

MARTÍNEZ, José Enrique. *La voz entrecortada de los versos*. Barcelona: Editorial DaVinci, 2010, 176 pp.

El escritor y crítico literario uruguayo Eduardo Milán, a modo de homenaje metalingüístico al arte mismo de versar y a los diferentes mecanismos métricos que se usan para engranar los versos, escribió un poema titulado «No fallen los caballos del encabalgamiento...» donde el protagonista, temática y prácticamente, queda retratado a la perfección:

No fallen los caballos del encabalgamiento
que abren los sentidos, los sentidos
que se abrieron en cuatro como a Túpac
Amaru. No digan los sentidos encabalgados
en su locura lo contrario a lo que quiero:
la precisión del sentido, no el desbocamiento
de esta falsa totalidad que presentimos, atentos
a ese amargo amago de completud. Serán como
una red
si fallan, serán como otra red.
Lo que no supe decir que no lo digan los caballos.

De la misma manera, el estudio del profesor José Enrique Martínez titulado *La voz entrecortada de los versos* —título sugerido del poema «A mis lectoras del futuro» de Eduardo Fraile— plasma un ameno acercamiento hacia el encabalgamiento poemático, el cual, en resumidas cuentas, «sugiere una fluencia rítmica cortada» o, cuanto menos, un «conflicto entre dos ritmos, el sintáctico y el métrico».

Tras esta introducción esclarecedora y preparatoria de lo que será el estudio posterior acerca del encabalgamiento y después de un breve capítulo dedicado a la pausa, encontramos las primeras denominaciones para el fenómeno de «cabalgar» un verso sobre otro —como «fenómeno con-

trario a la esticomitia»—, apuntadas por varios autores —como Puigblanch, De la Barra, Camus, Masdeu o Salvá— desde que allá por 1841 apareciera por vez primera la palabra «encabalgamiento» en el *Manual de literatura* de Felipe Tejera. Así, antes del concepto que tenemos hoy día, hubo otros muchos como: «engambamiento», «enjambamiento», «eslabonado» y «eslabonamiento», «encadenado» y «encadenamiento», «enlazado» o «trabazón». Tal vez, si se ha optado por el vocablo «encabalgamiento», en lugar de todos los anteriores, sea por el hecho de que es el que mejor refleja «el dislocamiento, la violencia, la ruptura que supone [...]» el que en un poema haya versos encabalgados sobre otros.

Así las cosas, el término también ha conocido diversas definiciones que alteran el significado original a través de una serie de matices. De esta forma, entre las calificaciones dadas se hallan: «*desajuste* que se produce en una pausa versal al no ser de ninguna manera pausa sintáctica», o «*rompimiento* de un sintagma cohesivo por la pausa de fin de verso», o «*desequilibrio* entre verso y sintaxis», o «*transgresión* de la correspondencia entre las unidades rítmica y sintáctica», entre muchas otras, facilitadas por estudiosos como Quilis, Bousño, Navarro Tomás, Lotman o Domínguez Caparrós y que tan magistralmente nos acerca José Enrique Martínez, mostrándose coincidente con ellos en lo que respecta a que «los encabalgamientos entorpecen la marcha normal del ritmo sintáctico [...], se produce así una sensación de avance trémulo, de jadeo, realzando el propio significado conceptual expresado por los versos».

Por su parte, el siguiente capítulo del estudio está dedicado a los tipos de encabalgamiento que se pueden constatar en los poemas, teniendo presente que sólo hablaríamos de versos encabalgados «cuando se trata de escisión de *palabras* ([...] apresurada- / mente) o de *sirremas*, es decir, de partes de la oración que constituyen una unidad gramatical [...]» como sería el caso de la separación de los sintagmas formados por sustantivo y adjetivo («indiano / marfil»), sustantivo y complemento determinativo («noche / de Todos los Santos»), verbo y adverbio («regresa / torpemente»), tiempos compuestos de los verbos («has / cortado las flores») y perífrasis verbales («rompió / a llorar»), palabras con preposición («confiar / en Dios»), etc.; y también aquellos grupos partidos —de sujeto + verbo («[...] en que *los sempiternos resplandores / hallan*, un punto, refulgente calma» de Juan Ramón Jiménez) o viceversa («[...] *Corría / un aire fuerte y seco*» de Antonio Machado), y verbo + complemento directo («Tú, con mil ojos. Noche, *mis querellas / oye*, y esconde [...] de Francisco de la Torre) o viceversa («¿Qué humos *inventaron / la palabra desierto*» de Juan Ramón Jiménez) que Kurt Spang denominó como «*enlaces métricos*», los cuales «no presentan tan estrecha cohesión como los sirremas» pero que, aún así, también pueden ejemplificar a la perfección lo que es y lo que supone un encabalgamiento.

Sin lugar a dudas y como es fácil suponer a la luz de lo anterior, según el tipo de encabalgamiento que se produzca, habrá que delimitar una determinada clasificación de los mismos en la que se distinga entre encabalgamiento versal o medial —según el lugar que ocupe en el verso—; encabalgamiento léxico, sirremático u oracional —según la unidad(es) dividida(s)—; y encabalgamiento abrupto o suave —según los efectos expresivos producidos y la prolongación del verso cabalgante sobre el encabalgado.

Esto último, lo de los efectos expresivos, conoce un mayor desarrollo en el estudio de José Enrique Martínez, al anotar que, para Balbín Lucas, el encabalgamiento produce tanto una «relevación intensiva» como una «relevación tonal»; o que para García-Page lo que ocasiona es un «procedimiento artístico habilitado para crear [...] sorpresa», pues es un «mecanismo lúdico». Sea como fuere, poetas como José Hierro o Luis Cernuda también supieron valorar el encabalgamiento en la medida en la que «opone a un ritmo mental [...] un ritmo sentimental. El encabalgamiento es una forma de ironía, es desmentir un ritmo por medio de otro, es guiñar el ojo al lector», pues introduce un «lenguaje suculento e inusitado» que se acerca irremisiblemente al «lenguaje hablado y el tono coloquial».

Ahora bien, después de los presupuestos teóricos y puesto que toda teoría exige o se ve mejorada a través de una serie de ejemplos prácticos, el profesor Martínez se fija concretamente en los encabalgamientos existentes y visibles en *Estío* (1916) y en los *Sonetos espirituales* (1917) del poeta onubense Juan Ramón Jiménez, y en la obra poética de la que probablemente sea la poeta granadina más conocida de todos los tiempos, Elena Martín Vivaldi, con un marcado interés por las peculiaridades expresivas y de contenido que tales encabalgamientos producen en las composiciones poéticas analizadas.

A continuación, a modo de curiosidad, existe un capítulo dedicado a cómo se debe recitar poesía con una serie de reglas referidas a la dicción y a la entonación de los encabalgamientos y donde nos veremos en el membrete de elegir entre hacer «una lectura prosaica, conversacional» o «una lectura musical, métrica», si atendemos a las diferencias manifestadas por el hispanista checo Oldřich Biliè acerca de que la cadencia fónica «lógico-sintáctica u oracional» hay que dejarla para la lectura de la prosa, mientras que la «rítmico-melódica,

versal o prosódica» es idónea para la recitación de poesías. No es raro que, de esta forma, se produzcan «rupturas y encabalgamientos tonales» que vienen a sumarse o a enfatizar los encabalgamientos gráficos, pues ¿qué es entonación poemática sino «un coloquio múltiple entre los versos», esto es, entre quien los escribió, quienes los leen y quienes los escuchan?

Finalmente, redondeando el cabal estudio, también existen capítulos dedicados a la relación entre encabalgamiento y verso libre —donde cumple unas funciones especiales para «ostentar su carácter de verso» y desmarcarse así de la prosa—, por un lado; y encabalgamiento y su (com)postura frente a los metros clásicos —en los que produce un «efecto desautomatizador» y su uso no fue bien visto por los tratadistas de siglos anteriores sin darse cuenta de que, en realidad, como apuntara Lotman, el encabalgamiento «aumenta las posibilidades informacionales del texto artístico respecto al no artístico», provocando, por ende, que «cualquier fenómeno de la estructura del texto artístico sea un fenómeno de significación—, por otro; así como en qué consisten los llamados «encabalgamientos forzados» o aquel «encabalgamiento léxico y final de verso en partícula átona» que, en ocasiones, ha dado poemas con una fea —y hasta repulsiva— versificación como el que José Enrique Martínez recoge del fabulista Tomás de Iriarte:

Muchos dicen que, porque al
verso siguiente va con
las palabras de otro, don
Fulano pasa por mal
versista; pero aun con tal
error, cumple como buen
poeta, pues poniendo en
sus versos cabales las
sílabas, deja a otro más
hábil colocarlas bien.

Después de la grata lectura y del atento análisis del estudio del profesor Martínez, al solícito y amante lector de poemas le corresponderá dilucidar si el encabalga-

miento es una licencia procaz de la poesía contemporánea o un avance mayúsculo para «relajar las marcas auditivas de la poesía tradicional en favor de nuevas opciones de lectura», como un resultado más «de la crisis de la oralidad y la consiguiente conversión de la poesía en un objeto destinado a la lectura privada y personal».

NURIA SÁNCHEZ VILLADANGOS

GARCÍA BARRIENTOS, José-Luis. *Cómo se comenta una obra de teatro. Ensayo de método (edición corregida y aumentada)*. México D. F.: Toma, Ediciones y Producciones Escénicas y Cinematográficas, A. C., 2012, 520 pp.

Más de diez años después de su primera aparición en España, sale a la luz en el mercado editorial mexicano una versión revisada y ampliada de uno de los hitos más señalados en la historia reciente de los estudios sobre teatro y representación. Originalmente publicada en 2001 por la madrileña Síntesis, *Cómo se comenta una obra de teatro* se ha convertido, en su dilatada andadura, en un verdadero clásico, siendo así que múltiples universidades y centros de enseñanza teatral lo tienen por manual de consulta obligada, y no hay biblioteca o librería que se precie —académica o generalista— que no albergue un ejemplar entre sus anaqueles. Cuatro ediciones —una de ellas digital—, numerosas reseñas laudatorias y una traducción al árabe avalan su arrollador éxito. La versión comentada en estas páginas —con la que José Luis García Barrientos consolida su presencia en América— supone la prueba definitiva de su envidiable vitalidad.

La prehistoria de *Cómo se comenta* nos remonta a los años 80. Su investigación de esa época cristaliza a principios de la siguiente década con la publicación de su tesis doctoral. Bajo el título de *Drama* y

tiempo (Madrid, CSIC, 1991), y a través de una exposición tan diáfana como sistemática, en sus páginas sienta los cimientos de una teoría a la que, inspirándose en la narratología de Genette, denomina *dramatología*. A esta primera incursión siguen multitud de artículos, ponencias y seminarios, donde el investigador del CSIC difunde sus reflexiones, despertando el interés de alumnos y colegas. Es, sin embargo, con la aparición de *Cómo se comenta* cuando su labor teorizadora llega al gran público, logrando un empuje decisivo.

De sus posteriores pesquisas surgirán otros dos trabajos esenciales: *Teatro y ficción* (2004) y el volumen colectivo *Análisis de la dramaturgia: nueve obras y un método* (2007). Suerte de complemento del libro de 2001, con el que formaría un díptico, *Análisis* lleva a la práctica los principios de la dramatología, mediante el pormenorizado estudio de piezas concretas (*Muerte de un viajante*, *La coronación de Popea*, *El príncipe constante* y *Ubú rey*, entre otras). Con él, además, se inaugura una nueva fase de trabajo, que amplía, más si cabe, los horizontes de la investigación emprendida hace ahora casi 30 años. Como investigador principal de dos proyectos del Plan Nacional de I+D+i y auxiliado por un nutrido grupo de académicos, el profesor García Barrientos se halla inmerso en una empresa de gran calado, continuación natural de los pasos dados con anterioridad, así como demostración irrefutable de la versatilidad del método: la aplicación de sus categorías al estudio de la dramaturgia escrita en español, por autores en activo y en nueve países a este y al otro lado del océano (Cuba, México, España, Argentina, Chile, Estados Unidos, Uruguay, Costa Rica y Panamá). De momento, solo el volumen sobre Cuba (dato nada baladí, por cierto) ha visto ya la luz; se esperan, no obstante, nuevas y estimulantes entregas para los próximos meses, en un despliegue científico llamado a establecer un antes y un después en las investigaciones teatrales.

Con tan notables precedentes debe el lector de esta nueva edición de *Cómo se comenta* adentrarse en su consulta, esto es, con la certeza de que las categorías que desfilan ante sus ojos, configurando un sólido andamiaje teórico, han sido ya puestas a prueba en repetidas ocasiones, saliendo de todas ellas no solo victoriosas, sino también revitalizadas. Y para que ello conste, incluye García Barrientos su estudio sobre *Luces de bohemia* —recogido en *Análisis*—: una de las aportaciones más acertadas del volumen, en cuanto viene a cubrir un hueco del que diversas voces se hicieron eco en 2001. Actualizada la parte práctica del ensayo y retocadas algunas secciones de la teórica, se puede decir, por lo tanto, que, tras más de una década, el libro alcanza al fin su forma ideal, aquella que, de hoy en adelante, debería ser empleada como manual, tanto en México como en todo el orbe hispánico.

¿Pero en qué consiste el método dramatológico? ¿En qué se fundan su popularidad y aceptación en el medio académico? En el nivel más superficial —pero no por ello desdeñable— habría que hacer mención al persuasivo y meridiano estilo de García Barrientos, así como a su capacidad de exposición: entregado a la ardua tarea de clarificar conceptos que para cada crítico significan algo distinto, sorprende la claridad con la que estructura su discurso, definiendo, de una vez para siempre, nociones que aparecían rodeadas de excesiva bruma, y cerrando fisuras ocasionadas por anteriores propuestas, mediante un enfoque lo suficientemente abarcador y dialogante para que teóricos y practicantes de todo signo se sientan reconocidos. Este afán conciliador se aprecia, sobre todo, en su unificación de los conceptos *escena* y *literatura*, con frecuencia enfrentados entre los teatrístas más rompedores, y en su defensa de un único modo de representación teatral, opuesto al de la narrativa (que también incluiría al cine).

Esta noción de *modo*, sobre la que edi-

fica la mayor parte de su argumentación, la toma García Barrientos de la fuente más ilustre de la historia teatral: la *Poética* de Aristóteles. Apoyándose en las consideraciones del Estagirita —origen de la teoría literaria de Occidente— propone una manera específica de abordar el análisis de las piezas de teatro, con independencia de si ya han sido representadas o se conservan en papel. Lo que cuenta es la potencialidad escénica, es decir, que un determinado texto haya sido escrito para las tablas y, como tal, cuente con lo que el investigador llama *dramaticidad*. Frente a la narrativa, cuya reconstrucción tiene lugar exclusivamente en la mente del lector, la figuración teatral se desarrolla frente a los ojos del espectador. Esta, al igual que las letras de una novela, remite a un plano ausente (la fábula o *diégesis*), mas siempre manteniendo la tensión entre este extremo y el del escenario, sin que ninguno de los dos se imponga al otro. El producto de esta dialéctica es la materia específica del teatro, o *drama*. Definido por García Barrientos como «la acción teatralmente representada», el drama implica el desdoblamiento de los cuatro elementos estructurales comunes a toda representación: tiempo, espacio, personaje y público. De esta manera, el análisis habrá de fijarse en la forma en que estos componentes —ubicados, en un principio, en el plano inmaterial de la fábula, de lo imaginario— se manifiestan en el orbe palpable de la escena, en a qué contorsiones se ven sometidos y con qué limitaciones se encuentran en su traslado al ámbito escénico.

Este es el planteamiento general del tratado de García Barrientos. A partir de estas premisas básicas, se lanza a una minuciosa caracterización de herramientas para el análisis, echando mano de términos ya usados por Genette o algún otro referente de peso —caso de los relativos al tiempo; matizados, aun así, la mayoría de las veces—, o acuñando los suyos propios (siempre, eso sí, tras una concienzuda jus-

tificación). De este esfuerzo de síntesis surge la primera parte del libro, la más enjundiosa: en ella se concentran las pautas del método, y de nuevo es obligado hacer referencia a la claridad expositiva. Dividido de manera más o menos simétrica, y en capítulos de similar longitud, el discurso pasa revista no solo a los cuatro factores arriba mencionados, sino también al estrato textual, llamando la atención sobre el abismo que separa a acotaciones de diálogos, y dedicándoles a ambos tipos textuales sendos apartados. El examen de los elementos nucleares viene, por otro lado, precedido por una sección que, bajo el marbete de «ficción dramática», aborda aspectos no específicos del modo dramático, tales como el esquema actancial, la estructura de la acción o el tipo de drama. Por fin, en cuanto a los cuatro ejes analíticos, resulta especialmente sugerente la parte dedicada a la recepción, colocada, no por casualidad, al término de la exposición: en ella se recoge buena parte de lo que se ha venido sembrando en capítulos anteriores, si bien desde la instancia del descodificador. Sin este, nos queda claro, el teatro carece de sentido.

