

GÓMEZ REDONDO, Fernando. *Historia de la prosa medieval castellana*. 4 vols. Madrid: Cátedra, (1998, 1999, 2002 y 2007), 4503 pp.

No resulta demasiado ortodoxo escribir en 2012 la reseña de una obra que empezó a ser publicada en 1998 y que quedó ultimada en 2007. Pero las obras excepcionales piden respuestas excepcionales y, en el caso que nos ocupa, han sido necesarios años de lectura, o mejor dicho, de uso intensísimo, casi cotidiano, para poder tener (aunque tampoco estoy seguro de haberla alcanzado) una capacidad de comprensión que esté mínimamente a la altura de la obra reseñada. Cuatro volúmenes inmensos, cuatro millares y medio de páginas y una cantidad absolutamente torrencial de información, buena parte de ella muy original, a veces radicalmente nueva, son difíciles de sintetizar y de valorar en las pocas páginas que le están permitidas a una reseña. Más aún cuando todo ese edificio gigantesco se asienta sobre cimientos insólitos, que proponen una mirada diferente, desde la novedosa atalaya de la teoría de la literatura, y no desde la historiografía convencional, del corpus completo de nuestra prosa medieval. Mejor dicho, de la prosa que llega hasta el reinado de Enrique IV, ya que la que se escribió en los tiempos de los Reyes Católicos merecerá los honores de otros dos gigantes volúmenes autónomos, de aparición inminente.

Para comprender los alcances de una obra de esta envergadura es obligado tener en cuenta, en primer lugar, que a su autor se deben también títulos como *El lenguaje literario, Crítica literaria del siglo XX, Artes poéticas medievales, Manual*

de Crítica Literaria contemporánea (omitiendo las fechas de publicación porque varios de estos títulos han tenido reimpresiones y reediciones aumentadas), que lo adscriben a un modo de entender la literatura que trasciende las habituales historiografías cronológicamente lineales y se distingue por la atención a cuestiones de género, retórica, estilo, soportes, autoría, transmisión, recepción, ficción, verosimilitud, diseño de narradores y de personajes, escuela, tradición, influencias, tecnologías de la escritura, de la memoria, de la traducción... Etcétera.

Es decir, que el autor maneja, y con pericia que no precisa de mayor encomio, un instrumental que nunca antes había sido utilizado de manera sistemática, en el campo de la medievalística hispánica, dentro de una obra de alcance general. Ha habido que esperar, de hecho, hasta 2012, para que la reciente *Historia de la literatura española 1 Entre oralidad y escritura. La Edad Media*, de María Jesús Lacarra y Juan Manuel Cacho Bleuca, haya vuelto a poner en primer plano los métodos, enfoques y recursos que ofrece el pensamiento teórico literario para que podamos leer otra obra felicísima, deudora en algunos planteamientos de la de Gómez Redondo, pero muy diferente de ella en cuanto a su organización interna.

En efecto, el libro de Lacarra y Cacho Bleuca es un ensayo interpretativo, un tratado de ritmo transversal y una suma de catas muy articuladas pero selectivas que identifican los núcleos ideológicos que, a la luz de los textos literarios, podemos identificar como emblemáticos de la mentalidad medieval. Comparte con la obra de Gómez Redondo el enfoque teórico y el uso de un

formidable instrumental metapoético. Pero en lo relativo a su diseño, se trata de dos obras radicalmente distintas, porque la de Gómez Redondo es, también, una auténtica *historia*, una historiografía en el sentido tradicional, sin complejos, compacta, contundente, que sigue un orden cronológico inexorable y que tiene unos afanes imperiosos de exhaustividad. No hace falta más que repasar el índice, con sus miles de entradillas prolijamente numeradas y arrimadas en categorías de época, género, autor, obra, hasta de rasgo de (meta)poética a veces, para que podamos apreciar que la preocupación primera del autor ha sido la de reunir, acotar, sistematizar, ordenar, jerarquizar, diseccionar hasta el extremo el corpus completo de la prosa castellana medieval, para luego aplicar sobre esa base los métodos de análisis que son propios de la teoría literaria. Échese un vistazo al insólito Apéndice II, de «Cuadros de relaciones genéricas», que ocupa casi veinte páginas, para apreciar el lugar central que da el autor a la teoría de los géneros y a su sintaxis evolutiva dentro de su obra.

Pero además, y para hacer más honor a su título explícito de historia e implícito de historiografía, esta obra puede leerse también como libro de pura y dura historia. Y no solo en los capítulos, inmensos, dedicados a la cronística medieval, que dan cuenta de todas las fiestas de coronación, intrigas palaciegas, elencos de hijos bastardos y conflictos sucesorios imaginables, sino hasta en la página más recóndita, en la que nunca faltará la contextualización histórica rigurosa, en ocasiones hasta prolija. El Apéndice III, de «Tablas genealógicas» de reinos, dinastías y linajes, habla por sí solo de los escrúpulos historicistas del autor: hasta las casas de Lara, Haro, Ayala, Álvarez de Toledo, Santa María, Mendoza, Estúñiga/Zúñiga, Pimentel y Manrique van embutidas en los correspondientes árboles genealógicos, en despliegue que para sí quisieran muchos tratados de historia.

El resultado, que tiene algo de épica de fundación y de minuciosa orfebrería de detalle, resulta abrumador. La lista de autores y de títulos es inagotable, cuajada de referencias algunas ilustres y otras ignotas, acompañadas todas de descripciones utilísimas, fichas de fuentes manuscritas y luego de ediciones, de glosas metapoéticas que vienen siempre muy a cuento, de detalle de estudios críticos. Los Índices, General (de autores, obras, géneros, voces, conceptos, etc.), Onomástico de críticos y de Bibliotecas y manuscritos suman trescientas cuarenta páginas.

Hay además una detalladísima Guía de Lectura, de ochenta páginas, que pasa revista, evalúa y aclara las líneas discursivas esenciales de cada uno de los capítulos de la obra. Gómez Redondo no se ha limitado, pues, a identificar y a desplegar razonadamente ante nosotros las marcas de conciencia autorial que se hallaban sembradas en las mil y una prosas medievales que ha ido desgranando: ha aplicado el método sobre su propia obra y ha glosado y aclarado, igual que hiciera Juan de la Cruz con sus versos, sus sentidos, intenciones y penumbras. En fin, que la expresión «lo nunca visto» quizás no haya cobrado nunca una dimensión tan ejemplar, en el terreno al menos de nuestros estudios literarios hispánicos, como ante esta obra, que si en ambiciones, calidades e influencia es equiparable a los grandes tratados de Menéndez Pelayo o de Menéndez Pidal, en refinamiento filológico y editorial los supera.

Las Primeras adiciones de junio de 2006, que tienen ochenta páginas, y la Fe de Erratas conclusiva son prueba adicional de la honradez intelectual del autor, y sobre todo, de su obsesión por mantener una versión actualizada de una obra entre cuyo primer y último volumen discurrieron nueve años. Se aprecia, por cierto, una clara evolución de método y hasta de estilo entre el volumen de 1998, más sintético y contenido, y el de 2007, más suelto y

excursivo en sus argumentaciones. El autor ha ido creciendo al mismo tiempo que su obra y modificando su relación con ella.

Una valoración sección por sección o capítulo por capítulo resultaría imposible. Personalmente he encontrado absolutamente sensacionales los capítulos dedicados a las crónicas medievales y a su completísimo trasfondo histórico, y también los dedicados a las ficciones caballerescas y sentimentales. Aunque puede que lo más notorio de la obra sea que da noticia (a veces primera) y que sitúa en el mapa de nuestra filología una gran cantidad de obras y de opúsculos de registros variadísimos y de autores en ocasiones muy desconocidos, que para mí y para muchos habrá sido la primera vez que llegaban siquiera a nuestro conocimiento.

Otra aportación esencial: la minucia con que el autor desentraña no pocos ovillos enredadísimos de fuentes, ramas, manuscritos, copias, versiones, refundiciones, plagios, o llama la atención acerca de sus concordancias, discrepancias y especificidades, o da detalles y evalúa críticamente sus contenidos.

Y un mérito más, que yo aprecio de manera muy singular: el interés que siente por los modos en que la transmisión oral y la transmisión escrita han condicionado, con sus alianzas y conflictos, los géneros y los textos a los que atiende. Epígrafes como los de «La prosa rítmica y la versificación clerical», «El *fablar comunal* de la prosa», «Las *fazañas*: las formas de vida populares» y muchos que vienen después calan en nuestros primeros textos literarios desde la orilla de una oralidad que tuvo dimensiones y reflejos mucho más complejos y variados de lo que nos era posible imaginar, y que reciben en estas páginas no poca luz.

Identificar más hallazgos, singularizar más méritos, sería redundante. Un caso *práctico*, muy puntual pero también muy representativo, puede valer más que mil epítetos y glosas. La *Vida de San Isidoro*

del Arcipreste de Talavera es obra que a mí personalmente me parece interesantísima, desde el punto de vista de la impregnación desde el folclore (adapta varios cuentos y leyendas tradicionales que estoy en estos momentos estudiando) y desde el punto de vista también de la reflexión metapoética, pues hace una serie de consideraciones acerca de los conceptos de escritura, de transmisión literaria, de relación con las fuentes, de traducción, que tengo entre los más interesantes y originales que nos ha legado nuestra Edad Media. Pues bien, esta *Vida* isidoriana, que no es nada breve, y que debemos a un autor del carisma del Arcipreste de Talavera, resulta invisible en los índices de dos tratados recientes y esenciales de nuestra literatura medieval: en las *Claves hagiográficas de la literatura española (del Cantar de mio Cid a Cervantes)* (2008) de Ángel Gómez Moreno, en las que hubiera podido figurar por su condición de vida de santo; y en la ya mencionada *Entre oralidad y escritura. La Edad Media* (2012) de María Jesús Lacarra y Juan Manuel Cacho Bleuca, en la que habría podido estar por las reflexiones metapoéticas que elabora, muy en la cuerda de otras que interesan y comentan ampliamente estos dos críticos. ¿De qué hilo tirar entonces, en busca de información sobre obra tan huérfana de atención y sobre su complejo ovillo de fuentes? Pues, obviamente, de la *Historia de la prosa medieval castellana* de Fernando Gómez Redondo, en cuyas páginas 2159-2160 se encontrarán datos iluminadores acerca de sus fuentes latinas y en cuyas páginas 2709-2713 se encontrarán análisis adicionales, sutiles y atinados, sobre la versión del Arcipreste de Talavera.

En fin, que nos hallamos ante una obra verdaderamente mayor de nuestros estudios literarios, de esas que, por su envergadura y mérito, aparecen de década en década; y que tenemos la suerte de que sea, todavía y en cierta medida, una obra en curso y abierta: conociendo la afición a los apén-

dices, adendas, actualizaciones y continuaciones del autor, seguros de que cuatro mil quinientas páginas son un número que en él no hace mella ni impresión, y advertidos de que su edad no es ya juvenil, pero tampoco *senecta*, no será impropio esperar el día en que esta *Historia de la prosa medieval española* retorne a nosotros con, aunque a los demás nos parezca imposible, muchas más páginas, hallazgos y virtudes.

JOSÉ MANUEL PEDROSA

LACARRA, María Jesús y Juan Manuel CACHO BLECUA. *Historia de la literatura española*. 1. *Entre oralidad y escritura. La Edad Media*. Barcelona: Crítica, 2012, 792 pp.

La publicación en 2102 de este libro confirma un giro en los estudios de medievalística hispánica que había conocido otro hito fundamental entre los años 1998 y 2007 en los que vieron la luz los cuatro monumentales volúmenes de la *Historia de la prosa medieval castellana* de Fernando Gómez Redondo.

De repente, y coincidiendo con el cambio de siglo, irrumpen en el panorama académico español dos grandes enciclopedias-manuales de literatura medieval muy diferentes entre sí en sus alcances y en sus métodos, pero que pivotan sobre dos ejes compartidos, los de las reflexiones teóricas y metapoéticas, atentas sobre todo a las cuestiones de los géneros y de la dicotomía oralidad/escritura. Ello insufla en estos dos títulos ambiciones y resultados extraordinariamente innovadores, y en nuestro campo de conocimiento unos aires nuevos que son muy de agradecer. Las dos obras desbordan, muy sobradamente, los límites, a los que estábamos tan habituados, de la simple historiografía literaria, y se interrogan sobre cuestiones de poética por un lado más abstractas (siempre lo es

la discusión sobre géneros, recursos, retóricas) y por otro lado más concretas, ya que la obsesión de ambas es explicar el texto literario a la luz precisa de las circunstancias históricas y de las prácticas culturales de la época.

Ambos acercamientos no hubieran sido posibles sin el formidable aporte preparatorio, desde 1985, de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval, que ha renovado en profundidad los estudios sobre la disciplina y señalado mil nuevos nombres, obras y vías de investigación que las obras de Lacarra/Cacho Blecua y Gómez Redondo (quienes estuvieron involucrados desde sus inicios en los trabajos de aquella Asociación) han tenido el mérito de sintetizar (y también de ampliar y desarrollar) de manera admirable.

Entre oralidad y escritura. La Edad Media es un libro que desde su título hace una declaración transparente de sus intenciones y propone un itinerario metapoético, transversal, más sintáctico que léxico y más sintético que analítico. No es un repertorio, ni una historiografía, ni una enciclopedia: es un ensayo o tratado que rehúye el orden estrictamente cronológico, que salta en zigzag, cuando lo ve justificado, de un género, un enfoque, una categoría a otros, que contempla el texto literario como texto (o como *palimp-texto*) cultural sobre todo, no como secuencia unilineal de eventos.

Los títulos de sus grandes epígrafes, heterogéneos aparentemente, aunque enhebrados por una coherencia estricta que discurre por su fondo, dan una idea aproximada de sus núcleos principales de reflexión: «De los textos perdidos a la creación del canon», «Cristianos, moros y judíos: entre huellas literarias», «La difusión de la literatura en la Edad Media», «Literatura, fiestas y espectáculos», «La educación letrada», «La construcción de la figura del autor», «La poesía narrativa: entre héroes y santos», «La creación de la prosa literaria: de Alfonso X a don Juan

Manuel», «La corte como ámbito de creación y difusión de corrientes poéticas», «Pervivencias y nuevos públicos en la prosa del otoño de la Edad Media», «La alteridad del teatro medieval». Ningún hilo cronológico explícito, ningún asidero de género al que agarrarse. Por el momento. A estos grandes apartados sigue una selección de «Textos de apoyo» que se fija en «El mundo de la iglesia», «La configuración de la tierra: hombres, animales y piedras», «España: encrucijadas culturales», «El entorno literario: educación y estudio», «El entorno literario: creación, interpretación y difusión», «El ámbito cortesano: comportamientos, representaciones, nobleza y caballería», «La pasión amorosa y la mujer».

Un índice, este, que podría parecer un *collage* por el que pastasen indiscriminadamente categorías churras y categorías merinas, y por el que podría perderse, acaso, el lector menos avezado, o el estudiante que aspire por el momento solo a iniciarse. Pero es difícil que un extravío así pudiera producirse, por razones varias: porque de cada sección grande del libro salen subcategorizaciones más concretas; porque el lector puede tirar en el momento que quiera del utilísimo «Índice de nombres» que le ahorrará despistes; y, sobre todo, porque el tratado está escrito en un estilo claro, pedagógico, natural, podría decirse que *familiar* en el sentido afable que se daba al término hace unos cuantos siglos, que tiende puentes muy bien señalizados entre unas orillas y otras, aunque se encuentren en páginas distantes. De hecho, este volumen de proporciones algo intimidadoras pero de páginas muy bien engrasadas logra ser al mismo tiempo un ensayo muy argumentado y sesudo de poética de la literatura (mejor dicho, de la cultura) medieval, que satisfará las expectativas del especialista más acérrimo, y un manual claro y luminoso para cualquier estudiante universitario que quiera introducirse en este mundo por caminos no rectilíneos, a veces

no muy previsibles, pero que enlazan ideas y textos por sendas sutil y maduramente trazadas.

Los «Textos de apoyo» son, en esa línea, no ya un complemento meramente escolar, sino una oportunidad para que los medievalistas más expertos retornen e incluso descubran en algún caso textos clave para entender la mentalidad de la época. La selección, siendo muy representativa, es también muy original, y a mí me ha desvelado joyas muy poco convencionales, de las que no tenía siquiera noticia, de nuestro patrimonio literario medieval.

Mentalidad es, quizás, la palabra que mejor define, por su apertura y ductilidad precisamente, lo que persigue interpretar este libro, al que le haría justicia la etiqueta, por ejemplo, de ensayo sobre las mentalidades literarias en la España medieval. Por esa aspiración, por la organización de sus núcleos internos, por su atención a los aspectos contextuales y rituales de las producciones literarias medievales, me ha recordado en algunos momentos los grandes ensayos (*El carnaval, La estación del amor, El estío festivo*) de don Julio Caro Baroja, que no son ni historiografías ni antropologías, sino más bien ensayos o tratados de historia de las mentalidades. La demoradísima atención que prestan María Jesús Lacarra y Juan Manuel Cacho Blecua a los aspectos internos y técnicos del discurso literario (el papel del autor y del complejo concepto de autoría, de su formación y escuela, de sus soportes y tecnologías, la adscripción de género, etc.) enriquecen el libro con la dimensión añadida de ambicioso manual de teoría literaria. Dentro de ese espectro, la elección del lema *Entre oralidad y escritura* constituye una apuesta arriesgada en una España en que el concepto de *oralidad* ha sido muy minusvalorado por el mundo académico en relación con el de *escritura*, en que cualquiera ha podido lucir el título de medievalista sin haberse interesado nunca por comprender los mecanismos poéticos de la

voz ni haber leído ninguna bibliografía *oralística* específica, y en que los estudios de folclore no tienen todavía un lugar propio en los programas universitarios ni en los manuales académicos convencionales. Carencias y contradicciones contra las que se rebela, con todo vigor y desde su propio título, este libro, que, también por eso, marcará un punto de inflexión en el devenir de nuestros estudios literarios.

El riesgo que conlleva esa insumisión está, en cualquier caso, bien garantizado por la obra y por los intereses previos de los dos autores, quienes han brillado especialmente en el estudio de los cuentos y leyendas orales medievales y de sus reescrituras y desarrollos en la época y el medio en que se abrazaban ya la voz y la imprenta, y que pueden ser considerados como *folcloristas* en el sentido más legítimo de la palabra, puesto que se mueven como peces en el agua por catálogos de tipos y de motivos y por colecciones y bibliografías, a veces muy ignotas, de puro y duro folclore.

El espíritu ensayístico, sintético, del libro, justifica que no todo el repertorio literario medieval, con su enorme dispersión de títulos, haya quedado reflejado ni comentado en él. Tampoco hay, en su nada desdeñable bibliografía, un detalle exhaustivo de todo lo mucho y bueno que ha aportado, sobre todo en las últimas décadas, la disciplina. Todo ha sido objeto de una selección, por lo general muy justificada, puesta al servicio de sus conceptos nucleares y de sus grandes líneas argumentativas. Labor, esta de depuración, siempre arriesgada, que despertará quizá alguna crítica de que los autores desvisten algunos santos para vestir a otros, pero que ha sido fruto de una ponderación a todas luces muy rigurosa y reflexiva. No siempre el manual más útil es el que más bibliografía acumula, sino el que mejor la selecciona, jerarquiza y argumenta.

Los autores explican y a veces desenñan con admirable fluidez, sobre todo en

el territorio de la prosa, en el que firman páginas magistrales, textos, conceptos, corrientes literarias nada fáciles. Identifican con tino y modestia, aunque no les hincan el diente a todos, nudos gordianos, instalados sobre todo en los tiempos de orígenes y en los géneros en verso, que nadie ha sido hasta ahora capaz de desatar de manera convincente. Dedicar páginas clarificadoras a las literaturas fronterizas con las de los moros y los judíos, pero quizás no se interesan tanto por las literaturas catalana y galaico-portuguesa como la *Historia de la literatura española* en la que se enmarca su libro podría hacer esperar. Entre los autores que mencionan están Lull o Martorell, pero no Turmeda; y Martín Codax está citado muy de pasada, mientras que Pero Meogo se halla ausente. Quienes andábamos esperando que alguien nos diera resuelto el enrevesado acertijo de las relaciones entre las jarchas mozárabes y las líricas hebrea, árabe, galaico-portuguesa, castellana y catalano-provenzal, tendremos que esperar a mejores tiempos, y posiblemente también a mejores vidas. Los grandes cancioneros letrados del XV y del XVI (*Baena, General*, etc.) se hallan muchísimas veces citados, pero las composiciones en estilo tradicional del *Cancionero musical de Palacio* reciben escasa atención, y la lírica tradicional de los maravillosos repertorios catalanes que fueron estudiados por Romeu Figueras, o los cancioneros polifónicos castellanos del XVI, reflejos legítimos de la tradición tardo-medieval, no asoman por ningún lado. Breves lagunas, en fin, más apreciables en la siempre difícil y sutil trama de lo lírico, dentro de una enciclopedia que es, en prácticamente todo, extraordinariamente rigurosa y consistente.

La *Historia de la literatura española* que dirige José-Carlos Mainer para la benemérita editorial Crítica no podía empezar, pues, con mejor pie, ni con propuestas más novedosas en sus objetivos y métodos, ni con frutos más depurados y maduros. Ni

en edición más elegante (se agradece mucho el tipo de letra grande y aireado). Con este título se abre una hermenéutica nueva, más madura y más moderna, en nuestra medievalística. Si el resto de los volúmenes se ajustan a los mismos esquemas y alcanzan las mismas calidades, las etiquetas de *historia* y de *literatura* se les quedarán muy cortas, y nuestra cultura dispondrá por fin de una gran enciclopedia razonada y argumentada de sus textos literarios y del mundo plural, complejo y conflictivo que reflejan.

JOSÉ MANUEL PEDROSA

PEYREBONNE, Nathalie y Pauline RE-NOUX-CARON (eds). *Le milieu naturel en Espagne et en Italie. Savoirs et représentations (xv^e-xvii^e siècles)*. Paris: Presses Sorbonne Nouvelle, 2011, 335 pp.

Actas de un coloquio celebrado en la Sorbonne en marzo de 2009, este hermoso volumen ofrece textos de 18 investigadores que exploran el motivo del «medio natural» en la España de los siglos xv (1 estudio), xvi (8 estudios) y xvii (4 estudios), con tres trabajos globales sobre el Siglo de Oro español y dos que, desbordando del marco cronológico fijado en el título, se dedican a la Italia del Quattrocento y siglos posteriores.

En una densísima «Introduction» (pp. 7-17), François DELPECH sitúa la problemática general en el marco del paso del universo medieval hacia el moderno universo «globalizado»: «la question de la représentation des milieux naturels est bien [...] au cœur des problématiques intellectuelles, artistiques et même politiques de cette période charnière au cours de laquelle [...] s'opère le clivage entre l'héritage des savoirs et des images de l'Antiquité et du Moyen Âge et l'avènement massif, tantôt

lent et progressif, tantôt accéléré, voire brutal, d'une vision du monde que la science, l'expérience, la technique rendront bientôt radicalement incompatible avec les anciens cadres mentaux».

Define luego las dos actitudes fundamentales adoptadas frente a una mutación tan decisiva: el *hacer como si* dichos cambios no afectaran realmente al vigente sistema de representaciones (en el sentido francés de *représentations*), o el *hacer con* o sea, renunciar a la transparencia, asumir la perplejidad y cierto perspectivismo lleno de circunspección. Dos orientaciones, que implican varios comportamientos de escritura y diversos protocolos de representación y conducen a ordenar el conjunto de las contribuciones en cuatro partes: «I. Nouveautés scientifiques, pratiques culturelles et représentations littéraires», «II. Milieu naturel et faits d'écriture», «III. Le milieu naturel, nouveau sujet symbolique» y «IV. Représentations religieuses des espaces naturels».

Nos será imposible dar aquí cuenta detallada de la casi veintena de artículos que componen un conjunto particularmente rico y de un nivel globalmente muy satisfactorio. Dejaré pues en forzosa penumbra, por su estatuto marginal (temática o cronológicamente) o más bien informativo, las ponencias siguientes: la de José Ramón Marcaida («Ciencia, Barroco y la polifonía de las cosas», pp. 21-34), que se centra en los *objetos* o *cosas* más que en el medio natural; la de Véronique Abbruzzetti (pp. 211-218), por tratar del Helicón transalpino de Petrarca en su *Invectiva* de 1359; la de María Luisa Lobato (pp. 121-128), cuyos laberintos teatrales pertenecen en realidad al campo de la arquitectura; la poco convincente, por su simbolismo forzado, de Cécile Bertin-Elizabeth (pp. 139-155), quien, además, tuerce artificialmente el sentido del adjetivo natural, en su articulación con el mundo urbano de las novelas picarescas, «romans de villes»; la de Fernando Copello

(pp. 105-120), con su presentación del tratado que Gregorio de los Ríos dedica a la *Agricultura de [los] jardines* (1592), a la jardinería como arte de desnaturalizar, por decirlo así, el medio natural; la de Nathalie Peyrebonne (pp. 49-58), también compendio de un *Tratado de la nieve y del uso de ella* (1569) redactado por Francisco Franco; la de Rica Amran (pp. 281-294), que nos ofrece unos documentos descriptivos sobre el terremoto de Girona de 1427 y unas «lluvias de estrellas» (los cometas) de la segunda mitad del siglo xv, y sus variadas interpretaciones por judíos, judaizantes y cristianos; o, finalmente, la de Françoise Crémoux (pp. 263-279), donde se evocan los medios naturales propios de los relatos de milagros en las colecciones manuscritas del monasterio de Guadalupe, medios naturales que aparecen más bien como fuentes aisladas y repentinas de peligro, en una dramaturgia que pone de realce la confrontación entre orden natural y voluntad divina; en definitiva, el *medio natural* se ve reinscrito en una lógica más simbólica que informativa o documental.

Lo que nos permite entrar ya de lleno en la problemática específica de nuestro libro con el estudio de François Delpech: «La fable de l'hybride: Antonio de Torquemada et l'homme marin» (pp. 75-101). Caso fascinante, el del *hombre marino*, que explora Antonio de Torquemada según dos perspectivas, a la vez divergentes y convergentes, en dos de sus obras: la más notable miscelánea erudita del Renacimiento ibérico (el *Jardín de flores curiosas*, elaborado hacia 1567-1568) y una novela de caballerías (*Historia del invencible caballero don Olivante de Laura*, 1564). Hay, por una parte, una presentación del origen del linaje gallego de los Mariños, que descenderían de un Tritón («hombre o pescado») violador de una mujer, en un encuentro fecundo y fundador, sin magia ni intervención demoníaca, y sin nacimiento monstruoso. Y hay, por otra parte, la transposición novelesca de esta tradición en

el *Olivante*, con recuperación de la dimensión caballeresca de la leyenda medieval de los Mariños: la historia de la generación del «espantable Bufalón», monstruo híbrido nacido de la copulación entre una francesa naufragada y un hombre marino. Tradición reelaborada (los Mariños) y ficción inventada (Bufalón) llegan a ser, para Torquemada, dos modos de reactivación subversiva de una antigua fábula genealógica regional. Más allá del caso particular del examen de los seres intermediarios entre Naturaleza salvaje y mundo humano y de la renovación de la temática de los monstruos ficcionales, se ofrece una ilustración significativa de las dos modalidades de la representación de la relación del hombre con el medio natural en el siglo xvi: por un lado, un esfuerzo de racionalización y de ordenación de los *mirabilia* en una perspectiva (pre)científica; por otro, una propensión hacia lo insólito, lo inexplicable, lo maravilloso (las *maravillas* de las novelas).

De ahí dos regímenes de escritura opuestos, dos «actitudes» divergentes que podrán, no pocas veces, converger en un mismo autor o una misma obra. De ello nos habla, a su modo, Florence Dumora, cuando analiza dos «Libros» del mismo *Jardín de flores curiosas* de Torquemada: el Libro 5 consagrado a la región del Septentrión y el Libro 2 dedicado al agua, fluvial y marítima. Su lectura revela, en efecto, la presencia de tres elementos estrechamente relacionados: la exposición de conocimientos modernos, su compatibilidad con lo sagrado y su permeabilidad frente a un imaginario heredado en gran parte de la Edad Media (pp. 59-74). Y de ello también nos habla, a su manera Christine Marguet (pp. 35-48), en su estudio de la cosmología y de las cosmografía en *El peregrino en su patria* de Lope de Vega y en *Los trabajos de Persiles y Sigismunda* de Cervantes: «la escritura del medio natural sigue dos cauces, presentes en las dos novelas. Por una parte, nace de un diálo-

go entre poesía o literatura, y filosofía, teología y mito [...]. Por otra parte, la organiza como una superficie que se extiende bajo los pies de los viajeros o los esquiadores que utilizan. [...] Por diferentes que sean estos dos acercamientos, tienen en común una percepción mediatizada. El objeto de la novela no parece ser el de representar una naturaleza observada, experimentada directamente, sino concebida a través del prisma de distintos saberes, y no sólo con la mediación de la *imitatio*». Y concluye Marguet sobre las dos novelas: «son el canto del cisne, para la literatura española áurea, de una forma de escribir el mundo, tributaria del ideal humanístico de difusión del saber, de incorporación del saber a la ficción. Una concepción que sin duda queda distante de una orientación didáctico-moral que, de acuerdo con el espíritu de la Contrarreforma, tiende a imponerse».

