento de algunas lecturas poco convenientes por haber dado una imagen del autor menos ajustada al papel que verdaderamente tuvo en nuestra escena. Además de su prólogo, es riguroso, y realmente un trabajo de crítica comparada, el sistema de citación al que ha recurrido en el cuerpo del texto, por lo preciso de sus notas y por la medida elección de todas ellas, fijadas por un criterio de examen del autógrafo de *La casa de Bernarda Alba*, el apógrafo y diferentes ediciones que ha conocido la obra.

Los diferentes capítulos de la introducción justifican que el asiento de García Lorca en el canon internacional, se debe, no a la circunstancia trágica de su muerte, sino a su capacidad de conciliar tradición y vanguardia. En el ámbito concreto

de su teatro, se aportan los datos sobre su obra estrenada e inédita en los escenarios, con una especial mención a su conocimiento de las técnicas más renovadoras de la dirección de escena del momento. La Prof. Vilches no se muestra conforme con que se le siga considerando un autor eminentemente poeta, dejando en un segundo lugar su indiscutible magisterio dramático y, muy especialmente, su menos conocida labor como director de escena, legítimamente equiparable al trabajo de sus contemporáneos Antoine, Appia, Meyerhold, Jessner, Tairov, Dullin, Rolland, Craig o Reinhardt. Porque llevó a cabo los primeros intentos de crear un Teatro Nacional con la puesta en escena de un programa constituido por una conjugación de tradición y vanguardia. Porque aspiró a llevar la cultura al pueblo a través de obras clásicas con el Teatro Universitario La Barraca, fundado en 1932 junto con Eduardo Zúñiga. Porque no sólo buscó una organización que no fuera la empresa privada, sino que comulgó con el ejemplo, al impulsar actividades de grupos independientes –como el Teatro Cachiporra Andaluz–, al colaborar con el Club Teatral Anfistora –seguidor de los grupos aficionados Caracol, de Rivas Cherif, y Teatre Intim, de Adrià Gual–, y al participar en la dirección de sus propias obras: se había estrenado en 1923 en la casa de Granada con *Títeres de Cachiporra (Cristobica)*, con un programa que incluía un cuento tradicional, un entremés y una obra medieval religiosa. Porque, además, al frente de una compañía propia –Teatro Cachiporra Andaluz–, presentó en Buenos Aires *Salutación al público por don Cristóbal*, escogiendo para la ocasión una obra clásica y una aleluya popular. Estuvo asimismo presente en 1930 en los ensayos de *La zapatera prodigiosa*, en la que colaboró como actor, diseñador de los decorados y figurines, en 1933 dirigió junto a Marquina la pieza *Bodas*.

En el marco de estas actividades como director, se preocupó por imprimir la escena española de modernidad. Tenía recursos para esta empresa. Estaba al día de las grandes teorías sobre la puesta en escena antirrealista, en especial las debidas a la creación de espacios psicológicos a partir de un estudio de luminotecnia y fondo acústico, o las debidas a las técnicas del distanciamiento mediante «estructuras discontinuas, elementos recurrentes o potenciación de la gestualidad de los actores» (p. 37). Otras formas de transgresión de los criterios racionales y del teatro realista que García Lorca propuso fue la ruptura de la cuarta pared; la recurrencia al cinematógrafo como forma de acentuar la percepción sensorial, como sucede en *El paseo*; la alusión a la literatura infantil –como estaba haciendo Baty–, apunte que consigue en *Amor de don Perlimplín*, la *Tragicomedia* y *Retablillo*; la elección de figurines con amplio poder de sugerencia. Deseaba conseguir el perfecto remedo del mundo de los sentidos con fines no realistas. Para ello, fue especialmente preciso en la variación lumínica, en la línea de Appia, Jessner y Dullin, y una de sus preocupaciones esenciales fue dar con el más adecuado cromatismo. Desde el verde que connota vida –verde es el vestido de Adela en *La casa de Bernarda Alba*–, hasta el rojo de la pasión y la muerte –pámpanos rojos hay en *El público*–, pasando por el blanco y el azul vinculados a la tragedia, conoció los resortes de este simbolismo escénico.

Pero su programa vanguardista no le llevó a dejar de lado su devoción a la tradición. Al poner en escena una obra clásica, cuya contemporaneidad defendía, seguía diversos principios: ruptura de los límites real-ficcional; potenciación de lo sensorial por encima de lo racional; simplificación y sencillez «como instrumentos de acercamiento a unos códigos más universales» (p. 37); estilización de la

puesta en escena; cuidado del ritmo y esmero en la selección de actores, en cuya dirección ponía especial insistencia para que modularan bien la voz y respondieran al adecuado tipo físico, con lo que marcaba su preocupación por el protagonismo del cuerpo humano en la puesta en escena. Para llegar a estas afirmaciones Vilches de Frutos no se basa en fuentes secundarias, sino que ofrece los detalles por boca del propio Federico, del que ha extractado declaraciones, apuntes dispersos, entrevistas de difícil localización, programas de mano conservados en archivos familiares, manuscritos de acceso restringido y testimonios de los críticos del momento –Antonio Espina, Melchor Fernández Almagro, etc.–, sólo revelados por las páginas de la prensa periódica, que fue durante años la gran desconocida de los estudios filológicos.

De la lectura del prólogo que comentamos se desprende que García Lorca fue, de forma muy especial, un asombroso recreador e hibridador de géneros, pues cultivó no sólo los exitosos dramas rural y poético, sino también el teatro simbolista y el histórico, redefinió los tipos farsescos a través de una rehumanización, recurrió al teatro breve y se preocupó por los auditorios infantiles. Con este dominio de las formas y motivos más vanguardistas, abordó temas clásicos de la literatura universal de todos los tiempos, con especial preferencia por el tema del amor prohibido. Hizo especial énfasis en su faceta de creador de arquetipos universales a través de un componente simbólico, logrado a partir de la nominación genérica de los personajes. Por estas razones, «en su acercamiento a las raíces del inconsciente colectivo para llegar a los grandes públicos, como plantearan Meyerhold o Tairov en su teatro sintético, insistió en la necesidad de que las obras se ajustasen a un ritmo dramático, al igual que la poesía» (pp. 44-45). Con afirmaciones como

las precedentes se lava la imagen del pretendido realismo del granadino.

Otro de los núcleos del estudio que reseñamos es justificar el compromiso que García Lorca mantuvo con la sociedad de su tiempo, sin dejar de lado la estilización desrealizadora gracias a la cual llegó a reflejar arquetipos atemporales y universales. Se incide muy especialmente en que fue un autor que, aunque no adscrito al realismo social, sin embargo sí estuvo comprometido socialmente. El matiz no es incompatible. Demuestra que no fue apolítico, que sus declaraciones a favor de un arte puro no deben despistarnos cuando valoramos su aportación al teatro español. Su compromiso queda patente desde el mismo momento en que se declara partidario de un Teatro Nacional, y con tal fin se pone al frente de La Barraca –en cuyo marco elige la nada ingenua *Fuenteovejuna* de Lope de Vega– y cree firmemente en la capacidad del dramaturgo para cambiar las conciencias: en su trilogía rural andaluza apuesta por la transformación de las estructuras obsoletas y defiende la libertad de los más desprotegidos, entre ellos las mujeres –Mariana Pineda, la Zapaterita, Belisa, Rosita–, con las que se había criado en Fuente Vaqueros. No fue un «arte puro» y despolitizado el que propuso García Lorca, ni tampoco un teatro costumbrista, como se ha interpretado *La casa de Bernarda Alba*, obra que «no supone una vuelta hacia el realismo, como se ha venido sosteniendo, sino, una profundización en las posibilidades connotativas de los símbolos en la línea de los más destacados escritores vanguardistas de la época» (p. 65).