No nos demoramos más en nuestra glosa del modelo dramatológico, sin duda mucho más meridiano en su descripción original que en estas apretadas líneas. Baste reiterar la probada aplicabilidad de sus principios y su decidida voluntad de abarcar el modo en su conjunto, incluso en sus avatares más rupturistas y reacios a encasillamientos o anhelos clasificatorios (léase teatro posdramático y formas adyacentes, cuyo principal designio pasa por dinamitar las convenciones del teatro clásico). Los volúmenes resultantes de los proyectos antes aludidos pondrán estos extremos de relieve, así como la compatibilidad del método con otros moldes teóricos, algunos de ellos no enmarcados en las provincias de la semiología. Ya en *Cómo se comenta* se apunta algo de esta sintonía, al conjugar la puesta a punto de la dramatología

con la inclusión de otras posibilidades analíticas, encarnada en los dos apartados que siguen a la explicación metodológica: el primero de ellos, elocuentemente titulado «Vigencia de dos modelos clásicos (poética y retórica)», constituye una glosa de los dos enfoques teorizados por Aristóteles, más una interesante aplicación de la utilidad retórica al escrutinio del episodio culminante de *El alcalde de Zalamea* —el enfrentamiento verbal entre Pedro Crespo y Don Lope—; y por lo que respecta al segundo apartado, se trata de una antología de «comentarios inteligentes» de textos o espectáculos teatrales, debidos a las plumas de *monstruos* como Marx, Grotowski, «Azorín», Larra, Artaud, Brecht o «Clarín», con la que García Barrientos busca «conjurar cualquier tipo de fundamentalismo, incluso epistemológico»; más o menos impresionistas, lejos de la sistematicidad de la dramaturgia, todos ellos destacan, aun así, por su rigor argumentativo e innegables valores literarios.

Precediendo a los textos antologados, por cierto, se halla el aludido análisis de *Luces de bohemia*, donde el investigador del CSIC se revela como un sagaz analista. La elección de esta pieza de Valle-Inclán no es, en modo alguno, gratuita: apela a su naturaleza hondamente representativa, en primer lugar de la creación dramática española —siendo uno de los títulos más celebrados de su historia—, pero sobre todo de las anomalías que una obra teatral puede contener sin verse desterrada del coto abanderado por Shakespeare, Sófocles, Molière y otros nombres capitales. Con su ágil y lúcido verbo, ofrece García Barrientos una admirable radiografía, la cual viene a certificar la pertinencia y fecundidad de perspectivas interpretativas como la presente: a fin de evitar la vaguedad e indeterminación, restringe al máximo su objeto de análisis; esta limitación redundante, sin embargo, en una exigentísima iluminación del ámbito, que no deja lugar a las sombras ni a la ambigüedad.

En conclusión, sobran razones para celebrar la ocasión que motiva nuestra reseña. Nos encontramos ante un esmerado y coherente trabajo de revisión y desarrollo de un original ya suficientemente vigoroso. Con esta nueva versión de *Cómo se comenta una obra de teatro*, por último, no solo se beneficia el pueblo mexicano —dotado de una efervescente vida teatral—; al contrario, debe verse como un fenómeno crucial en todo el dominio hispánico. De la misma manera, la pervivencia de este ensayo no solo ha de encontrar eco en el contexto académico, sino, en un sentido más amplio, en el ánimo de todo aficionado a las candilejas.

MIGUEL CARRERA GARRIDO

THION SORIANO-MOLLÁ, Dolores (ed.).
La Naturaleza en la Literatura Española. Vigo: Editorial Academia del Hispanismo, 2011, 338 pp.

El volumen reseñado recoge veinte trabajos sobre el asunto anunciado correspondientes a análisis de obras literarias españolas de los siglos XVI al XX. El abanico es amplio y los ensayos variados como corresponde al tratamiento del medio natural en periodos históricos bien diferenciados y que abarcan desde el Renacimiento con sus tópicos y convenciones, pasando por la nueva sensibilidad paisajística que introdujo la filosofía ilustrada y explotó el romanticismo o finalmente las modulaciones que adquiere el tema en escritores actuales.

La serie comienza con el ensayo de Nadine Ly sobre el tratamiento del conocido tema de la tórtola desde San Juan de la Cruz a Góngora y que cuenta con análisis tan clásicos como los de Bataillon (1953) o Asensio (1970). Su seguimiento a través de Lope de Vega, Tirso de Molina y Góngora le permite trazar un preciso

camino que nos acerca a una de las series más emotivas de nuestra literatura donde se tensan de continuo tradición y originalidad. Similares esfuerzos debieron hacer quienes se enfrentaban pretendiendo inyectarles savia nueva a otros modelos clásicos actualizados en los libros de pastores —que estudia en su ensayo José María Ferri Coll— o en la égloga con su cerrada tópicica y que aquí ejemplifica Soledad Pérez-Abadín con un análisis de la *Égloga I* de Hernando de Acuña.

Tiene en común con ellos el intenso peso de la tradición escrita anterior el siguiente trabajo de Mireille Nicolás sobre la alegorización de la naturaleza en *La humildad coronada* de Calderón de la Barca. Gravita esta vez sobre el simbolismo atribuido a las plantas personificadas que participan en el auto su larga presencia en la cultura occidental: el Olivo, el Cedro, el Almendro, la Encina, la Espiga, la Vid y el Laurel.

Los escritores áureos superpusieron a la tradición heredada sus apreciaciones directas sobre el mundo natural, pero la impresión del lector moderno es siempre que aquella pesa demasiado y las impresiones singulares corren el riesgo de diluirse en un sin fin de tópicos. O quizás pesa demasiado la erudición en nuestras apreciaciones, sobre todo —como es el caso—, si el acercamiento a los textos se realiza llevados de la mano por expertos avezados en el seguimiento de las vicisitudes de todos aquellos temas y tópicos.

No ocurre lo mismo cuando venimos a la modernidad. Acaso sea porque compartimos mucho más su visión tanto libresca como directa y sobre todo porque el estudio de la Naturaleza con toda su amplitud y complejidad constituye el meollo mismo de la modernidad, pero invertido el método, es decir, desplazada la deducción por la inducción, el todo por las partes con lo que el inventario nunca más estará cerrado. Durante los siglos XVIII y XIX se exploraron nuevos modos de análisis y

vivencia del mundo natural que tuvieron hondas consecuencias en la literatura que se elaboró en adelante impregnada de la nueva sensibilidad. Un abanico de estas posibilidades se muestran en los siguientes trabajos: Enrique Rubio valora el papel del paisaje en la novela histórica centrándose en el análisis de *El señor de Bembibre*, de Gil y Carrasco. Excelente conocedor su autor de los escenarios del Bierzo donde la ubica, el relato es tanto un viaje al pasado histórico legendario de la trama como, sobre todo, un viaje a través de los escenarios sentidos y presentados con sensibilidad romántica de manera que la novela alcanza un tono lírico importante.

Yvan Lissorgues analiza el papel de la naturaleza en la obra de *Clarín*, su vivencia en particular del mundo natural de Asturias, que dio lugar a series de artículos, pero que sobre todo fue el escenario privilegiado de sus ficciones donde el mundo natural es un componente siempre sustancial y lleno de modulaciones, que esperan todavía un estudio minucioso para el que este ensayo constituye un sugestivo esbozo señalando algunas de sus líneas maestras fundamentales.

Otros colaboradores en el volumen lo hacen con estudios sobre el papel del mundo natural en novelistas del realismo español. José Manuel González Herrán analiza el paisaje como marco idóneo para explicar las conductas de los personajes en *El cuarto poder*, de Armando Palacio Valdés y también sus valores metafóricos o simbólicos. Ermitas Penas centra su atención en los espacios oreños que comparecen en las obras de Emilia Pardo Bazán, abundando en la presentación de sus variados registros descriptivos, que nacían tanto de un conocimiento profundo de aquellos territorios como de los numerosos modelos representativos que se le ofrecían. Marisa Sotelo Vázquez, por su lado, reincide en el acercamiento a la naturaleza en la Pardo Bazán y «Víctor Català» (esto es, Caterina Albert), indagando hasta qué pun-

to pudieron influir sus respectivos orígenes gallego y catalán, así como su condición femenina en su escritura. Y dejando al final planteado un asunto nada baladí que necesitaría larga discusión: la recepción de sus escritos como dotados de una fuerza supuestamente «masculina» que sorprendería aún en el mundillo de los críticos literarios todavía de claro predominio masculino.

Solange Hibbs ofrece un acercamiento al papel que juega la naturaleza en la obra de Rosario de Acuña, hoy prácticamente olvidada, pero sin duda una de las mayores luchadoras de su tiempo para que la mujer fuera valorada en condiciones de igualdad. Acuña veía en la naturaleza una vía de conocimiento y por otro lado, de regeneración, sustentados por su panteísmo espiritualista. Actitudes y sentimientos a los que no era ajeno Rafael Altamira tal como estudia Dolores Thion Soriano-Mollá. Para entonces se habían difundido modos de acercarse al mundo natural buscando alivio a las tensiones de la vida urbana moderna, buscando una paz y un reposo que aquella les negaba. En todos los novelistas realistas mencionados hasta aquí es evidente este aspecto, pero mucho más en escritores como *Clarín* o Altamira, impregnados del idealismo krausista y de los nuevos aires religiosos finiseculares. En ambos, el mundo natural era el lugar idóneo para que el hombre se ensimismase y descubriera sus aspiraciones más íntimas. Y más si este retiro se realizaba en territorios asociados a la propia infancia —el añorado paraíso de la felicidad sin serpiente—, que en el caso de Altamira se concreta en Alicante y que estudia María de los Ángeles Ayala en su comunicación con solvencia documental e interpretativa.

Otro fino catador de paisajes naturales como era *Azorín*, es analizado por Christian Manso, que centra su aproximación en *La ruta de Don Quijote*, cuya elaboración condujo al escritor a adentrarse por Castilla-La Mancha, dispuesto a comprobar

qué quedaba del mundo cervantino en aquel territorio. Su viaje era un desplazamiento tanto fuera de la ciudad hacia el mundo rural más imaginado que conocido, como un viaje al pasado con todo lo que estas excursiones espirituales suponían en aquellos días de indagación en una hipotética identidad nacional, cuya *vivencia* explica con claridad Manso.

No muy distinta en este sentido resulta la siguiente comunicación sobre paisaje y conciencia poética en *Soledades* de Antonio Machado, de Thierry Capmartin, cuestionando lecturas anteriores que han recalorado excesivamente los aspectos solipsistas de estos poemas.

El acercamiento a la naturaleza en el cambio de siglo iba potenciando cada vez más los aspectos emocionales y su representación por ello intensifica los registros líricos tal como muestran Rocío Chárques en su comentario de *Flor de santidad*, de Valle-Inclán, o Miguel Ángel Lozano refiriéndose a *Años y leguas*, de Gabriel Miró. Su prosa de cuidada taracea artística adquiere en los dos casos una intensidad, que paraliza las acciones, anula lo narrativo y se ofrece al lector como una sucesión de estampas líricas, profundamente evocadoras. La palabra se pone al servicio de la fijación de algo tan sutil y paradójicamente pasajero como son las emociones.

Los últimos cuatro ensayos resultan más dispersos pero igualmente atractivos. Domingo Pujante aporta una aproximación al mundo de la naturaleza en la obra de Fernando Arrabal. Salvadas todas las distancias, sigue siendo espacio de libertad y de refugio de la civilización sobre todo para quienes escapan de las normas sociales dominantes. El mito de lo natural mantiene viva su fuerza generadora y de atracción, pero no por ello libre de contradicciones. El refugio en el mundo natural no garantiza la tranquilidad. El hombre viaja allí adonde vaya con sus contradicciones y sus fantasmas. Nada tiene de extraño que se encuentre allí no en un espa-

cio idílico sino habitado también por seres inquietantes y grotescos.

Bénédict de Buron-Buron analiza lo que llama «la poética pictórica» en *Un ser de lejanías* (2001), de Francisco Umbral. Un libro testamentario y de confesiones íntimas en el que intenta despojarse de sus máscaras sociales, para confesar su intimidad. ¿Es así o es la última pirueta de un malabarista de la palabra, escritor superdotado y excesivo que se malogró sometido al inmisericorde negocio editorial? Es la pregunta a la que se responde en este ensayo mostrando otra de las trampas a que somete la modernidad al artista: lo confina en la gran ciudad —en este caso Madrid— pero le promete la libertad de una falsa naturaleza: la jaula de una vivienda con jardín. Y enjaulado ve pasar las estaciones, el tiempo, su tiempo, que convierte en escritura llena de brillantes imágenes y confidencias.

Tramposa también es la presencia de la naturaleza en los paisajes de la ausencia en la pieza teatral de Carlos Marquerié *Tres paisajes, tres retratos y una naturaleza muerta* (2004), que comparecen en el ensayo de Béatrice Bottin. Porque también esta vez es la naturaleza vista desde la ciudad: en concreto los encinares de Brunete, cercanos a la vivienda del dramaturgo más que como realidad presente, como escenario fantasmal donde murieron miles de combatientes en la guerra civil española. Tramposa porque la evocación del mundo natural es especialmente engañosa siempre en el teatro y más con la parafernalia de imágenes que caracteriza las creaciones escénicas actuales manejadas por un experto director, que lo es además en lumino-tecnia. Concebido el espectáculo como un viaje —un peregrino recorre ese paisaje cruelmente tatuado por la guerra—, sin embargo, nos devuelve al comienzo de estas notas y a imágenes que ya estaban latentes en aquellas obras: la vida como peregrinación a lo largo de un camino donde se va viendo un paisaje reconfortan-

te u hostil, placentero o árido, que se va acortando con el correr de los años.

Cierra el libro un breve ensayo de Marisa Sotelo sobre Miguel Delibes, oportuno homenaje al escritor desaparecido no hace mucho y embajador como pocos para penetrar en los misterios del desolado paisaje castellano por el que tanto peregrinó, convirtiéndolo en referente imprescindible de su literatura.

Editados con la pulcritud y la limpieza que caracteriza a los libros de la Editorial Academia del Hispanismo, esta veintena de estudios son una buena muestra de cómo ha ido siendo representada la naturaleza en la literatura española. El libro es recomendable tanto por lo que ofrece como por lo que sugiere, ya que ni con mucho agota el tema, sino que, por el contrario, sugiere multitud de sugerencias para indagar en cómo el mundo natural ha sido percibido por nuestros literatos a lo largo del tiempo.

JESÚS RUBIO JIMÉNEZ

TORQUEMADA, Antonio de. *Coloquios satíricos*. Rafael Malpartida Tirado (ed.). Málaga: Universidad de Málaga, 2011, 360 pp. Col. Analecta Malacitana, Anejo LXXXII.

La Universidad de Málaga —en su ya extensa y reconocida colección de «Anejos de *Analecta Malacitana*»— ha publicado los *Coloquios satíricos* de Antonio de Torquemada en edición de Rafael Malpartida Tirado, profesor en la mencionada Universidad y estudioso del autor renacentista y del género de los diálogos en que la obra se encuadra.

En un extenso «Prólogo» (pp. 11-29), que inaugura la edición, el profesor Malpartida documenta de manera pormenorizada los errores y descuidos de las ediciones modernas de los *Coloquios* que le han precedido. Por el contrario, en la «In-

roducción» (pp. 31-49) se manifiesta —de manera consciente y voluntaria— con brevedad y síntesis, pues —según propia confesión— “editada ya mi monografía sobre los tres diálogos de Torquemada, con capítulo extenso sobre estos *Coloquios*, ofrezco ahora, por no repetirme y para tomarme con mayor desenfado su obra, unos apuntes breves y de cariz ensayístico tanto en fondo como en forma [...], ya que practiqué la dimensión más académica en dicho libro» (pp. 28-29). Se refiere Rafael Malpartida a su anterior trabajo, publicado bajo el título de *Aprendices, escépticos y curiosos en el Renacimiento español. Los diálogos de Antonio de Torquemada* (Málaga, Universidad, 2004), fruto —solo en parte— de su tesis doctoral.