Precisamente, en esta última orientación se inscriben las ponencias pertenecientes a uno de los ejes que informan este volumen, o sea la atención dedicada al *locus eremus*, al *yermo* y a sus religiosos moradores, entre los que destaca la figura señera de san Jerónimo. Él es el protagonista del poema de Adrián de Prado estudiado por Pauline Renoux-Caron («*Locus horridus, locus orandi...*», pp. 240-257): *Canción del gloriosísimo Cardenal..., donde se describe la fragosidad del desierto que habitaba, las facciones del santo y el riguroso modo de su penitencia* (1616). A las tres partes indicadas por su título corresponden en esta canción a la italiana 1) la descripción de un desierto interpretado por la estudiosa como espacio simbólico de la penitencia; 2) la descripción asimismo del cuerpo de san Jerónimo, en la que naturaleza y hombre intercambian en prodigiosa asimilación sus señas de identidad; y 3) el combate espiritual del penitente en el marco de un *locus horridus* vuelto espacio de una conversión, de una *metanoia*. Quizá sea opinable la proyección forzada sobre el paisaje eremítico

del simbolismo del bestiario como figura del pecado y del vicio; quizá, también, se pueda definir el combate del santo como una lucha contra el mismo Dios más bien que contra sí mismo. Sea como fuere, el poema de Adrián de Prado se ve reinscrito con toda razón en una estrecha red de relaciones iconográficas, de las que, en este volumen, nos hablan asimismo Gloria Bossé-Truche y Pierre Civil.

Aquella recorre el itinerario de la figura del *monte* (o peña o peñasco) en la literatura emblemática del Siglo de Oro (pp. 219-235) en tres de sus plasmaciones: el monte y la idea de virtud, el monte como espacio de penitencia y el monte y la excelencia del estatuto eclesiástico. Mientras que este («*La peinture en images: récit et peinture dans l'Espagne du XVII^e siècle*», pp. 313-330) explora el tema de ideal religioso de los *Padres del yermo* y las imágenes correlativas del desierto penitencial, con especial enfoque sobre un famoso cuadro de Velázquez: *San Antonio abad y san Pablo ermitaño*. En esta pintura, a veces titulada *Paisaje con san Antonio y san Pablo*, el marco natural se ofrece tanto como visión espiritual como visión física del universo, en una dialéctica entre lo visible y lo invisible del mundo como constante de la pintura religiosa. Y no solo de la pintura, podríamos añadir, con Suzy Beramis («*Nature, la belle endormie de Jean de la Croix*», pp. 295-311), que concluye su análisis del jardín en el *Cántico espiritual* con estas palabras: «*La nature aime à se cacher. Elle se montre ici dans le paysage de la pastorale, que viennent recouvrir, d'une façon qui sollicite en nous le sens de l'invisible, les eaux du déluge*».

El yermo, nos decía también Pierre Civil, no lo ve Velázquez como un desierto absoluto o un *locus horridus*, sino como un territorio fronterizo en los confines de los espacios conocidos, en los márgenes de la experiencia humana de lo divino. No así pasa en la poesía garcilasiana en la que asistimos a veces a la transformación del

locus amoenus en *locus horridus*. Es lo que comprueba Florence Maldepuech-Toucheron («Séparation et accident. Pour une réévaluation de la Nature chez Garcilaso», pp. 201-210) en las églogas de Garcilaso, lugar, según la estudiosa, del triunfo de lo arbitrario, con la degradación, a consecuencia de los accidentes de fortuna, de la naturaleza pastoral en un *in-mundo* sometido a la caducidad temporal. Perdida ya la feliz anestesia de la Arcadia natural, es preciso encontrar un nuevo acuerdo entre el hombre y la naturaleza: lejos de ser un poeta de la armonía, Garcilaso constata el fracaso del mito órfico y propone, en una perspectiva más bien prometeica, el nacimiento de una nueva armonía, no ya dada sino fruto de una *poiesis*.

A conclusiones radicalmente diferentes llega Antonio Gargano en su admirable ensayo sobre las «Formas y significados del *locus amoenus* en la Égloga [I] de Garcilaso» (pp. 185-200). Centrando su examen en cuatro estrofas evocadoras del lugar ameno, dos de ellas en boca de Salicio (estr. 8 y 16) y las otras dos en boca de Nemoroso (estr. 18 y 29), el crítico, con la impecabilidad e implacabilidad de sus acostumbradas demostraciones garcilasianas, define el negativo extrañamiento del pasado por parte del amante abandonado por Galatea frente a la confirmación del pasado propia del pastor enamorado de Elisa. Pero tanto la negatividad de Salicio como la positividad de Nemoroso se reúnen en la misma definitiva renuncia a la posibilidad «de que el fantasma del deseo se encarne en un objeto»; y uno y otro nos muestran los dos caminos de la modernidad: el hombre moderno, o bien decidirá, cual Salicio, jugárselo todo en la realidad immanente, o bien apostará, a lo Nemoroso, por una realidad transcendente, ya parcialmente laicizada.

Un concepto de modernidad no ajeno, aunque en un sentido diferente, del trabajo firmado por Corinne Lucas-Fiorato: «Mer en tempête entre images et textes italiens: du

signe à la chose» (pp. 157-181). Gracias a una perspectiva verdaderamente interdisciplinar —poesía y pintura se entrecruzan muy provechosamente—, viene trazado brillantemente el itinerario del motivo de los furores marítimos desde la Antigüedad (Homero, Virgilio, la Biblia) hasta el final del Quinientos, pasando por Iacopo Passaventi (siglo xiv), Giraldi Cinzio (*Ecatommiti*, 1565), Leonardo de Vinci, el Ariosto, Paolo Lomazzo (*Trattado dell'arte della pintura*, 1584), para llegar a Giorgio Vasari (*Vite*, 1568), evocador éste de la tradición visual que nace con Giotto y conduce a Ambrogio Lorenzetti y Iacopo Palma: desde el mar invisible o ausente de los relatos ejemplares de la literatura hagiográfica hasta el lento surgimiento del mar airado como centro del interés de la representación, en el paso de la «pintura de historia» a la «pintura de géneros», contemplamos «une lente évolution de l'histoire qui conduit de la dévotion religieuse à la contemplation esthétique. Et à la sacralisation de l'objet d'art» (p. 175).

Una última observación: la edición de estas Actas, aunque generalmente cuidada, sufre un notable número de erratas y, en dos casos, de una presentación deficiente de los textos citados, lo que dificulta realmente la comprensión de los estudios concernidos (ver la disposición de los cuatro pasajes de la Égloga de Garcilaso en Gargano, pp. 188-189; y también la transcripción muy defectuosa del poema de Adrián de Prado, pp. 258-262).

MARC VITSE

RYJIK, Veronika. *Lope de Vega en la invención de España: el drama histórico y la formación de la conciencia nacional*. Londres: Tamesis, 2011, 250 pp.

El teatro histórico de Lope de Vega viene recibiendo de los críticos una aten-

ción que, por desgracia, soslaya la cuestión clave de la relación entre estas obras y el proto nacionalismo, es decir, de relación entre el teatro lopesco y la conciencia nacional, problema que estudia Veronika Ryjik en el volumen que nos ocupa.

Desde las primeras páginas de la impresionante monografía, Ryjik confronta el tema despejando las objeciones que podrían surgir en la mente de un lector avisado. Así, Ryjik define cuidadosamente los términos que usa, explicando su contexto histórico y crítico, y demostrando en todo momento dominar una bibliografía tan amplia y compleja como la que abarca el tema del nacionalismo. De hecho, estas dos características generales atraviesan el libro: en primer lugar, la estructura retórica del volumen está siempre muy cuidadosamente construida; en segundo lugar, Ryjik maneja una ingente bibliografía en varios idiomas, que logra integrar de modo que tanta erudición no resulte farragosa.

Estas características aparecen destacadamente en la Introducción, pantalla teórica que incita al diálogo con un lector que tendrá ideas preconcebidas sobre si existía o no «conciencia nacional» española en época de Lope, o incluso sobre si esta misma pregunta resulta anacrónica. La Introducción repasa el estado de la cuestión sobre el nacionalismo, contrastando los argumentos «modernistas» de Gellner, Hobsbawm o Anderson con otros que consideran que es posible hablar de naciones (o protonaciones o paleonaciones) antes del siglo XIX. Estos últimos aceptan que el protonacionalismo del Siglo de Oro era diferente del decimonónico, fundamentalmente porque los mitos nacionales (el mito neogótico, en el caso español) y, por tanto, la conciencia nacional, no estaban difundidos por la sociedad, como es propio del nacionalismo contemporáneo, y sí tan solo entre una élite. Apoyándose en estos últimos argumentos, Ryjik aplica las teorías de la escuela histórica etnosimbolista representada, entre otros, por Anthony Smith. Estas teorías enfatizan el papel de las comunidades

étnicas premodernas, con sus mitos, símbolos y tradiciones, en la formación de las naciones modernas. La comunidad étnica básica (*ethnie* según la terminología de Smith) que les sirve de unidad posee una serie de características definitorias: gentilicio, mito de origen común una memoria histórica compartida, elementos diferenciadores de cultura común —lengua, religión—, asociación a un territorio determinado y sentimiento de solidaridad que mantiene unidos a grandes sectores de la población. Ryjik tiene en cuenta estas características en su estudio, en el que además aprovecha la reciente noción de que la conciencia nacional es un elemento en desarrollo, un «proceso de comunicación de contenidos culturales —mitos, símbolos, memorias, tradiciones, etc.— mediante el cual se consigue la construcción de unos intereses comunes en el imaginario colectivo» (14). Al realzar el papel de la difusión de la cultura nacional (la conciencia nacional es un «proceso de comunicación»), la autora resalta la importancia de su corpus, el teatro áureo, como elemento de formación nacional, que desempeñaría en el Siglo de Oro un papel similar al que Anderson aplicó a la novela decimonónica.

Tras esta introducción conceptual, Ryjik entra en el análisis de los textos dividiendo sus argumentos en varios capítulos. En primer lugar («Lope de Vega y la construcción de una idea nacional en sus dramas históricos»), estudia el tan trillado tema de las alteraciones históricas y anacronismos de comedias. En lugar de criticar estas intervenciones como ingenuidades del escritor, Ryjik investiga cómo Lope reinventaba conscientemente la historia para crear una determinada imagen de lo español. Así, enfatiza el papel de la historiografía en la creación de una identidad nacional, y explica cómo éste fue precisamente el caso de la literatura historiográfica del Siglo de Oro, especialmente con la recuperación del mito neogótico a partir de la historiografía de los Reyes Católicos. El énfasis del capítulo está

en las comedias históricas lopescas, que florecieron precisamente desde comienzos del siglo XVI debido a razones políticas (las dudas sobre la política internacional de la Monarquía), de carrera literaria (las pretensiones lopescas de llegar a ser cronista real) y de censura (contestar a los críticos del teatro con un tema serio). En este contexto, Ryjik analiza cómo las imprecisiones históricas que Lope incluyó en sus comedias pueden ser analizadas como elementos que contribúan a reescribir la historia desde el punto de vista del presente, para adaptarla a la imagen nacional tal y como se percibía en época de Lope. Ryjik se centra en los mitos fundacionales de España tal y como aparecen en *El último godo* y *El primer rey de Castilla*. En la primera de estas obras Lope dibuja unas figuras femeninas de modo totalmente ahistórico, pero que revela cómo el Fénix construyó una imagen apropiada de los visigodos como protoespañoles heroicos, por una parte, pero decadentes, por otra, y necesitados de una renovación que culminaría en la nueva España. De modo semejante, en *El primer rey de Castilla* Lope introduce cambios en la realidad histórica para construir la conciencia nacional presente, alteraciones que desacreditan el reino leonés del que se independizó la Castilla, reino en que se basa la construcción de la conciencia nacional del siglo XVII.

Una vez clarificada la cuestión de las alteraciones históricas, el capítulo II («'Heroico Fernando, Isabel divina': los Reyes Católicos y la comunidad imaginada») estudia la intersección de monarquía y religión en las comedias históricas del Fénix, mientras que, alejándose del panorama regio, el capítulo III («¿Nobles o villanos?: el ideal nacional y la conciencia de clase») se dedica al tratamiento de las estructuras sociales, para demostrar cómo el Fénix contribuyó a la creación de una conciencia nacional al crear una comunidad virtual y escénica de villanos y nobles mediante un tratamiento ambiguo de las relaciones sociales, tratamiento que tendía a presentar a estas clases,

separadas en la realidad histórica, como unidas en las tablas del corral. Por último, los personajes extranjeros son el foco de atención del capítulo IV («En busca del 'otro': el imperio y la conciencia nacional»), sobre el papel de la política internacional en el teatro lopesco, prestando especial atención a la cuestión del elemento definidor que supone el «otro» (el extranjero) ante el cual se propone, por contraste, el ideal español. En este capítulo Ryjik estudia el caso de las comedias sobre soldados españoles, mostrando cómo las características que el Fénix atribuye al español (hombria y valor en los hombres, honestidad en las mujeres) se construyen por oposición a los extranjeros (cobardes y de mujeres deshonestamente atraídas por los españoles), por una parte, y como herencia de la oposición entre cristianos y moros durante la Reconquista, por otra.

En suma, *Lope de Vega en la invención de España* es un libro erudito y bien construido, que captura la atención del lector con un tema que consigue hacer fascinante. Los defectos que se pueden señalar en el volumen son mínimos. A nivel lingüístico, se encuentran ocasionalmente algunas construcciones poco elegantes («periodo temprano de la modernidad», «época temprana moderna»), así como ciertos anglicismos («junto con»), lunares que no consiguen afejar la perspicuidad del volumen. A nivel de contenido, preocupa la fe con que la autora cita a Kamen, autor irregular, voluntariamente polémico hasta extremos que le llevan a contradecirse a sí mismo, y en todo caso muy lejano de representar el consenso de la historiografía sobre el Siglo de Oro hispánico. Sin embargo, esta preferencia no debe hacernos olvidar que la bibliografía de *Lope de Vega en la invención de España* es enorme, actualizada y bien asimilada. Otros pequeños errores son construcciones tipo la frase «*donna angelicale*» (por *angelicata*), u omisiones como el considerar que la fuente central de la comedia lopesca *Arauco domado* es la epopeya de Ercilla, y no la de Pe-

dro de Oña. Se trata siempre de pequeñas máculas, entre las cuales destaca la problemática del corpus, clave para los lopistas. Ryjik estudia las comedias históricas lopescas, pero por supuesto no puede analizarlas todas en detalle, por lo que, aunque maneja muchísimas, toma decisiones que podrían afectar a su conclusión final. Por ejemplo, al tratar la cuestión de la unión de realeza y religión elige obras sobre los Reyes Católicos, en las que esta yuxtaposición sería de esperar, pero no comedias sobre reyes más conflictivos, como el rey don Pedro. Además, al elegir solamente comedias sobre temática española la autora asume otro sesgo que podría dejar de lado cuestiones de sumo interés. ¿No incluiría Lope, como otros autores de la tradición historiográfica española, al Imperio Romano o al Romano-Germánico como hitos en la formación de España? ¿No proporcionarían obras como *La imperial de Otón* o cualquier otra comedia histórica situada fuera de las fronteras hispánicas interesantes perspectivas sobre la idea que el Fénix tenía de lo español? Sin embargo, cualquier lector sensato se dará cuenta de que estas objeciones al corpus de *Lope de Vega en la invención de España* son, más que reproches razonables, peticiones imposibles: en el caso de Lope la materia a estudiar es tan ingente que no se puede esperar que nadie lleve a cabo un trabajo exhaustivo, y cualquier monografía debe además delimitar su propio corpus con el fin de alcanzar la profundidad esperada. De hecho, Ryjik domina un número de obras lopescas mucho mayor que el de la inmensa mayoría de los estudiosos.

Es decir, *Lope de Vega en la invención de España* es un libro ameno y riguroso, que consigue implicar al lector de modo excepcional, proponiendo un proyecto apasionante que Ryjik lleva a cabo con una mano segura y erudita, pero que siempre procura buscar la respuesta del lector. Es una obra útil e imprescindible para los especialistas en Siglo de Oro en general, un estudio definitivo para los lopistas, e incluso una obra de

esencial consulta para todos aquellos interesados en cuestiones de nacionalismo y literatura, o hasta de nacionalismo a secas. En suma, *Lope de Vega en la invención de España* es una obra como pocas, una monografía que cualquier especialista desearía haber escrito, y sin duda haber leído.

ANTONIO SÁNCHEZ JIMÉNEZ

MOLL, Jaime. *Problemas bibliográficos del libro del Siglo de Oro*. Madrid: Arco Libros, 2011, 318 pp.

Resulta un verdadero honor reseñar una publicación del jubilado catedrático de Bibliografía de la Universidad Complutense de Madrid don Jaime Moll, y es un profundo placer, además, hacerlo de un libro que aglutina clásicos trabajos que versan sobre cuestiones interesantes, «eruditas y curiosas» sobre los *Problemas bibliográficos del libro del Siglo de Oro*, que ha visto la luz en 2011 de la mano de la editorial Arco/Libros y de su colección «Instrumenta Bibliologica», dirigida por Julián Martín Abad.

Los trabajos previos a la publicación de *Problemas bibliográficos del libro del Siglo de Oro* que trataban cuestiones relacionadas no configuraban volúmenes globales, a excepción de algunos como *El libro español antiguo. Análisis de su estructura*, de José Simón Díaz (Madrid: Ollero & Ramos, 2000), pero sí han visto la luz numerosos artículos, entre los que hemos de citar, sin lugar a dudas, los del profesor Jaime Moll.

El volumen de que tratamos está compuesto por diecinueve artículos agrupados, a modo de epígrafes o capítulos, en tres bloques fundamentales: «Cuestiones generales», «De teatro» y «De autores y obras», que analizaremos seguidamente con mayor detenimiento. Excepto dos de ellos, inéditos, el resto ya han sido publicados en distintas revistas científicas entre 1974 y 2006 por Jaime Moll, aunque el libro que los reúne establece correccio-

nes en algunos de ellos, como indica el autor en notas a pie de página.

El primero de los tres bloques en los que se estructura el libro es el titulado «Cuestiones generales» (pp. 9-174). Es el de mayor extensión, y contiene ocho artículos, incluyendo uno de los dos inéditos a los que nos referíamos con anterioridad. Moll se centra en establecer las principales características del libro del Siglo de Oro, en definir las partes que lo componen, en analizar los rasgos de la industria libresca española de la época y en describir las peculiaridades de las figuras que intervenían en el proceso de edición: autor, editor e impresor, fundamentalmente.

Moll caracteriza, en el primero de los artículos, el proceso general de impresión de obras en los siglos XVI y XVII, prestando especial atención a la composición tipográfica (donde se definen los principales útiles e instrumentos que se empleaban) y al vocabulario del oficio. El investigador narra este proceso como si contara una historia, lo que hace verdaderamente interesante y amena su lectura, sin impedir que el trabajo se sirva de un detallismo exquisito.

En otros trabajos que agrupa en este primer bloque, el autor explica los procesos de impresión y edición y analiza las figuras que intervienen en ellos. Así, Moll discierne acerca del concepto de edición, en general, y de las nociones de «primera edición», «antología» o «partes de comedias», en particular; sintetiza las relaciones que pueden establecerse entre literatura y sociedad, y explica las principales características de impresores y libreros. Por otro lado, también abarca la realidad de la producción editorial española, los procedimientos que permiten solucionar sus limitaciones y su proyección al mercado europeo.

El último de los artículos que conforman el primer bloque de *Problemas bibliográficos del libro del Siglo de Oro* es un trabajo inédito, incluido entre las páginas 167 y 173 e intitulado «Antoni Sanahuja: librero, editor e impresor valenciano», que describe la

figura de este polifacético personaje atendiendo a su contribución a la historia de la imprenta y de la edición española.

«De teatro» (pp. 175-260) es el título del segundo apartado de esta obra, que está dedicado a recorrer algunos interesantes y particulares casos vinculados con la dramaturgia de los siglos XVI y XVII. Así, los cinco artículos que se insertan analizan magistralmente la suspensión de la concesión de licencias para la impresión de comedias haciendo hincapié en algunos de los mecanismos ideados por los autores, como Lope de Vega, para lograr la publicación de sus textos, entre los que podemos citar alegar la petición de licencias en otros reinos en los que la prohibición no había sido aplicada, como Aragón.

Inédito es el artículo «El librero e impresor Manuel de Sande en la edición teatral sevillana» (pp. 193-217), que analiza la figura de este impresor y las piezas que dio a la imprenta, especialmente a través de la información inferida de la lectura de las portadas. Dos índices ponen el punto final al trabajo: uno con las comedias impresas por Manuel de Sande y otro que las clasifica en función de los autores de comedias que las llevaron a la escena.

Se incluyen, además, estudios más específicos y relacionados con los dos comediógrafos más celebrados del siglo XVII: Lope de Vega (advirtiendo cuál fue el proceso que se siguió para editar las comedias del Fénix en los volúmenes de partes) y Calderón de la Barca (describiendo las distintas versiones y reediciones de sus impresos en el setecientos).

El tercer y último bloque de este libro trata «De autores y obras» (pp. 261-318), y, en seis artículos breves, Jaime Moll diserta sobre ciertas especificidades que afectan al proceso editorial y bibliográfico de algunos de nuestros clásicos. Resulta verdaderamente interesante el artículo de «Breves consideraciones heterodoxas sobre las primeras ediciones de la *Celestina*» (pp. 263-268), donde nuestro investigador hace ver algunas dificultades textuales presentes en las primeras ediciones

(de los años 1499 a 1502) de la celebrada obra de Fernando de Rojas, siendo especialmente relevantes las cuestiones abordadas en relación con la primera de ellas.

En otro trabajo, Moll describe las cuatro ediciones de 1554 del clásico *Lazarillo* (las impresas en Medina del Campo, Burgos, Alcalá y Amberes), analizando algunas variantes y confirmando su hipótesis de que todas proceden de un testimonio anterior, siendo la más cercana a la original la de Medina del Campo.

«Escritores y editores en el Madrid de los Austrias» (pp. 307-318) es una disertación global, anteriormente publicada en 1998, que sirve como colofón de la obra y que estudia las librerías y su espíritu comercial, amén de acercarse a las inversiones que los libreros efectuaban en ediciones, las cuales variaban en función de la magnitud de sus negocios. Además, este trabajo recuerda al lector el proceso laboral de los editores y las expresiones por las que, en las portadas, eran identificados: «a costa de» o «véndese en». Por último, Moll habla de las principales librerías del Madrid de la época, describiéndolas, situándolas espacialmente y enumerando las obras impresas por ellas, con sus respectivas fechas.

En definitiva, en más de trescientas páginas y a través de casi una veintena de artículos, Jaime Moll analiza aspectos generales y específicos que, desde la bibliografía, coadyuvan al mejor conocimiento del medio de transmisión escrita por excelencia en el Siglo de Oro: el libro. La experiencia demostrada por el autor de estos *Problemas bibliográficos del libro del Siglo de Oro* mediante el trabajo y la prepublicación, durante más de treinta años, de la mayoría de los artículos insertos en el volumen le permite agrupar sus investigaciones en una interesante, productiva y magistral obra global sobre el particular que seguirán los estudiosos y curiosos de una posteridad aún libre de letra impresa.

ISMAEL LÓPEZ MARTÍN

FERRI, J. M. & J. C. ROVIRA (eds.). *Parnaso de dos mundos. De literatura española e hispanoamericana en el Siglo de Oro*. Madrid-Frankfurt am Main: Iberoamericana-Vervuert, 2010, 577 pp.

Parnaso de dos mundos es una colección de trabajos de diferente mano acerca de la literatura de los siglos XVI y XVII, atendiendo éstos al nuevo contexto cultural, político, social y económico que había ido tejendo el Descubrimiento. Se ha estudiado la obra de escritores americanos; o de origen español que habían desarrollado su actividad literaria en América; o al contrario: de quienes, habiendo venido al mundo en el nuevo continente, se habían aficionado a la literatura en España. Todos ellos compartieron una nueva realidad que ya tenía poco que ver con la existente antes de 1492.

Frente al debate historiográfico que ha tendido a situar en los extremos de dos posiciones —una que veía en la literatura hispanoamericana un mero apéndice de la española; y otra que se empeñaba en hacerla descender de la cultura criolla—, la obra de que trato aquí propone una lectura en que comparecen diferentes tradiciones y elementos culturales sin llegar a ser excluyentes los unos de los otros.

Paso a continuación a resumir el contenido del libro. Giuseppe Bellini y Aurelio González demuestran la vitalidad del romancero y su capacidad para adaptarse a los nuevos territorios, hecho de que ya habían informado los primeros cronistas, Bernal Díaz del Castillo y Pedro Cieza de León principalmente. Guillermo Serés ha estudiado *La Araucana* partiendo de la idea de que Ercilla quiso, emulando a Virgilio, defender el argumento político de que los grandes acontecimientos de la Humanidad se desarrollan sin que la voluntad del hombre pueda impedirlo. Teodosio Fernández ha realizado una lectura inteligente de la obra de Sor Juana *Neptuno alegórico, océano de colores, simulacro político*, creada a instancias de la Iglesia Metropolitana de México para cele-

brar con un arco de triunfo la entrada solemne del nuevo virrey, que tuvo lugar el 30 de noviembre de 1680. El estudioso polemiza con Octavio Paz, quien, en su clásico ensayo sobre la monja novohispana, había interpretado que, bajo el *Neptuno*, se hallaba una suerte de contenido *secreto*. Si el *Neptuno* es una obra destinada al público en general, otras creaciones de Sor Juana, estudiadas por Javier de Navascués, fueron pensadas para solaz de selectos grupos cortesanos. Á. L. Prieto de Paula trata de aquellos poemas de Aldana que presentan a un tiempo temática amorosa, estructura dialogística y alguna forma de unión / disensión de contrarios vinculada a ella. José Carlos Rovira ha rescatado la obra del curioso médico afincado en Santo Domingo Fernando Díez de Leiva, que publicó unos sorprendentes *Antiaxiomas...* en Madrid a finales del xvii. La obra de éste, aunque no despunta por su valor estético, sirve, sin embargo, para contextualizar la literatura y la cultura en Santo Domingo. La presencia de Góngora en América ha sido analizada con destreza por Joaquín Roses. En sentido recíproco, América también estuvo presente en la poesía sevillana del xvii, tema que ha estudiado escrupulosamente F. J. Escobar Borrego. De la *Grandeza mexicana*, Joaquín Roses ofrece una novedosa lectura apoyada en la idea de que estamos ante un poema descriptivo, tal como habían señalado los críticos anteriores al siglo xx. Trinidad Barrera, por su parte, se ha ocupado del estudio de la presencia de mitos clásicos en otra de las obras clave de Balbuena: *Siglo de Oro en las selvas de Erifile*. L. Beltrán, en un valioso trabajo, revisa algunos presupuestos fundacionales del relato pastoril, y propone la interpretación de los libros de pastores en el seno de la estética del idilio. J. J. Martínez ofrece al lector un completo panorama de los tópicos petrarquistas a partir del ejemplo de la obra de Agustín de Salazar y Torres. En cuanto al teatro español del Siglo de Oro, J. M. Ferri se ha ocupado de la *Trilogía de los Pizarros*, y Ulpiano Lada de *Los empeños de*

una casa de Sor Juana. En el primer caso se analiza la presencia de dicho linaje, y su finalidad dramática, así como la intención del mercedario a la hora de componer la obra. En el trabajo de U. Lada se propone un análisis interno, por un lado, y externo, por otro, de la obra. Los dos capítulos de contenido iconológico son obra de R. Mataix, quien aborda la construcción y fijación de un paradigma a base de imágenes simbólicas del Nuevo Mundo; y de M. Langa, que estudia la representación iconológica de la mujer en el Siglo de Oro español e hispanoamericano. R. Pellicer, por su parte, aborda un estudio de los lugares imaginarios del Nuevo Mundo que la literatura española del Siglo de Oro frecuentó, como los mitos de Ofir o el Dorado. Eva Valero analiza la presencia de don Quijote entre los personajes de una mascarada mexicana celebrada en 1621, cuyo fin era principalmente lúdico. Y cierran el libro dos trabajos de M. López-Baralt dedicados al estudio de las crónicas de Guaman Poma de Ayala (*Nueva coronica i buen gobierno*), y del Inca Garcilaso (*Comentarios reales*).