Siguió modelos griegos clásicos, autores de culto como Shakespeare, Lope o Calderón –considera el teatro clásico fundamental en la renovación de la escena–, más los resortes de Marquina, Valle-Inclán y Benavente. Dentro del neopopularismo del grupo poético del 27,

rindió culto a dos motivos tradicionales que destacan sobre los demás: la tradición de los títeres andaluces —encarnada por Cristóbal— y las muestras del folklore donde se aprecia la influencia del mundo infantil, decisivo en sus obras. Su gran fórmula fue tomar «elementos del teatro griego clásico y del drama áureo español, tratados a través del tamiz de unas vanguardistas técnicas expresivas, con las que se había familiarizado a través de su experiencia como *metteur*, de hombre de teatro que había dirigido sus propios grupos y colaborado con prestigiosas compañías» (p. 65).

*La casa de Bernarda Alba* es drama rural, género de éxito en los títulos de Dicenta, Guimerà, Benavente o Marquina, pero al que Lorca le atribuyó un lenguaje simbólico, al ser preciso en la puesta en circulación de las marcas alegóricas, tales como la aparición de las mujeres como un coro clásico; la condición arquetípica de Bernarda; las analogías cristológicas de Adela; la alusión al mundo latino de Pepe el Romano; los símbolos de configuración animalista, vegetal y cósmica; la significación telúrica del agua; la utilización reflexiva de los colores; la capacidad evocativa de los sonidos, entre ellos el de la voz. Es precisamente por el símbolo por lo que la profesora enmarca la obra en una «trilogía rural» (p. 88), en base a las coordenadas estilísticas y temáticas que comparte con *Bodas de sangre* y *Yerma*. Se demuestra en la pieza, asimismo, la presencia de la tradición en expresiones y refranes populares, que sin embargo no caen en el costumbrismo: «García Lorca no trató de reproducir en este texto los giros idiomáticos de los distintos hablantes, en función de su origen y de su clase social. Persegua la universalidad de los temas y caracteres. Pero sí intento plasmar la ruralidad del medio» (p. 112). Como muestra de este proceder, en la introducción a la obra que comentamos

se ofrece la selección de algunos de ellos: «tragar quina», «tirarse al monte», «gastar sabrosa pimienta». Entre todos ellos, una Bernarda venida de la tragedia clásica, era ya una de las muestras más emblemáticas de cómo lograr una peculiar hibridación de géneros, con los que no cesó de experimentar.

En cuanto al sistema de citación de la presente versión de *La casa de Bernarda Alba*, la labor de edición del texto ofrece las variantes, en nota al pie, de cuatro fuentes: la edición de 1945 de Guillermo de Torre (GT), la de Arturo del Hoyo de 1954 (AH), la de Mario Hernández, de 1981 (MH), y el manuscrito autógrafo de Lorca (M). Resulta esta última fundamental, puesto que con los cambios que el autor introdujo en su revisión sentó claras reformas que maticaban el subgénero de la obra, la concreción espacial y la relación de personajes definitiva, enmiendas todas ellas de sustancial trascendencia. Convenía acudir al original. Con la consulta de dichos materiales, la Prof. Vilches repara despistes, subsana errores ortográficos, cuestiona o justifica términos y frases utilizados en los cuatro ejemplares precedentes, tratando de determinar las causas de esas diferencias. En su edición crítica comparada apunta los deslices motivados por la falta de revisión del texto —motivada por la muerte del propio Lorca—, como la fluctuación en el número de las hijas o las discordancias en la edad de los personajes; la distonía en la nominación de las intervenciones; algunas desviaciones de la norma ortográfica y cuestiones gramaticales como la alternancia de modos verbales o regulaciones tipográficas, relativas a mayúsculas y minúsculas o tipos de letras.

Un director de escena al día de la renovación europea; un artífice de un nuevo modelo de gestión, producción y distribución teatral; un autor comprometido que sin embargo no optó por el cau-

ce realista para reflejar la sociedad del momento; un dramaturgo simbolista que rompió la cuarta pared, aprovechó las posibilidades connotativas de luces y colores, y que trabajó incluso con fórmulas cinematográficas, pero sin dejar, en ningún momento, de lado a la tradición –tanto la laureada grecolatina como el más cercano títere andaluz–; un hombre de teatro emprendedor que fue mucho más que poeta. Ésta es la imagen que se desprende de nuestro dramaturgo más universal tras la lectura del prólogo que reseñamos. Ve la luz ahora en Cátedra una referencia que desentraña los aciertos, pero también los prejuicios, tópicos y hasta desatinos con los que en ocasiones los investigadores, lectores o espectadores se han acercado a la figura de Federico García Lorca.

RAQUEL GARCÍA PASCUAL

MUÑOZ CÁLIZ, Berta, *El teatro crítico español durante el franquismo, visto por sus censores*, Madrid, Fundación Universitaria Española, 2005, 543 pp.

La historia del teatro y del cine en el largo periodo franquista es algo más que la historia de unos textos y de unos films, a diferencia de lo que podría plantearse respecto a la historiografía de la poesía o de la novela. Y no solo porque el texto dramático hecho espectáculo teatral o el guión cinematográfico convertido en espectáculo cinematográfico conllevaban siempre otros factores determinantes que intervienen decisivamente en la estructura, en la disposición, en la comunicación de esos respectivos y previos textos del dramaturgo y del guionista, sino también porque, al entenderse que van encaminados a ser respectivas comunicaciones de masas, operaba sobre ellos el correspondiente expediente revisor, enjuiciador, sancionador de la cen-

sura. Más que el libro de poemas o la novela, la obra teatral para ser escenificada (no tanto para ser publicada) como la película para ser exhibida necesitó durante décadas de un requisito inexcusable, el «nihil obstat» que concedía o denegaba la censura. Por ello escribir la historia de lo que fue nuestro cine y nuestro teatro entre 1939 y 1979 es también investigar en los derroteros, con sus altibajos y sus matices, del paralelo control administrativo que se ejercía sobre ellos, a través de un enojoso proceso burocrático que se conocía como «presentar a censura» un original, y las negociaciones ulteriores que de ese acto administrativo se derivaban.