El primer apartado de dicha introducción —titulado «Una vida en los diálogos» (pp. 33-35)—, es un breve esbozo biográfico de Torquemada, que Malpartida realiza —a falta de documentos más fidedignos— sobre datos extraídos en su mayor parte de las obras del autor y de los personajes que en ellas pululan, lo que obliga a conceder a tales datos una credibilidad con reservas. Debíó de nacer entre 1505 y 1510, posiblemente en Astorga; seguramente residía ya, como estudiante, en Salamanca desde los diez años y allí permanecería durante varios más, hasta que, en la década de los treinta, lo encontramos en Cerdeña —según confiesa uno de los Antonios que aparecen en sus escritos—, llevando al parecer una vida no muy ejemplar. Tras esa estancia en Italia, vino a asentarse «en la Casa de Benavente al servicio del conde don Alonso de Pimentel, vinculación profesional que dejará gran cantidad de remembranzas del autor, cuya vida se adivina desde entonces sosegada y consagrada a la lectura que le brindaba la gran biblioteca de su señor» (pp. 34-35). En este ambiente —como secretario y preceptor del joven conde don Alonso— debíó de publicar su primera obra —titulada *El ingenio o juego de ma-*

rro, de punto o damas (Valencia, 1547), hoy perdida—, a la que siguieron el *Manual de escribientes* (1552), los *Coloquios satíricos* (1553), la *Historia del invencible caballero Don Olivante de Laura* (1564) —publicada de forma fraudulenta en Barcelona, y famosa por mencionarse en el célebre escrutinio libresco del *Quijote*— y el *Jardín de flores curiosas* (1570), compuesto durante los últimos años de su vida —cuando ya estaba al servicio del Obispo de Astorga— y publicado un año después de su muerte, ocurrida en 1569.

El segundo apartado introductorio —“Un escritor de diálogos» (pp. 37-40)— está consagrado a esbozar algunos de los recursos empleados por el autor para recrear de manera magistral un ambiente de distendida charla; con tales recursos, demuestra poseer un «perfecto conocimiento de los resortes de un género, el dialogal, que Torquemada practicó no una sino tres veces, y con saludable cuidado de la recreación conversacional, es decir, el mantenimiento de la ilusión de que estamos ante una plática real y no ante un discurso monológico al que artificiosamente se ha dotado de apariencia dialogal» (p. 37). En este sentido, los *Coloquios satíricos* —y no le van a la zaga el *Manual de escribientes* y el *Jardín de flores curiosas*— hacen gala de un engarce magistral entre un acontecimiento que les sobreviene a los personajes en sus fortuitos encuentros y el tema de conversación que ese acontecimiento desencadena, aspecto que el profesor Malpartida analiza en todas y cada una de las piezas dialogadas que componen los *Coloquios* del astorgano.

Las peculiaridades del enfoque satírico que Torquemada imprime a sus *Coloquios*, son objeto de análisis en el tercer apartado introductorio —“Una sátira desde el diálogo» (pp. 41-46)—. Aquí Malpartida señala que la de nuestro autor no es «la *sátira menipea* que se recuperará sobre todo en la centuria siguiente, ni encontramos entramados alegóricos», como en Fer-

nández de Ribera, Quevedo o Vélez de Guevara; «Torquemada es más directo, cerca el objeto de la burla, que no disfraza o transforma ni desplaza a ámbitos infernales, y sale a la calle mudado en conversantes, entre ellos un homónimo Antonio que se espanta de contemplar «la desorden» del mundo que le rodea» (p. 41). Para ello, emplea hábilmente gráficos símiles e imágenes, así como ingeniosas chanzas y técnicas de dramatización que le permiten la deixis conversacional. Tras exponer en un cuadro los resortes de la obra que revelan su estudiada estructura, el editor plantea la más que probable frustración del escritor ante la mirada escéptica de quien constata la imposibilidad de reformar las costumbres con una obra como la suya. Y concluye: «Mucho me temo que acertó nuestro autor, pues no hay ámbito al que apuntara en que el ser humano haya sentado cabeza, pero ahí queda su sátira desde el diálogo, si no efectiva en cuanto a poder disuasorio, lograda al menos en lo que atañe a «probar la mano en este género de escritura», como declaraba Mejía al frente de sus *Diálogos*» (p. 46).

El cuarto y último apartado de la introducción —“«Fruta de postre» para los diálogos” (pp. 47-49)— tiene por objeto explicar el sentido de la novelita pastoril dialogada con la que Torquemada remató sus *Coloquios satíricos*. Tal vez se explique este añadido como una *reprobatio amoris*, porque «estos coloquios van dirigidos a un niño —heredero de gran casa—, y no son desdeñables como prontuario de conducta [...]; y en edad donde el carácter es aún moldeable, como se indica en el prólogo general, se le enseña con este último diálogo muy prematuramente al joven Pimentel que «si al amor pones de por medio, pocas cosas justas dejarán de tornar injustamente hechas»» (p. 47). Tras señalar diversos aspectos de este apéndice pastoril —en el que el verso y, sobre todo, la narración adquieren un papel preeminente—, el profesor Malpartida defiende una

tesis convincente, la de que —bajo la piel del humanista— en Torquemada late un intenso corazón de fabulador. Y, así, concluye: «Demuestra así nuestro autor que por más que muchos humanistas ceñudos condenaran la ficción —cultivándola, sin embargo, algunos de ellos como quien en misa repica—, conviven armónicamente en la *officina* del erudito buen número de relatos de muy distinto tenor al de los tratados, misceláneas y polianteadas, y de ahí el trasvase a la propia obra resulta inevitable» (p. 49).

Sigue a la introducción una serie de secciones preliminares. La primera de ellas es una «Recepción e historia editorial de los *Coloquios satíricos*» (pp. 51-56), en la que Rafael Malpartida destaca, en primer lugar, la escasa difusión editorial de los *Coloquios* —frente al éxito obtenido por el *Jardín*—, así como las distorsiones críticas en la apreciación y enfoque del autor y de su obra, aunque en este terreno algo se ha ido mejorando en los últimos años. Después de esto —y en segundo lugar—, ofrece una relación bibliográfica comentada de las siete ediciones de los *Coloquios*, dos antiguas y cinco modernas; de estas últimas, también dos —una del propio Malpartida— habían quedado inéditas.

En la segunda sección preliminar se exponen los «Criterios de edición» (pp. 57-62). El profesor Malpartida explica que ha tomado como base textual la *editio princeps* (Mondoñedo, Agustín de Paz, 1553), aunque la ha cotejado con la edición bilbaína de 1584 para solventar los errores y mejorar la lectura de algunos pasajes estragados de aquella, dejando constancia en nota de las variantes entre ambas estampaciones antiguas. Aclara también los criterios empleados en la transcripción textual, modernizadores en la mayoría de los casos, a fin de facilitar la lectura, aunque respetuosos con el significado de la obra y la intención del autor. Las notas —mayormente de carácter léxico, lingüístico o de fuentes— son un complemento idóneo

para que el lector comprenda y contextualice la obra en su integridad.

La tercera sección preliminar corresponde a la «Bibliografía» (pp. 63-82), que el editor divide en fuentes primarias (distinguiendo entre las obras de Torquemada y otras obras antiguas, de las que extrae pasajes que reproduce en las notas), fuentes críticas (estudios sobre Antonio de Torquemada) y obras de consulta frecuente, mencionadas de forma sintética en el aparato crítico a pie de página.

Sigue, a continuación, el texto de los *Coloquios satíricos*, transcrito con pulcritud y buen tino, al que el editor añade un profuso aparato de notas a pie de página que aclaran al lector términos y expresiones de época y sitúan la obra en el contexto ideológico y literario en que se forjó. La edición se cierra con un útil «Glosario de voces y nombres propios anotados» (pp. 347-351), que facilita la búsqueda y consulta de lugares concretos del libro.

Nos hallamos, en conclusión, ante una excelente edición crítica de los *Coloquios satíricos* de Antonio de Torquemada —singular ejemplo del floreciente género dialógico de aquella época y obra particularmente ilustrativa del pensamiento hispánico de mediados del Quinientos—, llevada a feliz término gracias a la acostumbrada experiencia y buen hacer del profesor Rafael Malpartida Tirado.

ANTONIO CASTRO DÍAZ

JORGE DE MONTEMAYOR. *Poesía selecta*.

Juan MONTERO y Elizabeth RHODES (eds.). Madrid: Castalia, 2012, 460 pp.

Jorge de Montemayor fue uno de los poetas con mayor éxito editorial en el siglo XVI. No obstante, su fama en la posteridad se ha debido a su obra en prosa, quedando la poética en el olvido, tanto de los lectores como de la crítica. No por ello

debe restársele mérito y valor, puesto que, como demuestran Juan Montero y Elizabeth Rhodes, tuvo una gran importancia para el público de la segunda mitad del XVI, momento en el que cristalizan las nuevas tendencias italianas. En este contexto, la obra de Montemayor participa de una transición, con la conjugación de antiguas y nuevas tradiciones. Su obra refleja el cambio, tanto en la formación de su cancionero como en el tratamiento y los nuevos enfoques de temas y tópicos, en los que se deja ver la reflexión del autor. Según esta lectura, y yendo más allá, tiene completo sentido que, superado el giro en las prácticas poéticas, la obra poética de Montemayor quedase como una «venerable reliquia». Como señalan sus editores, hay que entender, pues, la obra del poeta como producto de esta coyuntura literaria, fruto de una tensión de tendencias y destinada a un público que no quería perder de vista el sabor de la tradición a la vez que se complacía en nuevas perspectivas para la lírica. Una vez cumplido su propósito, dejó de interesar (no dejando por ello de ser reconocida).

Montero y Rhodes, al reunir todas las pistas editoriales del cancionero de este autor y exponerlas con claridad y exhaustividad de datos, abren la posibilidad de reflexionar al hilo de Montemayor sobre esta transición de la que habla su poesía, igual la profana que la devota. A través de su estudio y del aparato crítico que acompaña al texto, el lector es capaz de crearse una buena idea de cómo se configuró el texto a través de las distintas publicaciones, desde la primera en que aparece como obra de conjunto, en 1553, hasta la última en vida del autor, en 1558 (y las póstumas que siguieron). La postrera entrega del poeta, *Segundo cancionero* y *Segundo cancionero espiritual*, es la que se toma como texto básico para esta edición, ya que podemos considerarla la última expresión de la voluntad del autor en su obra.

Por otro lado, con la historia del texto,

reveladora de la trayectoria de una voluntad poética, la lectura de la obra aporta una visión del panorama literario de la época desde el propio texto. Se abre la posibilidad de reflexionar sobre problemas crítico-literarios a través de los títulos de las diferentes ediciones, sobre la estructuración de la obra, sobre los metros de las nuevas incorporaciones, sobre el sentido al que apuntan los cambios de preferencias del autor. A esto contribuye el aparato de notas que acompaña a los poemas y los sitúa en la historia del texto, comenta las alteraciones en la distribución respecto a las ediciones anteriores, apunta la relación con otros poemas y señala las variantes significativas, entre otros datos de interés para la lectura. Además, se añaden al final del libro dos apéndices, uno con notas para la comprensión de términos y expresiones de los poemas (en ocasiones, con breve explicación del significado de estos) y otro con todo el material de ecdótica para aquel que quiera contrastar con mayor exhaustividad la construcción del texto y su historia, con todas las variantes. De esta forma, la edición da juego tanto a la lectura gratuita de la poesía como a aquella preocupada por cuestiones histórico-críticas; y si bien un continuo movimiento por el libro se requerirá para esta última, se ofrece como contrapartida un texto limpio de llamadas, explicaciones y referencias, más cercano, por lo demás, a la idea del cancionero original.

No obstante, debemos tener en cuenta que, como reza el título, lo que ofrece esta edición es una selección. Se omiten fragmentos de los poemas más extensos de ambos textos (*Segundo cancionero* y *Segundo cancionero espiritual*) y, por otro lado, se añaden otros poemas sueltos que circularon y tuvieron vida propia al margen de la construcción del cancionero. Por lo mismo, se prescinde de los preliminares del texto, de los cuales se destaca una mención del prólogo en la introducción, probablemente la única de interés mayor

para el lector que procure ir más allá en la comprensión del proceso de construcción del texto.

Las características de la colección recortan las posibilidades del planteamiento crítico y su aplicación a esta edición. Un cuadro explicativo, por ejemplo, en el que se representase gráficamente el desarrollo del cancionero en sus diferentes ediciones ayudaría a la comprensión de los datos. La continua llamada de atención por parte de los editores sobre las novedades, lo significativo, lo destacable, no se completa con una razón interpretativa de ello que ayude a ir creando una idea del sentido de la voluntad del autor en la construcción del cancionero. No obstante, aunque se podría haber apuntado alguna línea de reflexión con la que fomentar la curiosidad del lector, la elipsis crítica se puede considerar igualmente positiva, por cuanto evita que el lector aborde el texto con otros juicios que los que de la exacta historia del texto se infieren. En las secciones dedicadas separadamente a obras de humanidad y devotas sí se profundiza en el sentido literario e histórico de la obra poética, pero sin una conexión de las perspectivas de aproximación interpretativa con los datos expuestos, ya para justificar la lectura que proponen los editores, ya para anticiparla.

Por otro lado, aunque no haya un espacio en el que podamos leer un estado de la cuestión, este se infiere de las notas que acompañan al texto de la introducción. Vemos perfectamente a través de ellas cómo los pasos de la crítica han avanzado sobre todo en la indagación de facetas biográficas del autor y, con relación a estas, aspectos de su literatura, pero siempre fuera de una visión de conjunto que haya sabido valorar la obra poética de Montemayor en el contexto en el que nace y se desarrolla (y «muere»). El único comentario con respecto a esto que se nos ofrece es el de Gómez Palencia, desde una perspectiva reduccionista y anclada en la tendencia de la crítica tradicional: «Después

de leer atentamente las obras poéticas de Montemayor, forzoso es reconocer que no tiene ni una sola poesía, verdaderamente inspirada, que lo ponga a la altura de sus colegas petrarquistas». A romper estos prejuicios es a lo que, precisamente, abre la puerta esta edición con su estudio exhaustivo de la historia del texto, de acuerdo con los avatares editoriales.

Asimismo, apunta otras claves de contextualización interesantes, como el paralelismo apreciable en la organización del cancionero de Montemayor respecto a la disposición de Boscán y su traslado a la poesía de Garcilaso, lo que puede suponer la intención del autor por situarse en el paradigma inaugurado por estos, y plantea cuestiones de calado crítico: ¿Se mantiene esa actitud autorial en los poemas que va incorporando a su obra? ¿Debemos entender en este mismo sentido el nuevo título de la obra en 1558? ¿Hasta qué punto es relevante el cambio de rótulo de «obras profanas» a «obras de humanidad? Son cuestiones que, en cualquier caso, se sugieren y quedan abiertas para futuras investigaciones.

En esta línea de sugerir pistas, se compara a Montemayor con otros poetas de su generación, llamando la atención sobre su equitativa dedicación a la poesía profana y a la religiosa, peculiaridad, al parecer, de nuestro autor. En secciones separadas los editores ahondan en estos dos tipos de poesía que cultiva Montemayor, decantándose finalmente por la mejor calidad de la religiosa. Aducen la razón del éxito editorial para esta decantación, y la significativa inclusión de sus textos religiosos en la lista de libros prohibidos de 1559 como justificante del olvido en el que cayó la obra después, pero no hay que olvidar, primero, que el éxito editorial fue tanto de las obras profanas como de las espirituales y, en segundo lugar, que la prohibición de sus textos no impidió que se reimprimiesen más adelante de forma aislada.

Esto último, efectivamente, apoya el

reconocimiento que tuvo esta poesía devota por sus coetáneos y prueba su valor. La confluencia de discursos bíblico-teológicos a través de los moldes pastoriles llegó sin duda a unos lectores que, en medio de una fuerte agitación por los conflictos que estaba viviendo la Iglesia (y el pueblo a través de esta) con el cisma de la reforma, necesitaban ideas reconfortantes, que miraran a la seguridad de las autoridades y de la tradición, pero con sabor singular y propicios a una meditación personal. Se sugiere que esta circunstancia pudo ser la causa de la inclusión de la obra religiosa de Montemayor en el índice de libros prohibidos. No obstante, es una cuestión que también queda abierta, sin una conclusión determinante por parte de los editores.