En su conjunto, los estudios reunidos en este libro dan cuenta al lector de las relaciones culturales y literarias entre América y España durante los siglos xvi y xvii, momento en que la síntesis de elementos precolombinos, criollos y europeos que se dio en el Nuevo Mundo, hizo las veces de caldo de cultivo de una nueva literatura con nervio propio.

HELENA ESTABLER PÉREZ

ARELLANO, Ignacio. *Los rostros del poder en el Siglo de Oro: ingenio y espectáculo*. Sevilla: Renacimiento, 2011, 311 pp.

La relación entre el poder político y la literatura en sus diversos géneros (poesía, novela y teatro) ha atraído desde hace siglos la atención de historiadores, filólogos y filó-

sofos. Por lo que se refiere a nuestro Siglo de Oro contamos con estudios pioneros en el análisis de la visión que la literatura proporciona del poder (José María Díez Borque, Richard Young) o en el uso que el poder pretendió hacer de la literatura, sobre todo en el teatro, el género de masas (José Antonio Maravall). En los últimos años un grupo de importantes universidades europeas (Navarra, Oxford, La Sorbona y Münster) han creado un grupo de investigación dedicado exclusivamente a este tema, que han organizado simposios y que han publicado varios tomos con magníficos trabajos críticos.

Ignacio Arellano, coordinador del proyecto, ha venido publicando esclarecedores ensayos sobre «los rostros del poder» en la literatura áurea española. Algunos de estos trabajos los ha reunido ahora en este volumen que se edita en Sevilla; concretamente ocho artículos y dos apéndices que abarcan algunos de los aspectos más significativos de la literatura española del Siglo de Oro, y van desde la obra de

Quevedo (teatro, poesía, tratados políticos) hasta el teatro de Calderón y Bances Candamo, pasando por textos de Tirso, Mira de Amescua y Rojas Zorrilla, con una incursión en fiestas hagiográficas francesas en honor a la canonización de San Ignacio de Loyola y San Francisco Javier.

El primero de los ensayos de que se compone el libro lo dedica el autor a «La máquina del poder en el teatro de Tirso de Molina» (pp. 17-55). Como muy bien afirma Arellano, en sus obras el fraile mercedario describe un modelo ideal de monarca alejado del tirano, pues no puede usar arbitrariamente del poder, ya que debe someterse a la justicia y a la razón. El crítico destaca la idea tirsiana, que aparece ampliamente analizada en los textos políticos de la época, de que el rey ha de imitar a Dios, tal y como afirma el fraile en *La romera de Santiago* o en *El amor y el amistad*. El estudio de Arellano revisa con precisión temas tan importantes como el poder ilegítimo, el derecho a la rebelión o el de la privanza.

El segundo ensayo lo dedica al tema del poder y la privanza en las obras de Mira de Amescua (pp. 57-82). Fue Raymond MacCurdy el primero en estudiar el tema del privado en la obra de este dramaturgo. Arellano comienza su análisis con una afirmación válida para toda la obra dramática de este autor: «lo que define a Mira de Amescua es su visión eminentemente moral de los problemas» (p. 57), visión que, por supuesto, aplica también al tema del poder y de los privados. El carácter moral de estas obras tiene como consecuencia que en sus obras se presente el retrato del gobernante perfecto: justiciero y misericordioso, fuerte y temible y paternal protector de los vasallos (p. 60). Arellano refleja también los rasgos que, según Mira, debe tener el privado: servidor del monarca y máxima amistad y lealtad. Una peculiaridad en el tratamiento del tema de la privanza por parte de Mira es el de la aparición en sus textos de parejas de validos: uno en ascenso, otro en caída. De esta manera la Fortuna se convierte en la verdadera protagonista de las comedias (p. 73).

Los dos siguientes estudios se centran en las ideas sobre el poder político de don

Francisco de Quevedo. El primero de ellos aborda el concepto del poder político y sus límites en la obra de Quevedo (pp. 83-111): obstáculos objetivos externos por un lado; límites u obstáculos éticos por otro. Arellano analiza las principales ideas de Quevedo sobre el monarca y establece una clara distinción entre ciertos textos políticos como *Política de Dios* frente a otros históricos como *Grandes anales de quince días*; es decir, obras teóricas frente obras «prácticas».

El segundo trabajo dedicado a la obra de Quevedo se centra en su comedia *Cómo ha de ser el privado* (pp. 113-141), obra que Arellano describe como «una de las piezas más significativas de Quevedo y de las relaciones complejas que establece el poeta con las circunstancias de su tiempo y los poderosos a los que sirve o contra quienes

protesta» (p. 138). Arellano, que ha llevado a cabo la mejor edición de la obra hasta el presente, junto a Celsa C. García Valdés, considera esta comedia como una obra de circunstancias, como «pieza de propaganda política», escrita con el objetivo de presentar al conde duque de Olivares como el valido perfecto. Después de desechar algunas ideas de críticos anteriores que han querido ver en la comedia críticas al rey (crueldad, afeminamiento, homoerotismo y donjuanismo), analiza con cierta profundidad las principales características que el autor atribuye a Valisero (perfecto anagrama de Olivares) y que lo conforman como el perfecto ministro: vigilancia, sinceridad, desinterés, instrumento del monarca, esclavo del trabajo. La obra, como muy bien señala Arellano proporciona la configuración de un modelo de rey perfecto y de su perfecto valido. La importancia del texto radica, no sólo en la parte teórica, sino en el hecho de que se enmarca dentro de la realidad histórica de los primeros años del gobierno de Felipe IV y del conde duque de Olivares.

Los dos siguientes trabajos abordan el tema del poder en los textos dramáticos de Calderón, al que Arellano considera como «seguramente el dramaturgo del Siglo de Oro que con mayor riqueza y profundidad se ha enfrentado a los difusos límites de la autoridad y la reputación y a los vastos y cenagosos territorios de la ambición y el poder» (p. 166). El primero de los dos estudios, «Poder, autoridad y desautorización en el teatro de Calderón» (pp. 143-169), presenta un panorama amplio de estos temas, empezando con las relaciones fracasadas y difíciles entre padres e hijos ejemplificadas en Basilio y Segismundo de *La vida es sueño*. A continuación, presenta un «galería de tiranos», en la que incluye en primer lugar *La gran Cenobia*, obra en la que se defiende el tiranicidio, y en la que Arellano destaca dos temas: Fortuna; arte de gobernar y resultado del ejercicio del poder. Después, estudia desde esta perspectiva *La cisma de Ingalaterra*, texto en los que se critica se-

veramente a Enrique VIII y a su ministro Volseo. En este punto me parece muy pertinente la afirmación de Arellano de que en estas dos obras se critica a los corruptores del sistema y no al sistema en sí, al igual que sucede en otros escritores de la época, como Quevedo o Tirso de Molina (p. 163).

El último de los dos trabajos dedicados a Calderón se centra en el uso de ciertos emblemas en los dramas de poder y ambición en los dramas de don Pedro (pp. 171-194). Recoge en su estudio aquellos emblemas más importantes, como el del águila bicéfala o el sol. Menciona aparte merecen otras imágenes o mitos asociados al poder; como el de Atlante que fue utilizado para designar tanto a los reyes como a los privados. También la importancia de la Fortuna o la del mar proceloso, utilizados para el caso de los privados, que se hallaban sujetos a sus vaivenes. Por último, cierra el estudio un análisis del emblema moral del caballo, que podía ser símbolo de la prudencia (caballo bien regido), o de la ceguera pasional, intelectual y moral (caballo desbocado).

El siguiente estudio se centra en el tema de autoridad y poder en la comedia de Francisco Rojas Zorrilla, autor poco visitado por la crítica (pp. 195-217). Arellano destaca cómo Rojas utiliza el tema de la autoridad y el poder en dos áreas: la doméstica y la pública o política. La primera de ellas aborda el tema del padre que impone a su hija un matrimonio no deseado, mientras que la segunda se ubica en el ámbito de la corte, sobre todo en la figura del rey y del privado. Pero Arellano hace una observación que diluye la separación entre estas dos áreas, ya que en Rojas hay una «constante inclinación hacia el ámbito de lo personal y privado, aun en el caso de referirse a personajes públicos como reyes o gobernantes en general» (p. 202).

El último capítulo analiza el tema del poder en el teatro de Francisco Bances Candamo (pp. 219-240). Se trata de uno de los capítulos más interesantes del volumen,

pues estudia la obra de uno de los dramaturgos menos conocidos de nuestro teatro áureo, quizás por su cronología (reinado de Carlos II). Arellano pone de manifiesto que nos encontramos ante unas obras que han sido escritas para el rey y la corte, de las que destaca dos elementos fundamentales: exaltan y alaban a los reyes y a su stirpe; reflexionan sobre la misión pedagógica del dramaturgo del rey. A continuación, el estudioso destaca el hecho de que en estas obras se aprecia una doctrina general sobre el monarca y el *ars gubernandi* (p. 220). Finaliza este breve, pero esclarecedor estudio, resaltando la cualidad ejemplar del teatro de Bances, «al presentar a su rey figuras dignas de imitación», pero siempre dentro de «la devoción y respeto por el poder y la figura real que marca en su conjunto la obra de Bances Candamo» (p. 238).

Cierran el volumen dos apéndices: el primero de ellos lo dedica al estudio del tema del poder y de la gloria en unas fiestas hagiográficas francesas en honor a San Ignacio de Loyola y a San Francisco Javier; el segundo, a la autoridad literaria en el Siglo de Oro, con especial atención a los conceptos de ingenio y emulación.

En conclusión, nos encontramos ante una colección de artículos que presentan un magnífico panorama de conjunto de uno de los temas fundamentales de nuestra literatura áurea: la visión del poder y del poderoso. A través de las obras y autores analizados, Ignacio Arellano, sin duda uno de los mejores conocedores de la literatura y cultura del Siglo de Oro, nos ofrece un detallado análisis de la imagen del rey y del privado en la sociedad española del Siglo XVII. El análisis de temas tan importantes como el origen del poder real, los límites de ese poder, la figura del privado y su relación con el monarca, así como la inestabilidad a la que se hallaba sometido se lleva a cabo desde la óptica de autores tan importantes como: Tirso de Molina, Francisco de Quevedo o Calderón de la Barca. Pero no se olvida de otros dos dramaturgos (Rojas Zorrillas y

Bances Candamo), quizás no tan importantes, pero que aportan visiones complementarias a la de los anteriormente citados. Se trata de una aportación imprescindible para todos aquellos que nos interesamos por el tema del poder y la literatura en el siglo XVII español.

VICTORIANO RONCERO LÓPEZ

LARA ALBEROLA, Eva. *Hechiceras y brujas en la literatura española de los Siglos de Oro*. Valencia: Universitat de València, 2010, 370 pp.

Hasta hace relativamente poco, la figura insigne de Julio Caro Baroja se alzaba como la única referencia obligada en los estudios sobre brujería en España. Sin embargo, el testigo del maestro parece, por fin, haber sido recogido fundamentalmente por dos investigadoras que, recientemente, han mostrado una prolífica capacidad de trabajo en este campo. Por un lado, la Dra. M^a Jesús Zamora, cuya producción en la primera década de este siglo alcanzó las sesenta publicaciones, y donde más de la mitad de su obra está dedicada a la magia; por otro, la Dra. Eva Lara Alberola, quien cuenta ya con una interesante producción entre la que cabía destacar, hasta ahora, su «Hechiceras y brujas: algunos encantos cervantinos» que le valió el XVIII Premio de Estudios Cervantinos, otorgado por la Sociedad Cervantina de Madrid, en 2005, cuando iniciaba su andadura investigadora. Fue el primer destello, en realidad, de una prometedora trayectoria que, si en los últimos años se ha visto confirmada por su cada vez mayor presencia en las revistas de investigación literaria, ahora recibe su espaldarazo con la aparición de la obra que fue, en su origen, la tesis que le valió su Premio Extraordinario de Doctorado y que, con más retraso del deseado por sus lectores, ha visto por fin la luz.

La espera, sin embargo, ha valido la pena

a la vista del resultado final. *Hechiceras y brujas en la literatura española de los Siglos de Oro* reúne un exhaustivo análisis sobre la hechicería y la brujería en la literatura áurea española que la sitúa como obra de obligada referencia no ya para los especialistas en literatura mágica, sino para todo interesado en la literatura del Siglo de Oro al poner, por fin, a las brujas y hechiceras en el lugar que merecen dentro de la literatura de los siglos XVI-XVII.

El volumen se divide claramente en tres grandes secciones. La primera abarca desde su introducción hasta el capítulo 3 inclusive (pp. 13-96), el estudio propiamente dicho de la hechicera y la bruja en el Siglo de Oro (capítulos 4 y 5, pp. 96-340), y la razonablemente brevísima conclusión (pp. 341-342), todo sustentado en un imponente aparato bibliográfico del que da fe el apartado dedicado al mismo (pp. 343-367) y las más de un millar de notas al pie.

La primera parte se abre con una Introducción donde se ofrece una panorámica de la hechicería y brujería literarias en el Siglo de Oro, planteando además cuestiones varias en torno a las mujeres objeto de estudio apoyándose en un análisis del estado de la cuestión que repasa la bibliografía fundamental existente al respecto. Le siguen los tres capítulos con que se inicia la obra, y que sirven como base para que el lector pueda afrontar el estudio del aspecto central del trabajo.

El primero, «Magas, hechiceras, brujas», se abre con un importante estudio lexicográfico de los elementos clave del estudio, las artes y sus actantes —magia y maga, hechicería y hechicera, brujería y bruja—, que, contrastado con las opiniones de diversos expertos folcloristas, antropólogos e historiadores, permite establecer uno de los parámetros fundamentales del trabajo, como es la distinción entre magas, hechiceras, brujas, lo cual permitirá afrontar la lectura con una precisión terminológica de la que carecen otros trabajos que le precedieron.

En el segundo capítulo, «Gestación, ad-

venimiento, crecimiento y transformación», la autora ofrece un repaso a la brujería y hechicería en el mundo clásico tanto desde una perspectiva histórica como literaria, mostrando una gran variedad de testimonios escritos. Tras ello, se centra en el momento de la aparición de la bruja, íntimamente relacionada con el cristianismo, ya que no puede existir sin la aparición de esta religión al ser su componente esencial la presencia de Satán, el demonio propio de la fe cristiana. La condena del cristianismo hacia las culturas clásicas, paganas, derivó en la demonización de las prácticas relacionadas con sus dioses, considerados como demonios. En un repaso exhaustivo de las principales fuentes medievales cristianas, que abarca desde la Patrística a las bulas papales pasando por el fundamental *Canon Episcopi*, la autora desarrolla un periplo que permite al lector no solo entender qué eran magia y brujería para la iglesia, sino también cómo, poco a poco, se fue gestando el caldo de cultivo ideológico que acabaría estallando finalmente en la aparición del *Malleus Maleficarum* a finales del siglo XV y, desde entonces, el período más cruento de la caza de brujas que asolaría Europa. Todo ello queda redondeado con un análisis de los arquetipos y un repaso a las características fundamentales de hechicera y bruja, que, junto con nuevas aportaciones de antropólogos e historiadores, completan un retrato completísimo de estas mujeres.

El capítulo tercero, «Panorama hechiceresco-brujeril de la España de los Siglos de Oro», supone el primer acercamiento al Siglo de Oro, por lo que puede hablarse de capítulo puente, la transición natural entre la antigüedad y el medievo al período que interesa al estudio. Se logra esto mediante una hábil combinación que aúna un rápido repaso a documentación legal que incluye fuentes medievales junto con el resumen de algunos destacados procesos por brujería de los siglos XVI-XVII, logrando contextualizar totalmente el foco de estudio.

La ingente cantidad de datos suministra-

da hasta aquí permite afrontar con garantías la lectura del resto de la obra. Y es que el capítulo 4, «La hechicera y la bruja en la literatura española de los Siglos de Oro» (pp. 96-320), ratifica la función introductoria de los capítulos precedentes en cuanto se aprecia su tamaño. Sirviendo de conexión con el capítulo previo, este se abre con un rápido repaso a la presencia de brujas y hechiceras en la literatura medieval. Quiero advertir aquí la interesante maniobra realizada, pues hasta ahora se había visto a hechiceras y brujas desde perspectivas antropológicas e históricas fundamentalmente pero, de acuerdo con el cariz que adoptará este apartado, esta vez se las presenta por fin como elemento literario. La autora no solo procede a analizar exhaustivamente un amplísimo número de referencias a estas mujeres en la literatura áurea, sino que presenta una clasificación de cuatro grupos principales: hechiceras celestinescas, burlescas, étnicas y mediterráneas, quedando finalmente un quinto grupo conformado por los híbridos, en quienes se encuentran simultáneamente rasgos propios de diversos tipos de hechiceras. Se trata, en realidad, de un capítulo que no solo es importante por su riqueza documental, sino por el logro que supone el hallar dicha categorización que, además de facilitar la lectura y comprensión del material que se presenta, constituye una absoluta novedad en este tipo de estudios y que los investigadores posteriores deberán tener en cuenta, como merece la claridad y orden con que clasifica a los distintos tipos de actantes mágicos.

La importancia de esta categorización queda clara no solo por su novedad sino también por su utilidad, como queda patente en el último apartado del capítulo «La filiación diabólica», donde dicha clasificación permite analizar de manera clara y precisa la relación de los distintos tipos de hechiceras con el diablo y, así mismo, indicar las diferencias con las brujas, incluyendo su congregación en grupos que se reunían en los aquelarres, frente a la individualidad de

la hechicera. Todo ello queda complementado por un simpático e interesante apartado dedicado a rituales y materiales. Se trata, literalmente, de un listado de las pócimas, filtros y otros encantamientos de los que da testimonio la literatura del Siglo de Oro, que hará las delicias de los más curiosos.

El último capítulo, «El papel de la hechicería y la brujería en la literatura española de los Siglos de Oro: funcionalidad y evolución», sirve como colofón a todo lo establecido a lo largo del capítulo precedente, con quien mantiene un vínculo evidente y deja aún más a las claras el carácter introductorio de aquellos tres primeros capítulos que abrían este volumen. Aquí se halla un valioso análisis de las funciones que cumplen estas mujeres como personajes literarios y, mediante una revisión de los textos, la autora muestra por qué hechiceras y brujas se convirtieron en personajes literarios y expone el diferente peso de la magia en las obras dependiendo del género de las mismas, lo cual se nos antoja un imponente hallazgo al encontrar una relación entre el «censo» de brujas y hechiceras en los diversos textos —pues tal es lo que se ofrece, al mostrar el número de actantes mágicas en los diversos textos estudiados— atendiendo a la naturaleza de los mismos, pues, de acuerdo con el género de la obra, se utilizaba mayoritariamente un tipo de hechicera u otro.

Finalmente, al igual que sucedía con la introducción, la autora dedica un par de páginas a la conclusión, un mero formalismo habida cuenta la claridad expositiva desarrollada a lo largo de todo el trabajo, resumiendo escuetamente todo lo expuesto en el trabajo y remitiendo principalmente a las cuestiones que se planteaban en la introducción y demostrando cómo todas y cada una de ellas ha obtenido respuesta.

Este magnífico volumen, en fin, constituye el resultado de una laboriosidad encomiable, una obra de referencia obligada para todo especialista o mero curioso en la materia. Los logros del trabajo indican su ver-

dadera envergadura: la diferenciación terminológica entre magas, brujas y hechiceras, aspecto aparentemente menor en contraste con el resto de objetivos que se plantea el trabajo, indica la meticulosidad con que se enfoca el trabajo como principio fundamental, exigencia de la que carecieron algunos predecesores. La clasificación de los diversos tipos de hechiceras y su asociación a géneros literarios concretos es toda una novedad, así como la interpretación de algunas obras desde una perspectiva mágica, que permite ofrecer nuevos enfoques sobre las mismas, siendo de especial relevancia el enfoque literario, apoyado en la historia, la antropología, pero que evidentemente muestra que el mundo literario percibió a las brujas de un modo distinto de como las ha mostrado la historia.

El trabajo de la Dra. Lara no se queda, en realidad, en el marco de lo literario, sino que se sumerge en la psicología de un pueblo, de un público que disfrutaba en la literatura de aquello que temía en la realidad: la misma repulsión y atracción fatídica que siempre ha despertado lo oculto, lo siniestro, y, por ende, hechiceras y brujas. Es aquí donde se contempla —para alivio de los más temerosos— que este volumen no es un libro de ocultismo, pues carece de toda repulsión; su atractivo, por el contrario, está más que justificado.

ALFONSO BOIX JOVANÍ

JOVIO, Paulo. *Diálogo de las empresas militares y amorosas*. Edición crítica, introducción y notas de Jesús Gómez. Madrid: Ediciones Polifemo, 2011, 319 pp.

Paolo Giovio (adaptado al castellano como Paulo Jovio) compuso en 1551 (solo un año antes de fallecer en Florencia) un diálogo en italiano titulado *Dialogo dell'impresse militari e amorose*, que acabaría imprimiéndose en Roma en 1555. La

obra debió de gozar de una buena acogida: se publican dos ediciones en Venecia en 1556 (una editada por Ruscelli; otra revisada por Domenici) y otra tercera en Lyon en 1559. Además, la edición de Ruscelli se reimprime en Milán (1559) y después en Venecia (1560). Por su parte, la edición lionesa vuelve a la imprenta en 1574. Junto a estas ediciones impresas, se ha conservado una copia manuscrita fragmentaria.

El texto de Giovio suscitó interés fuera del entorno sociocultural italiano, ya que se difundió por Europa y se tradujo al español (1558), al francés (1561) y al inglés (1585). La temprana traducción española (y, en cierto modo, podría decirse lo mismo de la francesa) era resultado del influjo que la cultura italiana ejercía sobre la española, especialmente a partir de la segunda mitad del siglo xv, tras la conquista de Nápoles por parte de Alfonso el Magnánimo de Aragón. Por otra parte, tanto el original italiano como la traducción española se enmarcan en un periodo convulso conocido como el de las guerras italianas (1494-1559) en que intervienen algunas potencias europeas (Francia y España, sobre todo) y los estados italianos.

Alonso de Ulloa, traductor del diálogo de Giovio al español, tomó parte como soldado en esas contiendas italianas donde tal vez coincidió con otro soldado-escritor familiarizado asimismo con la literatura italiana: Jerónimo de Urrea. No cabe duda de que el extremeño Alonso de Ulloa era un destacado exponente de ese encuentro de culturas: autor de una biografía de Carlos V en italiano (*Vitta et fatti dell'inuitissimo imperatore Carlo quinto et historie universali del mondo de suoi tempi*) que se cierra con un listado de los autores italianos y españoles *più illustri*; colabora con hombres de letras italianos, como el editor veneciano Gabriel Giolito de Ferrari; o elabora los primeros vocabularios italiano-español (1553). Cuando en 1558 se publica en Venecia el *Diálogo de las empresas militares y amorosas* de Paulo Jovio, su traductor (Ulloa) pasa por

una etapa especialmente delicada: pierde la confianza del embajador español en Venecia (Juan Hurtado de Mendoza), tras ser acusado de espionaje, y en ese mismo año el Santo Oficio, a propósito de la publicación de algunas de sus obras, somete a Alonso de Ulloa a un interrogatorio.

La traducción de Ulloa habría de entenderse, por tanto, dentro de ese contexto propicio a la recepción de los modelos artísticos italianos que, en el ámbito de las letras, se manifestaba en los poetas (Santillana o Garcilaso), en los escritores y autores teatrales (Torres Naharro o las compañías teatrales inspiradas en los patrones de la *commedia dell'arte*) o en los prosistas (la *Arcadia* de Sannazaro fue traducida al castellano precisamente por Jerónimo de Urrea en 1549). También el género dialógico de la primera mitad del siglo XVI había tomado como referencia las producciones de los escritores italianos: un ejemplo sobresaliente de ello es la traducción que de *El Cortesano* de Baldassare Castiglione lleva a cabo Boscán en 1534. En este sentido es interesante observar (y Jesús Gómez lo señala con notable acierto, en el capítulo dedicado a examinar la tarea de Ulloa, pp. 89-108) las diferencias entre los hábitos traductológicos de Boscán (seducido por la libertad interpretativa) y los de Ulloa (más sujeto a la disciplina literal del texto italiano).

Si prestamos atención al conjunto de la obra completa de Jovio, el *Dialogo dell'impresa militari e amorose* destaca por ser un texto de madurez (compuesto cuando el autor probablemente superaba los 60 años), por estar escrito en italiano (la mayor parte de su producción está en latín) y por su contenido (la dedicación de Jovio —y el motivo principal de su escritura— es la historia). No obstante, ha de reconocerse que la presencia del historiador se advierte en diversos pasajes a lo largo del diálogo: cuando se alude a diversos episodios bélicos, cuando se describen los usos cortesanos de la aristocracia italiana (y europea), o cuando se da cuenta de la evolución de las formas milita-

res protagonizadas por una milicia cada vez más profesionalizada y más avezada tecnológicamente (el desarrollo de la artillería suponía, en gran medida, el arrinconamiento de la caballería).

El *Dialogo dell'impresa militari e amorose* es el primer ejercicio de codificación de la *impresa* como género híbrido que combina representación iconográfica (*cuervo* o imagen) y comentario (*ánima* o texto escrito). Sin duda, uno de los pasajes de más repercusión de la obra es aquel en que Jovio enumera cinco condiciones que ha de cumplir una (buena) empresa (p. 140), condiciones que se aplicarán como piedra de toque a todas las empresas que explica. La obra se convierte de este modo en un corpus de empresas, que se van comentando y analizando a lo largo del diálogo.

La estructura del diálogo responde a una comunicación entre dos interlocutores (Jovio y Domeniqui) en que apenas hay referencias al contexto en que se dialoga («en estas grandes calores de agosto», p. 133). El modo dialógico elegido por Jovio (como advierte Jesús Gómez, pp. 16-19) se ajusta a una alternancia entre la voz del maestro (que responde al propio Jovio) y la del discípulo (Domeniqui, que remite al traductor al italiano de las obras históricas escritas por el propio Jovio en latín). En gran medida la progresión discursiva se acomoda a esa sucesión de preguntas que formula el discípulo y que quedan convenientemente respondidas por el maestro.

A pesar de que la sucesión del esquema pregunta-respuesta confiere al diálogo un aspecto de mera acumulación textual, se reconocen ciertas pautas organizativas: se agrupan las empresas según el linaje a que correspondan; predominan las militares y escasean las amorosas; el análisis de las empresas dedicadas a artistas ocupa la parte final del diálogo; son contadas las empresas cuyos protagonistas son mujeres; conforme progresa el diálogo se reconoce un incremento del protagonismo de Jovio (al que se le encargó la elaboración de varias empre-

sas). En gran medida este recuento de unidades temáticas nos permite descubrir que el verdadero ámbito de aplicación de este género literario-visual (el de las *empresas*) es la vida cortesana. El conjunto de *empresas*, analizadas pormenorizadamente, representa un modelo idealizado de sociedad cortesana, alterado únicamente por las aspiraciones personales de los integrantes de esa aristocracia. Para el estamento nobiliario (y, en cierto sentido, también para los artistas ilustres próximos a la vida palaciega) el cuerpo y el alma de las empresas constituyen un signo de distinción: la marca de caballero-cortesano.

La presente edición del *Diálogo de las empresas militares y amorosas* en la versión de Ulloa ocupa un vacío en los estudios de la literatura áurea, ya que la obra no había vuelto a publicarse desde 1561-1562 (segunda edición de la traducción castellana que publicó Roville en Lyon). Esta edición crítica ha de favorecer, sin duda, el fortalecimiento de los estudios sobre los géneros icono-literarios, especialmente el de las empresas, como manifestación de los ideales caballerescos de la sociedad cortesana renacentista (claramente identificada con la realidad italiana de la primera mitad del siglo xv) que hunde sus raíces en la tradición medieval. Una buena prueba de esta conexión entre Renacimiento y Medioevo se comprueba en la afinidad textual (y visual) que se establece entre las empresas (representativas de la aspiración individual y aristocrática del cortesano) y los bestiarios medievales (que reflejan un modo colectivo y anónimo de comprender el mundo).