Hasta ahora, y centrándome en lo que sigue en el teatro español bajo el franquismo, se habían hecho pocos y parciales acercamientos a esa conflictiva relación de amor/odio, de engaños e infidelidades, de traiciones e incomprensiones entre autor y censura (un luchador con la tal, como tantos, el dramaturgo Jesús Campos, argumentó y satirizó acerca de aquel tira y afloja en su comedia *Matrimonio de un autor teatral con la Junta de Censura*, que naturalmente acabó en traumático divorcio) pero suficientes para intuir que el asunto era de gran importancia, de trascendencia incluso en lo que –un tiempo atrás– había sido la moda socioliteraria sustituida luego por la crítica de la recepción y, desde luego, en la dialéctica libertad creadora/autorrepresión del arte. Para confirmar lo entrevisto contamos desde ahora con un panorama bastante amplio e igualmente muy ilustrativo de aquellas «odiseas textuales» en el libro de Berta Muñoz Cáliz, que comento en estas líneas.

Dos características resaltan básicamente en este estudio doctoral: su concienzuda documentación y su meridiana organización expositiva. Berta Muñoz ha leído pacientemente, ponderadamente, todos y cada uno de los expedientes que

comenta en su estudio (más de doscientos) y los ha ido colocando en la celdilla correspondiente dentro de una cuadrícula que responde a una temporalización del teatro español de posguerra con la que estoy totalmente de acuerdo. Dividido el libro en cuatro grandes bloques, que responden a otras tantas etapas de la evolución de la estructura censora y, paralelamente, de la evolución sociopolítica española. A saber: un periodo inicial de apogeo de la censura nacionalcatólica (1945-1958); un periodo de «inflexión aperturista» (el entrecomillado es totalmente pertinente) en la década siguiente; una crisis en el sistema con la pugna interna entre los censores progresistas y los censores inmovilistas, y ligera ventaja de los segundos (los años del tardofranquismo: 1969-1975) y, por último, la ya anacrónica censura en los primeros tres años de transición a la democracia (1975-1978). Porque la autora de esta fundamental monografía procura no aislar ni el teatro ni el anillo censor que lo dificultaba o lo estrangulaba del trasfondo histórico y político en el que autores, empresas, críticos y censores se insertaban inevitablemente. Y todo ello se enriquece, y se refuerza, con un breve capítulo inicial en el que se rastrea el origen y funcionamiento de la censura franquista (y los ideólogos que la inspiraron) ya desde los mismos años de la Guerra Civil (capítulo que se hubiese completado sí, además, se hubiese chequeado la otra censura que también operó en el sector republicano y referida a los espectáculos públicos entonces programados, en un contexto de tensiones partidistas y sindicalistas bastante ilustrativo; y ello aun a sabiendas de que se está tratando de la «censura franquista»).

Es por tanto uno de los varios aciertos señalables en la organización de este libro el que cada capítulo en la historia de la censura teatral (y, desde luego, de su instrumentalización política) vaya an-

tedecido por una síntesis del contexto social y cultural dimanado de la pareja evolución ideológica (más aparente que real) de la Dictadura, en su esfuerzo de prolongarse en el tiempo y acomodarse al contexto europeo. Y a la vez se observa el fenómeno de la censura desde los dos lados implicados en la misma: desde los censores, comentando los aspectos más llamativos que dejaron su huella en los expedientes de censura, y desde los autores implicados, espigando y comentando sus personales posiciones ante aquella traba, las exigencias requeridas por la misma y la incidencia en el modo de idear historias y formalizarlas en los textos dramáticos: en ese sentido Berta Muñoz repasa, con ponderada objetividad, la famosa polémica del posibilismo en la que se enzarzaron Buero, Sastre y Paso al inicio de los sesenta, debate que la autora detecta que se reabre en los esperanzados años de la Transición entre el omnipresente Buero y el omniausente Arrabal. Excelentes y clarificadoras, en ese sentido, las páginas iniciales del capítulo tercero, «Los estrictos límites de la “apertura”».

No hay que olvidar que la atención de esta monografía se refiere solo al «teatro crítico» y para nada al que venía representando un teatro amable, evasivo, complaciente o al menos neutral con los postulados sociales e ideológicos del régimen franquista. Por ello una larga serie de nombres importantes en las carteleras de aquellos años, que también habían de pasar por censura, y en alguna ocasión con (leves) obstáculos —a saber, desde Ruiz Iriarte, López Rubio o Calvo Sotelo a Mihura, Alonso Millán o Alfonso Paso, y otros más o menos equivalentes— están excluidos del cotejo censor. Y junto a todos ellos también se silencia el caso de Antonio Gala (¿no chocó el creador de *El sol en el hormiguero* con alguna traba censora a lo largo de su trayectoria?) o el de Carlos Muñoz (de quien me consta

existe un interesante expediente censor a propósito de su *Tragicomedia del Serenísimo Príncipe don Carlos?*) A cambio, y reiterando la lista (con nuevas incorporaciones en cada caso) etapa a etapa, la autora de esta monografía pasa cumplida revista a los «previos» censorios de los sucesivos estrenos (y, en muchas ocasiones, imposibles estrenos) de una larga lista de nombres señeros de la escena española. Una lista que está encabezada en todos los casos por Buero Vallejo (cuyo prestigio, habilidad y calidad le hizo superar los escollos casi siempre —*La doble historia del Dr. Valmy* fue la prohibición más significativa, y fácilmente «justificable» (traducida en el elocuente «silencio administrativo»): directa denuncia de la tortura en la policía franquista—) y a la que se van sumando Sastre (el autor que, tal vez, tuvo un postura más innegociable con los sucesivos censores que le tocaron en turno. Berta Muñoz se detiene en explicar «tanto su radical actitud de oposición frente a la censura como el creciente rechazo que muestran los censores ante su obra») y los autores más batalladores del la «promoción realista» —Martín Recuerda, Olmo, Rodríguez Méndez—; sucesivamente se van añadiendo, al hilo del avance temporal, los casos de Rianza, Vallejo, Romero Esteo, Sanchis Sinisterra, Campos García, Miras, Távora y El Joglars. A los nombre referidos se sumarían los expedientes censores de Alonso de Santos y Fermín Cabal en el quinto capítulo, dedicado al tramo final de la vigencia censora, hasta su definitiva anulación en el año de gracia de 1978, trienio en el que la censura volvió a estar en el centro de la polémica.

En ese listado quiero destacar, por las parejas peculiaridades de sus respectivos teatros, los nombres de Arrabal y Nieva. El autor de *El triciclo* (el único texto que se pudo ver, por una noche, en un escenario del tiempo franquista) fue, probablemente, el dramaturgo más castigado

por la censura, que ni entendió ni consentió su vanguardista modo de desperezar y provocar al espectador, por cuya pureza moral, religiosa y política velaban los censores. Berta Muñoz ha estudiado los expedientes de dieciséis títulos (entre originales y adaptaciones de este autor). Y de Nieva, que no fue «autor teatral» oficialmente estrenado hasta 1976 (aunque sí editado), se muestra cómo se intentó su presencia en los escenarios —y no solo como escenógrafo y adaptador de otros textos— desde finales de los años sesenta. Dos ejemplos, a los que se pueden añadir muchos más, que demuestran cómo la historia del teatro español de un tercio largo del siglo pasado pudo haber sido otra cosa bien distinta de lo que fue si la censura no hubiese puesto sus garras y su lápiz rojo sobre tanto libreto expedientado.

Por otra parte de este libro, en lo que a cada uno de los autores revisados respecta, se puede obtener una información complementaria alusiva a varias obras que, o bien acabaron cambiando de título cuando finalmente se editaron, o se estrenaron con bastantes años de retraso, o bien no fueron más allá de ser proyectos echados a aquel mar sin fondo del Negociado de Censura en el que naufragaron para siempre.