Como se ha ido apuntando, la importancia de la obra poética de Montemayor se ha de entender en su contexto. En la tensión del cambio post-humanista de perspectiva que altera el paradigma de las relaciones amorosa humanas y con la divinidad, el poeta toma y desarrolla conceptos que aplica al tratamiento renovador de la tradición. Combina en sus poemas moldes octosilábicos con los nuevos italianizantes, sin dejarse entusiasmar del todo por el ideal humanista, especialmente en lo tocante al ámbito espiritual y religioso. El poeta lusitano acomodado en España prefiere la intimidad, la reflexión personal y el recogimiento. Con ello se inscribe de lleno en la reorientación de la lírica al superar el ecuador del siglo XVI, en paralelo a la transformación socio-cultural y literaria que se estaba produciendo, aportando a la misma un elemento particular. Esta nueva perspectiva con la que poder acercarnos a la obra poética de Montemayor es la que los editores proponen, reconstruyendo la historia del cancionero, presentando de forma objetiva los datos, analizando el alcance de la obra profana y devota del poeta, así como su perfil. Sin dar juicios preconcebidos ni forzar la interpretación del lector. De esta forma, el valor de su poe-

sía puede apreciarse en sus valores intrínsecos y, al tiempo, en sus relaciones con su contexto, labor esencial y precisa de la filología y la historiografía literaria. A ambas presta un servicio destacado la presente edición.

ROSER LÓPEZ CRUZ

VALENCIA, Pedro de. *Obras completas. VI, Escritos varios*. Jesús María Nieto Ibáñez (coord.). León: Universidad de León, Instituto de Humanismo y Tradición Clásica, 2012, 661 pp.

Hay libros que parecen nacer con el don de la oportunidad y este Volumen VI de las obras completas del humanista Pedro de Valencia es, sin duda, uno de ellos. En una sociedad como la actual, denominada por muchos tan pomposamente «del conocimiento y la información», la aparición de un volumen como este debiera suponer para todos ellos una cura de humildad, ya que ante la enorme amplitud y variedad de los conocimientos del erudito de Zafra el lector inevitablemente se siente pequeño e ignorante. Y es que su condición de «Escritos varios», al contrario de lo que a priori pudiera parecer, lejos de constituir un defecto (tal como parecen lamentar sus propios autores con ese «Esta falta de uniformidad aparente se debe al manejo de un material misceláneo y desigual» de la Introducción) se erige, en nuestra opinión, en la mejor virtud de este volumen ya que constituye un maravilloso compendio de buena parte del saber del gran humanista español de finales s. XVI y comienzos del XVII.

Se incluyen en el volumen desde tratados de filosofía práctica y moral en la línea del estoicismo y cinismo (probablemente el área de estudio más querida por el humanista español) como los *Humanae rationis* o los *Ejemplos de príncipes, pre-*

lados y otros varones ilustres, que dejaron oficios y dignidades y se retiraron a escritos más político-didácticos, dedicados a la educación de los mandatarios como las *Advertencias para la crianza de los príncipes, cuando pequeños. Contra el abuso de procurarlos callar con espantos*, en los cuales acaso se deja sentir su vertiente de maestro en su escuela de Zafra. También la preocupación por la salud encontró su lugar en el pensamiento de Pedro de Valencia tal como se percibe en *De tuenda valetudine*, interesante estudio en latín dedicado a la prevención de enfermedades y a la proposición de un régimen de vida saludable, muy en la línea de la medicina hipocrática y galénica, y en la *Dedicatoria a la reina doña Margarita de su libro intitulado «De las enfermedades de los niños»*, libro este último que a día de hoy no se ha localizado. Hay asimismo un breve escrito en latín de tipo exegético, *De Hebraeorum coro* acerca del «coro», unidad de medida del peso utilizada entre los judíos, y un tratado sobre arte, la *Descripción de la pintura de la virtudes*, muy cercano a la especial sensibilidad pictórica de su admirado maestro Benito Arias Montano. También en relación con este último está la *Descripción de la justicia en ocasión de querer Arias Montano comentar las leyes del reino*, escrito con un marcado carácter político. Por el contrario, muy poco interés personal debió despertarle su labor como censor de libros, que en el presente volumen está representada por la *Carta e informe de Pedro de Valencia sobre los escritos del P. Alonso Sánchez y el Dr. Jerónimo Hurtado* y por el informe *Sobre la guerra de Flandes de Jerónimo Conestaggio*, lo cual no es impedimento para que se mantenga su seriedad y rigor en las objeciones que presenta contra la publicación de los escritos de estos tres autores. Aunque probablemente el documento más difícil de clasificar que nos aporta este volumen VI, *Escritos varios*, sea ese *Parecer sobre una cátedra en*

Salamanca, reflexión tremendamente lúcida a la par que sencilla (y de una vigencia asombrosa) sobre los criterios que, a juicio del erudito segedano, debieran seguirse para atribuir una cátedra.

Pero, sin lugar a dudas, tal y como apunta Gómez Canseco en su prólogo, quizá una de las piezas más decisivas de este libro, sean las famosísimas *Cartas a Góngora en censura de sus poesías* por su valor para la historia de la crítica literaria, al haber tenido el honor de inaugurar desde su redacción en el verano de 1613 la desde entonces eterna polémica en torno al estilo poético gongorino (aunque, desde luego, sin proponérselo, ya que es escrita a petición del propio Góngora, y dada la amistad que les unía parece más consejo de amigo que crítica feroz).

Hay que reseñar desde luego y para concluir, la magnífica labor desempeñada por el Dr. Nieto Ibáñez en su calidad de coordinador del presente volumen, no sólo en la selección de los textos de Pedro de Valencia incluidos en él, sino además en la elección de los investigadores a los cuales se les han encargado los estudios introductorios, así como las ediciones y las traducciones (en los casos necesarios) de los distintos textos del humanista segedano. Cada uno de ellos realiza con sus aportaciones críticas el valor intrínseco, ya de por sí enorme, de los textos presentados en esta recopilación y los acercan y hacen accesibles al público no especializado. Y es que, como señalábamos al comienzo de esta reseña solo mediante el redescubrimiento de los grandes humanistas y de sus enormes aportaciones a los distintos campos del saber puede una sociedad como la actual, en la que el conocimiento está tan especializado pero a la vez tan devaluado, encontrar modelos a seguir y recordar que no hace tanto tiempo «saber mucho de muchos temas» sí se valoraba.

MANUEL CABELLO PINO

LÓPEZ DE ÚBEDA, Francisco. *Libro de entretenimiento de la pícaro Justina*. David Mañero Lozano (ed.). Madrid: Cátedra, 2012, 1048 pp.

No creo exagerar si digo que pocas obras de la literatura española de los Siglos de Oro han merecido por parte de los estudiosos una atención tan intensa y constante como *La pícaro Justina* en los últimos años. Dejando de lado por motivos de espacio algunos interesantes artículos, desde el cercano año 2010 hasta hoy han sido publicadas una fundamental monografía sobre el tema (Alberto Martino, *Per una sociologia empirica della letteratura del Siglo de Oro. Tentativo di ricostruzione del contesto sociale, 'ideologico' e letterario della Pícaro Justina*, Pisa-Roma, Fabrizio Serra Editore, 2010, 2 vols.) y dos ediciones de la obra: la de Luc Torres (Madrid, Castalia, 2010) y la que nos proponemos reseñar.

Al Prof. David Mañero, además de otras publicaciones importantes, se le debe la magnífica edición de la *Segunda parte de la vida del pícaro Guzmán de Alfarache* (Madrid, Cátedra, 2007), obra fundamental en el panorama de la novela picaresca y que, sin embargo, hasta su edición no contaba con un texto filológicamente fiable. A esta pulcritud textual se le debe añadir un enorme acopio de datos interesantes e imprescindibles para la correcta comprensión de la obra que aporta en la no menos brillante introducción.

En su empeño presente, como ya he dicho, afronta otro de los textos fundamentales del género picaresco, *La pícaro Justina*. Publicada en 1605, se inserta cronológicamente en un período fundamental para el desarrollo del género, pues sólo unos años antes, en 1602, había visto la luz la ya citada continuación apócrifa del *Guzmán de Alfarache* y acababa de publicarse el año anterior, en 1604, la segunda parte auténtica de Alemán. Añádase que por esos mismos años quizás anduviese Quevedo

terminando la redacción del *Buscón* o que incluso circulase ya manuscrito por la Corte. Gregorio González, si hacemos caso a la datación de su manuscrito, ponía fin también en ese año 1604 a la redacción de *El guitón Honofre*. Se publica, pues, *La pícaro Justina* en un momento en el que desde distintas perspectivas ideológicas y con otros tantos planteamientos retóricos, los secuaces del género intentan dar una respuesta al desafío lanzado por el anónimo autor del *Lazarillo* en 1554, parcial y magistralmente respondido por la primera parte del *Guzmán* alemán (1599) que, a su vez, provoca, como hemos visto, toda una serie de respuestas a un modelo o canon que, por lo demás, se considera justamente en formación permanente. *La pícaro Justina* se inserta justamente en este laberinto genérico y con su texto ofrece una novedosa propuesta a su desarrollo.

Si lo anteriormente anotado haría ya perder el coraje al más osado de los editores áureos, añádase, además, que *La pícaro* es el primer texto del género picaresco que incorpora un protagonista femenino y que, en muchos sentidos, instaura lo que algún crítico ha llamado «la picaresca femenina», y el adjetivo denota que el cambio de género del protagonista influye no poco sobre la tipología de este tipo de narraciones. La fórmula, como sabemos, tendrá éxito y rápidamente aparecerán obras que incorporan tal novedad, tales como *La hija de la Celestina* (1612) y su reelaboración posterior *La ingeniosa Elena* (1614) de Salas Barbadillo o, por citar sólo las más importantes, *Teresa de Manzanares* y *La niña de los embustes* de Castillo Solórzano.

Pues bien, estos dos complicados aspectos que acabo de señalar brevemente son extensamente abordados y, lo que es más importante, brillantemente explicados por Mañero en un apartado de la «Introducción» que acompaña la edición, concretamente el titulado «El personaje femenino como protagonista de la «novela picares-

ca»», en el que el editor, además, establece perfectamente los términos de la parodia que *La pícaro Justina* hace del *Guzmán de Alfarache*: la «parodia de la retórica doctrinal».

No menos brillante es la metodología en la fijación del texto. Como se recordará, la obra cuenta con un enmarañado panorama textual que inicia ya con la primera edición (Medina del Campo, Cristóbal Lasso Vaca, 1605) y se complica posteriormente con la asombrosamente rápida segunda edición (Barcelona, Sebastián de Cormellas, 1605), que pese a las innovaciones y errores que introduce sigue la anterior edición y no ningún manuscrito hoy perdido. A partir de este momento *Justina* abandonará España para editarse en castellano en Bruselas (Olivero Brunello, 1608) y después, traducida al italiano, por el prestigioso editor veneciano Barezzi (dos volúmenes, 1624 y 1625, reeditados en 1628 y 1629, respectivamente). De esta traducción italiana se hará la traducción al alemán, también en dos volúmenes, publicados por Friedrich Weis en 1626 y 1627. Poco después, en 1635, aparecerá la versión francesa editada por Anthoine de Somerville. A mediados del siglo XVII *Justina* vuelve a España con la edición barcelonesa de Pedro Lacavallería que sigue la de Cormellas de principios de siglo. Mañero Lozano, desbaratando una constelación de ediciones fantasmas, establece con rigor que la obra no será editada posteriormente hasta 1735.

Pues bien, a este sucinto panorama apenas descrito, que ya haría preciosa la labor ecdótica realizada, faltaría añadir el enorme trabajo de bibliografía material —análisis de los distintos ejemplares, estudio de los diversos estados de una edición, etc.— al que Mañero somete el texto y que le llevan, a mi modesto entender, a hacer absolutamente diáfano un panorama que, hasta esta edición, parecía irresoluble o, cuanto menos, opaco. Contamos finalmente con un texto crítico fiable que,

si bien sigue básicamente la edición *principes*, establece con absoluta fidelidad textual las relaciones tanto entre los distintos ejemplares de la misma, no todos idénticos, como con las ediciones posteriores que le siguieron.

Otro punto controvertido de la obra es, como se sabe, su autoría. Atribuida por la portada de la primera edición al «Licenciado Francisco [López] de Úbeda, natural de Toledo», desde muy pronto comenzó a dudarse de un autor absolutamente desconocido en el panorama literario del momento. Posteriormente Rojo Vega pareció demostrar con pruebas documentales que el auténtico autor de *La pícaro Justina* era el dominico Fr. Baltasar Navarrete. La crítica posterior, sin embargo, no parece convencida sobre ninguna de estas atribuciones. Mañero Lozano también afronta con rigor este aspecto y partiendo de los versos que Cervantes dedica a la obra en su *Viaje del Parnaso* (1614) y tras un detenido acopio de fuentes, acompañado de una inteligente interpretación, llega a la siguiente sugerente conclusión: «En resumen, creo que existen motivos suficientes para sospechar la pertenencia de «López de Úbeda» y Jiménez Patón a un mismo grupo de escritores toledanos que gravitó en torno a la figura de Lope. Estoy convencido de que un examen concienzudo de los posibles candidatos a la autoría podría arrojar alguna luz sobre la identidad del misterioso «capellán lego». Por mi parte, no puedo, por el momento, sino resaltar algunos puntos en común con el autor de la *Elocuencia española en arte*. Mientras tanto, convendrá seguir rastreando los pasos de Justina por el barrio toledano de San Justo, nombre cuya proximidad con el de la pícaro no deja de resultar inquietante» (pp. 52-53). Efectivamente, inquietante y sugerente es la hipótesis que, si bien cautamente, lanza Mañero y que, seguro, guiará sus trabajos futuros.

En conclusión, estamos ante una edición modélica porque resuelve los dos pro-

blemas que todo editor debe plantearse cuando afronta su trabajo: establecer un texto ecdóticamente irreprochable e interpretar e intentar resolver los problemas extra-textuales que la obra propone. El tercer mandamiento —*quasi nanos gigantium humeris insidentes*— se cumple cuando el Prof. Mañero Lozano declara honestamente sus deudas con los estudiosos que le han precedido en su tesón, desde Julio Puyol y Alonso, cuya edición en tres tomos de la obra en 1912 recibe su merecido reconocimiento, hasta las más recientes de Rey Hazas, Damiani, Navarro Durán y Torres, todas y cada una convenientemente estudiadas, utilizadas y analizadas por la que ahora reseñamos.

MARCIAL RUBIO ÁRQUEZ

MOLINA, Tirso de. *Obras completas Volumen I, Primera parte de comedias, I: Palabras y plumas, El pretendiente al revés y El árbol del mejor fruto*. Ignacio Arellano (ed.). Madrid-Frankfurt am Main: Iberoamericana-Vervuert, 2011, 584 pp.

Son dos las ediciones modernas que contienen las tres comedias que acá comentaré: la primera, la de *Obras dramáticas completas de Tirso de Molina*, edición de Blanca de los Ríos de 1946. Y la más cuidada edición de Pilar Palomo de 1994, aunque sin aparato crítico. El trabajo que desde 1997 lleva a cabo el Instituto de Estudios Tirsonianos (IET), cuenta con la publicación, además de actas y estudios a la obra de Tirso, con las ediciones definitivas de la *Cuarta parte de comedias* y los *Autos sacramentales* completos (ambas en dos volúmenes). Ahora, toca el turno a la edición de la *Primera parte de comedias* del mercedario, que, como explicó Ignacio Arellano en su edición de 1999, este orden de publicación responde a las proble-

máticas textuales y de logística que la monumental obra de fray Gabriel Téllez nos legó.

En este primer volumen, se encuentran tres comedias, complejas, entretenidas y admirablemente anotadas y fijadas. En las primeras páginas, Arellano explica la confección de esta edición, en la cual aborda los problemas de transición de las obras, reconoce las dos ediciones que en realidad están conformadas en la de 1627, publicada en Sevilla, por Francisco de Lira a costa de Manuel de Sande y dedicada a D. Alonso de Paz. A su vez se da cuenta de las doce comedias que integran esta impresión, en donde se aprecian obras o bien, perdidas, o bien modificadas, deturpadas o editadas por ajenos a la mano del propio Tirso de Molina. Posteriormente, se da paso a los preliminares de la obra, con su cuidado apartado de notas a pie de página y la siguiente parte que presenta las tres comedias mencionadas, antecedidas por estudios introductorios que explican el argumento, la trama, referencias históricas, variantes, nota textual, métrica, etc.

La obra *Palabras y plumas* (editada por José Enrique López Martínez) trata sobre el amor que el caballero español Íñigo de Ávalos siente por Matilde, dama noble que a su vez tiene sentimientos afectivos por Próspero, príncipe de Taranto. Es una pieza rica en referencias literarias e históricas que han necesitado de una cuidadosa anotación, muy bien llevada a cabo por el editor, que destaca la relación argumental con la obra de Boccaccio, *El halcón de Federico*, y otras referencias literarias a obras como el Lazarillo de Tormes, Guzmán de Alfarache y Estebanillo González.