Catedrático de Literatura española en la Universidad Autónoma de Madrid, Jesús Gómez ha planteado una edición rigurosa y sugerente. En las 127 páginas que conforman la introducción, el editor guía (como si del maestro Giovio —o Jovio— se tratara) al lector por un camino que está cuidadosamente pergeñado para que se aborde por etapas: se presenta la obra editada; posteriormente se presta atención a la forma dialógica

elegida por el autor (y aquí el editor, reconocido especialista en el diálogo renacentista, se muestra comedido); se aborda el análisis del género icono-literario de las empresas; se alude al contexto socio-histórico en que se compone, edita y traduce el texto (las guerras de Italia y las aspiraciones personales de los cortesanos); se examina la labor de Ulloa como traductor; se da cuenta de los testimonios de la versión española que se conservan; finalmente, se justifica cuál es el criterio adoptado para la presentación crítica del texto.

Aparte de la introducción y del texto oportunamente anotado, la edición presenta reproducciones a color cuidadosamente presentadas, entre las que destacan las ilustraciones (de empresas) de la copia manuscrita que se conserva y el cuadro de Carpaccio («Joven caballero en una paisaje»), verdadero compendio visual del contenido del diálogo. La edición se cierra con una selecta bibliografía muy actualizada (en que se distinguen las fuentes primarias y los estudios) y con dos índices: uno de empresas con grabados y otro, alfabético, en que se recogen las almas (los motes) de cada una de las empresas.

Mención especial merece, sin duda, el rigor de la presentación del cuerpo central de la edición, esto es, el texto crítico y las notas. El texto crítico (que incluye los grabados de las empresas a que se alude en el diálogo, ausentes en la edición de 1558, pero presentes en la edición de Roville de 1561-1562, y con buen criterio recogidas por Jesús Gómez en esta edición) combina respeto filológico y deferencia hacia el lector. Las notas desempeñan funciones complementarias: se anotan las variantes textuales, se ofrecen explicaciones referidas a personajes o episodios históricos citados, se comentan las citas literarias (explícitas o encubiertas) diseminadas en el texto, se aclaran pasajes que pudieran resultar oscuras... Sin lugar a dudas, uno de los logros más sobresalientes de la edición reside en su coherencia que permite una comunicación clara, sin ruidos,

entre las tres partes primordiales del ejercicio filológico: texto, notas e introducción.

SANTIAGO U. SÁNCHEZ

MATAS CABALLERO, Juan; MICÓ, José María y PONCE CÁRDENAS, Jesús (dirs.). *El duque de Lerma. Poder y literatura en el Siglo de Oro*. Madrid: Centro de Estudios Europa Hispánica, 2011. 415 pp.

Existen numerosos estudios sobre la relación entre artes y poder en la cultura barroca. No obstante, el tema es tan rico y con tantos matices que, además de los análisis generales, ha de hacerse un acercamiento a aspectos y periodos concretos que vayan completando un mapa completo y detallado del fenómeno. A esta labor viene a sumarse el conjunto de trabajos que ahora reseñamos, centrados en la figura y el periodo de la privanza de Francisco Gómez de Sandoval y Rojas, duque de Lerma, mucho menos conocida y atendida que la del conde duque de Olivares, pero mucho más intensa e interesante en relación con la literatura, como demuestran las contribuciones reunidas en este volumen cuya cuidada presentación material es ya todo un lujo, pues incluye múltiples reproducciones a color, de gran calidad, necesarias para ir ilustrando los puntos del contenido.

Se abre el libro con una serie de siete capítulos dedicados al poema gongorino *Panegírico al duque de Lerma*, como era de esperar en una obra con tal título y de la condición de consumados gongoristas de sus responsables. Este poema, de los menos atendidos del ingenio cordobés por su carácter inconcluso y por el prejuicio contra la llamada «poesía de circunstancias», es analizado desde seis perspectivas, confluyentes en parte y en parte divergentes.

Mercedes Blanco propone su lectura como un poema heroico y, situándolo en

esta tradición, señala la originalidad de Góngora al sustituir lo maravilloso de los hechos por la maravilla del lenguaje y los conceptos, que despiertan la *admiratio*. Señala la autora, además, la novedad del uso del marbete genérico «panegírico» para un poema en verso, novedad que procede de la asimilación del modelo del poeta alejandrino Claudiano. En este autor tardorromano, Góngora encontraría la fórmula perfecta para encarar una obra de largo aliento, «un poema heroico de planta a la vez retórica y narrativa» (p. 28), una solución estética para el problema que se le planteaba de tratar con la grandeza propia de lo heroico a personajes contemporáneos suyos y de los lectores.

Jesús Ponce Cárdenas, además de la influencia de Claudiano, plantea en su trabajo el modo en el que Góngora se inspira en el conjunto de la poesía encomiástica clásica para mostrar la inclusión del poema gongorino en un género asentado desde la antigüedad. Para ello se centra en la revisión de los esquemas del *basilikòs lógos* (codificados por Menandro el rétor) y su aplicación al *Panegírico*, donde hace destacar cuatro rasgos anticuarios del simbolismo político: las imágenes astronómicas, la inserción del elemento maravilloso, el binomio paz-guerra, y los paralelismos míticos, con la alegorización como medio, concurrente con la pintura, de legitimación político-moral.

Antonio Carreira se detiene en las fuentes históricas a las que pudo acudir Góngora para la redacción de su poema. Señala la importancia de las genealogías de la época a la hora de hablar del héroe poemático, aunque Carreira propone que Góngora acudió «a algún anticuario local que tuviese bien fichadas las genealogías de los principales linajes de aquel tiempo» (p. 111). El autor va recorriendo los sucesos del poema poniéndolos en paralelo con noticias y documentos históricos contemporáneos, y a la luz de estas fuentes concluye que «Góngora maneja materiales poco seguros, los selecciona, incluso los expurga, y el resto los amplía o reduce según le conviene» (p. 122).

Matas Caballero también se refiere en su trabajo a la forja del poema, pero esta vez tomando a Góngora como fuente de sí mismo. A la vista del corpus de sonetos de elogio, coincidentes en fecha (1603-1617) y finalidad con el *Panegírico*, Matas va señalando las confluencias estilísticas con el poema dedicado al duque en lo que respecta al uso de cultismos léxicos, cultismos sintácticos, sintagmas o expresiones similares, perífrasis y metáforas, en un cuidado e iluminador análisis estilístico.

Laura Dolfi, también desde un punto de vista estilístico, destaca los elementos propios del estilo sublime que adornan el *Panegírico*, en especial las imágenes cosmológicas y los *exempla* mitológicos, que están al servicio de la sublimación de la figura del duque y de los demás personajes. La autora insiste en que estos mecanismos de lo sublime otorgan luminosidad brillante al poema, al que califica de «diurno»; luminosidad que debe interpretarse como reflejo simbólico de la «claridad» (fama) que acompaña a los personajes ilustres del *Panegírico*.

José Manuel Martos y José María Micó, en un trabajo conjunto, analizan con minuciosidad las implicaciones que tiene el uso de la octava real en el poema gongorino, una estrofa «apta para la combinación de lo lírico con lo narrativo e idónea para trazar la dimensión mítica de personajes nobles» (p. 190). Aducen la influencia de *El rapto de Proserpina* de Claudiano traducido en octavas por Francisco Farfá (1608), y se detienen en particular en la articulación del poema como narración y su relación con la articulación de la octava, lo que les lleva a afirmar que la *dispositio* textual presenta tal trabazón que el poema aparece no como una sucesión de episodios desvinculados sino como una historia trabada y cohesionada, «una arquitectura narrativa diseñada con suma precisión» (p. 203).

Este bloque incluye, además, un trabajo de Antonio Pérez Lasheras que analiza con detenimiento la cumbre de la poesía burlesca de Góngora que se estaba fraguando en

la época del *Panegírico*: la *Fábula de Píramo y Tisbe*. En consecuencia, esta serie de seis trabajos centrados en el *Panegírico* constituye la visión más reciente y completa de la cuestión.

En otro orden de cosas, M^a Dolores Martos estudia las relaciones entre literatura y pintura y de ambas con el poder, en el marco del sistema de mecenazgo y de la política de autoglorificación de Lerma. Para ello se centra en dos retratos del valido realizados por Pantoja de la Cruz y Rubens, donde el personaje es representado con los atributos reales. La concomitancia entre estos retratos y algunos pasajes del poema gongorino, si no responden a una influencia directa, reflejan al menos la respuesta a un mismo motivo: la glorificación del personaje y los ideales que representa.

A continuación sigue una serie de estudios que tienen como eje central la fiesta como medio para mostrar el esplendor del poder y para su legitimación. Sagrario López Poza señala la estrecha relación de Lerma con la literatura emblemática, pues se le dedicaron diversos libros de emblemas, para a continuación centrarse en el uso de la emblemática efímera usada en las fiestas y representaciones como instrumento de propaganda. Por ejemplo, la empresa usada en las bodas de Felipe III en Valencia: «debajo de la sombra de tus alas», tiene una lectura política por la que el duque establece una jerarquía de poder en la que él es protegido del rey sol.

Francis Cerdan se fija en una fiesta religiosa, las celebraciones en Lerma en 1617 con motivo de la dedicación de la Colegiata. El sermón que en la ocasión predicó un joven y todavía no muy conocido Paravicino es sometido en su trabajo a un detenido análisis que demuestra la habilidad del predicador para tocar las implicaciones religiosas y teológicas del poder.

A estas mismas fiestas en Lerma se refiere el trabajo de María Luisa Lobato, que estudia la pieza *El Caballero del Sol* de Vélez de Guevara, representada en la oca-

sión en un escenario natural, un jardín-huerta, cuidado por el duque, lo que permite efectos novedosos. La descripción pormenorizada del escenario y del desarrollo de la obra, a partir de las fuentes contemporáneas, constituye un inapreciable documento para conocer cómo era en realidad el teatro áureo.

Araceli Guillaume-Alonso dedica su atención a los festejos taurinos, sobre los que hay escasa investigación en comparación con otros espectáculos. Tanto Lerma como Olivares prestaron atención y fomentaron las fiestas taurinas. El primero las incluyó en su estrategia festiva para entretener al rey a la vez que daba muestras públicas de su valimiento. El artículo repasa varios festejos taurinos, descritos por los contemporáneos a partir de la instalación de la corte en Valladolid (1601). Lerma, como impulsor de una nueva cultura de corte, fue quizá también el impulsor de una nueva tauromaquia transformada en espectáculo.

Acabado el bloque dedicado a la fiesta, Isabel Colón describe con minuciosidad a partir de las cartas y escritos autobiográficos de Luisa de Carvajal, las relaciones familiares, cuestiones de honor y religión, y el entramado de intereses y afectos de un grupo de mujeres nobles en torno a la corte, lo que la autora denomina «una intrincada red de relaciones femeninas» (p. 327).

Carlos Primo Cano hace un análisis estilístico del primer soneto que Góngora dedica al conde de Lemos, a la vez yerno y sobrino de Lerma y gran mecenas de las letras. Destaca sobre todo en este trabajo la interpretación del nivel simbólico con relación a la situación histórica del personaje.

Por último, Germán Vega lleva a cabo una descripción detenida de las consecuencias que tuvo para el arte teatral el traslado de la corte a Valladolid. De 1601 a 1606 se asistió en la capital castellana a un despliegue intenso de celebraciones cortesanas cargadas de teatralidad, de la que no se libraron iglesias y conventos. Más allá de la descripción de obras y compañías el autor apunta a la contribución que ello tuvo para

la creación del teatro nacional y a la implantación del modelo de la *comedia nueva*, que siempre se ha estudiado con relación a Madrid, Valencia y Sevilla, y al nacimiento del teatro como género para leer.

El volumen se cierra con una edición del *Panegírico* que fija el texto del poema, pero sin acompañamiento de aparato crítico, y con un completo y útil índice onomástico. Se trata, en definitiva, de una obra que constituye ya una obligada referencia en los estudios histórico-literarios del periodo del valimiento de Lerma por la calidad de sus aportaciones y la amplitud y diversidad de sus enfoques.

ÁNGEL LUIS LUJÁN

CERVANTES, Miguel de. *Novelas ejemplares. La gitanilla. Rinconete y Cortadillo*, ed. C. Mata Induráin. Madrid: Editex, 2010, 230 pp.

La publicación de la edición de las *Novelas ejemplares* por J. García López (2001) parecía cerrar las acometidas editoriales a este excelente conjunto de prosas. Sin embargo, el presente trabajo realizado por Carlos Mata Induráin, miembro y secretario del Grupo de Investigación Siglo de Oro (GRISO) de la Universidad de Navarra, demuestra que no es así. Esta estimable edición se enmarca dentro de la colección «El Caldero de Oro», dirigida por Ignacio Arellano, que recientemente ha comenzado a ofrecer textos clásicos en ediciones divulgativas y solventes preparadas por destacados especialistas; hasta el momento han visto la luz *El caballero de Olmedo* de Lope, *Poesía del Siglo de Oro. Antología*, ambos editados por I. Arellano; *Rimas y leyendas* de Bécquer, ed. de R. Fernández Urtasun; *El alcalde de Zalamea* de Calderón, ed. de J. M. Escudero; *El lazarrillo de Tormes*, ed. de J. M. Escudero y M.^a C. Pinillos; y estas dos novelitas cervantinas.

Mata Induráin no es, ciertamente, un advenedizo en las lides cervantinas. Lleva años estudiando diferentes aspectos de la vida y obra de Cervantes: desde el *Quijote* hasta el *Persiles*, la relación del ilustre alcaláino con Navarra, etc. Ha prestado especial atención a las recreaciones cervantinas y a la poesía de Cervantes, tradicionalmente denostada pero rescatada y revalorada desde hace algún tiempo.

En esta ocasión, Mata Induráin ha logrado conjugar dos propósitos distintos, no siempre fáciles de emparentar: ofrece una edición de tono divulgativo, sin un gran aparato de notas y otros elementos que componen una edición crítica (meta que no se contempla, según se dice en p. 61), asequible por tanto para todo aquel que busque la fruición en estas novelas; pero sumado al rigor y el análisis detenido de estos dos textos de Cervantes, que ofrece más que un primer acercamiento a sus muchos méritos y vericuetos.

Comienza la introducción con un sintético resumen de la trayectoria vital y literaria de Cervantes: orígenes, formación, etapa en Italia, episodios militares, cautiverio, viajes al servicio de la Corona, la llamada «década prodigiosa» y muerte. Sigue una breve presentación de la narrativa cervantina, arte en el que mostró su gran ingenio: *La Galatea*, donde se adentra en el idílico mundo pastoril, también presente en otras parcelas de su prosa; el sin par *Don Quijote*; y el *Persiles*, novela de aventuras a la manera griega que verá la luz tras la muerte del autor. En general, ofrece un resumen del argumento de cada obra y unos sucintos apuntes sobre su estructura, su estilo y su recepción. La presentación de las *Novelas ejemplares* es algo más extensa y atiende a las posibles fechas de composición (muy discutidas); su publicación en 1613; la clasificación en novelas idealistas, realistas e ideorrealistas; la relación de algunos textos con el género picaresco y dos puntos clave establecidos en el prólogo de la colección: la reivindicación cervantina de haber sido el

primero en novelar en lengua castellana y la calificación de ejemplares a los textos, que tanto ha entretenido a la crítica clásica y moderna. Destaca, como no puede ser de otra manera, la innovación que Cervantes realiza siempre en sus obras pues, aun cuando retoma modelos anteriores, los renueva y se desliga de la tradición para alumbrar pequeñas joyas de la literatura universal.

A continuación, Mata Induráin analiza *La gitánilla* y *Rinconete y Cortadillo* a partir del siguiente patrón: fuentes y marco genérico, argumento, personajes, lenguaje y estilo, siempre de la mano de la crítica más destacada. Respecto a la manida *quaestio* de *Rinconete y Cortadillo* y la novela picaresca, sigue la tendencia de considerar que «Cervantes no escribió ninguna novela picaresca *stricto sensu*, pero sí obras cercanas a la picaresca con las que innovó el género modificando sustancialmente sus rasgos canónicos» (p. 36). Sin duda, fue un género que interesó (y mucho) a Cervantes, a tenor de las reflexiones que muestra en otras obras y de sus experimentos con las características propias del modelo que, a mi juicio, tienen mucho que ver con el *Guzmán de Alfarache* de Mateo Alemán, cuya estructura digresivo-moralizante no agradaba a Cervantes, más partidario de la ficción sin interrupciones, según se aprecia perfectamente en el *Coloquio de los perros*. Como bien apunta Mata Induráin, una faceta en la que Cervantes se desliga del molde picaresco habitual es que, en su novela, el pícaro se mueve acompañado, no ya en solitario. Además, en cuanto a la crítica o sátira social presente en *Rinconete y Cortadillo*, escribe: «Cervantes no necesita hacer explícita su crítica: simplemente, se limita a presentar unos personajes y a describir sus hechos, y de ello se desprende la sátira social» (p. 42).

La bibliografía que reúne es un aspecto muy apreciable de esta edición, pues aunque no se trata de un catálogo exhaustivo, sí presenta un abanico extenso y muy actualizado de las principales aportaciones al entendimiento de aspectos varios de las *Nove-*

las ejemplares en general y más específicamente de los dos relatos seleccionados.

El texto ha sido cuidadosamente fijado de acuerdo con la edición príncipe de Madrid, Juan de la Cuesta, 1613. Se siguen los criterios empleados por el GRISO en sus distintas líneas de investigación: modernización de grafías sin alcance fonético, puntuación interpretativa, regularización en el uso de mayúsculas y minúsculas, etc. Otras ediciones modernas han estado a mano para consultas puntuales.

La anotación, como avisa el propio editor, «trata de resolver las principales dificultades» al lector y muchas veces «consiste en una simple explicación del sentido de la palabra dificultosa o una sencilla paráfrasis de la frase en cuestión» (p. 61). Dado que la colección está dirigida a un público no especializado, las definiciones son del *DRAE* y no de otros repertorios antiguos (Covarrubias, *Autoridades*...). Por la misma razón advierte que ha preferido pecar por exceso que por defecto en las notas. En mi opinión, no hay exceso alguno, porque las notas sobran cuando son superfluas y fuera del contexto de la obra, lo cual no es el caso. Algunas, de hecho, merecen destacarse: por ejemplo, en la exclamación que un espectador hace tras una canción de Preciosa, «¡Dios te bendiga la muchacha!» (p. 67), anota: «el hablante se está dirigiendo a la abuela de Preciosa; aunque quizá también se podría entender «la muchacha» como un vocativo con artículo y editar «Dios te bendiga, la muchacha»» (p. 67, n. 35), opción también posible. En una intervención, Monipodio dice «con la mayor popa y solenidad» (p. 163) en la *princeps*, que debía ser «soledad», deformación vulgar de «solemnidad», frente a la opción de solamente comentar esta hipótesis, Mata Induráin la incluye también en el texto. Únicamente hay un caso en el que creo que se podría añadir algo más: sobre el juramento «por la laguna Estigia» (p. 108) se anota que era «la que cruzaban las almas de los muertos en la barca de Caronte» (p. 108, n. 266), muy

cierto y pertinente, a lo que habría que añadir que los dioses clásicos (en el texto se menciona antes a Mercurio y a Júpiter) realizaban sus juramentos por la Estigia porque, al ser sagrada para ellos, quien incumpliese tan solemne voto sería castigado. Por ello los mortales no confiaban en los votos de los dioses (o semidioses) si no se realizaban por la Estigia, como se ve en el episodio de Ulises y Circe (*Odisea*, X). Así se explica la referencia, que indica que se trata de un juramento muy serio (ya lo anota García López), único fiable al tratar con los dioses en la Antigüedad.

Tras el texto de las novelas, se presentan unas actividades didácticas destinadas a servir de orientación y acicate a la comprensión e interpretación de las prosas anteriores: diversas cuestiones que afloran en el prólogo, la relación de las *Novelas ejemplares* con los relatos intercalados en el *Quijote* de 1605 y con las *Novelas a Marcia Leonarda* de Lope de Vega; después se centra en distintos aspectos de *La gitana* y *Rinconete y Cortadillo*: título, estructura, tiempo... Antes de cada tanda de ejercicios copia un fragmento del estudio preliminar de García López a su edición, a modo de lo que propicia la reflexión. A raíz del parlamento de Preciosa sobre la poesía incluye una serie de fragmentos de otras obras cervantinas en las que se detiene en el mismo tema (*Quijote*, *El licenciado Vidriera*, *Persiles* y *Viaje del Parnaso*). Fruto del constante interés del editor por la lírica de Cervantes, anima a examinar algunas de sus poesías. Asimismo, atiende a los ecos posteriores de estas novelas y transcribe pasajes de algunas de estas recreaciones, como la comedia *La gitana de Madrid* de Antonio de Solís, el romance «Preciosa y el aire» de García Lorca, la «Balada de la mujer morena y alegre» de Juan Ramón Jiménez y una adaptación dramática de *Rinconete y Cortadillo* hecha por los hermanos Álvarez Quintero, amén de ofrecer al curioso lector dos títulos de novela histórica ambientadas en la Sevilla áurea: *La Puer-*

ta del Oro, de Néstor Luján, y *El comedido hidalgo*, de Juan Eslava Galán. Termina la sección con unos temas para redactar por extenso y una selección de recursos útiles en Internet.

Una nota al margen de los valores de esta edición concreta: la colección «El Caldero de Oro» suma a las virtudes que llevo apuntadas un factor positivo adicional, que es el formato: en el panorama de las colecciones de textos clásicos se agradece la tapa dura, el elegante diseño de la cubierta y la cuidada tipografía a un precio asequible, verdaderamente inesperado.

Ciertamente, es una grata sorpresa encontrar todavía en la actualidad una edición de dos novelas ejemplares de Cervantes que aporte aires nuevos a odres viejos, a la ya extensa nómina de trabajos de esta índole. Un texto atentamente fijado con abundantes y sencillas notas explicativas, una selecta bibliografía, más una completa introducción y unas meditadas actividades orientadas al estudio de nivel medio (y más) constituyen la mejor carta de presentación de esta meritoria labor sobre dos geniales creaciones cervantinas. En fin, sirvan «de ejemplo y aviso a los que las leyeren» (p. 190).

ADRIÁN J. SÁEZ

NAVARRO DURÁN, Rosa. *Tres personajes satíricos en busca de su autor. Lázaro de Tormes, el atún Lázaro y Caronte en su diálogo con Pedro Luis Farnesio*. Valladolid: Universidad de Valladolid-Secretariado de Publicaciones e Intercambio Editorial, 2011, 157 pp.

Tres personajes, tres textos y tres autores se unen en la nueva propuesta que Rosa Navarro Durán nos presenta en las sugerentes y rigurosas 157 páginas de *Tres personajes satíricos en busca de autor*, sexta publicación de la colección «Fastiginia» de la Universidad de Valladolid. Con este título

tan *pirandelliano*, la autora —catedrática de literatura de la Edad de Oro en la Universidad de Barcelona— reúne datos de las investigaciones *in progress* que, en la última década, ha llevado a cabo en torno a Alfonso de Valdés, a través de cuyas obras quedan engarzados los principales textos aquí analizados. Un volumen dirigido a especialistas del Siglo de Oro, pero también, gracias a un estilo ameno y desenvuelto, a un público amplio que desee adentrarse en cuestiones de autoría, datación y sentido de tres textos del siglo XVI.

El refrán que encabeza el libro, «dime con quién andas y te diré quién eres», desvela las claves metodológicas que utiliza la estudiosa en el presente libro, estructurado en tres capítulos y flanqueado por un detallado índice, una introducción, un balance y una nutrida bibliografía final. Siguiendo el hilo de Ariadna, al que alude en la introducción, Navarro Durán teje una atrayente red de lecturas, referencias y concordancias que permiten atribuir la autoría de los textos seleccionados, pues solo conociendo al autor «podremos llegar a entender realmente su propósito y ver su vinculación a un contexto; y sin todo ello tampoco es posible interpretar adecuadamente su creación» (p.11). Las hebras con las que la autora hilvana las páginas del volumen son tres personajes de ficción, Lazarillo, el atún Lázaro y Caronte, que le sirven de guía para enlazar sendas obras: una sátira de los miembros corruptos de la Iglesia, *La vida de Lazarillo de Tormes, y de sus fortunas y adversidades*, y dos sátiras políticas, *La segunda parte de Lazarillo de Tormes, y de sus fortunas y adversidades* y el *Diálogo entre Caronte y el ánima de Pedro Luis Farnesio*.

En el primer capítulo, dedicado al *Lazarillo*, Navarro Durán recuerda varios aspectos de su investigación: la separación del prólogo, el pronombre *ella* y «vuestra merced», la locución de Lázaro, la falta de argumento, la datación del texto y el contexto histórico que lo enmarca, los años veinte, momento álgido del reinado de Carlos V.

Pese a que el nombre del autor lo anuncia desde el inicio, Alfonso de Valdés, Navarro Durán va espigando elementos del texto y va desgranando huellas de lectura —en este caso focalizadas en *Il Novellino* de Masuccio, el *Retrato de la Lozana Andaluza* y las *Glosas* de Hernán Núñez a las *Trescientas* de Juan de Mena— que convergen en un epígrafe final, «El perfil del escritor», donde expone, en una visión de conjunto, los datos más significativos sobre la autoría del texto.

De este importante recorrido, cabe destacar el desfile de amos por los que pasa Lázaro, siempre ligados al estamento eclesiástico (salvo el vanidoso escudero, que presume de ser hidalgo viejo y ha nacido en la Costanilla de Valladolid, barrio judío, p.31), porque son, en realidad, el objetivo satírico de una obra perfectamente estructurada. En efecto, poco sabemos del personaje Lázaro, y, sin embargo, mucho se alude «a un ciego cruel que vive de las oraciones en las que no cree, a un clérigo avaricioso que lo mata de hambre, a un fraile pederasta, a un buldero que finge milagros para lograr dinero de la venta de bulas, a un capellán que lo explota» y a un «confesor amancebado, el arcipreste de San Salvador» (p.67-68). Se trata del mismo estamento, el eclesiástico, que retrata Alfonso de Valdés en sus *Diálogos*, a cuyas concordancias con el *Lazarillo* ya dedicó Navarro Durán varios estudios.

Por último, es importante reseñar la enmienda que Navarro Durán propone al mal leído pasaje «mi madre vino a darme un negrito muy bonito, el cual yo brincaba y ayudaba a calentar» (p.53). La estudiosa corrige *brincar* —sin coherencia sintáctica en este contexto— por *brizar* ('acunar'), que, junto a la antigua enmienda ya propuesta por el censor Juan López de Velasco —a *calentar* por *acallar*—, restituye un sentido más acorde a la escena: Lázaro mece y aquieta a su hermanito. También son relevantes los datos lexicográficos sobre la *horca de cebollas*, comida que el clérigo da a

Lázaro, pues es una expresión localizada geográficamente en la provincia de Guadalajara; y el *entrecuesto*, que no se trata de un 'espinazo', sino de un 'costillar', pero que se define erróneamente en *Autoridades* solo a partir del testimonio del *Lazarillo* (p.29).

El siguiente capítulo aborda *La segunda parte del Lazarillo* (Amberes, 1555), cuyo único vínculo de unión con la primera parte, según recuerda Navarro Durán, es el nombre del personaje, el anonimato, la entrada en el *Index* inquisitorial de 1559 y el enfoque satírico, pues la obra ya se ha leído como «alegoría crítica contra la corrupción militar y la corte de Carlos V» (p.74). En este caso también, el procedimiento basado en las huellas de lectura que afloran en el texto, en las concordancias lingüísticas con otras obras del autor, y en el contexto de la escritura, le ha permitido atribuir *La segunda parte* a Diego Hurtado de Mendoza.

Los preámbulos del capítulo ayudan al lector a navegar por la obra, y a entender su transmisión a través de cuestiones textuales esenciales. Por ejemplo, el hecho de que el primer tratado de *La segunda parte*, el de los tudescos, se añadiera al último tratado del *Lazarillo* en la traducción francesa y en la edición de Plantin (Amberes, Baltasar Moretus, 1595) explica que se haya visto a Lázaro como comilón y borracho, desvirtuando así la perspectiva satírica que perseguía Alfonso de Valdés.

Por otro lado, además del interesante epígrafe «Las lecturas del escritor», resulta muy significativo el perfil del autor, retratado en sus cartas y en su nefasta actuación diplomática en Siena. A través de sus misivas, de las que Navarro Durán selecciona abundantes pasajes, encontramos a un D. Hurtado de Mendoza que escribe a Francisco de los Cobos, su protector, contándole detalles íntimos con una prostituta judía o la necesidad económica que padece; a Antonio Perrenot le escribe en relación con los confesores del Emperador, siempre con estilo coloquial y menciones escatológicas; e, in-

cluso, en las cartas al Emperador se desprenden de «falta de diplomacia y carácter violento» (p.101). Navarro Durán deja ver a un Hurtado de Mendoza quizás poco conocido, que se refleja a sí mismo soberbio, vanidoso, incompetente, agresivo y grosero; adjetivos todos ellos acompañados de representativos y elocuentes fragmentos epistolares. Baste como muestra el siguiente: «Yo soy caballero y no pienso haver hecho cosa por donde sea menos; y el Emperador en esta parte ni es mi superior ni mi señor, sino cavallero como yo» (p.102).