Después de leer este libro de Berta Muñoz se entiende mejor los varios pasos desacompañados de que estuvo plagado el teatro español entre 1939 y 1979, de por qué la historia de nuestra literatura dramática fue una cosa y otra bien distinta la del teatro representado. Entre la creación solitaria del texto y la recepción colectiva en una sala había mediadores en la luz y en la sombra, y entre ellos el decisivo grupo de los censores, paradójicamente los primeros críticos con poder ejecutivo de un teatro de penoso caminar contra viento y marea.

GREGORIO TORRES NEBRERA

ROMERO ESTEO, Miguel, *Paraphernalia de la olla podrida, la misericordia y la mucha consolación* (Intr. Óscar Cornago), edición de Óscar Cornago y Luis Vera, Madrid, Fundamentos, 2005, 366 pp. Romero Esteo, Miguel, *Fiestas gordas del vino y el tocino* (Introd. César Oliva), edición de Óscar Cornago y Luis Vera, Madrid, Fundamentos, 2005, 360 pp. (Vols. I y II de Biblioteca Romero Esteo).

Afrontar un proyecto como el dirigido por Óscar Cornago y Luis Vera destinado a presentar una *Biblioteca Romero Esteo* que pretende recuperar del limbo documental del tardofranquismo y la Transición obras olvidadas y dotarlas de un soporte material y editorial que las instale nuevamente en un espacio de visibilidad y de lectura supone afrontar problemas teóricos y metodológicos importantes. De un lado se trata de pensar la necesidad contemporánea de un ejercicio arqueológico sobre el pasado cultural más inmediato, que sirva para corregir, para enmendar lagunas, desatenciones, olvidos en apariencia momentáneos, desde una supuesta inocencia que lleve a perfeccionar el canon del ahora. Pero, necesariamente, también supone indagar en las causas históricas, en las motivaciones de campo por las que se han producido justamente esas lagunas, esas desatenciones, esos olvidos.

Tal es el caso de la obra de Romero Esteo, un ejemplo de escritura extrema en el borde mismo del cambio político-social hacia la democracia, un autor teatral apartado del gran público cuya producción posee una complicada historia textual y dramática que, por la propia naturaleza de su propuesta, le ha mantenido apartado de los circuitos mayores del espacio cultural y de la historia crítica del mismo. La apuesta por un proyecto de escritura radical, por una redefinición del teatro en clave de vanguardia, a través de la elaboración extrema del lenguaje hacia un

horizonte lingüístico exigente, denso, de carácter poético y organizado mediante el ritmo, el juego y la asociación morfosemántica, capaz de replantear la relación entre textualidad y performatividad, dificultaron el éxito (cabe sospechar que incluso la *existencia*) de su obra, aparcándola en un limbo histórico o manteniéndola con vida en círculos de iniciados. Limbo muy específico, aquel de los años setenta, en el que todavía se encuentran muchos autores y producciones que compartieron en un tiempo histórico acelerado una idéntica vocación de exceso, de radicalidad o de intransigente rareza.

Ante esos materiales de un archivo *menor* de una época (y entendemos ese término en un sentido estricto deleuziano) tres son las operaciones críticas posibles. La primera, de la que los editores se apresuran a huir, sería recuperar tales documentos gracias a una práctica filológica estricta, es decir, *mayorizarlos* por vía de implementarlos ecdóticamente mediante un dispositivo erudito de citas, colaciones y versiones, que produjese a través de su desenfoque el espejismo de su normalidad clásica. La segunda operación posible consiste en normalizarlos en su materialidad, disimulando la edición como reedición y haciéndolos circular en el campo como obra emergente, desproveyéndolos de su historicidad problemática, pensando que en esta nueva vida puedan gozar por ellos mismos de los bienes que se le habrían arrebatado en el pasado. Por último, es posible reeditar críticamente, afrontando justamente el problema de su recepción histórica, haciendo de la condición *menor* de estos textos su verdadera razón de existencia e, incluso, su interés último, buscando que su reaparición no borre ni falsee su historia literaria previa sino que sea ésta la que sirva para implementar su discurso, para poderlos así interrogar críticamente desde una dialéctica problemática de los hechos culturales.

La aparición de los dos volúmenes primeros de esta Biblioteca, la *Paraphernalia de la olla podrida, la misericordia y la mucha consolación* (con estudio introductorio de Óscar Cornago) y las *Fiestas gordas del vino y del tocino* (con estudio de César Oliva) han entendido la necesidad de hacer circular nuevamente este material por la tercera vía. A través de unas ediciones cuidadas, sobrias y de lectura y manejo atractivo, se pretende introducir al autor en nuevos espacios de visibilidad y lectura, al tiempo que suministrar materiales que aporten las condiciones necesarias para abrir un debate entre especialistas sobre tal figura (y, en este sentido, llama positivamente la atención de que cada volumen se acompañe de un conjunto de textos variados: notas, críticas, reseñas, artículos del autor, así como algunas de las partituras compuestas por el autor con las melodías necesarias para una obra de tipo coral). Y, simultáneamente, a través de los estudios introductorios, han comenzado ya a definir las coordenadas en las que debe plantearse dicho debate.

Y éstas, en principio, parecen apuntar a la necesidad de fundamentar la validez formal de una propuesta estética de este tipo, desde la existencia de una historia de las formas, de una virtualidad sincrónica de los discursos y desde la capacidad que las formas estéticas tienen de encarnar posiciones políticas. En ese sentido, se entiende la naturaleza poética de los textos de Esteo como pertenecientes a una tradición mayor de la literatura dramática, que enlaza en último término con la tragedia griega y que, en las coordenadas españolas, tiene a Calderón por referencia, para acabar afirmando que el teatro, lejos de ser *también* esto, es *antes esto* que otra. Así, el ciclo de las *Grotescomaquias* bebe de la tragedia clásica y de su sentido de lo sacro, pero incorpora las aportaciones de la literatura grotesca española y de las

técnicas dramáticas del teatro del absurdo para consolidar una propuesta lingüística desmesurada.

El signo del exceso, de la elaboración de productos que en su propia materialidad desafían los límites de la edición y de la representación, que hacen de su propio carácter monstruoso una estrategia de política cultural radical, es una característica epocal que inscribe en el tiempo transicional propuestas y trayectorias de escritores muy diferentes que comparten su olvido actual y su lenguaje desmedido. Hay en esa época una suerte de «neurosis de la forma», una pulsión que lleva a extremar el virtuosismo formal, la indagación lingüística, el juego fonético hasta *faire filer* el castellano por una línea de fuga. Así, se produce una reinención del idioma en las escrituras de autores tan dispares como Miguel Espinosa, Julián Ríos o Leopoldo María Panero, que descomponen el sentido a través de la morfosemántica y bajo la égida de Pound o de Joyce buscan una implementación del idioma que devalúe el registro convencional.