En *El pretendiente al revés* (editada por Eva Galar Irurre) destacan una serie de intrigas y enredos que complican la trama, sobre todo con respecto al interés de Carlos y Sirena de preservar el honor, encontrado con los deseos y pasiones de los torpes soberanos. Consiente de los peligros que corre en la corte, Sirena desea huir

mientras Carlos intenta calmar al duque en sus intenciones amorosas. Al respecto de la obra, Eva Galar afirma que: «Tirso recuerda a la sociedad de su época 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).

Por su parte la comedia *El árbol del mejor fruto* (editado por Ignacio Arellano) nos presenta una obra centrada en la toma de identidad de Cloro con respecto al difunto Constantino, su amor por Irene, su posterior validación como soberano y la posterior exaltación del cristianismo en el campo de batalla contra Majencio. Arellano maneja por vez primera un manuscrito de la comedia que permite subsanar lagunas y errores que se venían transmitiendo hasta el presente, de manera que puede decirse que en todas las comedias del volumen, pero en *El árbol del mejor fruto* en particular, esta edición es la primera propiamente crítica de las citadas obras de Tirso, reforzándose así el papel nuclear que el Instituto de Estudios Tirsianos está desempeñando en la recuperación de las comedias tirsianas.

ALEJANDRO LOEZA ZALDIVAR

FARRÉ, Judith, Nathalie BITTOUN-DEBRUINE y Roberto FERNÁNDEZ (eds.). *El teatro en la España del siglo XVIII. Homenaje a Josep Sala Valldaura*. Lleida: Edicions de la Universitat de Lleida, 2012, 316 pp.

El volumen, con carácter monográfico, reúne dieciséis ensayos dedicados al teatro español del siglo XVIII, realizados por conocidos especialistas, principalmente españoles, para manifestar su estimación y agradecimiento al profesor Josep Sala

Valldaura, con ocasión de su reciente retiro del mundo académico, aunque espere-mos que no del de la investigación. La elección del tema responde al interés del homenajeado, ya que, desde los inicios de su carrera, ha constituido su principal materia de investigación, dándola a conocer a través de artículos, ensayos, libros, y ediciones críticas. Cabe decir que su perfil abarca otras facetas, ya que, además de ser poeta, también se ha ocupado de la literatura de otras épocas en sus varios géneros, de teoría literaria y de traducción, en castellano y en catalán, como muestra su amplia bibliografía, realizada por Nathalie Bittoun-Debruyne (pp. 301-314). Asimismo ha desarrollado una ininterrumpida actividad docente, sobre todo en la universidad de Lleida, como explica Judith Farré Vidal en la introducción del libro (pp. 11-15). El aprecio por el profesor Sala Valldaura queda realizado por un hecho insólito en un homenaje: que él mismo sea el autor de un capítulo del libro a modo de ensayo panorámico sobre el teatro español del siglo XVIII. Según se explica, el autor lo confeccionó a instancias de sus amigos y colegas, ignorando su destino. Dicho ensayo, muy detallado, a modo de alta divulgación, como todo el volumen, sirve de introducción a los demás capítulos, centrados en diversos aspectos del teatro español del dieciocho mostrados por él.

Un primer grupo de ensayos, realizados por José Checa Beltrán, Roberto Fernández e Inmaculada Urzainqui, se encarga de estudiar el influjo de la preceptiva clasicista, fijada por *La Poética* de Luzán, en el teatro culto de la época; las relaciones entre el Absolutismo borbónico y el teatro; la opinión que la prensa tuvo del mismo según los diversos periodos, reconociendo la estudiosa que «la experiencia crítico-teatral fue uno de los grandes vectores de la prensa española del siglo XVIII y [...] tuvo un papel de primer orden en la activación de las propuestas modernizadoras del teatro y en la orientación del gusto» (p. 92). A

continuación, en sendos ensayos de Rosalía Fernández Cabezón y Jerónimo Herrera Navarro, se habla respectivamente de la creación de un nuevo teatro culto, trágico y cómico, que intentó sustituir al barroco en el favor del público, inspirándose en los preceptos de Luzán, y con el apoyo del gobierno, que quiso explotar su carácter ético-didáctico en el plan personal y político, hasta tal punto que Fernández Cabezón no duda en definir la tragedia como «vehículo reformador a las órdenes de la ideología dominante» (p. 108); Herrera Navarro analiza de manera detallada las principales comedias en sus argumentos y caracteres. Sin menoscabar el papel de Iriarte en la formación de una nueva comedia, subraya la importancia de Moratín hijo, y de su nueva fórmula teatral que ofreció «un armazón teórico y un modelo práctico concreto y viable, a seguir por los nuevos dramaturgos, que influirá en el teatro del siglo XX» (138). Ambos ensayos ponen de relieve el papel que las traducciones de piezas, sobre todo francesas, tuvieron en la modernización del teatro trágico y cómico, a partir de las realizadas para los Reales Sitios, por voluntad del conde de Aranda, ministro de Carlos III. Dicho tema se retoma de manera más detallada en el trabajo de Christian Peytavy, que se ocupa de las relaciones entre el sainete, en particular de Ramón de la Cruz y el teatro francés, y también de las traducciones del teatro de aquel país bajo múltiples denominaciones. Insistiendo en el tema de las relaciones entre el teatro español y el extranjero, Maurizio Fabbri comenta la producción teatral de los jesuitas expulsos realizada en Italia, cuya calidad defendió en época temprana, y las traducciones al español de varias piezas de Metastasio, Goldoni, Alfieri. Ya en las últimas décadas del siglo XVIII, María Jesús García Garrosa ilustra el proceso de instauración en España, debido a las traducciones-adaptaciones de textos ingleses, franceses y más tarde alemanes, de un

nuevo género, la comedia sentimental, o tragedia burguesa, que encontró el favor del público culto y popular debido a la actualidad de sus temas, a menudo ligados a las ideas reformistas y una nueva sensibilidad que llevará a la creación del drama romántico.

Un buen número de ensayos está dedicado al teatro popular, tan criticado por los neoclásicos: Emilio Palacio Fernández ofrece un panorama completo de él, individualizando géneros y subgéneros, que, por su sorprendente variedad y espectacularidad, llegaron a conquistar al público menos culto y preparado, puesto que «pensados para divertir no se busca en ellos una ideología convincente» (p. 173). Dentro del teatro popular, Mireille Coulon habla del teatro breve, para otros investigadores teatro menor, definición ésta que aclara utilizar sólo «para designar aquellas obras que complementaban la función, aunque perteneciera la pieza principal al teatro breve» (p. 177). Entre estas piezas destaca el entremés, que por los años ochenta del siglo, fue sustituido por la tonadilla, y la loa. Pero, en particular, el ensayo se centra en el sainete de Ramón de la Cruz, original o adaptación de piezas franceses, afirmando que «todos los sainetistas que jalaron la segunda mitad del siglo XVIII le deben algo, sin ser forzosamente imitadores serviles» (p. 191). Testimonio del gran éxito del sainete, que, como la tonadilla, en su intento realista acude al folclore, utilizando sobre todo el andaluz, como indica Alberto Romero Ferrer, es el ensayo de Irene Vallejo González, que documenta su presencia en las tablas madrileñas durante la Guerra de la Independencia (1808-1814), con temas políticos y patrióticos, pero que sigue, de manera discontinua, hasta la mitad del siglo.

Imprescindible para comprender a fondo cuanto rodeó al hecho teatral en el siglo XVIII, es decir la declamación, sobre todo debido a la creación de nuevos géneros, la puesta en escena y la escenografía,

es sin duda el ensayo de Joaquín Álvarez Barrientos, que documenta el intento de modernización que afectó también a las condiciones materiales del teatro, y, en particular, a la asistencia del público. Por su parte, Juan Ríos Carratalá se ocupa de un fenómeno, menor sólo en apariencia: «las piezas teatrales representadas por grupos de aficionados reunidos en una casa particular» (p. 213), que, confeccionadas según sus exigencias logísticas, numéricas y de gusto, dieron una notable contribución a la industria editorial.

En definitiva, el volumen ofrece una visión exhaustiva del teatro del dieciocho, apoyándose también en una cualificada bibliografía presente al final de cada uno de los ensayos. Un índice de los autores y de las obras citadas hubiera podido agilizar la consulta del libro.

La abundancia de géneros presentes en la época muestra que el teatro del siglo XVIII fue apreciado por el público de todos los estamentos, y revela la existencia de una España interesada en la cultura e incluso atenta al hecho teatral extranjero para mejorar sus tablas mucho más de lo que supuso, al denigrarla, el resto de Europa.

Cabe reconocer, pues, que estamos en presencia de un florilegio de ensayos vivaz y atractivo, rico en sugerencias, nuevas reflexiones, planteamientos y aun textos desconocidos, como demuestra la edición, excelentemente prologada, de un desconocido sainete de José Vargas Ponce, *Los hijitos de la queda*, hecha por Fernando Durán López, con la que el homenaje se cierra.

PATRIZIA GARELLI

BARRUCHI Y ARANA, Joaquín. *Relación del festejo que a los Marqueses de las Amarillas les hicieron las Señoras Religiosas del Convento de San Jerónimo*

(México, 1756). Frederick Luciani (ed.). Madrid-Frankfurt am Main-México: Iberoamericana-Vervuert-Bonilla Artigas Editores, 2011, 206 pp.

La vida conventual femenina en Nueva España se regía por una especial mezcla de espiritualidad y sociabilidad que convertía a estos lugares de recogimiento en verdaderos epicentros de la sociedad colonial. Estudios pioneros como los de Josefina Muriel o Asunción Lavrin han contribuido a fijar los peculiares rasgos históricos de la clausura femenina, un espacio que, desde sus peculiares circunstancias de fundación, fruto del patronazgo y el mecenazgo, se asocia de manera ineludible a la corte novohispana y a las élites de poder del virreinato. Espiritualidad y recogimiento convivían cotidianamente con una especial mundanidad, en la que destacan, sobre todo, las visitas de los virreyes a los conventos. Como apunta Frederick Luciani en su introducción, estas visitas reproducían «en forma miniatura e interiorizada, las grandes entradas públicas y las ceremonias de recepción e investidura de los virreyes al asumir su cargo en las capitales virreinales. En esas ceremonias, cada elemento contribuía a lo que Paz ha llamado una *liturgia política*, altamente ritualizada, en la cual el virrey desempeñaba un papel activo» (p. 43).

Los textos dramáticos de estas visitas a la clausura que se han conservado son más bien escasos. Con la excepción de Sor Juana Inés de la Cruz, cuyo genio y figura van más allá de los rasgos propios de este tipo de literatura conventual, surgen algunos nombres propios como Joseph de la Barrera, en el siglo XVII, o Cabrera y Quintero en el XVIII. Entre los repertorios, destaca la colección de entremeses, loas y coloquios procedentes del convento de Santa Teresa en Potosí, editada por Arellano y Eichman (2005), y la colección de entremeses provenientes de conventos poblanos, transcrita por Sten y Gutiérrez Estupiñán (2007).

De ahí que la *Relación del festejo a los marqueses de las Amarillas en el convento de San Jerónimo de México* (1756), editada por Frederick Luciani, sea, de entrada, un importante testimonio para engrosar el corpus de este tipo de literatura dramática. Al hallazgo textual, deben sumarse las especiales circunstancias de sus destinatarios. Por un lado, el marqués de las Amarillas fue el último de los virreyes nombrados por Felipe V y, a partir de 1760, año en que dejaría su cargo, empezarían a ejercerlo los mandatarios nombrados por Carlos III. Se abrían así paso las reformas borbónicas, que supondrían un cambio fundamental en la dinámica social —y festiva— del virreinato. Además, otro aspecto singular reside en que todo apunta a que los marqueses de las Amarillas, a su llegada a la capital novohispana, visitaron todos los conventos de la ciudad, con fechas precisas y «según una jerarquía protocolar» y «con una descripción de cada visita» (p. 14). El hecho es, desde luego, insólito y no existe constancia de un programa de visitas conventuales por parte de los nuevos virreyes al asumir el cargo que tuviera, además, una constancia escrita. Por ello, la relación del festejo de las monjas jerónimas, que incluye la transcripción de todas las piezas de teatro conservadas y algunos fragmentos de descripción de la visita, es un documento que reviste especial importancia por su singularidad.

Acorde con ello, Frederick Luciani plantea una sugerente y lúcida introducción a la edición del festejo, que va más allá de sus funciones de presentación del texto. Su estudio preliminar se ocupa de enmarcar todos los aspectos esenciales para explicar bien el texto, desde las circunstancias relativas a la llegada de los marqueses de las Amarillas (pp. 7-12); el análisis de las piezas teatrales que componen el festejo: la loa, el entremés, el jugueteo, el sainete y la máscara (pp. 22-36), hasta el tratamiento de sus aspectos peculiares, como los nahuatlismos del lenguaje (pp.

36-38) o la música y el baile de su puesta en escena (pp. 43-50).

Un valor añadido al estudio preliminar son los apartados que tratan sobre aspectos más generales, como el que se ocupa de los festejos conventuales (pp. 12-16) y del teatro en la clausura (pp. 16-21), sus espacios de representación (pp. 38-43), el papel del convento como referente (pp. 50-54) o el «legado ambiguo de Sor Juana» (pp. 54-59). Así, por ejemplo, Luciani, al analizar las evidencias materiales del manuscrito y el breve prólogo que lo acompaña, se plantea interesantes preguntas en torno a la escritura del festejo. Sus conclusiones adquieren gran valor a la hora de reconstruir el proceso de escritura de este tipo de celebraciones conventuales. Ya que son varias las manos que participaron en la preparación de la copia manuscrita que el autor, Joaquín Barruchi y Arana, entregó a la madre priora, Luciani apunta la hipótesis de que «las copistas serían las religiosas del convento o las niñas educandas a su cargo; y también que estas copistas tenían a su disposición los guiones de las obras de los actos ceremoniales proyectados por Barruchi y Arana y sus colaboradores, con descripciones de lo sucedido en el festejo añadidas posteriormente» (p. 13).

Otro ejemplo significativo que ilustra bien los valores evocadores del prólogo de Luciani se asoma al considerar el panorama general sobre las distintas modalidades del teatro de convento —sintetizadas con acierto a partir de casos concretos—, que no sólo se dirige a encajar el festejo de Barruchi y Arana en una tradición, sino que, de nuevo, plantea interesantes pautas de trabajo. En este caso, el editor se interroga sobre el papel que jugaron las monjas en este tipo de festejos, como dramaturgas, directoras, escenógrafas, músicas y actrices (pp. 19-20). Otros ejemplos relevantes surgen en el cotejo de las acotaciones y descripciones del festejo con la evidencia arqueológica del convento llevada a

cabo por Juárez Cossío, para reconstruir los lugares escénicos de la representación del festejo (pp. 38-43) y el comentario detallado de las alusiones a sor Juana Inés de la Cruz en el texto. Este último apartado, además de ser un fiel testimonio de la vigencia de la estética barroca todavía a mediados del siglo XVIII, apunta a constatar una más que razonable conclusión y que bien puede resumir la orientación de todo el volumen: «tanto Sor Juana como las jerónimas de 1756 participaban de una gran tradición cultural propia de los conventos de mujeres de estos siglos, una tradición que se revela poco a poco con el trabajo de los investigadores sobre el tema. Esperamos que esta edición del festejo de San Jerónimo sea un digno aporte a esta tarea» (p. 59).

Después de la edición del texto, donde se echa en falta la numeración de los versos, se reproducen algunos apéndices e imágenes, entre los que también hubiera sido muy útil haber podido consultar el esquema métrico del festejo o alguna reproducción más del manuscrito original, además de la portada —sobre todo de los versos correspondientes a la página 103—. Estos últimos apuntes en ningún caso demeritan el interesante texto editado por Frederick Luciani ni el poder evocativo de su inteligente introducción. Se trata, en definitiva, de un volumen indispensable para adentrarse en el análisis de la literatura conventual del Siglo de Oro y sus postrimerías.

JUDITH FARRÉ VIDAL

RUBÍN DE CELIS, Manuel. *El Corresponsal del Censor*. Klaus-Dieter ERTLER, Renate HODAB e Inmaculada URZAINQUI (eds.). Madrid-Frankfurt am Main: Iberoamericana-Vervuert, 2010, 380 pp.