Más allá del retrato personal, el epistolario permite a Rosa Navarro establecer concordancias lingüísticas con *La segunda parte*, consciente de que «solo unos usos muy específicos pueden llegar a ser significativos» (p.108), entre ellos, la expresión «dar con la carga en el suelo» y el uso italianizante de *mí*: «el embajador de Francia y mí» (p.110). Por último, la autora dedica un epígrafe a las concordancias entre la *Segunda parte* y otras obras de Diego Hurtado de Mendoza: *Guerra de Granada*, *Carta al bachiller de Arcadia* y la obra poética.

El tercer capítulo, dedicado al *Diálogo entre Caronte y el ánima de Pedro Luis Farnesio, hijo del papa Paulo III*, sigue el mismo esquema y método que los precedentes. El acercamiento a la historial textual (manuscritos conservados y ediciones modernas), a cuestiones de datación (la autora fecha el texto en 1547 y no en 1549, arguyendo los sucesos políticos narrados) y a problemas de autoría (pues se trata de un texto atribuido, siempre con escepticismo, al noble granadino del capítulo anterior) da paso a la propuesta de Navarro Durán, que atribuye la obra a Jerónimo de Urrea. De este fiel capitán de Carlos V, la autora también nos ofrece un sugestivo retrato, como traductor del *Orlando furioso* de Ariosto y como escritor del *Diálogo de la verdadera honra militar*, de un poema épico escrito en Italia, *El vitorioso Carlos Quinto*, que no llegó a publicarse, y del *Clarisel de Flores*.

Según postula la estudiosa, el autor del

texto que le ocupa, el hasta ahora anónimo *Diálogo de Caronte*, debió tener delante los dos *Diálogos* de Alfonso de Valdés, pues muchas son las ideas, detalles, concordancias léxicas y huellas de lectura que dejaron marcados en él. Efectivamente, cada uno de estos argumentos se atestigua con una amplia selección de expresiones, pasajes y fragmentos dispuestos frente a frente, que el lector interesado podrá cotejar.

Navarro Durán ejemplifica claramente cómo Urrea, en el *Diálogo de la honra militar*, reelabora un pasaje entero, en torno a los papeles del desafío, del *Diálogo de Mercurio* de Valdés, del que contrasta fragmentos muy significativos. Asimismo, añade reelaboraciones de los dos *Diálogos* del escritor con quense y muestra detalles concordantes entre los —ahora dos— *Diálogos* de Urrea. Resultan muy significativos también los datos, palabras, motivos literarios y comparaciones que coinciden en el *Diálogo de Caronte* y la traducción del *Orlando furioso*: «el raro italianismo *espe-lunca*» u «otras palabras poco frecuentes como *cercenados*» (p.145).

La triada satírica del presente volumen, enmarcada en el reinado de Carlos V y enlazada a través de las obras de Alfonso de Valdés, enriquecerá los estudios sobre nuestro Siglo de Oro, gracias a la aportación de nuevas fechas, autorías y sentido a tres textos del siglo XVI. La propuesta de Rosa Navarro Durán no dejará indiferente a los lectores que quieran conocer más datos sobre el *Lazarillo*, de Alfonso de Valdés, *La segunda parte del Lazarillo*, de Diego Hurtado de Mendoza, o el *Diálogo de Caronte*, de Jerónimo de Urrea.

DIANA BERRUEZO SÁNCHEZ

TIRSO DE MOLINA (Fray Gabriel Téllez). *Obras completas. Primera parte de Comedias, I. Palabras y plumas. El pretendiente al revés. El árbol del mejor fru-*

to, ed. del GRISO dir. I. Arellano, Madrid / Frankfurt, Iberoamericana / Vervuert, 2011. Biblioteca Áurea Hispánica, 68. Iberoamericana, 582 pp.

Según se explica en el prefacio, después de unos fructíferos años de colaboración entre el Grupo de Investigación Siglo de Oro (GRISO) de la Universidad de Navarra y la revista *Estudios* de la Orden de la Merced, el Instituto de Estudios Tirsonianos que coordina el proyecto de edición de las *Obras completas de Tirso de Molina*, seguirá publicando sus trabajos en la Biblioteca Áurea Hispánica, colección esencial para el lector interesado en el Siglo de Oro. Este volumen inicia la nueva andadura con la publicación de las tres primeras comedias incluidas en la *Primera parte de comedias* de Tirso de Molina, edición dirigida por Ignacio Arellano.

La decisión de editar comedias en partes adocenadas, tal como aparecieron en su día, ha sido seguida por diferentes proyectos editoriales (Lope, Moreto, Rojas Zorrilla, Calderón en la Biblioteca Castro), ya que plantea una serie de ventajas: coherencia organizativa de la publicación, estudio de los motivos para reunir estos textos en el siglo XVII, etc.

En este sentido, Arellano realiza al inicio algunas observaciones generales a los problemas de transmisión de esta parte, a partir de estudios ya existentes, enriquecidos con los resultados de esta edición. Después, se incluyen los preliminares de esta parte al cuidado de Carola Sbriziolo, para dejar paso a los textos del Mercedario. Cada estudio introductorio sigue un esquema diferente, con algunos elementos imprescindibles como la estructura dramática y la sinopsis métrica, completado por el análisis de diferentes aspectos de cada comedia, según el criterio de su responsable.

El editor de *Palabras y plumas* es José Enrique López Martínez, de la Universidad Autónoma de Barcelona. En unas escasas veinte páginas, después de presentar el resu-

men de la acción escénica, acomete el análisis de los antecedentes y las fuentes de la comedia, en continuo diálogo con la crítica: las significativas diferencias con una de las novelas del *Decamerón* que pudieron servir de inspiración a Tirso llevan a plantear una influencia mediada por la adaptación anterior de Lope, *El halcón de Federico*, pues algunos elementos lopescos permanecen. Un motivo boccacciano que pervive es el sacrificio amoroso, que entronca (con cambios) con *El amante liberal* de Cervantes, «el principal antecedente dentro del contexto literario hispánico a una de las estructuras argumentales de más importancia en la comedia» (p. 50). Prosigue estudiando la relación con *Obras son amores*, de Lope, donde se subraya la falta de generosidad del rey con su dama y se presenta el modelo principal para la relación de la justa caballeresca, más integrada en Tirso; y, finalmente, el sustrato histórico en el que destaca la figura de don Íñigo de Ávalos como referente para el galán. Junto al argumento, Tirso desarrolla varios temas literarios y morales: la enseñanza contenida en el refrán (liviandad de las palabras sin actos), motivo que se ramifica con la vanidad cortesana de Próspero y, opuestamente, la liberalidad y el silencio de don Íñigo; además de los conflictos derivados del decoro social y el énfasis en la gratitud dentro de la trama amorosa, con un énfasis especial en su simbolismo comercial y monetario.

En el siempre espinoso terreno de la datación, López Martínez plantea como fecha probable el período 1617-1623, debido a las noticias sobre representaciones en palacio llevadas a cabo por Sánchez, y a los vínculos con *Obras son amores*. Dentro de su completa nota textual, localiza y explica un detalle curioso: un cuadernillo de la *princeps* (signatura D), fue nuevamente impreso en relación con la otra emisión, lo que causa un par de erratas que no repercuten en la fijación textual, y plantea algunas cuestiones sobre la génesis de la *Primera parte*. Por otro lado, la historia textual demuestra que

la obra debió de circular en algún momento con el título de *El pretendiente con palabras y plumas*. Esta comedia palatina no había visto la luz en este proyecto del IET, pero había merecido una tesis doctoral de M. Tudela López en la Universidad de Navarra, defendida en el año 2002, que López Martínez conoce y emplea con aprovechamiento. Su texto base es la *Primera parte*, que coteja y enmienda con los testimonios posteriores, sin autoridad textual para constituir variantes, indicándolo en nota. Como coda, se incluye el esquema métrico. Las notas al texto son sintéticas pero jugosas, aunque tal vez se podría haber añadido alguna: así, el v. 636 («Al toro imitan robador de Europa») me parece claro eco del comienzo de las *Soledades* de Góngora (v. 2).

El pretendiente al revés, segunda comedia del volumen, está cuidada por Eva Galar Irurre. La amplia introducción procede del estudio preliminar de su tesis doctoral (2005), que ha sido revisado y reducido por Arellano, el coordinador de la colección. El primer punto revisa el tratamiento crítico del género palatino, apuntes que contribuyen al estudio de la comedia anterior, para examinar a continuación el estatuto genérico de *El pretendiente* a partir de su argumento, su grado de comicidad y tragicidad, la combinación de elementos reales y ficticios, etc. Acto seguido, presenta la estructura dramática dividida en cuadros de acción, y analiza los temas principales: el matrimonio clandestino de Sirena y Carlos, y la conflictiva unión de los duques, a través de los que Tirso recuerda «que el matrimonio ha de ser, ante todo, libre, para poder celebrarse en público, basarse en el amor y, una vez celebrado, tanto el marido como la esposa deben guardarse fidelidad y respetar el sagrado vínculo que les une» (p. 204); el mal gobernante que antepone sus desordenados deseos a sus deberes de monarca frente a los campesinos que se comportan noblemente, en la estética del mundo al revés y en la estela de los «dramas de comendador»; y unido al anterior, el tópico menosprecio de

corte y alabanza de aldea, heredero del *beatus ille*; el tratamiento cómico del peli-gro que plantea el duque, que impide una lectura trágica de la comedia.

El estudio de los personajes es un apartado apreciable: divididos entre la alta nobleza y los campesinos, los primeros presentan caracteres individuales, mientras los segundos se unifican formando casi un personaje colectivo con función de contrapunto; hay una oposición entre la pareja amable formada por Carlos y Sirena, y la antipática que encarnan los duques; la risa no procede de un único personaje, sino que nace de los labradores y cortesanos, en una generalización del agente cómico similar al estudiado por Arellano para la comedia de capa y espada. Tras un breve repaso de la lengua de la comedia, Galar Irurre ofrece unas notas sobre la escenografía, que requiere los habituales accesorios de la Comedia, y la libertad para que los actores reconstruyan los movimientos y gestos sobre unas sucintas indicaciones.

A partir de la noticia de que *El pretendiente* fue representado por Cristóbal Ortiz y considerando otros criterios, puede datarse entre 1615 o poco antes, y marzo de 1625. Por fin, informa y comenta los testimonios empleados, como su antecesor en el volumen. El texto base procede de las *Doce comedias nuevas*, y tampoco hay aparato de variantes. Se incluye la sinopsis métrica.

La tercera y última pieza de este primer tomo es *El árbol del mejor fruto*, comedia religiosa. Arellano, su editor, estudia la leyenda del árbol de la cruz, que da título a la obra «pero ni mucho menos toda la materia dramatizada», y que «Tirso maneja de manera muy simplificada y mezclada» (p. 391). El estudio de este componente argumental ya había sido abordado con mayor detenimiento por Arellano en su introducción a *El árbol de mejor fruto*, auto sacramental de Calderón (Pamplona / Kassel, Universidad de Navarra / Reichenberger, 2009; núm 65 de la colección de Autos Sacramentales completos), y en un artículo

anterior («*El árbol del mejor fruto* de Calderón y la leyenda del árbol de la cruz. Contexto y adaptación», *Anuario Calderoniano*, 1, 2008). Realiza un completo y sintético rastreo de las múltiples versiones de la tradición del *lignum crucis*, que pervive en inúmeros textos de diversa procedencia con abundante contaminación. Hay varios paralelos significativos: pecado y redención, Adán y Cristo, los dos árboles... presentes en el laberinto que recorre y resume Arellano. También ofrece unas breves pero jugosas notas sobre el tema del árbol de la cruz en el teatro áureo, desde los autos de Valdivielso hasta los de Calderón y su comedia *La sibila del oriente*.

Añade un examen sobre la historia del emperador Constantino y la invención de la santa cruz por santa Elena, partiendo de la introducción a la edición de *La lepra de Constantino* de Galván y Arana (Pamplona / Kassel, Universidad de Navarra / Reichenberger, 2008; núm. 60), que dramatiza el tema. Con todos estos elementos «teje Tirso una trama libre, que en los dos primeros actos no tiene muy en cuenta los elementos citados, a pesar del título de la obra» (p. 405), pues constituyen el núcleo de la tercera jornada. Siguen unas glosas a la comedia organizadas según la estructura en secuencias o cuadros de acción: a juicio de Arellano, el problema de la secuencia del tormento a los judíos y sus confesiones no radica en «la violencia antipática y su cruel antisemitismo», que responde a ciertas convenciones auriseculares, sino «su asimilación en conducta y función a la del gracioso, en una asociación que vulnera el decoro dramático» (p. 415).

En el estudio textual, el editor expone los materiales textuales empleados (manuscritos e impresos), y comenta las ediciones modernas (Cotarelo, de los Ríos, Palomo, Palomo y Prieto), sin valor ecdótico; analiza los problemas de la edición príncipe (PR) que pueden subsanarse con el apoyo del manuscrito M1, igualmente estudiada junto con los otros dos testimonios manuscritos. En especial,

logra así restaurar el lenguaje rústico de Mingo, seguramente regularizado por el cajista en PR, y también corregido en ediciones posteriores. Esta comedia es la única que presenta un aparato textual final (tras el resumen métrico y el texto de la obra), con las variantes de los manuscritos y las de PR, sin considerar, por lo ya dicho, las ediciones modernas. Muy estimable resulta este análisis textual, que considera solamente aquellos testimonios de interés y descarta toda la basura textual, ofreciendo un apartado ecdótico que, dentro de sus coordenadas, es de sencilla lectura.

En conclusión: esta primera entrega de la *Primera parte de comedias* del maestro Tirso de Molina supone un importante paso hacia el mejor conocimiento de su obra. Una vez reconstruida con rigor, puede comenzar a deconstruirse, parafraseando a Ruano de la Haza. Las ediciones críticas ahora presentadas ofrecen un texto cuidadosamente fijado y anotado, enriquecido con los pertinentes estudios preliminares, en una tarea bien unificada. Así pues, se erigen sin duda en referencias inexcusables para todo aquel que desee acercarse con garantías a las comedias de Tirso de Molina. Este aperitivo no hace sino acrecentar el apetito en espera de la publicación del resto de comedias de esta parte.

ADRIÁN J. SÁEZ

PEREZ MAGALLON, Jesús. *Calderón. Icono cultural e identitario del conservadurismo político*. Madrid:, Cátedra, 2010, 372 pp.

Éste es el hasta ahora último libro de Jesús Pérez Magallón, catedrático de la Universidad de McGill, cuyo extenso trabajo como editor y especialista del teatro y del pensamiento literario de los siglos XVII y XVIII es bien conocido y justamente reconocido. De hecho, desde que se publicara el

libro que hoy nos ocupa, Jesús Pérez Magallón ya ha editado dos obras más de Calderón: *La dama duende* (Madrid, Cátedra, Letras Hispánicas [687], 2011, 319 p.) y *El médico de su honra*, (Madrid, Cátedra, Letras Hispánicas [702], 2012, 412 p.) El que aquí nos ocupa es un trabajo de 347 páginas (372 incluyendo la bibliografía) dedicado a un asunto especialmente original. Porque no es éste un libro sobre Calderón, sino un libro dedicado a desenmarañar la recepción de Calderón y sus evoluciones, matices y significados a través de los siglos, desde la muerte del autor, hasta la todavía reciente dictadura franquista.

El libro consta de una muy importante introducción, de 9 capítulos y de una extensa bibliografía de 23 páginas. En la introducción, el profesor Pérez Magallón establece con detalle la problemática y el marco teórico de su libro a través de tres puntos esenciales: un análisis de lo que cabe entender por barroco y de las implicaciones políticas de lo que es una construcción intelectual dieciochesca, un esbozo de cómo se reacciona en España a la imagen que esta construcción ideológica del barroco le devuelve, y por fin, el modo en que Calderón se convierte en el autor que mejor se presta a una respuesta nacional a lo que es justamente percibido como una agresión por parte del extranjero.

Las páginas dedicadas al barroco son especialmente densas y determinantes para la comprensión del conjunto de la obra. El profesor Pérez Magallón aborda la cuestión del barroco a partir de su gran conocimiento de la bibliografía pero, sobre todo, desde la perspectiva del historiador de las ideas. Establece así que el barroco no es una «unidad homogénea y cerrada (sea por medio de criterios estilísticos o por medio de visiones culturalistas)» (p. 15) y que se caracteriza por «una pluralidad discursiva» (*Ibid.*). Lo importante no va a ser pues acuñar una nueva definición estática del barroco, sino analizar la pluralidad de discursos que lo configuran y sus implicaciones. Así pues, a la

pregunta «¿por qué la ilustración, recordando las palabras de Kelley, forma parte constituyente genealógicamente hablando de la modernidad en tanto que el barroco queda al margen, en las afueras, aceptándose como máximo que algunos pensadores, científicos o artistas escaparon de su tiempo y ámbito cultural para incorporarse a la corriente de la modernidad?» (p. 25), el autor puede contestar: «barroco, o goticismo, han sido asociados por los agentes culturales de la Europa del norte en el proceso de consolidar en el campo de la cultura su hegemonía político-económica mediante el gran relato de la modernidad, una representación simbólica nueva, al mundo cultural del sur católico y retrasado (o sea, bárbaro y supersticioso, anti-racional, absolutista y despótico); por el contrario, la modernidad —encarnada por la ilustración, a la que fluyen como naturalmente Bacon, Descartes, Galileo, Hobbes, etc.— son fenómenos «naturalmente» del norte que erigen la racionalidad, el experimentalismo y, por último, la libertad —mitificada y reinventada retrospectivamente— en sus pilares clave.» (p. 26). Lo que importa es pues poner de manifiesto el sentido del barroco como construcción discursiva *a posteriori* (siglo XVIII) de un periodo pasado elaborada por una serie de naciones o estados (la Europa central y del norte) que luchan por asegurar su hegemonía. Lo barroco, aplicado a España y entendido como su carácter propio, es pues negativo, un arma usada para terminar de desprestigiar a una nación cuya decadencia política arranca a mediados del siglo XVII.

Ante estos ataques dialécticos que vienen del exterior, los españoles, que han terminado por tomar conciencia de su decadencia política y cultural, reaccionan vigorosamente esgrimiendo ante la acusación de barbarie el arma afilada del esplendor de su pasado inmediato. Así se acuña la noción de Siglo de Oro para reivindicar un apogeo cultural reciente en el que se buscan los contornos de una identidad nacional que hay que reconstruir. Asistimos pues al enfrenta-

miento de identidades nacionales en movimiento, buscando las unas reforzar su reciente posición dominante mediante la destrucción de los cimientos de la hegemonía del enemigo caído, y buscando la otra redefinir su identidad a partir justamente de lo que había constituido durante siglos su grandeza. En este proceso, la manera en que se recibe la obra de Calderón de la Barca a partir del siglo XVIII es especialmente significativa. En el momento en el que en Europa se impone el clasicismo y la constitución de cánones literarios, en una España preocupada por remontar, el debate en torno a Calderón llevará a su iconización y a su apropiación por parte de lo que el autor llama «la ortodoxia conservadora». Como escribe el profesor Pérez Magallón: «Iconizar, por otra parte, es concepto que nos parece inseparable del proceso de constitución de las nacionalidades y las identidades nacionales» (p. 56), y Calderón será una pieza maestra en esta construcción dialéctica de cierta identidad nacional. La demostración se dilata a lo largo de nuevo capítulos muy detallados, en los que se aborda el principio de este proceso, iniciado justo después de la muerte del dramaturgo por Manuel Guerra y Francisco Bances Candamo, hasta el uso que de Calderón hizo la España franquista, pasando por los amplios debates dieciochescos a lo largo de los cuales cobró forma la iconización de Calderón, y por supuesto, pasando por el siglo XIX y la decisiva intervención de Menéndez Pelayo en configurar un modelo conservador de identidad nacional plenamente encarnado en la figura de Calderón. Desde luego, el movimiento no es lineal, y los intelectuales de tendencia más liberal se acercan por momentos a Calderón, buscan recuperarlo, y el ejemplo más conocido y aún no muy lejano en el tiempo es el esfuerzo que en este sentido realizó la generación del 27 en general, y autores como Angel Valbuena Prat, José Bergamín y el propio Federico García Lorca con su proyecto de la Barraca. Pero lo que el profesor Pérez Magallón demuestra es que es-

tos intentos nunca cuajaron realmente, que el dramaturgo no dejó nunca de ser el estandarte de los valores de la ortodoxia católica y el libro se cierra de hecho con la utilización que de la figura de Calderón hizo el franquismo.

Estas son, a grandes rasgos, la problemática y la extensión cronológica del libro del profesor Pérez Magallón. Su lectura es muy enriquecedora por el detalle de la argumentación y la abundancia de los autores que aborda. Con una erudición importante y una pluma certera, el autor nos guía por este camino de la constitución ambigua y polivalente de un icono como arma política. Pero, más allá del grandísimo interés científico del libro, hay que resaltar especialmente su compromiso político. En efecto, desentrañar paciente y puntualmente el uso que de Calderón ha hecho el conservadurismo político tiene el inmenso valor de subrayar la estrechísima y natural relación que existe y ha existido siempre entre literatura y política. En una época en la que el compromiso político está desprestigiado, en que los autores no quieren ser tildados de comprometidos porque literatura comprometida parece confundirse con una literatura «utilitaria» y que no merece ser tenida por arte, es esencial recordar que toda literatura conlleva un proyecto político más o menos consciente, y que también tiene una gran dimensión política la lectura, la recepción y el uso que de un texto se puede hacer. El crítico literario, como lector e intérprete, debe también asumir esa dimensión política y el profesor Pérez Magallón, por la naturaleza misma de su trabajo y por sus resultados asume plenamente la proyección política del trabajo del investigador. En primer lugar, porque echar luz sobre los mecanismos de constitución del icono conservador en que se ha convertido a Calderón permite reposicionarlo en un lugar ideológicamente neutro o apaciguado y abre por tanto la puerta a nuevas lecturas e interpretaciones, y, en este aspecto, podríamos decir que el profesor Pérez Magallón es un digno conti-

nuador de la labor que en su día empezaran Angel Valbuena Prat y el propio José Bergamín. En segundo lugar, porque poner de manifiesto la carga política de tal lectura o de tal construcción intelectual, y por ende, de toda construcción intelectual, permite que el lector tome conciencia de ello y pueda adoptar una saludable distancia crítica con respecto a sus lecturas. En último lugar, porque la tarea del investigador y del científico es, justamente, por su trabajo metodológicamente irreprochable, modelar las conciencias y contribuir a la constitución de una sociedad realmente ilustrada. No conozco tarea más política, más noblemente política, que ésta.

MARINA MESTRE ZARAGOZA

FERNÁNDEZ SAN EMETERIO, Gerardo.
Melchor Fernández de León: la sombra de un dramaturgo. Datos sobre vida y obra. Frankfurt am Main-Madrid: Universidad de Navarra-Iberoamericana-Vervuert, 2011, 275 pp. Biblioteca Áurea Hispánica, 69.

Gerardo Fernández San Emeterio, doctor en Filología Hispánica y profesor de las Escuelas Municipales de Música de Madrid, nos ofrece una detallada biobibliografía, en la estela del clásico *Catálogo* de Cayetano Alberto de la Barrera, del dramaturgo Melchor Fernández de León amparado por tres grandes premisas: «Fernández de León parece haber escrito siempre para la corte» (25) aunque «los datos que tenemos parecen indicar la popularidad del conjunto de su obra tanto en la lectura como en la escena» (137) de los siglos XVII y XVIII, «dentro de los dramaturgos de su generación parece haber ocupado un puesto importante» (26) y, por último, su habilidad como comediógrafo a la hora de componer «logra más musicalidad y lirismo que otros en sus versos» (26). La versatilidad del escritor parece ha-

ber elegido el perfil del que habrá de ser su crítico, biógrafo y editor en tiempos modernos, pues el camino del propio Fernández San Emeterio estaba llevándole, aun sin que él lo supiera, a Fernández (quién sabe si la coincidencia en el apellido conlleva también la pertenencia a un mismo árbol genealógico) de León, dramaturgo, poeta ocasional y escritor de zarzuelas o fiestas cortesanas adscrito al reinado de Carlos II. La formación de Fernández San Emeterio, a caballo entre su pasión por la zarzuela y el gusto por la literatura (poesía y teatro) del siglo XVII, parece la idónea para estudiar en profundidad tanto sus «fiestas de la zarzuela» (*Endimión y Diana, La conquista de las Malucas, El veneno en la guirnalda y la triaca en la fuente, Venir el Amor al mundo y labrar flechas contra sí, Icaro y Dédalo y El primer templo de Amor*) como otros textos dramáticos del autor: comedias cónicas o de figurón (*El sordo y el montañés y La vida del gran tacaño*), autos sacramentales (*El divino Aquiles* y quizá otros en colaboración) y teatro breve (loas, bailes y entremeses).

Es la Biblioteca Áurea Hispánica de Iberoamericana-Vervuert, que cuenta en su catálogo con otros estudios y –sobre todo– ediciones de características similares a este, la encargada en esta ocasión de ofrecernos un análisis pormenorizado de la producción del responsable de que «se evolucion[e] de la obra teatral con música «incidental» al «libreto»» (82), dramaturgo apreciado por igual en la corte y por «ese monstruo novelero / del vulgo» –en palabras del propio Melchor de León– especialmente dotado para el divertimento y el disparate cómico.

El volumen cuenta con un detenido examen de las piezas de León (que no tiene nada que ver con el maestro Manuel de León Marchante que los estudiosos del teatro breve no desconocen, como muy bien se señala en la introducción de carácter biográfico, a pesar de haber sido confundidos en más de una ocasión por la crítica más eminente de finales del siglo XIX y principios

del XX) dividido en tres partes: la primera dedicada a la figura de «Uno de los más excelentes ingenios de esta corte»: Melchor Fernández de León», la segunda —la más extensa e interesante del libro— a «La obra de Melchor Fernández de León» y la tercera, tan breve como la primera, a la «Valoración y recepción crítica de la obra de Fernández San Emeterio está contenida en el análisis de las obras de este posible antepasado suyo —que comparte con él tanto el patronímico como la dedicación al teatro musical—, que se encuentra enmarcada por los dos breves apartados que se ocupan de su biografía (breve por la falta de datos) y de la recepción crítica (breve por haber ido desgranando ya, al hilo de las comedias de Melchor de León, los principales acercamientos a su obra).

La atención del estudioso se detiene en hacer un comentario de las obras teatrales una por una, dividiendo su corpus por géneros: fiestas o zarzuelas cortesanas, comedias sin música o comedias cónicas, autos sacramentales, teatro breve y otras obras atribuidas. Es de destacar el buen ojo que tiene al escribir las notas dedicadas a las comedias sin música, las dos piezas que más han interesado a la crítica anterior, en las que Fernández San Emeterio sabe apreciar tanto los estilemas característicos del escritor como algunos de los aspectos que debieron de incidir en su posterior éxito popular durante el siglo XVIII: comicidad, recurrencia a escenas a oscuras, finales sin boda («pues es de autor la comedia / que no gusta de casarlos»), uso limitado pero efectista de la tramoya, etc. dan buena muestra de ello. Son estos los textos de Fernández de León que más comentarios elogiosos han recogido por parte de eruditos literarios como Alberto Lista, Juan Eugenio de Hartzenbusch, Ramón de Mesonero Romanos o Emilio Cotarelo y Mori y no nos extraña a la vista de la buena fortuna de su incursión en la comedia de figurón con *El sordo y el montañés*, en la que aborda uno de los géneros

teatrales más interesantes de finales del siglo XVII en la estela de Francisco de Rojas Zorrilla, o de la reescritura dramática de la narrativa picaresca de Quevedo que hace en *La vida del gran tacaño*.

Algo más superficiales, aunque no por ello menos interesantes, nos parecen los comentarios críticos que suscita el teatro musical de Melchor de León, seis fiestas cortesanas ligadas a los divertimentos palaciegos —quizá con algo de «pedagogía de reyes» de por medio— de la corte de Carlos II. Acierta Fernández San Emeterio al comentar con detenimiento no solo el contenido de las piezas sino también las circunstancias en las que se estrenaron así como su transmisión, tanto por escrito (sea manuscrita, sea impresa) como en los escenarios de los siglos XVII y XVIII, y algunas cuestiones —cuando son de interés— fuentísticas e intertextuales. De menor calado es el análisis de la música que acompaña las zarzuelas, aspecto que se echa en falta en el volumen si tenemos en cuenta que la formación del crítico es la idónea para que el examen completo y comparado de ambos aspectos pudiera dar frutos muy provechosos para los ámbitos de la Filología y de la Musicología. Con todo, el fin último de la monografía no es tanto ese como el fijar los datos que se conocen de la vida y obra de Fernández de León y limpiar «la sombra de un dramaturgo» como este de imprecisiones y errores que el peso de la autoridad y la tradición empezaban a convertir en lugar común en todos los estudios que se acercan a él.