Más allá de la pulsión íntima, del desarrollo autosuficiente de estos diseños lúdicos del idioma, cabe atribuirle una intención política a estas propuestas, y así lo hace Cornago. Y ello a través del proyecto una *mala lengua* (Ríos) capacitada para resistir y desestabilizar la acción normalizadora de una lengua del poder, de un idioma español (un, de nuevo Ríos, *castollano*) que en su referencialidad sería más dócil a la pulsión de poder que late detrás de todo discurso. Y aún más, la apuesta por las textualidades en fuga, por la deriva imaginativa y grotesca del lenguaje, debe pensarse como resistencia estética (privada) a una refundación política de la palabra en el espacio público transicional y sus estrategias semánticas. Así, contextualizados de tal forma, textos producidos en la periferia de una época habrían sido ca-

paces de simbolizar con más urgencia e intensidad las pulsiones que la atravesaban, ofreciendo una imagen más significativa de la misma y justificando por tanto el interés de nuestra mirada contemporánea sobre ellos.

En el caso de Esteo ello se ejerce además en el terreno del imaginario y la estética de una cultura popular, allí donde la «fiesta de los signos» se canaliza a través de las categorías hermenéuticas bajtinianas, texto-festín, texto-comida, que celebra el exceso fisiológico, gastronómico, corporal en la materialidad del lenguaje y en su contenido. Tal significación se encuentra ya en los títulos: la olla podrida, la fiesta gorda, el vino y el tocino, que en el contexto español nos habla de una gestión colectiva de la nutrición como memoria de una miseria propia de lo hispano. «Nuestra famosa inmemorial pobreza» es objeto de un abordaje estético en los tiempos del desarrollismo a través de una imagen insistente del hambre, de la alimentación física y moral de un pueblo.

Más allá de ese lugar político, como afirma Cornago, los textos de Esteo apuntan hacia escenas antropológicas que enlazan con los ritos y las formas narrativas de una nación metafísicamente subdesarrollada, convocando todo el depósito mitopoético de una España negra, goyesca, valleclaniana, con sus sacrificios, sus autos de fe, la expresión primitiva de sus dogmas y sus diversiones, cuya escenificación desarrolla los comportamientos grupales, reflexiona sobre la manera en la cual se comporta el colectivo y sobre cuáles son los mecanismos de violencia y sumisión que le relacionan con el individuo, desde una mirada profundamente pesimista.

Funerales, escenas de carnaval, mascaradas, procesiones, son el tipo de ritos sociales (con toda su estética particular asociada) que se ponen en funcionamiento en este proyecto, formas que tienen su

particular rentabilidad en el espacio transicional, hasta el punto de convertirse en una obsesión para toda la producción *menor* del momento (y para la cultura popular gráfica), y que los teóricos del periodo han interpretado como los ritos de paso con los que se simboliza el abandono de un orden colectivo y el ingreso en un espacio (pos)moderno. Y en todo caso, parece indudable que es a la Transición como espacio de sentido al que estas producciones apuntan y que ese debe ser parte del interés que nuestra lectura debe concederles, en la conciencia de que las «últimas revoluciones» vibran en la España de los sesenta a nivel de las ideas pero se encarnan como proceso colectivo en la segunda mitad de los setenta.

La historia particular de esas transformaciones, para la psicología social y para la filosofía de la cultura, resulta compleja en su reconstrucción arqueológica. Desparecido el contexto histórico concreto, aquellas producciones que lo interpelaban se resemantizan al portar éstas no sólo la simbolización sino también la inferencia del contexto en el que surgen, densificando así su carácter explicativo y cobrando mayor atractivo a los ojos contemporáneos, resistiéndose también a su posible normalización ingenua.

La operación que late detrás de la edición de esta *Biblioteca* tiene además, y a consecuencia de lo dicho, la habilidad de cuestionar el contexto actual de producción literaria. Al redefinir la creación desde los valores de vanguardia, radicalidad y transgresión, el hecho de la publicación de estos textos y la manera en que son teorizados producen una figura inquietante para un tiempo actual de domesticación y normalización. Movimiento que por otro lado revela una nostalgia y una fascinación que historizan particularmente la edición actual como propia y exclusiva de nuestra época, dándole una carga semántica ajena a su

momento, nostalgia que nos habla de una añoranza nuestra por figuras imposibles en las coordenadas presentes, hombres excesivos que pertenecían a tiempos más urgentes que los nuestros, una suerte de ensoñación de poetas de edades heroicas. Es éste el instante en el que se detiene la arqueología y comienza una nueva producción de sentido, donde las nostalgias revolucionarias y las fantasías estéticas son propias de una época presente *cuando no pasa nada*. Presente que las piensa como anomalía necesaria y que necesita escribir como centrales obras y autores que quisieron y encontraron la marginación como posición enunciativa en el tiempo *en que pasaba de todo*.

GERMÁN LABRADOR MÉNDEZ

DESVOIS, Jean-Michel (ed.), *Prensa, impresos, lectura en el mundo hispánico contemporáneo. Homenaje a Jean-François Botrel*, PILAR (Presse, Imprimés, Lectura dans l'Aire Romane), Universidad Michel de Montaigne-Bordeaux 3, 2005, 584 pp.

Los días 10 y 11 de diciembre de 2004 se celebró en la Universidad de Rennes 2, en Haute Bretagne, un encuentro científico como homenaje a Jean-François Botrel, organizado por el grupo de investigación PILAR (Presse, Imprimés, Lectura dans l'Aire Romane). Se presentan ahora las actas de ese encuentro que, con alguna aportación posterior, configuran un volumen integrado por casi cuarenta artículos del mayor interés, y centrados en diversos aspectos de la cultura escrita en el ámbito hispánico de los dos últimos siglos.

No será necesario recalcar aquí la pertinencia y el acierto de este homenaje, que va mucho más allá del tributo agradecido de un grupo de investigado-

res a la persona que encauzó sus primeros pasos –Botrel contribuyó a la creación de PILAR como equipo de investigación en 1981, entonces con la denominación «Presse Ibérique y Latino-Américaine de Rennes 2»– para convertirse en una muestra de respeto y admiración hacia una de las figuras más destacadas del hispanismo internacional de los últimos tiempos, y a quien la filología española debe –en palabras de José Carlos Mainer, presente también en este acto– «la exploración sistemática de la vida editorial y lectora de dos siglos de España».

Los trabajos presentados entonces se han articulado ahora en tres grandes apartados: el primero, «El libro y el periódico, del productor al lector», se dedica al análisis de estos medios desde el triple punto de vista de su producción y difusión, de sus creadores y actores, y de la relación que guardan con el lector. El segundo apartado, denominado «La prensa, mediador cultural y/o político», trata del papel de mediador que desempeña la prensa en su relación con el libro y la cultura; y en el tercer apartado, el más breve, bajo el epígrafe «Permanencia y renovación de las formas y de los medios», se analizan algunas evoluciones muy recientes, como por ejemplo el impacto de las nuevas tecnologías de la información en la prensa española. Se ha querido reforzar de este modo la cohesión de los trabajos presentados, lo que se ha conseguido en gran medida, aunque en algunos casos hay textos que podrían encajar también en un apartado distinto del que han sido colocados, por lo que no vamos a ceñirnos aquí estrictamente a esta clasificación.