ESTALA, Pedro. *El Imparcial, o Gazeta política y literaria*. Estudio preliminar

y edición de Elisabel Larriba. Madrid: CSIC-Doce Calles, 2010, 418 pp.

El gran impulso que los estudios dieciochistas han experimentado en España durante las últimas décadas ha determinado que las investigaciones sobre la prensa española del siglo ilustrado hayan florecido últimamente, aunque no todavía con la intensidad y eficacia de lo sucedido en Francia, donde, gracias sobre todo a Jean Sgard o a recursos electrónicos como *Le gazetier universel*, los periódicos franceses de aquel siglo son bien conocidos y de fácil acceso para los estudiosos, una situación modélica para otros países.

Pero también el conocimiento de la prensa española avanza con paso firme. Reseñamos aquí la edición de dos importantes periódicos de la época —que nunca habían visto la luz en edición moderna—, realizadas ambas por los mejores especialistas en esta cuestión. El primero de ellos, *El Corresponsal del Censor* (1786-1788), de Manuel Rubín de Celis, pertenece al ámbito de la prensa moral y pedagógica, y sigue el modelo formal de los «espectadores».

Klaus-Dieter Ertler, un destacado investigador austriaco comprometido en el estudio de este tipo de periódicos españoles (acaba de publicar un excelente libro: *Regards sur les «spectateurs»*, Peter Lang, 2012), explica en el estudio introductorio el origen de esta prensa, cuyo modelo nació en Inglaterra (*The Tatler*, *The Spectator* y *The Guardian*) durante los primeros años del siglo XVIII. Su gran éxito pudo deberse a la sabia representación de los problemas que más preocupaban a la sociedad de la época, que fue dibujada a través de recursos como la burla, la ironía y la sátira. El mundo circundante se explicaba ahora a partir de la experiencia y la razón, y no desde una dogmática perspectiva escolástica, totalmente alejada de la realidad. Se subrayaban así los errores y vicios tradicionales del género humano, al tiempo que

se proponía la «búsqueda de la felicidad» apoyada en una nueva filosofía: la razón sustituye a la revelación; la autocrítica se hace desde la perspectiva de «el otro».

En este tipo de prensa, el autor o editor aparece generalmente bajo seudónimo, los temas son de carácter ético-didáctico, presentados mayormente bajo la forma de carta moral, sátira, fábula, ejemplo, alegoría, etc. El periódico propicia el diálogo entre autor y público, así como el debate entre distintas cabeceras. La aparición de esta prensa en el mundo católico se produce a partir de los años cincuenta y sesenta del siglo ilustrado. En el caso español, los principales periódicos de este tipo fueron *El Pensador* (1762-1767) y *El Censor* (1781-1787). Pero hubo otros: *El duende especulativo sobre la vida civil*, *El escritor sin título*, *La Pensadora Gaditana*, *El Belianís Literario*, *El Apologista Universal*, *El observador*, *El filósofo a la moda* y, por supuesto, *El Corresponsal del Censor*.

Renate Hodab, colaboradora del proyecto de investigación del profesor Ertler sobre los «espectadores», se ocupa de analizar formal y temáticamente el periódico de Rubín de Celis, cuyo «corresponsal» es un personaje ficticio, Ramón Harnero, que se dirige aparentemente al conocido y controvertido *El Censor*, pero cuyo interlocutor principal es realmente el público, que también interviene —supuestamente— a través de cartas al periódico. A menudo, las cartas se presentan como escritas por un antihéroe: petimetre, aristócrata perezoso y superficial, afrancesado ignorante, persona inhumana y egotista, aficionada a la fiesta de los toros. Pero a veces el autor es un ciudadano que cree en el progreso basado en la razón. Mensajes todos comprometidos con la defensa de una sociedad ilustrada, crítica con la frivolidad, la ociosidad, las modas, los privilegios, las injusticias, la excesiva jerarquización social, etc., y defensora de cambios sociales en los ámbitos de la educación, la religión y la ju-

risprudencia. Gran espacio se concede al papel social de la mujer, así como a la reforma del teatro.

Inmaculada Urzainqui, la investigadora que más y mejor ha escrito sobre la prensa española dieciochesca, se ocupa en el estudio introductorio de trazar la biografía del ilustrado asturiano Manuel Rubín de Celis (1743-1809; cuya figura ya fue estudiada por ella misma y por Álvaro Ruiz de la Peña en el libro *Periodismo e Ilustración en Manuel Rubín de Celis*) y de explicar el resto de su obra. Finalmente, la edición de *El Corresponsal del Censor* es una transcripción literal de todas las cartas del periódico, respetando la ortografía, sintaxis y puntuación originales, sin notas de los editores.

El segundo periódico que reseñamos es *El Imparcial*, de Pedro Estala, una de las mentes más lúcidas del siglo XVIII español. Su edición corre a cargo de la profesora Elisabel Larriba, cuyos excelentes trabajos en el campo de la prensa y del siglo ilustrado en general son bien conocidos. La presente publicación supone una importante contribución al dieciochismo español, tan valiosa como las anteriores. La edición de *El Imparcial* (que vio la luz entre el 21 de marzo de 1809 y el 4 de agosto de 1809; no desde el 21 de marzo de 1808, como figura por errata en la cubierta del libro) no es paleográfica: moderniza ortografía, acentuación y puntuación, y se basa en el texto conservado en la Hemeroteca Municipal de Madrid.

Sus estudios sobre Godoy y la España en torno a 1808 permiten a la profesora Larriba contextualizar inmejorablemente el texto de Estala, que disecciona con acierto en las primeras ochenta páginas del libro. En efecto, Napoleón entendió muy bien que el control de la prensa suponía una poderosa arma político-militar. Durante los primeros años del siglo XIX, las buenas relaciones diplomáticas hispanofrancesas depararon al primer cónsul francés, luego emperador, un trato excelente en la

Gaceta de Madrid. José I también se benefició de ese trato durante su reinado, y no solo a través de dicho periódico, también de *El Imparcial*, a cuyo frente se colocó a Estala, integrante de aquel grupo de intelectuales españoles, los afrancesados, convencidos de que el régimen josefino suponía la gran oportunidad para modernizar nuestro país.

O bien, Estala fue un oportunista dispuesto a servir al mejor postor. Entre otros motivos porque en 1793 publicó un *Discurso sobre la tragedia antigua y moderna* —excelente desde el punto de vista teórico-literario— donde reivindicaba los valores monárquicos y religiosos, frente al sistema republicano y el laicismo, y porque en los años previos a 1808 formó parte de aquel triunvirato (junto con Moratín y Melón) fiel a Godoy y enfrentado con el grupo quintanista, más progresista e ilustrado que el bando moratiniano. Escribió Alcalá Galiano que los tres citados mantuvieron en los años del cambio de siglo una guerra contra todo principio liberal y fueron dignos de su protector (Godoy) por la bajeza de las alabanzas que le prodigaron.

Pero no hay duda de que Estala fue la mejor pluma con que pudo contar el gobierno de José I. Larriba pasa revista a las distintas secciones del periódico, identificando los diversos elementos de la línea editorial de *El Imparcial*: la adscripción a las luces frente a las tinieblas, la defensa de la modernidad frente al oscurantismo, el manejo propagandístico de las noticias que llegaban de Europa o de la propia España, etc. Prioritaria fue la intención de dañar la imagen de la pérfida Albión, cuya política maquiavélica se oponía a la modélica de Francia, defensora de una paz permanente, así como la exaltación de la figura de Napoleón, empeñado en una guerra defensiva, por el bien de Europa. Los contemporáneos sucesos europeos sirvieron a Estala para establecer una serie de modelos y contramodelos políticos. Naturalmente, el periódico se propuso crear la impresión de que solo la victoria aguardaba a

las tropas josefinas y napoleónicas en general. El orden, la justicia y la felicidad de la España josefina se opusieron en forma de claros binomios a la anarquía, opresión e infelicidad que traerían los «falsos patriotas». Así, José I era un buen rey que llevaría a España al progreso y la felicidad, curando las heridas de los gobiernos anteriores.

En la sección de «Política» Estala insertó verdaderos ensayos políticos, apoyando la nueva constitución, interpretando la Historia de España tal y como la habían descrito sus enemigos: Felipe II y la Inquisición fueron los culpables de la decadencia española; el poder abusó del sagrado nombre de la religión para oprimir al pueblo de España, la cual carecía de industria por haber despreciado a las clases laboriosas en beneficio de clérigos, frailes, etc. De ahí que apoyara la reforma del clero regular que José I planeaba llevar a cabo. El verdadero patriotismo no se apoya en un concepto geográfico, sino que, según Estala, debe relacionarse con las ventajas que el ciudadano ha de disfrutar en una sociedad justa. Criticó a Floridablanca y quiso convencer al público de que la nueva dinastía napoleónica no era anticatólica. En el ámbito de la literatura criticó a los quintanistas, corruptores del buen gusto. Finalmente, retrató a sus compatriotas antinapoleónicos como «jacobinos españoles», o «turba revolucionaria de malvados», cuya actuación estaba marcada por el terror. El periódico se publicó solo durante cuatro meses y medio, al término de los cuales Estala comprendió que su defensa del régimen josefino no había servido para mucho.

Nos congratulamos, así pues, de la edición de estos paradigmáticos periódicos —accesibles fácilmente ahora—, cuyo significado ha sido desvelado y contextualizado inteligentemente por los investigadores citados, que contribuyen de esta manera al mejor conocimiento de la historia política y cultural de la prensa española.

JOSÉ CHECA BELTRÁN

TSUCHIYA, Akiko. *Marginal Subjects. Gender and Deviance in Fin-de-siècle Spain*. Toronto-Buffalo-London: University of Toronto Press, 2011, 277 pp.

El tema que aborda Akiko Tsuchiya en su último libro no es exactamente marginal. Su objetivo, tal y como lo escribe la autora en la Introducción, es entender la fascinación que tienen los novelistas españoles por la ecuación entre género y «deviance», en particular el femenino, a finales del siglo XIX. Tsuchiya indaga las razones del uso insistente del tropo literario del género desviado, es decir la desviación del género sexual normativo, en la literatura canónica y popular de esta época. El corpus de textos abordados en este libro es espectacular. La autora reúne en un solo estudio a autores tan conocidos como Benito Pérez Galdós, Emilia Pardo Bazán y Leopoldo Alas (Clarín), junto a autores poco estudiados ahora, como Eduardo López Bago y Matilde Cherner. Con estas fuentes se propone sostener la tesis de que la literatura «represents a site of convergence of larger debates on gender and deviance in the nineteenth century» (6).

El libro cumple ampliamente su propósito al poner a discutir autores y novelas con discursos médicos, criminológicos y antropológicos así como con periódicos ilustrados. Con esta variedad de fuentes y de disciplinas, Tsuchiya da una amplitud extraordinaria a los debates culturales que tenían lugar en la época acerca de la sexualidad femenina, la prostitución, el adulterio, la histeria y los hombres feminizados. Estas conductas eran síntomas de algún tipo de desviación sexual, típicos de sujetos que se encuentran fuera de la norma social para la sociedad burguesa heteronormativa del siglo XIX.

Marginal Subjects dialoga ampliamente con el campo de los estudios hispánicos decimonónicos, tanto estadounidenses como europeos, y con los estudios de género. Por otro lado, inserta sus análisis dentro de los debates que estaban teniendo lugar en Europa en la misma época en la que se publicaron los textos. Así, la autora explica que el tema del

género desviado (denominación que prefiere a la de sexualidad desviada) no es únicamente una obsesión para los escritores y artistas españoles, sino que lo es igualmente para los ingleses, los franceses o los rusos, y documenta su argumentación con ejemplos de Charles Dickens, Oscar Wilde, Émile Zola, y León Tolstói, entre otros. Estos puntos de comparación permiten entender, como afirma Tsuchiya, los puntos de convergencia de «cultural anxieties about the crisis of gender in general, and, in particular, about women's place in nineteenth-century Europe» (3-4). Así, la autora destaca cómo se establecían discursos disciplinarios en España, que tenían como objetivo evitar el desorden social y a la vez reformar e incluir los cuerpos modernos desviados dentro de las normas de una sociedad burguesa. Asimismo, resalta las estrategias, siguiendo conceptualmente a De Certeau, que estos mismos sujetos marginados ponían en marcha en sus prácticas diarias con el fin de oponer resistencia a los discursos de normalización. La narrativa, por tanto, es el medio que permite a los sujetos desviados imaginar nuevos espacios de subjetividad para redefinir la norma social. Los actos de resistencia de estos sujetos marginados por una cultura dominante, nos indica la autora, deben ser leídos como un intento de generar nuevos espacios de deseos y como fisuras dentro de la sociedad de la Restauración, dominada por estructuras de poder y conocimientos hetero-normativos burgueses.

Maginal Subjects consta de siete capítulos. El primero, «The Deviant Female Body under Surveillance: Galdós's *La desheredada*,» analiza la trayectoria de Isidora Rufete, la protagonista de la novela. La autora explica que la conducta desviada del personaje, es decir el hecho de que elija ser prostituta después de haber fracasado en el intento de mantener una vida de lujo socio-económico, es de hecho una reacción en contra de una sociedad demasiado controladora del deseo femenino y, por tanto, una manera de luchar contra la autoridad masculina. Se argumenta que esta elección personal es la que le permite construir nuevos espa-

cios de subjetividad que desafían la norma y, en particular, constituirse en sujeto deseado y deseable usando el único capital que le pertenece: su cuerpo. La autora explica que al transformar su cuerpo en mercancía «she negotiates, to a certain extent, her own place within the culture of consumption» (39) y afirma que Galdós nos obliga, en tanto que lectores, a cuestionar los límites del realismo (56).

En el segundo, «'La Micaela por fuera y por dentro': Discipline and Resistance in *Fortunata y Jacinta*,» se explora la resistencia del sujeto femenino deseante frente a una sociedad burguesa que no tiene otro objetivo que convertirlo en cuerpo dócil. Según explica la autora, se consideraba a la mujer desviada como un peligro social, dado su potencial para seducir y contaminar el cuerpo social con su deseo (58). La autora centra su análisis en dos personajes, Fortunata y Mauricia la Dura, que se conocen en la novela en un espacio de suma importancia, el convento de las Micaelas, al cual Fortunata ha sido enviada con el objetivo de ser «reformada.» El capítulo analiza cómo Fortunata sale supuestamente domesticada del convento pero, siguiendo los consejos de Mauricia, usa el matrimonio «as a tactic of 'antidiscipline' to facilitate the consummation of deviant desires» (69). Se argumenta que el adulterio de Fortunata se debe a su imposibilidad de doblegarse ante la norma. Asimismo, corresponde a una resistencia femenina que desafía la norma rechazando disciplinar su cuerpo y su subjetividad, construyendo un espacio para el deseo que escapa a los mecanismos disciplinarios burgueses.

El tercer capítulo se titula «Consuming Subjects: Female Reading and Deviant Sexuality in Late Nineteenth-Century Spain» y ahonda en la ansiedad masculina que aparece como resultado de la existencia de una mujer lectora, muchas veces asociada con algún tipo de desviación sexual. La autora explica que la lectura de novelas era considerada peligrosa en tanto que se asociaba con la posibilidad de despertar deseos eróticos en la mujer. El capítulo analiza la novela de Emilia Pardo Bazán, *La Tribuna*, en la cual una obrera de

una fábrica de tabaco lee diariamente la prensa, en voz alta, a sus compañeras de trabajo y consume novelas en privado. Tsuchiya argumenta el doble peligro que entraña la lectura: por un lado, los textos de ficción despiertan en la mujer de la clase obrera deseos sexuales y sociales peligrosos, ya que Amparo, por su excesivo consumo de novelas amorosas, cree que podría llegar a casarse con el burgués Baltasar y, por otro, la prensa potencia su voluntad para la acción revolucionaria (recordemos que la novela se ambienta durante la revolución de la Gloriosa, en 1868). Ambas lecturas se unen en un mismo deseo, que es un deseo en el cual se mezclan lo político, lo social, y lo amoroso: el de suprimir las clases sociales. Este capítulo tiene, a mi entender, una aportación especial. Su apartado «Visual Representation of the Female Reader» ofrece al lector seis imágenes sacadas de periódicos ilustrados españoles de finales del siglo XIX, con el fin de resaltar la importancia que tenía la mujer lectora en el imaginario cultural de la época. Estas estampas en la prensa iban acompañadas de un resumen que explicaba su significado y que ponía de relieve, nos indica la autora, la asociación entre la lectura femenina y el placer erótico. Este añadido visual es de lo más relevante, pues como se explica en el apartado, en las representaciones tanto visuales como literarias de la época, el cuerpo de la mujer es un punto de convergencia en el cual se expresan ansiedades culturales y, en este caso, «women's reading becomes an allegory of 'modern life'.»