La presencia y el rápido repaso, en último lugar, de esas otras obras menores o de autoría dudosa dentro de este «corpus mínimo» (141) parece suficiente para ayudar a entender mejor no solo el trabajo de nuestro escritor sino también una época que, según los datos aquí rescatados para la «vida y obra» de Fernández de León, nos obliga «a replantear[nos] la evolución dentro de la incipiente zarzuela a partir de los orígenes calderonianos» de los géneros del teatro musical y pensar en «una etapa intermedia»

(139) en la que no estaban tan distantes los gustos impuestos por los monarcas de los reinados de Carlos II y Felipe V, respectivamente, como críticos de la talla de José López Calo tienden a enfatizar.

Finalmente, las fichas del volumen tratan sin excepción la recepción que las piezas han tenido por parte de los escasos acercamientos críticos que ha merecido el autor de la fiesta de la zarzuela *Endimión y Diana*, «la más antigua de las obras de Fernández de León que conservamos» (51), con lo que la brevedad en las últimas obras analizadas (las concernientes a los autos sacramentales, piezas cortas o comedias de autoría incierta) es indicio también de la menor atención que reciben —y han recibido— con respecto de las zarzuelas que constituyen el núcleo dramático de Melchor de León. El último apartado del estudio ya se encarga de dejar bien claro, por una parte, que «la crítica decimonónica, y con ello el inicio de los estudios sobre nuestro teatro del XVII, pasaron sobre Fernández de León sin demostrar apenas interés» (137) y, por otra parte, que «muy escasa sigue siendo la bibliografía» (139) que se ocupa de él.

El volumen se cierra con una edición interpretativa de dos de los textos más representativos de nuestro poeta dramático. En el primero de los apéndices se recoge el texto del ejemplar más antiguo del *Endimión y Diana*, «fiesta que se representó a sus Majestades en el Real Sitio del Pardo», primera zarzuela que hoy conservamos de Fernández de León, limpio de notas extensas o largos aparatos críticos que pudiesen entorpecer la lectura a un simple interesado por el tema pero con la rigurosidad que una obra como esta necesita, teniendo en cuenta además la dificultad que entraña dar forma crítica al texto de una zarzuela sin editar parejamente la música que lo acompañó durante las representaciones. El segundo de los apéndices recupera el vejamen que Melchor de León pronunció en la Academia que presidía y que, en forma de alegoría, resulta ser un esbozo de poética del dramaturgo.

Es encomiable la labor de archivo que ha realizado Gerardo Fernández San Emeterio con esta monografía y más aún su arrojo a la hora de rescatar un ingenio prácticamente desconocido como Melchor Fernández de León que, sin embargo, llevaba mucho tiempo orbitando alrededor de los nombres de Pedro Calderón de la Barca y de Francisco de Rojas Zorrilla. Su estudio, en la línea de los catálogos de principios del siglo XX (no en vano recoge dentro de la bibliografía un primer apartado dedicado a los manuscritos y fuentes antiguas del teatro de Melchor de León citados a lo largo del estudio), ayudará a resituar algunas ideas y algunas atribuciones hasta ahora erradas y allanará el camino para futuros estudios del teatro de la época de los Novatores, olvidada tan a menudo por estar en la encrucijada que lleva del Barroco al Neoclasicismo. Es lástima, con todo, descubrir algunas erratas y despistes fácilmente subsanables en una revisión del texto que merman en algo el valor del conjunto. Estamos seguros, aun así, de que el libro de Gerardo Fernández San Emeterio será un eslabón más a tener en cuenta para todos los estudiosos que en el futuro se quieran acercar al teatro musical del siglo XVII posterior a las zarzuelas de Calderón de la Barca.

GUILLERMO GÓMEZ SÁNCHEZ-FERRER

AZARA, José Nicolás de. *Epistolario (1784-1804)*. Edición a cargo de María Dolores Gimeno Puyol. Zaragoza: Editorial Castalia/ Institución «Fernando El Católico», 2010, 1441 pp.

El hábil diplomático y funcionario regalista José Nicolás de Azara (Barbuñales 1730-París 1804), quien fuera ministro plenipotenciario de la corte española ante la Santa Sede desde 1784 hasta su muerte, viene a ocupar, a partir de este estudio que María Dolores Gimeno Puyol ha consagrado a su epistolario,

su lugar entre las figuras significativas de la Ilustración española. Y lo es por dos motivos, ya sea en su faceta de hombre público, reformador y comprometido con las causas de la monarquía absolutista, ya sea en su faceta de hombre de letras, pues su correspondencia nos permite ver su dominio de la prosa y del género epistolar. Dos preguntas entonces se imponen entonces: ¿qué conocimientos podemos considerar significativos en el libro de Gimeno Puyol? y ¿cuáles son las razones que la llevarían a publicar unas cartas que, dentro de la concepción que impera en el Antiguo Régimen, se catalogarían tanto de *epistulas ad familiares*, como del tipo oficial, propias del cargo y función que poseía Azara?

La labor ingente de divulgación y de edición que acomete la editora Gimeno Puyol corresponde a esa necesidad de valorar al ser humano en tanto conciencia individual, así como conocer su punto de vista sobre la sociedad y los intrínquilis del poder, lo cual nos permite, como quería el positivismo decimonónico, trascender no solo la posibilidad de escrutar la biografía personal (léase la privacidad), sino también la esfera de lo que se instaure a partir del siglo XIX como el ámbito de lo privado. Una edición de la producción epistolar de Azara merece celebrarse en el ámbito de la crítica dieciochista. Para el lector moderno, la carta debe entenderse como una forma de sociabilidad que, dentro de lejanía y de distancia, procura que las personas mantengan su comunicación y trato en los asuntos personales y negocios públicos. El siglo XVIII europeo está repleto de ejemplos de una correspondencia abiertamente asumida y valorada en el contexto de la cortesía y de las reglas de civilidad, de la misma manera que otras formas narrativas en primera persona (memorias, cartas, colecciones de cartas) van aquilantando su valor e invaden, como ya se ha demostrado, el terreno de la comunicación literaria.

En el caso del epistolario de Azara, llama la atención que Gimeno Puyol no se contentara únicamente en editar las cartas

que escribió el prolífico diplomático en un periodo determinado (738 cartas, fechadas la primera en Roma el 11 de febrero de 1784 a Juan Bautista Muñoz, mientras que la última, del 21 de enero de 1804 escrita en París a un criado suyo, se presenta incompleta), sino también en reproducir, como un amplio apéndice, las cartas —un total de 737— que él recibió en ese mismo periodo comprendido entre 1784 y noviembre de 1803. Ligado desde octubre de 1765 al servicio diplomático en Roma, Azara es confirmado en mayo de 1784 como encargado de negocios ante la Santa Sede; Gimeno Puyol recoge esta fecha como término *ab quo*. Su estancia en Roma solamente se ve interrumpida por la invasión napoleónica y lo vemos en París, recién relevado de su segunda embajada por esas tierras; esa sería la fecha *ad quem*. El mundo diplomático de las relaciones del poder es visto entre bastidores y en la escena por quien se ve actor y espectador de ese teatro que se desarrolla públicamente; tiene razón Gimeno Puyol en dedicarle todo un apartado con el título de «El político» (xxxi-xlii); el discreto y hábil diplomático se perfila aquí en «su tarea de funcionario celoso y fiel servidor de los postulados del Estado absolutista borbónico» (xxxiv) y, en este sentido, proporciona su punto de vista a la enmarañada y compleja corte papal desde los ojos de un regalista convencido (xxxvii) y envía sus opiniones sobre acontecimientos de gran actualidad y repercusión internacional, como pueden ser la Revolución francesa (xli) o todo lo que compete a un diplomático que debe leer con ojos atentos la escena local y mundial.

Un aspecto más quisiera destacar: la oposición *negotium/otium*, de gran prosapia clásica, moldea la figura de Azara, pues él no permitirá en la medida de lo posible que su cargo diplomático le reste tiempo para sus demandas cognoscitivas y su enriquecimiento personal. En el apartado «El humanista y el hombre de letras» (xlii-lxvi), Gimeno Puyol va sopesando los atributos literarios de Azara, sus gustos de bibliófilo y las labores eruditas

aparecen para mostrarnos el talante de un ilustrado de cepa, cuyas lecturas, clásicas y contemporáneas, hablan por añadidura de ese manejo de la prosa epistolar que nos sorprende y estimula. Así, no solamente está suscrito a la *Enciclopedia*, sino que mantiene correspondencia con el respetado editor Bodoni de Parma, a quien brinda además sus consejos editoriales (xlvi). Para Gimeno Puyol, Azara es un erudito que hace de las letras «un ejercicio de ocio útil que le proporciona fama personal y placer estético» (li); su concepción del buen gusto, muy a la italiana, se decanta por el cultivo de los clásicos para impulsar cualquier renovación del conocimiento y, en materia del lenguaje, la claridad y la sencillez (lii), tal y como ya lo había esgrimido Gregorio Mayans.

Como testigo privilegiado, Azara nos permite, a los que nos dedicamos a la literatura del periodo de entresiglos, mirar este periodo que desemboca en «La quiebra del Antiguo Régimen», a la que Gimeno Puyol le dedica un apartado con una narración atenta y amena; es más, lo pone como un «clarividente y sensato» (lxiii) testigo de excepción. Al fragor de las repercusiones que la Revolución francesa producen bajo el poder del terror que se instaura y la invasión de Italia por parte de las fuerzas del Directorio francés, Azara debe utilizar todas sus dotes de diplomático (lxvii); su correspondencia da cuenta de sus habilidades diplomáticas para luego partir hacia el París del Directorio en el que, de nuevo, es testigo excepcional de esos acontecimientos en lo que describe como el «grand tourbillon du monde» (lxxxiv). Podemos encontrar en su correspondencia detalles sobre la vida cultural y política de esas dos ciudades en las que vivió, Roma y París, respectivamente, al tiempo que se nos dibuja esa perspectiva del hombre que quiere retirarse, a partir de 1802, de la ajetreada vida pública, como ya se dibuja desde la Antigüedad en la figura de otro gran político que escribió sus cartas, me refiero a Cicerón, quien desea aprovechar el ocio del retiro (c).

Llama la atención en su «Estudio preliminar» el que Gimeno Puyol se dedique a ponderar el valor de la correspondencia en un apartado que tiene como título el siguiente: «Fórmulas de intimidad y de sociabilidad» (ci-cxix). Es necesario, para aprehender la función social de los géneros en el marco de una formación estético-literaria, tomar en cuenta que estamos en un momento de transición de lo literario y que su función se transformará en el paso del Antiguo Régimen hacia el nuevo con un estatuto diferente; las redes intelectuales en la que participa Azara, en tanto diplomático y hombre de letras, permiten comprender ese desarrollo de las formas de sociabilidad, producto de la nueva época que se dibuja y el desarrollo del género epistolar tendrá la función de mantener ese círculo de amistades y de poder, con el secretismo y la discreción que la carta le permite a Azara para dos cosas: los asuntos propios de su delegación diplomática y el comentario a sus amigos/superiores que se guarda bajo el resguardo/discreción de una correspondencia personal u oficial. La figura de Azara se dibuja en estos contornos que se desperdigán a lo largo de su correspondencia (cxix); así, nos ofrece detalles de sus gustos alimenticios, de su mobiliario y ajuar, de los usos cotidianos y códigos de etiqueta en la corte, de las modas vestimentarias, de las costumbres, de usos amorosos, de sus ideas personales acerca de la amistad, la muerte, etc. La sensibilidad de Azara invita a identificarse con su ideario y su punto de vista personal, allí en donde emerge el detalle anecdótico, la crítica mordaz y socarrona, la observación científica o la curiosidad erudita.

Todo lo anterior nos conduce a precisar el significado que se desvela al editar unas cartas oficiales en el ejercicio del cargo, y otras que son privadas —las menos por cierto a su círculo restringido de amigos— y se decantan, más bien, por mostrarnos esa óptica de lo que la tradición grecolatina denominaba como *ad familiares*. Bajo los cánones genéricos del Antiguo Régimen hoy

parecería un asunto de especialistas y de lecturas para historiador literario; sin embargo Gimeno Puyol sabe ponderar su valor en el apartado consagrado a la «Poética y retórica de las cartas» (cxlvii-clxxviii), en el que se dibujan dos grandes parcelas como hemos estamos analizando: cartas oficiales y cartas privadas (cxlvii). Pero tal tipología desde el punto de vista de su circulación no da cuenta de la variedad temática, su función y extensión: desde las cartas de recomendación hasta los billetes en donde se exponen cosas del día a día; ni tampoco permiten distinguir las formalidades del código epistolar con sus inicios y cierres textuales, así como las formas de tratamiento y la perspectiva del destinatario en el tratamiento del asunto, pues habría que diferenciar, en el caso de las mismas cartas oficiales, niveles de confidencialidad y de tratamiento, pues no es lo mismo dirigirse a sus superiores, el conde Aranda o Godoy, que a otros miembros y dignatarios españoles como el cardenal Lorenzana, o al propio sumo pontífice, el papa Pío VI.

Meticuloso y apasionado trabajo el de Gimeno Puyol, quien pone el acceso del lector a ese teatro de la escritura y al fresco de una época que José Nicolás de Azara escruta en tanto espectador y actor excepcional. Enriquece también el acervo bibliográfico de lo epistolar español, de manera que la correspondencia de Azara ya debe situarse entre aquellos grandes cultivadores del género en el siglo XVIII: Mayans, Isla, Campomanes, Jovellanos, entre otros. Por último, quisiera solamente agregar que, en esta edición, la antóloga da muestras de la vigencia de la *varietas* y de la máxima áurea del «deleitar aprovechando», cuyos valores son todavía perceptibles hasta muy entrado el siglo XIX, desde el momento en que edita todas las cartas de este periodo de la vida de Azara (1784-1804), el de su madurez y ejercicio pleno de sus dotes como diplomático y «hombre de mundo».

JORGE CHEN SHAM

ARREGUI, Juan P. *Los arbitrios de la ilusión: los teatros del siglo XIX*. Madrid: Publicaciones de la Asociación de Directores de Escena de España, 2010, 887 pp. Serie: Teoría y Práctica del Teatro, 32.

Para calibrar el verdadero alcance y significación del volumen que el investigador y profesor, Juan P. Arregui publica con la Asociación de Directores de Escena debemos reparar, en un primer momento, en el epígrafe que acompaña al título del estudio en la página de respeto. Leemos allí que nos encontramos *ante portam* de «un recorrido por la configuración del espacio a la italiana en España hasta el siglo XIX» y creemos que esta descripción se aproxima más a la aportación fundamental de una obra que trasciende en mucho lo que el título de primera cubierta parece anunciar y que está llamada a ser una referencia obligada no sólo en el campo relativamente reducido de los estudios sobre la historia del espacio escénico en nuestro país sino también sobre cualquier estudio riguroso sobre la práctica teatral en España durante las tres centurias que recorre el autor.

Porque ante la ausencia de una perspectiva historiográfica de base y la necesidad de un panorama diacrónico acerca de las evoluciones del lugar teatral y del propio espacio escénico en España, Arregui dedica la primera parte de su trabajo, *La histéresis del morfotipo: conformación del artefacto teatral moderno y de sus facultades performativas*, a realizar un impresionante y exhaustivo análisis de la implantación y desarrollo del espacio a la italiana en nuestro país y de la radical influencia de esta operación en el devenir de la realidad teatral con el nacimiento de las fórmulas del ilusionismo mimético. Y si bien el grueso del estudio se centra en el componente escenográfico y escenotécnico como elementos constituyentes del drama y la dimensión significante del lugar teatral, del espacio liminar y del propio espacio escénico, Arregui no deja de incardinar estas operaciones con los

parámetros sociohistóricos en los que la actividad escénica se halla engastada tanto en su génesis (representación) como en su consumo (fruición), en la línea de los últimos avances en el estudio de la *performance* como operación compleja de transmisión de una obra artística, en este caso teatral, de investigadores como Zumthor o Finnegan.

Efectivamente, la primera parte del trabajo aborda tres siglos de evolución escénica en España: desde la «invención» e implantación del teatro *all'italiana* a lo largo del XVII, sus transformaciones y expansión durante el siglo XVIII y la naturaleza de este patrón ya en el teatro decimonónico. Resulta extremadamente clarificador el relato de la implantación y desarrollo en el Setecientos de un morfo-tecnotipo teatral, extraño a los usos de las tradiciones autóctonas —posteriormente nos referiremos a los procesos de aculturación e hibridación de los tipos previos, especialmente el corral de comedias—, al tenor de la importación de géneros foráneos (especialmente musicales) y la revolución consecuente en la infraestructura práctica que estos requerían. Estas transformaciones desembocaron en la explotación del *maravilloso mecánico* y en el papel fundamental que adquirió el arco de embocadura, ya que no sólo enmarcaba el imaginario escénico y ocultaba los artificios de la carpintería teatral sino que se constituyó como limen entre el área del auditorio y la del evento dramático. El desvanecimiento de la interpenetración física de estos dos últimos (en realidad, la ilusoria delimitación del espacio de la ficción ya que permanece orgánica y simbólicamente ligado al conjunto del edificio teatral) es un hecho fundamental y revolucionario en la historia del drama sobre el que muchos estudios transitan despreocupadamente, ignorando su radical influencia en la evolución de los géneros dramáticos y la concepción social de la práctica escénica.

Ya en el siglo XVIII, estos avances configuraron un canon arquitectónico al servicio de las constantes exigencias técnicas y

al juicio del público, configurado ahora como nuevo agente activo. Paulatinamente, el asentamiento de este tipo teatral en toda Europa y la circulación internacional de repertorios conlleva la difusión de los materiales escénicos y de los medios técnicos apropiados, con la estandarización de éstos y el asentamiento de parámetros de replicabilidad. Esta visión sinóptica de la implantación del espacio teatral a la italiana está sustentada en el minucioso rastreo y análisis de una mirada de preceptivas y tratados, con los que Arregui ilumina los diversos procesos de aculturación e hibridación de los espacios teatrales en España, acercándonos a la práctica cotidiana del hecho teatral con una apabullante profusión de testimonios y materiales, fruto de la heterogeneidad de las fuentes —nacionales y extranjeras— consultadas, muchas de ellas inéditas.

La segunda parte del libro *Fisonomía y fisiología del teatro en el siglo XIX* viene a reparar la escasa atención prestada a las condiciones materiales y a la puesta en escena del teatro decimonónico, observado habitualmente sólo por sus grandes hitos aunque sea éste el período en el que se normalice definitivamente el espacio a la italiana y se asienten los procesos que permitieron la instalación del teatro público comercial en el tejido del libre mercado. El debate ahora no se centra en la adecuación de las formas autóctonas a una estructura arquitectónica referencial sino en las tensiones entre la concepción italiana y la cada vez más decisiva influencia de la disposición francesa, al tiempo que, sin sufrir grandes modificaciones de base, se van incorporando sucesivos progresos instrumentales y adelantos tecnológicos. Son sumamente interesantes las páginas dedicadas al aprovechamiento de los dramaturgos y compositores de estos nuevos recursos, explicando así la deriva argumental, los procesos de estandarización o renovación genérica, la codificación y conceptualización de una serie de motivos y fórmulas literarios que, en no pocas ocasiones, han sido estudiados ignorando esta in-

eludible contextualización. Sin lugar a dudas, uno de los muchos grandes méritos de este volumen es que va a forzar una reconsideración de la producción dramática decimonónica que trascienda la mera visión logocéntrica y atienda a la influencia de la práctica teatral en un repertorio esmeradamente ilusionista, donde la mimesis es llevada al límite de sus posibilidades, atendiendo a la demanda de un público cada vez más heterogéneo y disperso. La injerencia de factores empresariales y sociales en el drama decimonónico, unida a la revolución definitiva de la implantación de la luz de gas y más tarde de la electricidad, asientan las conquistas del realismo teatral decimonónico. El amplio aparato de láminas y una abundante bibliografía, absolutamente actualizada, cierran el libro.

En definitiva, nos encontramos ante un volumen que viene a ocupar un vacío inexcusable en la investigación teatral en nuestro país, acometido desde una formación rigurosa e interdisciplinar, que, sin duda, llevará a la reconsideración de diversos aspectos sustanciales en la historia de la práctica escénica en España.

ALBERTO CONEJERO LÓPEZ

FERNÁN CABALLERO. *Obras escogidas*.

Edición de Mercedes Comellas. Clásicos andaluces. Sevilla: Fundación José Manuel Lara, 2010, 620 pp.

La colección «Clásicos andaluces», dedicada al «rescate... del patrimonio literario de Andalucía» ha publicado recientemente esta selección de obras de Fernán Caballero, editadas por la profesora de la Universidad de Sevilla Mercedes Comellas. La edición incluye la novela mayor de Fernán Caballero, *La gaviota*, con la que se dio a conocer y la que generalmente se considera como la más importante de sus contribuciones al establecimiento del realismo en la narrativa

española; las novelas breves *Una en otra y Un servilón y un liberalito, o tres almas de Dios*, y un cuento, *La hija del sol*. En tanto que de *La gaviota* existen ediciones críticas, de las otras obras no las había hasta ahora, lo cual añade no poca importancia a estas *Obras escogidas*. Importancia que acrecientan los Apéndices: prólogos, prefacios, «advertencias preliminares» o introducciones a varias obras de Fernán Caballero, y una muy acertada selección (ocho) de cartas de la autora, incansable corresponsal, cuyo epistolario es uno de los más ricos de la literatura española por su volumen, amén de interesantísimo por la frescura con que Fernán Caballero revela en las cartas sus preocupaciones en cuanto escritora, lo mismo que las personales. Esta selección de textos representa muy acertadamente la variada producción literaria de Fernán Caballero, sus propósitos literarios y su persona.

Mención muy aparte merece la introducción, de más de 160 páginas. Allí la editora estudia a fondo la obra de Fernán Caballero, la cual conoce sin duda mejor que ningún otro estudioso de la narrativa decimonónica española; ese conocimiento, junto con una evidente compenetración con la escritora pero también con la mujer que ocultaba el pseudónimo Fernán Caballero empapan cuanto escribe Comellas, añadiéndole profundidad a la interpretación. La primera parte de la introducción se propone explicar la poética de Fernán Caballero, es decir, qué indujo a Cecilia Böhl a escribir, primero, y a publicar luego, bajo el pseudónimo Fernán Caballero, novela tras novela. El logro más certero de esta introducción es el colocar, mejor que hasta ahora se había conseguido, a la autora dentro del contexto cultural en que se produce su obra, el cual no se limita a la literatura española contemporánea, sino que comprende la alemana, en cuyos ideales la había educado su padre, el erudito Juan Nicolás Böhl de Faber, y también la francesa, que conocía bien (fue el francés la única lengua en la que por mucho tiempo se sintió segura Cecilia Böhl escribiendo).

Porque fue una escritora muy leída —y hasta traducida— en su momento, digamos, entre 1850 y 1870 (y también muy criticada por su conservadurismo), se siguió publicando a Fernán Caballero pasado ese período, un poco por inercia, cuando ya el gran público había dejado de leerla, pues no cabe duda que la reputación de gran novelista que continuaba acompañándola no podía competir con la de los grandes realistas españoles. Fernán Caballero se encuentra pues relegada a un espacio en cierto modo marginal en la literatura española, donde se la considera de segundo orden en relación a Galdós, Clarín o Pardo Bazán, pero se la sigue respetando como precursora. Es precisamente ese papel fundacional de la obra de Fernán Caballero el que el estupendo estudio introductorio de Comellas consigue iluminar de la manera más completa y rigurosa hasta ahora conseguida. La crítica demuestra un conocimiento profundo del desarrollo del romanticismo alemán, imprescindible por más que nunca empleado con tamaño acierto, para entender la formación intelectual y el marco ideológico desde el que Cecilia Böhl se dedicó a enfocar la pintura de la sociedad en que vivía, entendida como el objeto natural de la novela, género de antigua prosapia pero que todavía en aquellos momentos luchaba por afirmarse.

Fernán Caballero quería escribir *roman de mœurs*, como subtitulaba sus novelas su admirado Balzac, mas, según ha demostrado Montesinos, las «costumbres» —traducción al castellano de la palabra *mœurs*— no resultan en la pintura de Fernán Caballero exactamente lo mismo que las *mœurs* según Balzac, en la medida en que les falta en esta versión cierto grado de profundidad o de sutileza que resulta en poner su pintura constantemente en peligro de caer en el mero costumbrismo. Fernán Caballero, como observa Comellas, «Valoraba mucho aquellas facultades narrativas [las desplegadas en *La comédie humaine* balzaciana] e intentó llevar a fórmula propia la ‘habilidad para producir efectos’ y la naturalidad de los diálo-

gos, instalando todo aquello en una intención idealista de herencia más germánica que francesa» (p. LXXIII). Creía Cecilia Böhl, educada por su padre en la admiración de las raíces populares de la cultura, que «en la raíz folclórica estaba la base última de lo poético, [y]también [que] allí se debía buscar la religiosidad más profunda de la que se nutría la moral del pueblo, las reglas primigenias de la comunidad imprimidas allí por la naturaleza y por Dios. Fernán Caballero creyó encontrar en aquellas secretas enseñanzas folclóricas, en los cuentos y en los refranes, en la poesía popular, la identidad de lo español con la que combatir los vicios exógenos que la cultura capitalista... estaba [n] difundiendo. Y por ello intentaría trasladar la habilidad pedagógica de los géneros folclóricos, en los que la comunidad había guarnecido sus reglas originales, a una especie tan ajena a la tradición oral como la novela, que estaba asumiendo en su tiempo la misión de enseñar a la comunidad las reglas para una nueva edad». (p. LXXIII). El realismo con el que muy pronto se identificaría el género ascendiente, iba, sin embargo, a vindicar en buena medida —en cuanto que aspiraba sinceramente a la objetividad y la verdad en su pintura de las costumbres— el propósito de Cecilia Böhl: «Cuando el primer manifiesto de la escuela [realista] [identifique] realismo con sinceridad y pintura verdadera, o cuando un año más tarde [1856] Jules Assézat... elija frente a la fantasía lo real, visible y existente, dictaminando que hay que imitar la naturaleza, no harán sino llevar más allá, despojándolos de sus raíces idealistas, el *romanticismo objetivo* y el *Realidealismus* con los que la *poetización de la verdad* de Fernán Caballero tiene tan importante relación» (pp. LXXVI-LXXVII). Fue ella quien, antes que ningún otro novelista español, se empeñó en imitar la naturaleza, bien que disfrazándola un poco. Es por ello que sigue siendo necesario estudiar su obra, como tan bien lo demuestra Comellas.

La segunda parte de la introducción pasa

primero revista —con la misma lucidez y profundidad de juicio desplegadas en la primera parte— a la obra de Fernán Caballero en general, deteniéndose en los orígenes de su actividad literaria y su lanzamiento en el mercado editorial; trata de las novelas primero, y después, con más detenimiento —decisión utilísima, en cuanto que han recibido menos atención crítica— de los cuadros de costumbre, las relaciones y el material folclórico. «Los últimos años» y «Complejidad de la trayectoria editorial» cierran esta revisión de la obra de la novelista. Pasa a continuación Comellas a estudiar a fondo cada una de las narraciones que incluye en su edición, y, finalmente, presenta las cartas y prólogos que forman el Apéndice.

La edición misma es impecable. La editora basa su edición de cada una de las narraciones incluidas en el texto que debe considerarse definitivo: el de la segunda edición de *Obras completas* de Fernán Caballero por la imprenta de Francisco de Paula Mellado (1861-1863), pero incluye las variantes de los textos de esas mismas obras en sus apariciones anteriores a la mencionada (en el folletín o sección literaria del periódico *El Heraldo* en los casos de *La gaviota* y de *Una en otra*; en otras publicaciones periódicas *Un servilón y un liberalito* y *La hija del sol* —esta última en dos revistas) y en la primera edición de *Obras completas* de Mellado (1856-1860) —como la segunda, revisada por la autora. En el texto de cada una de las narraciones, las notas entre corchetes remiten al lector a las Variantes, que recogen las tres o cuatro versiones anteriores. La edición de *La gaviota* incluye un documento muy importante, el «Juicio crítico» de Eugenio de Ochoa, aparecido unas semanas después de concluida la publicación de la novela en 1849. Al pie de página van las notas de Fernán a esas narraciones, acompañadas por las de la editora, muy pertinentes y atinadas, las cuales aclaran referencias históricas y literarias, términos anticuados o dialectales, y, en fin, cuanto requiere una explicación para el lector con-

temporáneo. Los prólogos y cartas incluidos en el Apéndice aparecen también anotados rigurosamente. Ortografía y puntuación han sido modernizadas, y también han sido eliminadas algunas arbitrariedades lingüísticas obra de Cecilia Böhl —cuyo manejo del castellano fue por largo tiempo inseguro— y también de algunos de sus traductores y correctores, pero, muy juiciosamente, se respetan «el uso de las mayúsculas empleadas con la intención manifiesta de imprimir mayor fuerza o autoridad a un término en un contexto determinado [así como] los errores comunes que reflejan los errores culturales de la autora (*villorro* por villorrio, *ventrfloco* por ventrfluco)» (p. CLXVIII).