El libro se abre con un alentador trabajo de François López, «Hacia un estudio cuantitativo de la edición española. Consideraciones sobre ayer y hoy». Se hace aquí un repaso de los problemas metodológicos que ocasiona la ausencia

de datos cuantitativos fiables referentes a la producción bibliográfica española, especialmente en el siglo XIX, lo que hace que muchos de los estudios centrados en este periodo tengan necesariamente un carácter de provisionalidad, y deban ser revisados con frecuencia. El artículo termina no obstante con una llamada a la esperanza, atendiendo a los progresos que se están llevando a cabo en el Catálogo Colectivo del Patrimonio Bibliográfico Español (CCBE), que recibe aquí un espaldarazo significativo: «los estudiosos que han estado tascando el freno hasta ahora, ya poseen por fin un excelente instrumento para ir sacando datos cuantificables, con tal que se limiten sus ambiciones a delinear tendencias y a evaluar progresos y retrocesos.»

La aportación de María del Carmen Simón Palmer nos rescata la figura del impresor-editor don León de Amarita. Activo desde 1820 en Madrid, pertenece a esa clase de impresores que a comienzos del XIX prefiguran las labores del editor moderno, y que tienen quizá en el aragonés Cabrerizo a su representante más conocido. Son ellos quienes ahora deciden en último término qué publicar y cómo hacerlo, ampliando así las competencias tradicionales de los impresores. Amarita, que por su condición de afrancesado hubo de exiliarse en Francia, comenzó a su regreso la publicación de un periódico tan importante como *El Censor*, además de iniciar también la primera publicación de una revista femenina, *El Periódico de las Damas*, ilustrada con figurines franceses. Para la venta de estas publicaciones periódicas introdujo el sistema de suscripciones, y editó también libros de política, religión, agricultura, geografía, etc., configurando en total un conjunto que ronda los ciento ochenta títulos, y en el que tal vez destaca la atención minoritaria a la literatura y la abundancia de libros de jurisprudencia y legislación, en lo que sin duda influyó la

formación de Amarita, que había ejercido como abogado en los tribunales nacionales. Todos estos datos nos dan una idea de la importancia de este editor, que ha sido olvidado en las grandes obras sobre la edición española del siglo XIX, y cuya memoria es ahora justamente rehabilitada.

Marie-Linda Ortega se centra también en un editor español, en este caso Miguel Guijarro, y analiza las colaboraciones que para él realizó el dibujante Francisco Ortego, ilustrando novelas de autores como Manuel Fernández y González y Enrique Pérez Escrich. El artículo presenta una panorámica de la ilustración de libros, especialmente novelas por entregas, en torno a la década de 1860, revelando datos tan significativos como la tendencia a reducir, casi a la mitad, el número de estampas entre el primer tomo y los siguientes de una obra ilustrada.

Como puede deducirse de estos ejemplos, el editor es una figura que cobra auge a lo largo del siglo XIX, y no es acertado negarle cierto papel rector en la evolución del panorama literario del momento. A demostrar esta afirmación se dedica el trabajo de Pura Fernández, «Los «soldados» de la República Literaria y la edición heterodoxa en el siglo XIX», que analiza el maridaje ideológico-literario entre ciertos editores de novelas populares y toda una serie de escritores y periodistas de doctrina variopinta, pero de carácter radicalmente heterodoxo: demócratas, republicanos, librepensadores, masones y anticlericales. Todos ellos «conviven y comparten órganos de expresión periodística y editorial en una suerte de fuerzas editoriales de resistencia». Se analizan a continuación en detalle los ejemplos de Juan Muñoz Sánchez, editor de la Biblioteca del Renacimiento Literario, donde se publicaron por ejemplo novelas de López Bago o José Zahonero entre otros; Francisco Bueno, editor de la

revista *Demi-Monde* y de una colección de novela corta homónima; y José María Faquinet, que publicó el semanario ilustrado *El Libre Pensamiento*. Los tres serán editores de novelas populares, pero a la vez impulsarán el denominado naturalismo radical, las producciones anticlericales y las de carácter erótico, disimuladas estas a veces bajo el aspecto de manuales de sexología, faceta en la que se especializó Amancio Peratoner en Cataluña.

La literatura erótica había contado ya con numerosas aportaciones en la primera mitad del siglo XIX, y Jean-Louis Gueña, autor de algún estudio anterior sobre esta materia, dedica su artículo a realizar un rápido inventario, forzosamente incompleto, de esa producción. Ya en el siglo XX, la llegada de la República coincide con otro momento de esplendor de las publicaciones eróticas, aspecto al que se dedica el texto de Évelyne Ricci, «La «ola verde» en la prensa y en los espectáculos en la II República».

Otro rasgo importante de algunos editores decimonónicos fue su empeño por convertir al libro en un verdadero producto comercial, a través de una coherente y organizada política publicitaria. Sylvie Baulo analiza el caso de la Sociedad Literaria de Madrid, perteneciente al conocido Wenceslao Ayguals de Izco, y nos muestra cómo la publicación por entregas de su novela *María la hija de un jornalero*, en 1845-1846, fue precedida por una muy meditada campaña publicitaria en diversas publicaciones periódicas, pertenecientes también a la Sociedad Literaria. «Es evidente –concluye Baulo– que, a mediados del siglo XIX, el libro adquirió un estatuto distinto del que podía tener anteriormente convirtiéndose en un producto, un producto comercial al que desde entonces se aplican los métodos publicitarios utilizados para cualquier otro producto.» Estamos ante las primeras manifestaciones de un fenómeno muy

actual, que se ha visto acentuado por las grandes sinergias empresariales que rigen el mundo de la edición contemporánea, y que está originando en definitiva un preocupante empobrecimiento del nivel cultural de las publicaciones y, en última instancia, una merma efectiva de la libertad de expresión, como lúcidamente ha vuelto a poner de manifiesto André Schiffrin en su último libro, *El control de la palabra*. Y un precedente de estas concentraciones empresariales es lo que podemos encontrar también en el artículo de Paul Aubert «Crisis del papel y consecuencias de la industrialización de la prensa (1902-1931)». El texto nos acaba ofreciendo un repaso de la historia de La Papelera Española y de la de su director, Nicolás María de Urgoiti, que poseía también empresas periodísticas, como *El Sol* y *La Voz*, y editoriales, Espasa-Calpe y Gráficas Reunidas, en una muestra de colaboración estrecha entre la prensa y el mundo editorial, situación que, como decimos, ha devenido en norma general en nuestra época.