El cuarto capítulo «Gender Trouble and the Crisis of Masculinity in the *fin de siglo*: Clarín's *Su único hijo* and Pardo Bazán's *Memorias de un solterón*» aborda el tema de la crisis de la masculinidad finisecular. La autora analiza cómo Clarín y Pardo Bazán responden a las ansiedades sociales sobre la identidad masculina al crear personajes masculinos «feminizados» (un concepto de Rita Felski) que se vuelven prototipos del hombre decadente y permiten una reconfiguración de las normas e identidades sexuales masculinas y femeninas de la época.

El quinto capítulo, titulado «Gender, Orientalism, and the Performance of National Identity in Pardo Bazán's *Insolación*,» establece las conexiones entre género, sexualidad, raza y nación a través del análisis de la figura de Asís, que transforma a su amante gaditano Pacheco (representación del *otro* racial, bárbaro) en objeto de su deseo. El argumento central del capítulo es que la fascinación de Asís por su amante le obliga a confrontarse con una realidad socio-política, es decir, con la complejidad de la identidad nacional. El acto performativo que representa el género, nos dice la autora, no es sino expresión de una lucha nacional, la de España con su patrimonio racial y cultural.

El sexto capítulo «Taming the Prostitute's Body: Desire, Knowledge, and the Naturalist Gaze in López Bago's *La prostituta Series*» trata de la figura de la prostituta y de su significado (hasta podríamos decir de la fascinación que incita) en la literatura decimonónica. La autora demuestra la ambivalencia que existe bajo la pluma del escritor naturalista radical, López Bago, en el momento en que decide escribir sobre la sexualidad desviada de la mujer. Si bien tiene como objetivo evitar y controlar el peligro social que representa la prostituta desarrollando un conocimiento científico en sus textos de ficción (se trata de novelas consideradas «medico-sociales»), no es menos cierto que la propia novela se asemeja a la percepción de un mirón que transforma el cuerpo de la mujer en objeto de deseo, en fantasía, a través de imágenes estereotípicas.

El séptimo capítulo «Female Subjectivity and Agency in Matilde Cherner's *María Magdalena*» se centra en la única novela de una mujer escritora decimonónica sobre el tema de la prostitución. Al crear una narración en primera persona, basada en el diario de una prostituta, Cherner desarrolla un discurso en contra de la legalización de la prostitución. La novela cuenta que el manuscrito autobiográfico de la prostituta es editado por un escritor y autorizado por el médico que ha cuidado de ella. Tsuchiya subraya la importancia de la presencia masculina en la novela, única posibilidad

para que la mujer considerada desviada obtenga una agencia y una voz en el espacio público. La autoridad masculina es la que permite que haya una entrada pública en la subjetividad de la prostituta. Sin embargo, la autora analiza las tácticas discursivas que desarrolla Cherner con el fin de negociar espacios de subjetividad para el sujeto marginal, representado por la prostituta. Asimismo, el capítulo pregunta si la representación literaria de la prostituta escritora constituye para Cherner misma una manera de negociar un espacio discursivo para sí, a modo de *mise en abyme*, es decir, una legitimación de su discurso sobre un tema tan sensible en la época como era el de la legalización de la prostitución.

Marginal Subjects es un riguroso trabajo que contribuye a un importante capítulo de los estudios de género sobre la España del siglo XIX, al analizar las maneras en que el texto literario ha sido siempre un espacio de deseo y de fantasía. No obstante, nos podemos preguntar si el diálogo de la narrativa con la cultura visual de la época, tal y como lo hace la autora en el tercer capítulo del libro, no habría podido extenderse a los demás capítulos, dado la relevancia y riqueza en la exploración del tema en ambos géneros artísticos.

En suma, *Marginal Subjects* constituye una aportación esencial a los estudios sobre la modernidad española y resulta imprescindible para especialistas en cultura peninsular, estudios de género, y estudios sobre la novela decimonónica. Además, es un libro que, por su rigor metodológico, basado en el análisis textual, y teórico, así como su diálogo con la crítica más contemporánea, se convierte en herramienta perfecta para la enseñanza de la narrativa española del siglo XIX a nivel graduado. Su lectura es estimulante, su escritura atenta a diversos aspectos teóricos y literarios, y su perspectiva innovadora. Raros son los libros que ofrecen al mismo tiempo el rigor académico y teórico, y el placer de una lectura provocadora a la que el lector se enfrenta bajo la pluma de Akiko Tsuchiya.

AURELIE VIALETTE

QUEVEDO, Francisco J. *Regreso a «La isla y los demonios» de Carmen Laforet*. Valencia: Aduana Vieja Editorial, 2012, 176 pp.

Carmen Laforet nació en Barcelona, el 6 de septiembre de 1921. En 1923 se trasladó con sus padres a Canarias, cuando aún no había cumplido los dos años. El padre era arquitecto y también profesor de la Escuela de Peritaje Industrial, y el traslado a las Palmas de Gran Canaria se debió a la profesión del padre y a las necesidades de este profesorado en las islas. La temprana muerte de su madre, cuando ella era aún una niña, y el nuevo matrimonio de su padre, marcaron la infancia y adolescencia de la novelista, que aunque no creía en los cuentos de hadas, vio encarnada en su madrastra el prototipo de personaje que había legado la literatura infantil. Cuando aún le faltaba alguna asignatura para terminar el bachillerato (Max Aub decía que uno no es de la ciudad en que nace, sino de la ciudad en la que hace el bachillerato), se marcha de Canarias, a Barcelona, para estudiar la carrera de Filosofía y Letras a pesar de la oposición paterna. Vuelve la Ciudad Condal, a la calle de Aribau, a casa de sus abuelos, la casa en la que ella había nacido. La Guerra de España acababa de terminar y en Barcelona vive durante tres años, tras los que se muda a Madrid donde, en unos meses, escribiría su primera novela, *Nada* que, aunque no es una novela estrictamente autobiográfica, es el fruto de las experiencias vividas en los años de Barcelona. Con *Nada* ganó el primer Premio Nadal a los 22 años y el éxito que obtuvo en plena juventud marcó su carrera de escritora.

Pero la experiencia de sus largos años de formación y de primera madurez en Gran Canaria nunca sería olvidada y permanecería con la novelista a lo largo de los años siguientes cuando el silencio literario se prolongó por razones familiares y personales, hasta el punto de aflorar de una forma total en la segunda de sus novelas. No sería sino hasta 1952 cuando publicó *La isla y los demonios*, que tiene como protagonista a una adolescen-

te, Marta Camino, y se basa en su propia experiencia juvenil en Las Palmas de Gran Canaria.

Francisco J. Quevedo, profesor de Literatura Española de la Universidad de las Palmas de Gran Canaria, lleva a cabo, en su libro *Regreso a «La isla y los demonios» de Carmen Laforet*, un análisis pormenorizado de la segunda novela de la escritora, partiendo de una interesante contextualización de este relato en la propia narrativa de Laforet. Señala desde el principio que lo que pretende es abordar la novela desde dos perspectivas: por un lado la intensa expectativa que supuso este relato tras el éxito total y sin precedentes en la historia literaria española tras la aparición de *Nada*, ya que parecía que después de esa magnífica novela no podría mantener la categoría estilística y literaria alcanzada en esa creación inicial. La propia Laforet se refirió a este segundo libro como una necesidad de dar salida a su experiencia de infancia y adolescencia en Gran Canaria, a la que evoca como tierra seca, de ásperos riscos y suaves rincones llenos de flor y largos barrancos siempre batidos por el viento. La otra perspectiva elegida por Quevedo la representa el regreso personal a la tierra en la que la novelista ha vivido desde los dos años hasta el día anterior a cumplir los dieciocho, y en la que había experimentado el dolor ante la muerte de su madre y el desencuentro con su madrastra con la que nunca congenió. Tan unidos están tales hechos a *La isla y los demonios* que, por testimonio de la propia Laforet, consta que el proyecto de esta novela ya estaba planeado y comenzado, en algunos textos iniciales inseguros, antes de la redacción de la célebre *Nada*.

Aborda Quevedo en un primer capítulo el significado de *La isla y los demonios* tanto para la propia autora como para sus lectores. Con el título de «Un libro obligado» reconoce la exigencia del público, tras el éxito de *Nada*, para que continúe su carrera literaria con especial referencia a las causas de la dilación en la escritura y, finalmente, las que rodearon aparición de esta segunda obra. Es el momento en que surge en la vida de Laforet

el debate entre la dedicación familiar (ya que, casada con Agustín Cerezales, tendría cinco hijos), su sentido de la libertad personal y su propia creación artística.

Cristina Cerezales Laforet, una de las hijas de Carmen, publicó en 2009 *Música blanca*, en el que desarrolla una especie de biografía novelada sobre su madre. La figura de Carmen Laforet para los lectores y para los estudiosos de la literatura siempre ha sido una figura extraña. Desde el momento en que *Nada*, su primera novela, se alzó con un premio Nadal juvenil (el primero que se daba en la historia) y que la lanzó a la fama más sólida, hasta el punto de ser considerada una de las novelas fundamentales de aquellos años, junto a *La colmena* o *Tiempo de silencio*, se convierte esta en una de las narraciones que marcaron una época y la literatura, la novela, de un país escasamente luminoso por no decir oscuro. *Nada*, escrito por una mujer, por una muchacha joven, llevaba en aquellos años el añadido un tanto morboso de que una desconocida de veintidós años pudiera llegar a conmover el mundillo de las letras y a desencadenar ríos de tinta sobre la originalidad de una novela tan singular, y, también hay que decirlo, tan extraña.

Y luego, vino el aislamiento en que la novelista fue sumiéndose poco a poco, aunque aún publicó algún libro posterior y alguna que otra novela que la historia apenas ha registrado porque ella ni fue constante ni quiso estar en ningún candelero... Y, tras ese aislamiento literario, vino el aislamiento físico e incluso el aislamiento clínico. Pero Laforet tuvo una fortuna final, contar con una hija, escritora ya avezada, que se dispuso, en un gesto absolutamente encomiable y tan auténtico como legítimo, a dar la voz a esa *música blanca* de su madre, a su silencio patológico.

Y tal como recoge Quevedo en su libro, *La isla y los demonios* supone el regreso literario de Laforet, como se evidencia en el capítulo dedicado a este asunto, aunque antes ha dedicado otro capítulo que podríamos denominar contextualizador, a analizar la conexión existente entre el espacio en que se desarrolla

la novela y la autora, antes y después de su marcha de Canarias, destacando los lazos afectivos que siempre le unieron a la isla a pesar de los conflictos señalados.

En efecto, «El regreso literario» se compone de siete epígrafes, a través de los cuales Quevedo realiza una completa exégesis de la novela, de sus secretos constructivos y de sus eficaces resultados para el lector, tanto el de los años cincuenta como el actual. Por un lado, destaca la necesidad que tiene la novelista ahora de hacer una presentación para sus lectores del escenario en el que la novela se desarrolla, algo que no tuvo que hacer en *Nada*, porque mientras la Ciudad Condal es familiar para cualquier lector, Gran Canaria es la gran desconocida y lo que el lector sabe de este espacio está muchas veces basado en los consabidos tópicos de siempre, superficiales e inexactos.

Una parte muy original y dilucidadora de este amplio capítulo es la constituida por los tres epígrafes en los que se analiza la presencia constante del mar, del agua y la implicación telúrica de Laforet. Dos fuerzas, la de la naturaleza y la del ser humano que la habita, confluyen en esta novela y marcan su sentido y estructura. Pero no queda ahí el original estudio llevado a cabo por Francisco J. Quevedo, ya que en los tres últimos apartados reflexionará sobre la presencia de elementos mágicos y el sentido natural de «aislamiento» que se advierte en el argumento de la novela.

Las consideraciones sobre los escritos de la protagonista, Marta, y su importancia simbólica pondrán de relieve la presencia de los conflictos personales, esos demonios que son algo más que una metáfora, la redención representada por la isla y su ámbito mítico. Por último, un rastreo de las expresiones lingüísticas, con la presencia de los giros propios del español de Canarias, la música popular e incluso la gastronomía, pondrá de relieve cuánto hay de verdad, de autenticidad, en *La isla y los demonios* de Carmen Laforet.

Como señala el autor del estudio, «a nadie se le esconde a estas alturas que Carmen Laforet guarda de Gran Canaria, a pesar de sus

reveses personales, un recuerdo grato que va a ir perfilándose a través de *La isla y los demonios*, pero como gran novelista que es maneja diferentes puntos de vista, dependiendo de las actitudes de sus personajes, y no siempre la isla es vista por éstos con buenos ojos». Tal multiplicidad de enfoques es sin duda una de las riquezas más expresivas de esta novela tan singular de Carmen Laforet.

El planteamiento de Francisco J. Quevedo en su libro no puede ser más dilucidador y más efectivo a la hora de comprender la novela canaria de Laforet como un doble regreso, tal y como la interpreta nuestro crítico. Por un lado un regreso, tras siete u ocho años de silencio, a la novela; y, por otro, un regreso a la isla de Gran Canaria, que se convierte no sólo en el espacio en el que se desarrolla el relato, sino el escenario en el que se desenvuelve un argumento complejo para una novela muy bien estructurada y construida, tal como el crítico demuestra en las páginas de su estudio. Porque esa isla llena de demonios es el escenario adecuado para establecer la historia de Marta como un exacto testigo de la complejidad de las relaciones humanas, pero también como una especie de homenaje a la vida.

Lo que queda claro, y son muchos los testimonios que aluden a ello, es que Laforet vierte en esta novela muchos de los conflictos personales que vivió en aquellos años de adolescencia en las Canarias de la Guerra de España, agudizados en los años posteriores, los años de Barcelona, en los que la biografía de Laforet se vio implicada en diversos contra-tiempos. Quizá por eso, más que la propia *Nada*, con todo su éxito y con su calidad indudable, es *La isla y los demonios* la que mejor representa la compleja convivencia de una adolescente en un mundo convulso. Porque todo ello causó en Laforet sensaciones nunca olvidadas y que tantas veces hubieron de aflorar en textos posteriores hasta en ese testimonio tan singular como lo es la antes aludida *Música blanca* de su hija Cristina Cereales, en la que la gestación de *La isla y los demonios* es tratada con el detenimiento

que merece una novela tan íntimamente unida a la autora y a su juventud, a sus conflictos y a sus propios demonios familiares y personales. De todo esto y de otros muchos aspectos de la novela informa puntualmente Francisco J. Quevedo en este exhaustivo estudio sobre una novela de Laforet, hoy absolutamente olvidada. Un estudio que, sin duda, desde la perspectiva canaria, completa un capítulo esencial en la historia de la mejor narrativa española del siglo XX.

FRANCISCO JAVIER DíEZ DE REVENGA

DÍEZ DE REVENGA, Francisco Javier. *La novela política. Novelistas españolas del siglo XXI y compromiso histórico*. Valladolid-New York: Cátedra Miguel Delibes, Universidad de Valladolid-The City University of New York. 2012, 239 pp.

Lo primero que llama la atención al encontrarnos con el nuevo libro del Catedrático de Literatura de la Universidad de Murcia, el Doctor D. Francisco Javier Díez de Revenga, es el título del mismo: *La novela política. Novelistas españolas del siglo XXI y compromiso político*. Aunque enseguida es el propio autor quien nos aclara que las más de doscientas páginas de su nuevo y excelente trabajo son el resultado de un Curso de Doctorado impartido por él mismo, en septiembre de 2011, en el Graduate Center de la City University of New York, al amparo de la Cátedra Miguel Delibes.

Para dicho Curso de Doctorado, el profesor Díez de Revenga decidió centrar su atención en un fenómeno que había suscitado en él un creciente interés durante los últimos tiempos: el compromiso con la historia existente en varias de las novelas escritas por novelistas españolas a lo largo de la primera década del siglo XXI. Unas novelas que contienen numerosos materiales narrativos relacionados con la reciente historia de España y de Europa y en cuya selección jugó un

importantísimo papel su tristemente desaparecida hermana, mi querida amiga y compañera María Josefa Díez de Revenga. A su siempre entrañable recuerdo está dedicado este libro, así como los emotivos versos de Fray Luis de León que figuran en la dedicatoria del mismo.

Aquel Curso de Doctorado y, por consiguiente, el presente libro se centran en el análisis de veinticinco novelas correspondientes a veintiuna novelistas españolas. Se trata, por tanto, de unas obras escritas por mujeres, protagonizadas en su mayor parte por mujeres y narradas por mujeres. Unas novelas cuyos títulos aparecen acompañados, en todos los casos y de forma muy original, por una especie de coletilla a modo de subtítulo, en el que se plasma el rasgo más relevante de cada una de ellas, según la perspicaz mirada del profesor y crítico literario murciano.