Echo de menos una nota biográfica, pues aun y cuando Comellas hace frecuentes alusiones a la vida de Fernán Caballero, una breve sinopsis de ésta habría ayudado al lector que la desconoce. Igualmente, y dado el carácter definitivo de esta magnífica edición, pareceme que la bibliografía no debería haberse limitado, al menos respecto a las narraciones incluidas, a las ediciones de obras completas y las modernas de novelas individuales, sino haber incluido las demás, así como traducciones. (Esto, sin embargo, puede haber sido decisión de la editorial.) Finalmente, algunas erratas —he notado al menos dos en cuanto a fechas— sorprenden por lo cuidada de la impresión. Nada de lo cual resta mérito alguno a lo conseguido por Comellas.

JULIO RODRÍGUEZ-LUIS

LABANYI, Jo. *Género y modernización en la novela realista española*. Trad. Jacqueline Cruz. Madrid: Cátedra, 2011, 546 pp.

Por fin llega en traducción el estudio de Jo Labanyi sobre la novela realista española. *Género y modernización en la novela realista española* combina, dice la autora en

la introducción, los intereses de los historiadores y de los críticos literarios, pues examina «cómo los textos canónicos de los escritores considerados los principales exponentes de la 'novela nacional' por los críticos de la Restauración contribuyen a los debates de la época sobre la transición de la nación a la modernidad» (14). La introducción discute textos importantes sobre la formación del Estado-nación: Eric Hobsbawm, Benedict Anderson, Stuart Hall, y Gabriel Tarde. La autora nota que, para la traducción al español, no ha tomado en cuenta los estudios críticos y teóricos que se han publicado desde la primera edición de la obra (en inglés en 1999). Aún así, este libro debe seguir siendo una referencia para cualquier estudioso interesado en los estudios de género y en la novela realista.

La introducción problematiza el rol de las novelas de la modernidad en la construcción del estado nación: al ser críticas de la modernización política, económica y social, y del proceso homogeneizador del Estado-nación, permitan crear un foro para el debate crítico (17). El debate sobre la nación se fundamentaba en una dicotomía de inclusión y exclusión de los sujetos, así, lo que se incluía como materia novelable en los textos, cuya función era «escribir la nación,» era «de importancia capital» (29). La autora afirma: «los personajes se hallan inmersos en el tejido social de tal manera que su comportamiento plantea cuestiones sociales; sus problemas son los problemas de la nación» (18).

La tesis del libro está formulada en la página 24: «Mi tesis es que el hecho de que la novela realista esté tan interesada en las mujeres se debe a la incómoda relación de éstas con el concepto de nacionalidad, pero el énfasis se halla precisamente en su relación problemática con la esfera pública» (24). Los novelistas eran también oradores o periodistas que alimentaban el debate sobre la nación, formaban parte del Ateneo, la RAE, las Academias de Ciencias Morales y Políticas o la Sociedad Española de Higiene

y el mundo editorial. Así, la novela realista era un intento de cartografiar la nación (45).

Género y modernización está dividido en tres partes. La primera, «Redefiniendo las esferas pública y privada,» tiene dos capítulos que elaboran el marco teórico. El primero, «Teoría política liberal: la libertad y el mercado,» problematiza la división entre esfera pública y esfera privada, y su impacto en la población femenina. Para la autora, la distinción entre privado y público era más compleja que una separación entre hogar y mundo exterior. Habermas divide la esfera pública en dos: la literaria y la política. Ambas participan en la formación de una opinión pública, pero sólo la primera incluye a las mujeres. El libro sugiere que en las novelas realistas se percibe que la «cuestión femenina» (la pertenencia de las mujeres a la sociedad civil) tiene que entenderse junto a la «cuestión social» (la pertenencia de las clases bajas a esta misma sociedad) (60). El contrato matrimonial se equiparaba al contrato de trabajo y era el marco legal de subordinación de las mujeres. Labanyi explica por qué el adulterio femenino (la ruptura del contrato matrimonial) suponía una amenaza social: correspondía a un conflicto entre interés personal y bien de la familia, y era signo del abandono de una base ética para la sociedad, dado que partiría de la pérdida del amor de la mujer por su familia.

El segundo capítulo, «La construcción de «lo social»: reforma y regulación,» analiza la invasión de la intimidad doméstica por el Estado y la esfera pública (54). Labanyi explica que el problema de la época era integrar ideológicamente a los obreros y a las mujeres sin «concederles la plena ciudadanía» (76). Expone las teorías krausistas, su aportación a la cuestión de la reforma social y su insistencia en el modelo de moralización por la familia, en el cual la mujer desempeñaba un trabajo social puesto que «los cuerpos sociales eran «familias» y las familias eran «sociedades» (86). Las reformas estaban basadas en una política familiarista y una disciplina: la higiene. Apoyándose en

las teorías foucaultianas de mecanismos de control de las sociedades, la autora explica que el deseo de documentar la realidad (de los novelistas, políticos y reformadores sociales) no era tanto para poner de relieve los problemas sociales existentes (adulterio, prostitución, violencia conyugal) sino signo de preocupación por su existencia misma. La aparición de una nueva profesión, la de «médicos higienistas,» y de una nueva disciplina, la medicina social, eran síntomas de una necesidad de limpiar el cuerpo social, tanto física como metafóricamente.

La segunda parte titulada «La novela urbana: el adulterio y la economía de intercambio» tiene cuatro capítulos. El capítulo tres, «Cartografiando la ciudad: *La familia de León Roch* (1879), *La desheredada* (18881) y *Lo prohibido* (1884-1885) de Galdós,» trata los temas del adulterio y de la prostitución, «dos actividades que llevan a las mujeres del hogar a la esfera pública de las relaciones de intercambio» (119). El análisis de *La familia de León Roch* explica que los comportamientos domésticos reflejaban los comportamientos de los individuos en una escala nacional (las relaciones familiares se describen en términos económicos y la experiencia del espacio está visto como una serie de invasiones). *La desheredada* plantea la disolución de lo privado y lo público, y acentúa la relación entre el discurso de la higiene y el discurso de reforma social. La autora argumenta que la novela trata los derechos de propiedad a varios niveles; unos de ellos al ser el personaje una prostituta que reivindica «su derecho a disponer de la propiedad de su propia persona ...[e] ingresar en el mercado» (148). El análisis de *Lo prohibido* descubre cuál era el significado cultural del adulterio en el siglo XIX. La autora explica la especificidad de los personajes femeninos de esta novela, que, al participar en actividades filantrópicas, en las finanzas y en la lectura de libros considerados masculinos (como Spencer), se masculinizaban.

El capítulo cuatro, «El exceso y el pro-

blema de los límites: *Tormento* (1884) y *La de Bringas* (1884) de Galdós,» argumenta que el adulterio y la prostitución de Rosalía «representan las dos caras del proceso modernizador liberal —la ampliación del control del Estado y el desarrollo de la economía de intercambio —que difuminan la distinción entre lo público y lo privado» (175). El capítulo analiza la idea del consumo excesivo, de exhibición visual, y la existencia de «sobras» en la sociedad capitalista, poniendo su interpretación en relación con las teorías marxistas y benjaminianas.

«El consumo de los recursos naturales: *Fortunata y Jacinta* (1886-87) de Galdós» es el quinto capítulo y parte del argumento de Georg Simmel según el cual la modernidad, al estar mediatizada por el dinero, se define por el relativismo. La autora estudia la inclusión de las mujeres en la economía nacional a través de los cambios en el comercio, del adulterio y de la prostitución, así como los hombres como consumidores de placeres de la ciudad. Presta atención al consumo de los burgueses de los recursos de las clases bajas (comparando la esterilidad de las clases medias con la fertilidad de las bajas) y la labor de los reformadores y filántropos por imponer su autoridad en el pueblo, para demostrar cómo la sociedad burguesa utiliza a las clases bajas como recursos humanos (233).

El sexto capítulo «La patologización de la economía corporal: *La Regenta* (1884-85) de Leopoldo Alas» se enfoca en los deseos contradictorios de los personajes porque permiten analizar el proceso de modernización de la sociedad. La inspección panóptica de la ciudad en el primer capítulo muestra que «la ciudad moderna es un constructor mental porque existe como objeto de regulación social» (262). Labanyi insiste en que el discurso médico se basaba en la teoría económica y en la biológica: la higiene era una rama de la economía política. Regular la economía corporal de Ana es la tarea de los demás personajes. La autora concluye: «convierten su cuerpo en *locus* de discusión y

lucha entre filosofía divergentes: la de la economía política liberal (Mesía); la de la medicina (Benítez), cercana a la de las ciencias naturales (Frígilis); y la de una Iglesia que compite con los reguladores laicos por el control, apropiándose de sus discursos (Magistral)» (269).

La tercera parte del volumen, «La novela rural: patrimonio y patriarcado,» consta de tres capítulos. El séptimo, «Legitimación y modernización del caciquismo: *Pepita Jiménez* (1874) de Valera,» explica la relevancia de estudiar la figura del cacique en la España decimonónica, pues «empezó a verse como la causa principal de los problemas de la nación» (328). El caciquismo, basado en un sistema de favores personales, hacía que el electorado rural se despolitizara e impedía que se desarrollara una esfera pública crítica (329). En una época de revueltas campesinas contra la propiedad privada, un texto como *Pepita Jiménez* «se anticipa al objetivo de la Restauración de hacer coincidir la influencia política y la propiedad de la tierra, como reacción ante la amenaza de revolución social desencadenada por la Comuna de París y la República federal española» (333). El matrimonio de Luis y Pepita es la base para la reforma moral colectiva: Luis abandona el sacerdocio y deposita en el matrimonio una misión civilizadora laica en un contexto rural.

El capítulo ocho se titula «Patriarcado sin Estado: *Peñas arriba* (1895) de Pereda.» Pereda rechazaba la modernidad urbana y el estado central, y defendía el desarrollo de una autonomía local privada —la familia. El trabajo histórico del capítulo es sobresaliente y explica los debates acerca de la descentralización y las reivindicaciones regionalistas. Pereda enseña que el campo se moderniza gracias a la ciudad (Madrid) para convertirse en autosuficiente, pero aboga por una nación integrada: «con el auge de los nacionalismos periféricos, en la década de 1890 el separatismo era descrito habitualmente como el «divorcio» de una parte de la nación del resto; de ahí que en su novela

Pereda proponga una regeneración local basada en el matrimonio entre el centro y la periferia» (379). La novela regional crea, por tanto, una conciencia nacional de lo local (380).

El capítulo nueve, «La problematización de lo natural: *Los Pazos de Ulloa* (1886) y *La madre naturaleza* (1887) de Pardo Bazán,» analiza la cuestión de la distinción entre «lo natural» y lo «antinatural» de los comportamientos» (409). La visión crítica de Pardo Bazán «del naturalismo se basa, no tanto en una defensa católica del libre albedrío ... como en su objeción al uso de argumentos biológicos para ‘naturalizar’ la subordinación de las mujeres» (410). Para Labanyi, estas novelas de Pardo Bazán reflejan cómo los hombres educados en centros urbanos proyectaban sus creencias, obsesiones y temores en la naturaleza para «legitimar conceptos ‘normalizadores’ de una feminidad ‘natural’» (411). Los discursos sobre «lo natural» (por parte de la medicina, de la Iglesia y de la política) se usaban para regular la actitud de las mujeres. Pardo Bazán insiste en que es un constructo cultural «y que tanto la cultura como la naturaleza son definidas por los hombres» (459).

La traducción de Jacqueline Cruz es generalmente correcta, aunque algunas veces se ciñe tanto al original que redundando en flagrantes anglicismos que dificultan la lectura.

La investigación y el aparato bibliográfico del libro de Jo Labanyi son de una solidez indudable. Las referencias son exhaustivas y guían al lector en la construcción de los conceptos así como en las explicaciones históricas, imprescindibles para entender las implicaciones sociales, políticas y culturales de las obras analizadas. Es un libro que, si por estar escrito en inglés no formaba parte de la biblioteca del especialista en literatura española, ahora tiene su espacio reservado en el estante: ya no existe ninguna excusa.

AURELIE VIALETTE

PACO, Mariano de. *El teatro de los hermanos Álvarez Quintero*. Murcia: Editum Teatro (Servicio de Publicaciones de la Universidad de Murcia), 2010. 246 pp.

Este libro parte de una convicción personal de su autor, expuesta ya en la Introducción: el interés que hoy puede tener un estudio como el que se nos plantea, «un análisis detenido y sin prejuicios de la obra de los hermanos Álvarez Quintero, creadores que durante casi cinco décadas gozaron del favor de críticos y público y poblaron los escenarios españoles con más de doscientos textos y permanecen ahora en una especie de «purgatorio»» (21); y de un propósito no menos explícito: «componer una visión de conjunto de sus vidas, de sus ideas y de sus obras» (21-22). Tarea más difícil de lo que pudiera pensarse: algunos autores dramáticos, pese al éxito que merecieron en su tiempo, han caído en tal olvido y descrédito que únicamente parecen interesar ya a algunos pocos especialistas, y sólo en contadas ocasiones son tratados con la imparcialidad y el rigor científico que merecen, independientemente del lugar que deba otorgárseles en el canon literario actual.

Vencer resistencias, superar juicios de valor hondamente anclados y transmitidos de estudio en estudio, de monografía a manual, volver a los orígenes para entender su auténtico contexto, leer y releer sus textos con nuevos ojos, es un ejercicio tan plausible como necesario. Y éste es el principal mérito del trabajo, breve en páginas pero profundo en contenidos, que nos ofrece el profesor de Paco, una impecable investigación científica de primera mano en la que no sólo vierte su perfecto conocimiento de la obra de los dramaturgos andaluces, sino también su amplio dominio sobre autores y tendencias del teatro español del siglo XX, que le sirve para contextualizar, ampliar y relacionar su lectura con otros muchos temas y autores de la época. En este sentido, este volumen es la culminación y síntesis de varios trabajos anteriores, en especial de la edición

crítica de *El ojito derecho*, *Amores y amorríos* y *Malvaloca* que realizó para Clásicos Castalia en 2007, y representa una reinterpretación de la producción teatral quinteriana desde el máximo rigor científico.

El estudio se divide en dos partes nítidamente diferenciadas, a pesar de que el índice no se nos presente así: la primera, compuesta por los cuatro primeros capítulos, está dedicada a la vida y significación de los Álvarez Quintero en el contexto sociocultural y teatral de España, tanto en su época como «de la posguerra hasta hoy», según anuncia el epígrafe del capítulo final de esta parte; la segunda se centra en el análisis pormenorizado de quince títulos representativos de su dramaturgia, que nos acercan a esa «visión de conjunto» que el autor nos plantea, como él mismo señala, «en un intento de contribuir a determinar su adecuado lugar, sin encomios indebidos ni descalificaciones apresuradas, en la historia de la literatura y del teatro español» (22). Cierran el volumen una completa bibliografía, que incluye tanto libros y artículos como las críticas de prensa de las obras analizadas con más detalle, y tres apéndices: un listado cronológico de sus 223 estrenos, los escasos títulos que quedaron sin subir a los escenarios, tan sólo cinco, y un relación de 102 obras de las que se conoce traducción a diferentes idiomas, una prueba más de su trascendencia en el panorama teatral de su época, más allá incluso de nuestras fronteras.

El primer capítulo, dedicado a su «vida y teatro», traza con claridad meridiana su trayectoria vital y profesional, con un bagaje documental sabiamente administrado: sus orígenes en una familia acomodada, su temprana dedicación al arte dramático y los primeros aplausos, su triunfo definitivo entre 1897 y 1898 con *El ojito derecho*, *La reja* y *La buena sombra*, piezas con las que abandonan sus primeros «juguetes cómicos» para dar paso al entremés, la comedia y el sainete, géneros en los que se consagrarán como auténticos maestros, especialmente porque, «aciertan a hacer de su espacio familiar an-

daluz, con el habla correspondiente, un espacio dramático propio» (32). Un modelo dramático que, sobre la base de la naturalidad de las situaciones, la popularidad de su tipos, la gracia del lenguaje, la finura del diálogo y el final feliz, se fue afianzando, a partir del estreno de *El patio* en 1900, en un sinfín de comedias que los alejaban tanto del género chico y del teatro por horas como de la grandilocuente retórica del teatro del todavía triunfante Echegaray. Sus tentativas en otros géneros, como la zarzuela cómica o el drama (*La pena*, 1901), confirman la versatilidad de su fórmula, así como su voluntad de probar diferentes direcciones en busca de novedades de escaso riesgo. Tal vez aquí se encuentre la razón de sus muchos triunfos y el origen de su progresivo olvido conforme su teatro se fue alejando del espacio y tiempo de su creación. El desgaste de la fórmula llegó de manera inexorable.

Completan la primera parte del libro tres breves capítulos que perfilan esa visión panorámica que el autor nos propone. El titulado «Andalucía y andalucismo» nos acerca al que fue su principal «lugar y tema», «fértil fuente de inspiración» a la vez que uno de sus principales aciertos como dramaturgos de éxito. Y como señala acertadamente el profesor de Paco, que su visión de Andalucía no responda a la etiqueta de «trágica», como en otros poetas y dramaturgos, no resta valor a su andalucismo, pues su visión tiene un «doble fundamento, vital y literario» (63), optimista, sí, como lo fueron ellos mismos, sin duda idealizada, pero no falsa. Conocían el lado trágico de la realidad de su tierra, pero no lo quisieron llevar a su teatro, lo cual no significa necesariamente frialdad ni falseamiento de la realidad.

Los dos últimos capítulos de esta primera parte analizan sucintamente la recepción del teatro de los Quintero por la crítica de su tiempo y su progresivo declive hasta la actualidad, hasta un olvido no exento de cierto menosprecio contra el que rebela justamente Mariano de Paco. La revisión de las críticas coetáneas tiene la virtud de demos-

trarnos que, a pesar del éxito casi permanente, no faltaron las controversias desde sus inicios, ni las posturas adversas, en especial de quienes se situaron en las corrientes renovadoras de nuestro teatro.

La segunda parte del libro está dedicada, como señalábamos, al análisis detallado de quince textos del amplio repertorio de los dramaturgos andaluces, agrupados por géneros: el género chico (*El ojito derecho*, *La buena sombra*), la comedia (*El patio*, *Los galeotes*, *Las flores*, *Las de Caín*, *Amores y amoríos*, *Puebla de las mujeres*, *Novelera*, *Mariquilla Terremoto*, *Lo que hablan las mujeres*), dramas y poemas dramáticos (*Malvaloca*, *La calumniada*, *Madreselva*) y adaptaciones escénicas (*Marianela*). El repertorio seleccionado ilustra a la perfección, en un espectro temporal que abarca prácticamente toda su producción (desde *El ojito derecho*, 1897, hasta *Lo que hablan las mujeres*, 1932), la variedad del teatro de los Álvarez Quintero y su evolución dentro de unos límites siempre contenidos y que ellos mismos, pero también su público, tan fiel como tiránico en ese sentido, se resistían a franquear. En su rastreo, Mariano de Paco no pretende ofrecernos su valoración, más o menos positiva, acerca de la indudable calidad dramaturgic de las obras analizadas, sino un análisis tan riguroso como desapasionado y objetivo, un panorama descriptivo del teatro de los Quintero que invita al lector a una reconsideración sobre el mismo, a una relectura que le conduzca a resituarlos en el lugar que merecen en la historia de nuestra literatura dramática. En algunos casos, este afán analítico se complementa con lecturas y repeticiones recientes, no siempre tan acertadas como hubiera sido de esperar, como en el caso del montaje de *Las de Caín* en 1991 por el Centro Andaluz de Teatro, con dirección de Miguel Narros (130-32), frente al mucho más afortunado de Juan Carlos Pérez de la Fuente en 1993 en el teatro de la Latina (132-34).

Este singular recorrido ofrece al lector el complemento práctico necesario para redon-

dear el panorama diseñado en la primera parte. No se analiza, ni mucho menos, todo su teatro, tarea casi inabarcable, pero sí algunos de los hitos más significativos del mismo, con los que el lector dispone de mimbres necesarios para adentrarse en las claves del universo dramático de los Álvarez Quintero y recomponerlo con suficientes elementos de juicio: la versatilidad de sus recursos dramáticos, la pericia en la construcción del diálogo dramático y de las situaciones, la solidez de la estructura dramática de muchas de sus piezas, la altura de algunos de sus caracteres, en especial los femeninos (aunque «nunca cuestionan la conveniencia del modelo», como señala el autor a propósito de *Amores y amoríos*, p. 135), la simplicidad de sus conflictos... No se eluden los defectos, que se analizan a la par que las virtudes, como en *La buena sombra* (104), en *Los galeotes* (118-19) o a propósito de *Amores y amoríos*: «la construcción de la comedia es perfecta [...], siempre dentro de una visión a un tiempo idealizada y convencional de vidas y sentimientos» (139). Se destacan sus intentos de modernidad en obras como *Novelera* (149) o *Mariquilla Terremoto* (160), aunque luego, como sucede en otras obras de los Quintero, tras un primer acto «perfecto», la obra se desliza «por el camino llano de lo previsto», como criticó Díez-Canedo (160); o también en *Madreselva*, que se estructura «como teatro dentro de la obra, o mejor, derivado de ella (187), por más que la «pericia dramática» no evite el «exceso de melodramatismo y artificio» en unos caracteres previsibles y delimitados (188-89). Mención especial merece el último apartado dedicado a las adaptaciones de textos ajenos, un aspecto con frecuencia olvidado, pero tan importante desde el punto de vista teatral. Se analiza con detalle la de *Marianela* (1916), a cuyo éxito contribuyeron tres factores determinantes: el prestigio de su autor, Benito Pérez Galdós; la maestría de los adaptadores, los Quintero; y la magia escénica de su intérprete, Margarita Xirgu.

Cierra el volumen una «Palabra final» del autor, que nos devuelve a su objetivo primigenio: rescatar del olvido a unos dramaturgos que contribuyeron decisivamente a configurar una época del teatro español y que merecen quedar libres de «prejuicios y lugares comunes» y que su teatro se valore exclusivamente «por lo que es y por lo que representó en su momento, no por lo que creamos que debió haber sido o por motivaciones ajenas a sus propósitos» (209). Este libro, como asegura en la introducción el profesor Rogelio Reyes, «marcará un antes y un después en los estudios sobre ambos autores» (15). Y nos ayudará a todos a acercarnos con nuevos ojos a su teatro, a conocerlo y valorarlo como se merece.

JUAN AGUILERA SASTRE

CASTELLANO, Philippe (ed.). *Dos editores de Barcelona por América Latina. Fernando y Santiago Salvat Espasa. Epistolario bilingüe 1912-1914, 1918 y 1923*. Madrid-Frankfurt, Iberoamericana-Vervuert, 2010.

Los epistolarios tienen una importancia fundamental en la elaboración de un trabajo de investigación. Mediante su lectura podemos conocer de primera mano hechos y datos de una época en general, además de profundizar en este caso en la historia del mundo editorial en un momento vital de la misma como es la consolidación de la figura del editor, a comienzos del siglo XX.

En el volumen *Dos editores de Barcelona por América Latina. Fernando y Santiago Salvat Espasa*, Philippe Castellano ha recopilado la correspondencia conservada entre los hermanos Fernando y Santiago Salvat Espasa y su familia durante el viaje que los dos primeros realizaron por América Latina. Ambos realizan la travesía trasatlántica a instancias de su hermano mayor Pablo, director de la editorial familiar, con el fin de abrir nuevos mercados en aquellos

territorios. Una vez que llegan a los distintos países de su ruta (Nueva York, Cuba, República Dominicana, Puerto Rico, México, Guatemala, El Salvador, Honduras, Nicaragua, Costa Rica, Panamá, Colombia, Brasil, Venezuela, Perú, Ecuador, Bolivia, Paraguay, Uruguay, Chile, Argentina), contactan con los libreros locales con el fin de que estos se comprometan a la venta de los libros y *Hojas selectas*, la revista de la editorial, que llevan consigo; asimismo, se les encarga efectuar una localización de intelectuales y científicos que puedan estar interesados en su catálogo de obras médicas o que se comprometan a escribir un artículo para la revista o la enciclopedia. Estos datos nos provén de una información de indudable valor tanto para conocer los engranajes en la distribución editorial del momento, como para hacernos una idea muy concreta de la geografía de la lectura en cada territorio visitado.

Fernando y Santiago Salvat Espasa se enfrentan a dificultades como la poca especialización de los comercios libreros, que también se dedican a la venta de otros objetos; el condicionamiento absoluto a la demanda del cliente, sin preocuparse por crear oferta; la carencia de difusión y publicidad y la desidia de unos comerciantes poco especializados que precisan de un intermediario más inmediato entre ellos y la oferta de las editoriales. Su análisis y actuaciones en un momento favorable a la creación de lazos con Hispanoamérica otorga a la editorial Salvat gran parte de la importancia que tendrá en el panorama cultural español e hispanoamericano hasta finales del siglo XX.

Aunque en muchas ocasiones localizar y trabajar con un fondo epistolar presenta un nivel de dificultad elevado, Philippe Castellano ha contado con la generosidad de Montserrat Salvat Pons y Pablo Salvat Vilá, que han cedido sus fondos del archivo familiar. Es importante señalar que una buena parte de las cartas están escritas en catalán. Predominan en esta lengua las dirigidas per-

sonalmente a Pablo, pero también algunas a comerciantes establecidos en América, que nos hacen ver la expansión del comercio catalán y el contacto entre compatriotas. Los datos puntuales sobre la gente dedicada a su industria en cada lugar se mezclan con observaciones personales sobre particularidades locales y, sobre todo, acerca de la vida cultural de la zona, lo que aporta una información complementaria muy valiosa para comprender la labor de estos hermanos en un contexto más global.

Philippe Castellano realiza una labor encomiable tanto en la selección de cartas como en la inclusión de otros documentos. Publica aquellas cartas que, a su juicio, permiten comprender el progresivo conocimiento que los dos hermanos van adquiriendo sobre el mercado editorial de América Latina y las funciones que debe asumir la editorial familiar como intermediario cultural entre Europa y aquellos territorios. Asimismo, incorpora notas que facilitan la comprensión de dichas cartas con aclaraciones concretas sobre personas y lugares, bibliografía específica para un determinado aspecto, asuntos que no quedan suficientemente especificados en las cartas o bien amplían información con datos sobre la situación del mundo editorial. Añade al trabajo un prólogo en el que justifica la selección de cartas, y aporta el contexto histórico tanto a nivel general como respecto de la trayectoria de la editorial, un panorama del viaje en el que se analizan la situación, dificultades y problemas que se van encontrando ambos hermanos durante su travesía. De esta forma, se nos ofrece una síntesis de gran utilidad para comprender el valor de este epistolario, así como la aportación que supone para el contexto histórico y cultural, que nos es dado en estas pinceladas. Además, Castellano añade una útil documentación complementaria, como son las cartas de recomendación otorgadas a Fernando y Santiago para facilitar su labor en el viaje; las condiciones del mismo impuestas por su hermano Pablo, director de la editorial; diversas muestras gráficas de la

publicidad de las obras en catálogo; los encargos que les realizaron clasificados tanto por título como por librería, así como un compendio de las sumas recibidas y los gastos realizados durante el viaje.

Philippe Castellano consigue el objetivo planteado en las primeras líneas: «comprender cómo estos dos jóvenes «aprendices de editores» con, respectivamente, 21 y 20 años de edad, van descubriendo el mercado del Libro en América Latina con sus componentes materiales y humanos, y también los distintos papeles que, como intermediario cultural entre Europa y América, tendrá que asumir la editorial familiar afincada en Barcelona, cuyo porvenir dependerá en gran parte de este inmenso mercado potencial». Profesor de la Université de Rennes, Castellano ha dedicado su obra al estudio de la lectura y el mundo editorial de la época contemporánea en el ámbito hispánico, con una tesis doctoral sobre la Enciclopedia Espasa Calpe y diversos trabajos sobre el tráfico, producción y recepción de libros en dicho entorno geográfico, siendo este epistolario un logro más en su labor de investigación en el archivo Salvat.