Los editores de finales del siglo XIX y principios del XX comenzaron a preocuparse también por la venta de sus publicaciones en los países hispanoamericanos. Este es un aspecto sobre el que se han realizado ya diversos estudios, pues resulta ciertamente paradójico que España se viese superada, en lo que a exportación de libros a América se refiere, no sólo por Francia –potencia editorial del momento– o Estados Unidos –que contaba con una privilegiada situación geográfica–, sino también por países como Alemania e Italia. Por todo ello resulta sumamente interesante la contribución de Philippe Castellano, «La distribución de libros en Latinoamérica en vísperas de la Primera Guerra Mundial». De forma muy amena, el texto va desgranando las vicisitudes vividas por los hermanos Salvat en su viaje comercial a América en 1912, donde permanecerían varios años visitando las

diversas repúblicas. Allí se entrevistan con libreros, pero también con catedráticos de medicina, a los que informan de sus últimas publicaciones sobre la materia, y recogen detallados informes sobre diversos aspectos administrativos del circuito del libro: «el coste de los fletes en las distintas compañías marítimas, la forma de llevar a cabo el despacho de mercancías en la Aduana, la aceptación (o no) de paquetes postales en Correos, las ofertas de los bancos (cobro de letras, cuenta corriente, conocimientos de embarque, informes sobre la solvencia de los libreros, etc.)». A través de la correspondencia mantenida con la casa editorial en Barcelona, nos enteramos de muchas de las noticias curiosas que sorprendieron a los hermanos durante el viaje: en la República Dominicana y en Puerto Rico, las obras deben registrarse en la Biblioteca Nacional de Washington, con la indicación «copyright» y no la de «es propiedad de». En Chile apenas encuentran ninguna librería española. Todo son librerías inglesas o alemanas que sólo venden libros en estos idiomas, etc. La peripecia de los dos hermanos parece confirmar que, como ya comprobara George Borrow en sus andanzas peninsulares, vender libros en países extraños nunca ha resultado tarea fácil, pero gracias a iniciativas como esta, se pudo paulatinamente cambiar la inclinación de la balanza, y el libro español recuperó buena parte del terreno perdido en América.

Otros dos personajes del siglo XIX que también han sido objeto de un estudio aquí, son el padre Antonio María Claret y el abogado José García Soler. Del padre Claret traza Solange Hibbs-Lissorges un completo perfil, reseñando sus diversas iniciativas para constituir redes de bibliotecas y librerías católicas, dentro de un afán proselitista que pretendía ejercer una acción directa sobre las masas. Con esta finalidad fundó en 1848 la Librería Religiosa, donde se imprimirían también

cientos de volúmenes, incluyendo alguna obra escrita e ilustrada por el propio Claret, y que se convertiría en un centro abastecedor de seminarios y bibliotecas católicas, vendiendo las obras además a menor precio. El padre Claret promovió también la instauración de bibliotecas populares y parroquiales, con la intención de que las buenas lecturas fuesen asequibles para todos. Cecilio Alonso, por su parte, nos da noticia de la biblioteca particular del abogado alicantino José García Soler (1851-1910), biblioteca que al parecer llegó a alcanzar los 1.362 volúmenes, algo infrecuente en la época si nos atenemos a un artículo que en 1888 publicaba el diario madrileño *El Resumen*: «Infinidad de médicos, de abogados, de doctores en otras facultades, no tienen en su casa más que lo libros profesionales, y las de muchos ricos capitalistas de Madrid podríamos citar en que es difícil hallar un solo libro.» El trabajo de Alonso resulta interesante además porque aporta cuadros en los que se resume la distribución de los libros, así como una clasificación de los mismos por materias y por géneros, ocupando la literatura el primer puesto, por delante incluso de los libros de Derecho.

Otro ámbito que ha acaparado un gran número de las ponencias presentadas a este encuentro, ha sido el de las publicaciones periódicas. Así, Juan Antonio García Galindo se ha centrado en los aspectos teóricos del periodismo, analizando las obras de tres de los primeros tratadistas españoles sobre la materia: Jerez Perchet, Sánchez Ortiz y Rafael Mainar. El trabajo de Danièle Bussy Genevois se ha centrado en cambio en las directoras de periódicos femeninos entre 1862 y 1936. Durante este periodo el número de directoras registradas gira en torno a la veintena, con figuras tan destacadas como la feminista Benita Asas, creadora en 1913 de *El Pensamiento Femenino*, Carmen Velacoracho y su

hija Carmen Fernández de Lara, que en 1932 crean *Aspiraciones*, de corte conservador, o Dolores Ibárruri, directora de *Mujeres* en 1936. Las grandes diferencias ideológicas y políticas que mantienen, hacen que su posición al frente de una revista, generalmente dirigida al público femenino aunque no siempre, represente prácticamente el único elemento en común que todas ellas comparten.

En «El [primer] Día del marqués de Riscal», Simone Saillard analiza el periódico *El Día*, surgido el 1 de diciembre de 1858, por iniciativa, sostiene, de Camilo Hurtado de Amézaga, futuro marqués de Riscal, que lo dirigirá hasta octubre de 1859, aunque sin ninguna mención de pertenencia, pertenencia que sí declarará, en cambio, en el periódico del mismo nombre que reaparece en 1880. Para Saillard, la filiación de los dos periódicos es evidente, y así lo defiende en el presente texto.

Indirectamente, el siglo XIX queda también reflejado en la aportación de Marie-Claude Chaput, «La España cultural decimonónica en Triunfo». La revista *Triunfo*, que se publicó entre 1962 y 1982, comenzó siendo una revista de cine, para convertirse después en un magazine de debate, con una actitud de oposición política al régimen franquista. Desde esta perspectiva, el siglo XIX, el siglo del liberalismo, se veía como el inicio de una historia que había sido brutalmente interrumpida en 1939. Por ello, la revista acogió con asiduidad largos artículos sobre intelectuales, instituciones o episodios históricos decimonónicos, con el triple fin de redescubrir al público la historia de los liberales condenados al exilio o víctimas de la represión, las obras de escritores republicanos y el proyecto educativo de la Institución Libre de Enseñanza.

Eliseo Trenc dedica su estudio a examinar la trayectoria de la revista ilustrada barcelonesa *Hispania*, cuyo primer

número apareció en enero de 1899, cesando su publicación en el año 1903. Para el autor, la revista nace con una fuerte finalidad comercial: publicitar los talleres gráficos de su editor-propietario, Hermenegildo Miralles. Sin embargo, a raíz de la incorporación del crítico de arte Raimon Casellas como nuevo director artístico de la misma —director en la sombra, en realidad, pues nunca llegó a figurar explícitamente como tal— la revista ganó en creatividad y acercó al gran público las obras de los artistas catalanes modernistas más significativos. Esta modernidad gráfica contrastaba vivamente, sin embargo, con su contenido mayoritariamente moralizante y conservador, y, por otro lado, la finalidad estética de Raimon Casellas chocaba también con la finalidad comercial omnipresente de Miralles, acelerando de este modo el fin de la revista.

Didier Corderot, por su parte, nos presenta en «Flecha, el semanario de las Juventudes falangistas (1937-1938)», un estudio de esta publicación infantil que vio la luz en San Sebastián, editada por la Jefatura Nacional de Prensa y Propaganda, órgano de Falange, y que en un principio se dedicó exclusivamente a las Juventudes Falangistas. La revista suponía en definitiva un eslabón más en ese proceso de militarización de la juventud que ha caracterizado a los regímenes totalitarios del siglo XX. En 1938 se fusionaría con la revista *Pelayos*, semanario infantil carlista, dando lugar a la publicación *Flechas y Pelayos*, cuyo primer director sería el benedictino Fray Justo Pérez Urbel. Un perfecto complemento de este trabajo es la aportación de Marie Franco, «Para que lean los niños: II República y promoción de la literatura infantil». Resulta toda una tentación leer juntas, una después de otra, estas dos interesantes contribuciones, un ejercicio de lo más recomendable.