La información que aporta *Dos editores de Barcelona por América Latina*. Fernando y Santiago Salvat Espasa resulta útil por su perspectiva tanto para historiadores como para filólogos, así como para cualquier investigador interesado en los estudios culturales, por lo que su consulta supondrá un valioso aporte al conocimiento del desarrollo del mercado editorial español y las relaciones culturales y literarias entre España e Hispanoamérica. Este epistolario nos permite ver, además, algo que raramente se recoge con claridad en las monografías sobre el tema: son iniciativas como la llevada a cabo por Pablo Salvat las que hacen avanzar el negocio editorial y lo avanzado de sus planteamientos. La escasez general en la publicación de fuentes de primera mano para el conocimiento de la historia del mundo editorial realza su valor, a la vez que hace patente, a la vista de los fructíferos resultados

obtenidos, la necesidad de recuperar archivos editoriales.

RAQUEL JIMENO

RÍOS CARRATALÁ, Juan Antonio. *Hojas volanderas. Periodistas y escritores en tiempos de República*. Sevilla Renacimiento, 2011, 395 pp.

En este ensayo Juan Antonio Ríos Carratalá realiza una indagación en publicaciones periódicas y fuentes documentales poco transitadas para reconstruir las trayectorias de cuatro periodistas que sumar a la abundante galería de *olvidados, raros y curiosos*: Mateo Santos, José Luis Salado, Jacinto Miquelarena y León Vidaller, que desarrollaron su labor en torno al período cultural de la Segunda República. El primero, un anarquista amante del cine y el teatro; el segundo, un periodista moderno de ejemplar compromiso antifascista a partir de 1936; Miquelarena, un humorista y «elegante de Bilbao» reconvertido en falangista; y el último, un *emprendedor* de las *variétés* y el erotismo, a través de su revista *¡Tarart!*

Tras una breve introducción, donde se explica el interés de los *personajes secundarios* en la trama histórica y literaria, el segundo capítulo está dedicado a Jacinto Miquelarena (1891-1962), quizá el más conocido de los cuatro, «*sportman* y viajero» cuya elegancia irónica y cosmopolita, fascinada por la modernidad, fue rota por la guerra civil. Ríos Carratalá destaca su carácter de precursor de la prensa deportiva: fundó la revista *Norte deportivo* y el diario *Excelsior*, y fue director del semanario *Campeón*. Tras colaborar en *Buen Humor* y en las publicaciones de Prensa Española, *ABC* lo destina como corresponsal en París y Londres a partir de 1932.

Ríos Carratalá dedica un sintético capítulo a los libros de viajes de Miquelarena a Nueva York y a Holanda, de forma análoga

a como yo mismo realicé en mi libro *Una rana viajera: las crónicas y libros de viaje de Julio Camba*, Sevilla, Renacimiento, 2010 (que es citado en la bibliografía), destacando su prosa moderna de irónico *flâneur*, así como los temas y el dinamismo de la moderna vida norteamericana, en línea con otros autores de la época (destaco al respecto el ensayo de Julio Neira, *Historia poética de Nueva York en la España contemporánea*, Madrid, Cátedra, 2012).

En los años treinta, Miquelarena se integra en la *corte literaria* de José Antonio Primo de Rivera. Como es sabido, aporta un par de versos a la letra del «Cara al sol», y colabora en el semanario *Fe*. En la guerra civil, abandona su ironía para ajustarse al canon de los textos propagandísticos, y contribuye a la causa franquista con un libro concebido como ajuste de cuentas y reivindicación de sí mismo: *Cómo fui ejecutado en Madrid*, tras sobrevivir en la capital refugiado en la embajada de Argentina. En Salamanca y San Sebastián colabora en Radio Nacional; firma en *Unificación* y se emplea como corresponsal de *La Nación* de Buenos Aires y en *ABC*, siendo poco después habitual de las terceras del diario. En los años cuarenta, forma parte de la redacción de *Vértice* y *Tajo* y es corresponsal del semanario *Cámara* en Berlín y Buenos Aires. Tras publicar sus *Cuentos de humor* (1939), en la órbita jardielesca, hace lo propio con una novelita fallida, *Don Adolfo, el libertino* (1940).

ABC lo envía como corresponsal de guerra a Berlín. Desde allí envía crónicas entusiastas. De la campaña rusa vuelve a Berlín en julio de 1941, y poco después regresa a Madrid, quizá por un enfado de Ramón Serrano Suñer sobre algunas indiscreciones relacionadas con la División Azul. Será enviado a la Argentina peronista, al servicio de la agencia EFE y, posteriormente, a Londres, como corresponsal de *ABC* y *Diario de Barcelona*, desde donde envía crónicas a *La Codorniz*. A partir de 1960 es corresponsal del diario monárquico en París. Su periplo

acaba con su suicidio en el metro de París en agosto de 1962, tras recibir una carta de Luis Calvo, director de *ABC*, criticando su labor. El cáncer diagnosticado en Londres también pudo contribuir al desenlace. Ríos Carratalá trata de poner algo de luz sobre estos episodios controvertidos de su última etapa.

El tercer capítulo, el más breve, se consagra a León Vidaller, fundador del semanario *¡Tararí!* en 1930, dedicado al entretenimiento (teatro, cine, toros, deportes, cabaret y espectáculos de variedades) y al erotismo. En un ameno pasaje de sociología de la literatura, se reconstruye el mundo de las publicaciones frívolas de los años treinta, con su publicidad de lugares de alterne o «descorche», sus reportajes de promoción de diversas artistas y sus fotos de mujeres desnudas como plato fuerte, que modernizan la añeja *Vida Galante* con una nueva «ola verde»: *Flirt, Chic, Sparta, Miss*, etc., así como el cambio de costumbres que reflejan (presente en los anuncios de libros de temas sexuales, la pornografía postal o cinematográfica, la farmacopea, las academias de baile, las agencias de contratación de señoritas, los bailes de resistencia, los nuevos locales con espectáculos de mujeres desnudas y algunos desenlaces dramáticos de los que la prensa se hizo eco). Tras su auge en el período republicano, la revista desaparece con el inicio de la guerra civil.

Los capítulos siguientes son los más interesantes, por su novedad y documentación. El cuarto está dedicado al anarquista Mateo Santos (1891-1964), modelo de periodista comprometido e inconformista en la capital del pistolero y el anarquismo bohemio. Ríos Carratalá sumerge al lector en las publicaciones del radicalismo republicano barcelonés (hasta ochenta cabeceras) y su retórica exaltada, a la vez que reconstruye la trayectoria de Santos como colaborador de *El Resumen*, *El Progreso*, *La Tarde*, *Los Miserables* y *Germinal*. Tras una breve estancia en la cárcel por haber injuriado al clero e incitar a la sedición, participa en el

semanario *Don Quijote*. Allí se anuncia su folleto *El periodismo, la cárcel y la muerte*. Su radicalismo se prolonga en diarios como *Renovación*, *El Tiempo*, *La Aurora* o el semanario *La Raza*.

Santos fue redactor jefe de *El Cine*, director de *Popular Film*, donde también se ocupó del teatro, y creador del semanario *Cinefarsa*. En sus escritos se manifiesta a favor de una renovación de ambos medios, teniendo como modelo al arte popular soviético, y de la necesidad de una industria cinematográfica española. También fue autor de versiones novelescas de películas mudas, casi siempre norteamericanas, ilustradas con numerosos fotogramas. Al mismo tiempo, escribió novelas cortas para colecciones de narrativa popular de quiosco, varias de ellas perdidas hoy, y que muestran las limitaciones del género y del propio autor.

Como documentalista, rueda el cortometraje *Córdoba* (1934) y, al inicio de la guerra, *Reportaje del movimiento revolucionario*, estrenado en Barcelona, cuyas imágenes de iglesias quemadas y de monjas desenterradas fueron aprovechadas por la propaganda franquista. El mismo año realiza *Barcelona trabaja para el frente*, así como el perdido *Forjando la victoria*. Compaginó estas actividades cinematográficas con sus colaboraciones en la prensa anarquista de Barcelona, a favor de un teatro y un cine de acuerdo a las circunstancias revolucionarias. Publicó *Aguafuertes de la guerra civil*, con dibujos de Ramón Isern, y los folletos *Un ensayo de teatro experimental*, a favor del teatro popular y de masas, para arropar al Nuevo Teatro del Pueblo, y *El cine bajo la svástica. La influencia fascista en el cinema internacional*. En febrero de 1939 cruza la frontera y, tras pasar por varios campos de concentración, se establece en Burdeos. Allí publica *En torno a Cervantes*. Su experiencia en los campos de concentración del sur de Francia la novela en *Conquistadores de arena* (1948). En 1947 aparece el álbum *Imágenes de L'Espagne*, con ilustraciones de Badía-Vilató. Su firma aparece en *Tiempos*

Nuevos y L'Espagne Republicaine. En 1948 se establece en México, donde practica la crítica cinematográfica y taurina, traduce textos franceses y elabora un *Diccionario de sinónimos de la lengua castellana*. Ríos Carratalá acaba este capítulo recordando, como contraste, el caso de otro periodista cinematográfico fusilado al final de la guerra civil, el sevillano Francisco Carrasco de la Rubia.

El último capítulo está dedicado a José Luis Salado (1904-1956), periodista vallisoletano que vivió la guerra en primera línea, manejando la ironía y la denuncia para combatir el fascismo desde la redacción de *La Voz* y en publicaciones como *La Vanguardia* y *El Mono Azul*. Tras multiplicar su actividad a favor de la República con todo tipo de escritos y actos, acabó exiliado en la URSS, donde trabajó en la Oficina Soviética de Información y en los guiones en castellano de Radio Moscú, fue traductor y redactor en la editorial Progreso y en distintos semanarios rusos e hispanoamericanos.

A comienzos de los años treinta, Salado es un moderno publicista de éxito que trabaja con Claudio de la Torre en los estudios cinematográficos de Joinville-le-Pont al servicio de la Paramount para hacer versiones en español de los éxitos de Hollywood; escribe en las secciones culturales (literatura, cine y teatro) de los periódicos madrileños (*Informaciones*, *Heraldo de Madrid*, *Nuevo Mundo*, *El Imparcial*, *La Voz*) y de revistas de cine (*Proyección*, *Sparta*, *Nuevo cinema*) o cómicas, como *Buen Humor*; realiza entrevistas a literatos de primera línea, algunas en Unión Radio; es rotulador de películas mudas; crea canciones para Imperio Argentina, guiones de comedias, adapta a la escena española obras que triunfan en Nueva York y publica varias novelas breves en colecciones semanales y una comedia arnichesca, *Don Pablote*.

Ríos Carratalá no olvida repasar sus polémicas, a favor de una renovación teatral y cinematográfica, ni sus colaboraciones en los guiones de películas como *Sierra de Ronda*,

de Florián Rey, *Susana tiene un secreto*, de Benito Perojo o *María de la O*, de Francisco Elías, así como su escritura de diálogos y canciones para otros filmes. Sus textos durante la guerra civil son también repasados con atención. Al igual que sucedía en el caso anterior, el autor del ensayo acaba este capítulo con el recuerdo y el contraste de otro periodista con menos suerte que José Luis Salado, Luis Sirval (1898-1934), asesinado por los militares tras haber obtenido sobre el terreno información muy comprometida de la represión en la revolución de Asturias, cuyo corrupto proceso judicial reconstruye.

Lo mejor de este ensayo es la soltura en el uso de fuentes documentales, sobre todo hemerográficas, poco frecuentadas y algunas de difícil acceso, así como su manera de entrecruzar con acierto y amenidad biografía, historia, sociología, literatura y otros medios (como el cine o la radio) en la minuciosa reconstrucción de cuatro trayectorias periodísticas muy distintas, prácticamente olvidadas hoy en día, durante los tiempos convulsos de la primera mitad del siglo XX. Cuatro trayectorias que, de diversas maneras, fueron modificadas, cuando no segadas, por el drama de la guerra civil española.

RAFAEL ALARCÓN SIERRA

HUERTA CALVO, Javier (ed.). *Leopoldo Panero. En lo oscuro*. Madrid: Cátedra, 2012, 326 pp.

Hay escritores que desde el comienzo de su actividad literaria han tenido un pleno reconocimiento tanto de la crítica como de sus lectores; en cambio hay otros que han atravesado fases alternas de atención y sucesiva caída de interés, terminando por sufrir una lenta marginación a la que siguió el olvido. También es conocido cómo grandes creadores —valga el ejemplo de Fernando Pessoa— empezaron a ser descubiertos sólo

después de su muerte. Incluso hay poetas, injustamente descuidados por sus lectores, que con el tiempo han encontrado grandes exegetas de su obra que han permitido su recuperación llamando la atención de nuevos lectores y admiradores de su poesía. Es el caso de Leopoldo Panero, a quien Javier Huerta Calvo, con un esfuerzo admirable de estudio y recuperación de la dispersa producción de nuestro autor —muerto en 1962, es decir, aún en su madurez creador—, ha rescatado e iluminado con exactitud. A Huerta le debemos —además de sus numerosos artículos y ensayos que analizan con lucidez aspectos y motivos del quehacer poético de Panero y hasta recuperan poemas perdidos y reconstruyen libros pocos conocidos—, sobre todo, la reciente edición monumental de la *Obra Completa*, en tres tomos (Astorga, 2007), que recoge y ordena cronológicamente toda la producción poética y en prosa del autor. Trabajo titánico que representa una piedra miliar en el camino del conocimiento de la experiencia literaria de Panero; obra imprescindible para cualquier persona que quiera acercarse al estudio del legado dejado por el poeta.

A este esfuerzo incansable de exégesis y divulgación, que Huerta Calvo va realizando desde hace muchos años en torno a la poesía de nuestro autor, se añade la reciente edición que, a partir de las páginas de su profunda y articulada «Introducción», como también en la extensa selección de los poemas incluidos, guía y acompaña al lector en el descubrimiento, así como en el aprecio y justa valoración de la poesía del autor astorgano.

El estudio introductorio fija y analiza con rigor el *iter* compositivo de la obra de Panero, que divide en tres etapas, tres decenios de producción: años 30, 40 y 50. Pero antes, oportunamente, reconstruye la historia de la recepción del poeta en el panorama literario español del posguerra, empezando con la aportación de Francisco Umbral, quien a comienzos de los años sesenta dedica numerosos artículos a la obra del autor

astorgano, considerado como su poeta preferido, en coincidencia con Jorge Guillén, para el cual Panero era, sin duda, «el mejor» de su época. Pero, con posterioridad, el autor de *Mortal y rosa* cambia de opinión y hasta olvida incluir al poeta en su personal *Diccionario de la literatura*. Es un ejemplo, quizá el más significativo —apunta nuestro crítico— de la actitud representativa de ciertos intelectuales españoles que negaron y siguen negando el debido reconocimiento a algunos escritores valiosos del franquismo. El estudioso quiere aclarar, a comienzos de su exégesis, cómo Leopoldo Panero sufrió una injusta condena por su adhesión a la causa falangista. No se trata de una defensa a ultranza de la participación política de Panero, pero sí una necesaria aclaración y comprensión de la peculiar situación que vivió el joven poeta, a punto de ser fusilado por Franco y que se salvó gracias a la intervención de la madre que buscó el auxilio de la esposa del caudillo y al sucesivo forzado alistamiento en el ejército nacionalista. Además, hay que considerar que la prematura muerte de Panero, acaecida en 1962, no le dio tiempo para «hacer la oportuna reconversión ideológica, o sea su particular «descargo de conciencia» y su acomodación a las nuevas realidades democráticas del país».

De todos modos, la consagración de Panero como poeta, ya conocido en el ambiente literario de los años 30, llega —sigue informando Huerta Calvo— tras la publicación del primer fragmento de su poema *La estancia vacía*, publicado en la revista *Escorial*, órgano de expresión cultural de los representantes más significativos del llamado «falangismo liberal» que intentaron abrir un diálogo con los compañeros del otro bando político. Poema decisivo este de *La estancia vacía*, sobre el cual nuestro crítico recoge las reseñas más importantes: la de Gerardo Diego; la del padre Antonio G. de Lama, que subrayaba la función moderadora que la poesía de Panero tenía en el panorama de la posguerra, condicionado por la

fuerte tensión creada por los opuestos credos políticos y las heridas aún no cicatrizadas de la Guerra Civil. En 1949 Panero publica *Escrito a cada instante*, que recibió una gran acogida por parte de la crítica y también de sus compañeros de generación. De todo ello informa Huerta Calvo, señalando también la recepción que tuvo en el extranjero, por ejemplo la del hispanista italiano Oreste Macrí, que lo incluyó en su conocida selección *Poesía spagnola del Novecento* (1952), haciendo «una de las lecturas más certeras de la poética intimista y arraigada de Panero».

Nuestro crítico insiste en trazar un cuadro amplio y sistemático de la recepción de la obra de Panero, reconstruyendo con detalles la «marejada crítica» que levantó la publicación de su polémico *Canto personal*: una réplica, como es sabido, a los versos incluidos en el *Canto General*, en que Neruda atacaba con acritud a amigos tan queridos por nuestro poeta como Dámaso Alonso, Gerardo Diego y José María de Cossío. La querrela que se levantó, en contra y en pro (en este caso por parte del aparato franquista), no ayudó a una justa valoración de la poesía de Panero que, a consecuencia de este libro, por algunos considerado «extrapoético», sufrió una larga marginación que duró toda su vida. No obstante, en estos últimos años —apunta Huerta— varios críticos han vuelto a leer el libro con juicios más ponderados, como hace Guillermo Carnero, que considera *Canto personal* «un documento literario de gran envergadura, el testimonio de una persona que hace balance de las contradicciones y servidumbre de una vida propia mal aceptada». Algo semejante sostiene Carlos Bousoño, quien valora la frescura expresiva que aún emana del libro.

Huerta Calvo no ahorra nombres, situaciones y detalles que puedan reconstruir hasta nuestros días el camino de la recepción crítica del poeta, reseñando con acierto las aportaciones en orden a una lectura moderna de su poesía. Entre ellas sobresale la de

Ricardo Guillón, amigo desde la infancia de Panero, con su libro *La juventud de Leopoldo Panero*. Otros críticos que sucesivamente vuelven a leer y apreciar la poesía de Panero son Antonio Colinas, Andrés Trapiello, José Paulino Ayuso y, sobre todo —añadimos nosotros— Javier Huerta Calvo.

Después de este detallado panorama crítico, el libro afronta, tras un breve perfil biográfico, las varias etapas literarias de la obra de nuestro autor, que divide en tres decenios, cuyos respectivos subtítulos («Del paraíso perdido a los años de la Segunda República» y «La Guerra Civil», por cuanto concierne la primera parte; «Un largo y estremecido poema: *La estancia vacía*», «El canto de amor», «En la Inglaterra con Cernuda», «El libro que lo consagra: *Escrito a cada instante*», «La desgraciada aventura americana», la segunda»; y «En la refriega política», «Tanteos y vacilaciones», la tercera), reconstruyen, a la par de la vida y la realidad histórica, los hitos más importantes de la obra de Panero.

Creo que pocas veces el lector del prólogo de una selección poética puede beneficiarse, gracias a las páginas hasta ahora examinadas (p. 92), de una exégesis tan completa y rigurosa que le permite afrontar con perfecto conocimiento los textos incluidos en la antología. Pero falta aún decir que al mensaje y a los temas que forman la arquitectura de la poesía de Panero, la «Introducción» añade una segunda parte donde se examinan los aspectos formales y la poética de Panero; una experiencia creadora que, como ya advirtió Umbral, se sitúa entre la poesía de la inmediata posguerra, dominada por un retorno a la lírica garcilasista, y la protesta violenta del compromiso social. En efecto, el autobiografismo siempre latente en la obra de nuestro autor le anima a eliminar cada exceso retórico para acercarse al lenguaje cotidiano, ideal estilístico ya perseguido por Cernuda. Ahondar en este terreno de la experiencia íntima del poeta, como segura fuente emotiva de inspiración, es el acierto mayor de la lectura crítica de Huerta, que

subraya la gran modernidad de la experiencia poética de Panero.

Panero se alimenta del vivir cotidiano: «de las gentes próximas supera sus límites para ofrecernos una lección de indiscutible grandeza moral, que encaja a la perfección dentro de esa espléndida tradición estoica que jalona la historia poética de España». Concepto romántico de la poesía entendida como indagación y desvelamiento de nuestra intimidad, ya preconizado por el propio poeta en su ensayo titulado «Como luz sorprendida», oportunamente citado por su editor. La inspiración, proclama el poeta, proviene del interior de nosotros y, en particular, de un lugar tan recóndito «que apenas reparamos en su presencia cotidiana y en su tácita compañía; y ambas, en cambio, presencia y alada compañía, se dan súbitamente, bañadas e iluminadas por la gracia, en las *pocas palabras verdaderas* a las que se refiere don Antonio Machado en una rima célebre».

Queda por aclarar el sentido de «lo oscuro» en la poesía de Panero, que, aparentemente, contrasta con la lección de claridad (y luminosidad) perseguida por el poeta en su expresión. Oscuridad que de todas maneras existe y persiste en el fondo de su poesía, reflejo de los años trágicos de la guerra civil, pero sobre todo de su contacto con la realidad cotidiana y familiar, la muerte precoz de su hermano Juan: la conquista de la luz, el amor, la gracia y la belleza divina que provienen de una lucha contra el mal y las tinieblas que circundan la vida humana. «Y nos dejaste confiadamente en lo oscuro, / y nos hiciste creer en Tus enigmas; alentar en lo íntimo de Tus profecías, // y nos ocultaste para siempre en los más oculto de Tu espíritu, / y nos hiciste parecidos a la sombra, canta Panero en su «Canción en lo oscuro». Concepto profundamente religioso, pero de un credo no propiamente ortodoxo y devocional, y que se afirmará sólo más tarde, aunque quedará siempre en el poeta un sentido de aislamiento, de separación de la presencia de Dios, siempre buscado y nun-

ca plenamente encontrado. Esto acerca el sentimiento religioso de Panero a Unamuno, como emerge del cotejo de una serie de respectivos versos que Huerta diligentemente recoge y presenta (págs. 109-110). En fin, la muerte, imagen trágica, tan familiar en la poética de Panero, vuelve en sus últimos poemas titulados «Somos de muerte», pertenecientes al libro inacabado *La Verdad en persona*, y que terminan con una pregunta acompañada de un imperdurable sentimiento de esperanza. Poco después, apunta Huerta Calvo, «la flor de esa esperanza quedó rota un día veraniego de 1962 cuando esas «gananas de muerte» se impusieron definitivamente». Inútil decir que el extenso *iter* poético de Leopoldo Panero, trazado en esta edición, deriva en un libro fundamental por la rica documentación inédita que aporta, tanto textual como crítica.

En conclusión, esta edición confirma la impresión que tuvimos cuando leímos por vez primera a Panero hace ya muchos años: uno de los escasos poetas españoles a los que inspiró la Naturaleza (la montaña); lo que aproxima su sensibilidad a los románticos ingleses, que tradujo con excelencia en muchos casos. No hay, en efecto, un poeta tan inspirado en este sentido, durante la posguerra, como Panero. Quizá tampoco lo ha habido después.

GABRIELE MORELLI

AA.VV. *Colección Poetas y Poéticas*. Palma de Mallorca: Edicions Universitat de les Illes Balears, 2009-2010.

Compuesta hasta el momento por cinco títulos, a saber: *Conocimiento y comunicación. Textos para una polémica poética en el medio siglo (1950-1963)* (2009), de Juan José Lanz; *Poesía y poética de Carlos Marzal* (2009), de Francisco Díaz de Castro; *Elena Martín Vivaldi: una poética elenamente entrañada* (2009), de María Pilar

Celma Valero; *Jesús Munárriz: una poética de la cordialidad* (2009), de Almudena del Olmo Iturriarte; y *Francisco Bejarano: una poética de la melancolía* (2010), también de Almudena del Olmo Iturriarte, la Colección Poetas y Poéticas de la Universitat de les Illes Balears, vinculada al proyecto de investigación «Edición de poéticas y de materiales para el estudio de la recepción de la poesía española entre 1939 y 2000», auspiciado por el Ministerio de Educación y Ciencia, y contando como investigador principal al catedrático y poeta Francisco Díaz de Castro, es una realidad feliz tanto por sus planteamientos iniciales como por su realización final: los cinco volúmenes publicados a día de hoy son referencias ineludibles en el acontecer filológico de la poesía española de la segunda mitad del siglo XX, sirviendo ya como guía para lo que va de este siglo XXI, pues no podemos olvidar que vienen firmados por expertos críticos en poesía española actual.

De los cinco publicados podríamos redactar unos cuantos folios por cada volumen, ya que se trata de libros y no de capítulos o artículos, si bien este espacio que aquí se nos brinda lo vamos a dedicar ante todo para celebrar la colección en su conjunto, deseando que continúe la publicación de más estudios, si bien con la actual crisis económica y los recortes que se están efectuando en los proyectos de investigación y en los I+D parece que el proyecto se ha «aplazado». Los poetas elegidos son todos significativos, autores importantes de la segunda mitad del siglo XX, y cada uno a su modo ofrece una trayectoria singular y posee una obra con la suficiente madurez como para ya ser objeto de estudio, por su trascendencia en el contexto de las letras españolas de las últimas décadas. La recopilación de material bibliográfico, citas y puesta al día de las referencias críticas sobre estos autores se nos hace indispensable para afrontar cualquier estudio posterior no sólo de ellos mismos, sino también de otros autores coetáneos, por las referencias indirectas y volúmenes colectivos

citados. El cúmulo de información es ciertamente loable, y este tipo de libros, también hay que decirlo, nunca circulará por los kindle. Como la mayoría de los estudios se han realizado en poetas todavía vivos, menos la granadina Elena Martín Vivaldi, y por no hacer agravio comparativo respecto a centrarnos en uno u otro volumen, aquí nos vamos a centrar en el primero de los citados, el que alude a la polémica del medio siglo. Pero que conste que hablamos de trabajos que se sitúan en la excelencia crítica.

Antes de cualquier otro estudio o panorama de cualquier época, y tratándose de un proyecto de investigación que se remonta al final de la Guerra Civil, el volumen escrito por Juan José Lanz recoge uno de los debates más importantes que sucedió en la entonces España gris de los cincuenta, es decir la polémica poesía como comunicación frente a poesía como conocimiento. Este volumen en concreto se hace de los más atractivos, ya que no sólo alude a un tema de debate más allá de autores sino que se erige como un libro atractivo y especialmente interesante, siempre desde la óptica del especialista, recogiendo año por año las intervenciones de los poetas que se implicaron en el proceso, precedido de un estudio que, como siempre, resulta aclaratorio por el enfoque, que pone también luz, y de qué manera, tan brillante, desde el punto de vista teórico.

Hay que decir que Juan José Lanz, Profesor Titular de Literatura Española de la Universidad del País Vasco, nos tiene acostumbrados a este tipo de libros, ya que sus publicaciones siempre se han definido por la claridad y el rigor. La manera de explicar las cosas, y cómo se llega a ellas, es lo que le

distingue, y también en este volumen asistimos a una investigación que no se deja ningún fleco por exponer, explicar o enumerar. Cualquier idea nuestra sobre este volumen sería un simple parafraseo. Así, *Conocimiento y comunicación. Textos para una polémica poética en el medio siglo (1950-1963)* es un hábil recorrido por aquella polémica que, no obstante, ahora empieza a ser conocida, dado que los manuales de literatura y los estudios de literatura contemporánea parecía que, hasta hace bien poco, se acababan en la Guerra Civil. Como si después del Veintisiete se hubiera acabado la poesía en España, al menos desde el punto de vista de la elaboración de manuales. Con este libro se muestra un capítulo importante del malestar intelectual de los poetas españoles de la Segunda Generación de Posguerra, un malestar precedido de un claro afán por hacerse un lugar en la cultura, un espacio propio que se distanciase de los poetas que habían sobrevivido a la contienda fratricida y que habían optado por quedarse en España pero que, al margen de su notoriedad, es innegable que fueron esa gran generación de poetas que tras la guerra dio una imagen de normalidad y de calidad a la poesía, la cual hasta ese momento había aparecido siempre ensombrecida por la literatura oficial, de la que por cierto muchos otros de los supervivientes o de la Primera Generación de Posguerra formaron parte, o tuvieron que formar parte en algún momento. En fin, sea como fuere estamos hablando de un libro importante enmarcado en una colección importante. Y deseamos que continúe este tipo de estudios y labor. Proyectos como este hacen falta en nuestro panorama crítico, con este calado y dirección.

JUAN CARLOS ABRIL