José Carlos Mainer, en «Los prime-

ros años de Revista (1952-1955): diálogo desde Barcelona», se sirve de la publicación de este *Semanario de Actualidades, Arte y Letras* —tal era su subtítulo— para intentar arrojar algo de luz en torno a la polémica acerca del significado de los años 50 del pasado siglo en la historia de la cultura española. Se trata de un artículo denso, plagado de referencias, por el que desfilan toda una serie de intelectuales y artistas de la época, colaboradores de esta revista catalana, desde Salvador Dalí y el fotógrafo Catalá-Roca, hasta Dionisio Ridruejo, Martín de Riquer o el filósofo Julián Marías, entre otros muchos. Se revisan también algunos temas de debate que tuvieron cabida en estos primeros años de la publicación, como por ejemplo el estado de la Universidad o la revisión crítica del 18 de julio.

Dos artículos se dedican también al análisis de publicaciones periódicas del exilio republicano en Francia. Se trata de «Prensa, exilio y compromiso: el ejemplo de *Vida Nova* (1954-1978)» de María Llombart Huesca, que recoge la historia de esta revista en catalán, publicada en Montpellier entre 1954 y 1978; y «Libre (1971-1972), más allá del exilio español», de Aránzazu Sarriá Buil, que realiza un trabajo similar con esta publicación posterior, de vida breve, pero que contó con directores de la talla de Juan Goytisolo y Jorge Semprún. En un polo ideológico totalmente opuesto, se sitúa *Razón Española*, revista bimestral de pensamiento, publicada entre 1983 y 2002 por Fernández de la Mora, y a la que dedica su artículo Florence Belmonte. Es una revista de carácter militante, en la que Fernández de la Mora se manifiesta como el ardiente defensor de la ortodoxia estatal franquista que siempre fue. Desde 1997 la revista contó además con versión electrónica. Firme adversario del sistema democrático fue también *El Alcázar*, órgano de la Confederación de

Combatientes, dirigido por Antonio Izquierdo. En el interesante artículo de Pierre-Paul Gregorio, se examina la estrategia seguida por este diario durante el recurso de casación que llevó a los militares golpistas del 23-F ante el Tribunal Supremo.

Son también objeto de estudio publicaciones como la revista *Ínsula*, de la que se sirve Jacques Soubeyrou para analizar la crisis que sacudió a la novela española en la década de 1960; la revista *La Estafeta Literaria*, precisamente en pleno auge en los años sesenta, y donde se produjo una continuada reflexión sobre la novela que es glosada aquí por Jacques Maurice; el diario *El Independiente*, a quien dedica su aportación François Dubosquet-Lairys; la revista caireña *Casatejada*, revisada por Nadia Ait Bachir; o el semanario satírico *El Jueves*, al que se le han dedicado nada menos que dos comunicaciones, las de François Malveille y Roselyne Mogin-Martin. La prensa electrónica española ha sido también objeto de atención, con la aportación de Marie-Christine Moreau.

Especialmente interesante resulta la propuesta de Verónica Sierra Blas, por abordar un tema no demasiado conocido: los periódicos manuscritos elaborados en cárceles españolas durante el franquismo. Y también se han presentado dos trabajos sobre la prensa en Cuba y Perú, respectivamente. En el primero, Pierre Basterra glosa la figura de Raimundo Cabre, un adinerado cubano que dirige el semanario *El Tiempo*, desde donde lanza, en 1910, una campaña para «deshispanizar por completo y americanizar del todo» la isla. En el segundo caso, Joël Delhom, especialista en el estudio del movimiento libertario, nos presenta la figura de Manuel González Prada, aristócrata y escritor estrechamente vinculado a la prensa peruana, donde publicará por primera vez la mayoría de sus escritos, y que pasará paulatinamente de la

poesía al compromiso social, colaborando a principios del siglo xx en el primer órgano anarcosindicalista del Perú, *Los Parias*.

Hay también otras aportaciones que no tienen quizá una conexión temática tan evidente como las ya citadas, sin que ello desmerezca, obviamente, la importancia de las mismas. Ana Martínez Rus realiza un documentado estudio sobre «La Librairie Espagnole de León Sánchez Cuesta en París (1927-1936)», propiedad en realidad de Juan Vicens de la Llave hasta 1936, pasando, tras la Guerra Mundial, a Antonio Soriano, e iniciando así una segunda etapa que ha sido estudiada también por la propia autora en otro lugar. El fallecimiento de Antonio Soriano, en octubre de 2005, quizá haya puesto el punto final definitivo a la historia de La Librería Española de París, que languidece actualmente lejos del emplazamiento en el que forjó su fama de referente cultural de resistencia para aquellos españoles exiliados en la capital francesa.

Richard Hitchcock nos presenta una pequeña y selecta bibliografía de libros de viaje por España, publicados en inglés entre 1873 y 1905. En total se citan 35 autores, y si bien la selección no es en absoluto novedosa, pues son obras ya recogidas en otros repertorios bibliográficos, como el de Arturo Farinelli o el de Raymond Fouché-Delbosc, cuenta con la ventaja de que en todos los casos se trata de libros que el autor ha manejado, dejándonos un pequeño pero valioso comentario sobre su contenido.

Jean-Michel Desvois, encargado de la edición del volumen, participa también en el mismo con un estudio sobre «Las ferias del libro y la prensa de Madrid bajo la II República», en el que se pone de manifiesto el diferente tratamiento que los periódicos de la época otorgaron a la celebración de la feria del libro, dependiendo de la vertiente ideológica del ro-

tativo: «frente a la recurrencia de la prensa de izquierdas en el elogio incondicional del libro, son varios los diarios conservadores que por su parte proponen la quema de los “malos libros”».

Con el título de «Lecturas para el pueblo. Novelas mexicanas ilustradas», Jacqueline Covo-Maurice nos presenta una experiencia editorial mexicana: el intento de aunar cómic y literatura. Se trataba de cuadernillos de pequeño formato, vendidos en los quioscos de periódicos por un precio módico, y que «pretendían dar cuenta de la visión del mundo de los grandes –y no tan grandes– novelistas mexicanos».

El trabajo de Christine Rivalan Guégo, titulado «Confieso que he leído. Autorretrato del escritor/lector», es quizá el de corte más ensayístico de todos los aquí reunidos. A raíz del asombro que le produce a la autora la multiplicación de las confesiones de lecturas, especialmente por parte de los escritores, ya sea en memorias, ensayos, o en entrevistas en los medios de comunicación, se elabora un sugestivo análisis en el que se concluye que las confesiones de lecturas son en última instancia herramientas de una política a favor de la lectura, pero no parece que todos los casos puedan reducirse a este único esquema explicativo.

Llegados al final de este trayecto, podemos advertir sin duda, a pesar de lo sumario del mismo, que nos hayamos ante una excelente muestra de las líneas de investigación más destacadas actualmente en el ámbito de la prensa, los impresos y la lectura dentro del mundo hispánico. Líneas de investigación de las que Jean François Botrel ha sido a menudo un inspirado precursor, elaborando un extensísimo corpus de trabajos que, como al propio Botrel le gusta afirmar, continuarán...

FELIPE MÉNGUEZ