Con esos materiales, Díez de Revenga estructura su libro en torno a cinco grandes bloques temáticos, que constituyen el meollo de su estudio y que enseguida pasaremos a considerar. Unos bloques temáticos que están precedidos por sendos apartados titulados «Las novelistas» y «Las novelas», en los que nos ofrece una breve síntesis biográfica de cada una de esas veintiuna novelistas, así como la relación de las veinticinco novelas. Tras estos dos apartados, figura un tercero, titulado «El rigor documental», en el que el autor deja constancia expresa de la voluntad de todas esas escritoras de documentar sus respectivas historias con fuentes bibliográficas muy precisas, a las que el profesor Díez de Revenga se va refiriendo de forma más o menos pormenorizada, destacando el caso concreto de Almudena Grandes, con quien le une una condesada amistad.

Tras estos tres apartados que podríamos calificar como introductorios, el autor ofrece el grueso de su trabajo en cinco capítulos, cada uno de los cuales, a su vez, está formado por una sagaz e inteligente labor de análisis y de crítica literaria respecto de cinco novelas, en muchas ocasiones refrendada por las opiniones de reputados críticos literarios, como es el caso, v. gr., de Santos Sanz Villanueva, José

María Pozuelo Yvancos, Jordi Gracia, Ángel Basanta, Fernando Castanedo, Ricardo Senabre o Javier Goñi.

En el primer capítulo, titulado «Las secuelas de la guerra de España», se analizan las novelas *El corazón helado*, *El tiempo entre costuras*, *La voz dormida*, *Hijos del árbol milenario* y *La mitad del alma*. De la primera de ellas, afirma Díez de Revenga que es una de las novelas más comprometidas con el contexto histórico reciente y que su acierto más destacable es conectar los dos bandos de nuestra guerra civil «a través de una intensa y apasionada relación amorosa entre un hombre, perteneciente a la facción nacionalista, y una mujer, procedente de una familia de exiliados» (pág. 65).

Respecto de *El tiempo entre costuras*, se destaca el acierto en la mezcla de géneros, pues, además de histórica, es «una novela de espionaje, policiaca, de suspense y también una novela de educación, formación o aprendizaje («Bildungsroman»), incluso podríamos llegar a decir que una novela bélica. Y, por supuesto, con un importante componente de novela sentimental e incluso con rasgos de novela-folletín, evidenciada en las sorpresas sobre paternidad y secretos de familia» (pág. 72).

Después de un somero resumen del contenido de *La voz dormida*, apunta Díez de Revenga su opinión respecto de que la complejidad argumental de esta novela de Dulce Chacón y su cierto maniqueísmo al tratar el enfrentamiento entre buenos y malos son aspectos que han decepcionado a buena parte de la crítica literaria. No obstante, también señala que, tal vez, el escenario más conseguido por la novelista sea el de la cárcel de Las Ventas, en donde acontecen algunos de los mejores momentos de la obra.

A juicio del catedrático murciano, una de las virtudes que presenta *Hijos del árbol milenario* es que el compromiso histórico de su autora está refrendado por la constante alusión a noticias tomadas de la prensa, las cuales van marcando el acontecer de los sucesos históricos sobre los que se ambienta la trama nove-

lesca. Por tanto, éste es «un rasgo estilístico que singulariza la actitud de Orbeagozo ante la historia reciente y su decidida implicación política» (pág. 86).

Y respecto de *La mitad del alma*, de Carme Riera, destaca especialmente el sistema constructivo de la novela, en el que aparecen procedimientos tales como el del manuscrito encontrado, aunque en este caso concreto se trate de una carpeta con cartas de amor. «Y, sobre todo, es muy innovadora la novela, ya que deja sin resolver los enigmas fundamentales y la búsqueda del origen de la protagonista, que insiste, al final, en pedir la ayuda del lector para llegar a averiguar una realidad que no consigue restablecer» (pág. 91).

Bajo el epígrafe de «España durante la Segunda Guerra Mundial» se incluye el estudio de otras cinco novelas. La primera de ellas, *Inés y la alegría*, presenta diversos rasgos de interés, entre los que el profesor Díez de Revenga menciona la presencia de la gastronomía, dado que Almudena Grandes es una experimentada cocinera, así como las constantes divagaciones y reflexiones políticas a favor de la izquierda y en contra de la derecha.

La segunda novela incluida en este apartado es *Dime quién soy*, a la que Díez de Revenga califica como «novela río en una Europa convulsa», en la que Julia Navarro efectúa un recorrido por los totalitarismos más detestables de la historia europea, anterior y posterior a la Segunda Guerra Mundial. Pero el resultado final de la novela es que el mundo que presenta no se sostiene por sí mismo y que la protagonista es absolutamente inverosímil.

En opinión de Díez de Revenga, *Lo que esconde tu nombre* es «un relato intensamente contemporáneo, comprometido con el presente, en el que pone el dedo en la llaga sobre la presencia de ancianos representantes del terror nazi en las costas españolas durante muchos años, convertidos en pacíficos residentes jubilados...» (pág. 112).

De *En tiempo de prodigios* llama la atención sobre la técnica de la superposición de dos historias, de dos relatos perfectamente

ensamblados, así como sobre su carácter fragmentario, todo lo cual aumenta el interés del lector de cara a desentrañar las circunstancias que se desarrollan, sobre todo, en el segundo de esos relatos.

Este capítulo se completa con el análisis de *Donde nadie te encuentre*, de Alicia Giménez Bartlett, novela en la que sobresalen los espléndidos ambientes rurales, la creación de personajes y el reflejo de las memorias infantiles de la propia novelista en esas tierras del Maestrazgo.

«El franquismo y sus consecuencias» es el título del siguiente capítulo del libro, dedicado al estudio de las novelas *Habíamos ganado la guerra*, *Espuelas de papel*, *Cielo nocturno*, *Música blanca* y *Landen*.

En la primera de ellas, Esther Tusquets ofrece unas memorias noveladas escritas por alguien que había vivido en un ambiente grato y acomodado, el de los vencedores, pero que a ella misma no le había resultado convincente. De ahí su trasvase —como muchos otros intelectuales criados y educados en un ambiente de derechas— hacia unas posiciones de izquierdas.

Para Díez de Revenga, *Espuelas de papel* «constituye un relato costumbrista de la España triste, oscura y vencida de la Guerra Civil» (pág. 138), representada por la inmigración andaluza en la próspera Barcelona de los años cincuenta.

Soledad Puértolas, en *Cielo nocturno*, ofrece un relato ambientado en la ciudad de Zaragoza, en el que da cabida a unas vivencias personales vinculadas a espacios concretos, especialmente a los vividos en sus calles, con sus gentes y sus algaradas estudiantiles antifranquistas.

Entrañable y muy emotivo resulta el homenaje que Cristina Cerezales le rinde a su madre, Carmen Laforet, en su novela *Música blanca*. Bajo el clima de una música del silencio, nos encontramos con la memoria de «una vida triste y atormentada llena de espacios oscuros, de temores e inseguridades, solo compensada por el amor familiar de unos hijos que la adoran y que la admiran» (pág. 149).

La novela que cierra este apartado, *Landen*, de Laia Fàbregas, presenta un interesante estudio de la vida de los emigrantes extremeños que en los años sesenta tuvieron que emigrar a Holanda, se vieron obligados a aprender una lengua difícil y sufrieron un profundo desarraigo en una Europa llena de prejuicios hacia los españoles.

En el cuarto de los capítulos nucleares del libro, el profesor Díez de Revenga estudia otras cinco novelas, agrupadas bajo el marbete de «La España de la transición: de la esperanza al desencanto», comenzando por *Lo que me queda por vivir*, de Elvira Lindo, a la que el crítico considera como la mejor de sus novelas, «porque ha logrado plasmar su precisión o su urgencia de manifestar su propia vida interior y contar muchas cosas de su vida, con sus gozos y con sus penas, con sus logros y sus fracasos, poco importa que sea ella misma o la Antonia que ha creado la que los goza o los sufre» (pág. 171).

La segunda novela de este apartado es *El salón de la embajada italiana*, de Elena Moreno, obra en la que destaca el motivo de la libertad de elección, sin ataduras familiares, sin lealtades falsas, unida al amor, a la familia y al disfrute de las aventuras que la vida puede ir deparando en el día a día.

De nuevo, Elvira Lindo es la novelista elegida para, con su novela *Algo más inesperado que la muerte*, ejemplificar «la inventiva múltiple a la hora de crear personajes y de hacerlos funcionar en la narración como si de un pequeño universo urbano se tratase, que vuelve a recordar al mejor Galdós» (págs. 183-184).

Según Díez de Revenga, Carmen Amoraga ofrece en *Algo tan parecido al amor* una buena muestra de novela costumbrista o sentimental-costumbrista, en la que, además, la autora disecciona un bello poema de Luis García Montero y convierte sus fragmentos en encabezamiento o final de cada uno de los capítulos de la novela.

De *El tiempo mientras tanto*, novela con la que se cierre este capítulo, opina el autor que desarrolla una trama en la que la posibi-

lidad del amor y de la felicidad es imposible, amén de que refleja perfectamente una España que carece de valores sustanciales y en la que todo se reduce a enfrentamientos y egoísmos.

Bajo el título de «La crisis actual: crisis económica, crisis social» se agrupan otras cinco novelas. La primera de ellas, *Contra el viento*, de Ángeles Caso, representa una denuncia social, política, económica y laboral en torno al mal trato hacia la mujer y a los dislates referidos a la inmigración ilegal.

Una vez más, el profesor Díez de Revenga recurre a Elvira Lindo, en esta ocasión con su novela *Una palabra tuya*, a la que califica como «una novela intensa y reflexiva, de grave implicación psicológica y vital, pero también nutrida de ironía, de sarcasmo, y de una crudeza que se alterna muy conmovedoramente con espacios llenos de ternura» (pág. 216).

La denuncia de la trata de esclavas y los turbios negocios de las mafias rusas, unidos a una presencia de la corrupción policial, son los temas centrales de *El hombre del corazón negro*, de Ángela Vallvey. El problema que apunta Díez de Revenga es que tanta actualidad social y política puede resultar contraproducente para la calidad de la novela, que corre el peligro de llegar a convertirse en una especie de reportaje.

Rosa Ribas presenta, en su novela *En caída libre*, una visión del tráfico de drogas, desde la perspectiva de la novela negra, con implicaciones internacionales, a pesar de que la trama está situada en Fráncfort. Y, al tiempo, la novelista aprovecha para plantear el problema de la emigración en la clase obrera.

El análisis de esas veinticinco novelas concluye con el estudio de *Acceso no autorizado*, de Belén Gopegui, en la que llama la atención el hecho de que la escritora se centre en la destitución de María Teresa Fernández de la Vega como Vicepresidenta del gobierno socialista, lo que, sin duda, hipoteca en gran medida la calidad de la novela y la dota de una evidente caducidad en el tiempo.

Como oportuno remate a su interesantísi-

mo trabajo, Díez de Revenga aporta una breve conclusión en la que, bajo el título «Las heroínas», nos habla de que posiblemente en ningún momento de la historia de la literatura española se haya dado una conjunción de tantas novelas sobre un mismo tema, el tema político, aunque planteado de formas muy diversas. Además, apunta una muy sabia y acertada afirmación, en el sentido de que las heroínas de estas novelas son distintas de otras anteriores, como Madame Bovary, Ana Karenina o Ana Ozores. Estas nuevas «son heroínas del tiempo que nos ha tocado vivir, de nuestro presente, heroínas que luchan en un mundo de hombres y consiguen independizarse y actuar libremente, enfrentándose a la realidad, batallando contra ella hasta dominarla o vencerla, aunque solo en algunos casos» (pág. 238).

MANUEL CIFO GONZÁLEZ

CHAMPEAU, Geneviève, Jean-François CARCELÉN, Georges TYRAS y Fernando VALLS (eds.). *Nuevos derroteros de la narrativa española actual*. Zaragoza: Prentice Hall, 2011, 404 pp.

La obra reseñada es producto de unas jornadas que, organizadas por la Casa de Velázquez y las cuatro universidades a las que pertenecen los editores, tuvieron lugar en Madrid en la primavera de 2009, y aunque en sus páginas no se recoge la totalidad de las conferencias, los veinte trabajos antologados ponen suficientemente de manifiesto el vigor no solo de la narrativa española, sino también de la investigación humanística.

Así como el coloquio del que es origen, se divide el libro en tres secciones, aparte de la presentación de Geneviève Champeau y el colofón de Jean Alsina. Sus títulos son ciertamente abarcadores: «Nuevos espacios de la ficción», «Modelos y fronteras del relato» y «Los compromisos de la ficción». En el primero de estos apartados convive la reflexión

sobre las formas más representativas de la narrativa actual con la condición de la literatura en una sociedad dominada por el mercado y los *mass media*. A la primera línea remiten los textos de Jean-François Carcelén y Champeau, que indagan en dos corrientes aparentemente opuestas: por un lado, la ficción documental, empeñada en cuestionar la historia reciente de España, y por otro, el llamado *relato reticular*, ligado a una «estética de la discontinuidad» y encarnado en obras como *Ventanas de Manhattan*, de Muñoz Molina, la serie *Nocilla* de Fernández Mallo, o las *Vidas escritas* de Marías. Como digo, con todo, la oposición entre estas dos tendencias es menos profunda de lo que parece. Así, las piezas asociadas a la ficción documental, ajenas a la vinculación decimonónica que se les podría achacar por la temática o el fin abiertamente militante, reflexionan sin cesar sobre las fronteras entre realidad y ficción, incidiendo en dos de los aspectos más relevantes de la era posmoderna: la autorreflexividad y el simulacro. Como escribe Carcelén, en estas obras «[e]l documento funda la realidad de la ficción que lo contiene y, al mismo tiempo, la realidad intrínseca del documento se ve horadada por los «ajustes desrealizantes» a los que su integración en la novela le obliga».

En cuanto a la segunda mitad de esta primera parte, se ocupa de otra dicotomía de gran relieve, en la que lo culto se funde con lo popular y la autoridad de las instituciones sancionadoras se encuentra en entredicho, superada por la omnipotencia y rentabilidad del *best-seller*. «Los críticos no debemos permanecer neutros e impasibles ante la novela fácil y complaciente fomentada hoy en día por la industria del libro», dice Santos Alonso. En contraste, Maarten Steenmeijer adopta un tono más sosegado y, desde una perspectiva de rigor científico a la que no le falta ironía, analiza las variables reacciones de la comunidad crítica ante el fenómeno del *superventas*. La complementariedad de ambos enfoques dota de riqueza al escrutinio, aportando la necesaria imparcialidad para la observación de una realidad intrincada y aún en proceso.

La segunda sección se encuentra dividida, a su vez, en otros dos subepígrafos: «Reinventar la tradición» e «Hibridez narrativa». Componen el primero cuatro ensayos, de nuevo relacionados entre sí. Del artículo de Ángel Basanta al de Pozuelo Yvancos se da un tránsito de lo general a lo particular; así, si en aquella se presenta una panorámica del legado de Cervantes en la novela actual —con nombres como Cercas, Chirbes, Landero o Marías—, la de Pozuelo constituye un pormenorizado análisis de uno de los grandes cervantistas del Parnaso narrativo español: Luis Mateo Díez. El examen de varios títulos de la saga de Celama le permite al crítico de Murcia volver sobre uno de sus temas predilectos: la ontología del universo ficcional.

Por lo que respecta a los otros dos trabajos de este subapartado, podríamos hablar de un vínculo temático, relativo al despertar del gusto por lo fantástico y terrorífico en la narrativa más reciente. En su texto, Fernando Valls hace un minucioso recorrido por la cuentística de última hora, en el que se hace obvia una creciente inclinación hacia la representación de situaciones insólitas. De esta tendencia da aún más cuenta el artículo de Rebeca Martín; en sus páginas, y a través del cotejo de una serie de cuentos debidos a autores tan dispares como Espido Freire, Ricardo Menéndez Salmón, Pilar Pedraza o José María Merino, indaga la estudiosa las lecturas que se han propuesto en las letras españolas de los últimos años de los mitos de Frankenstein, Drácula y el Hombre Lobo.

Bajo el título de «Hibridez narrativa» se dan cita tres trabajos heterogéneos en sus planteamientos, pero unidos por un criterio común: la convivencia de varias formas o modalidades narrativas, el mestizaje enriquecedor de las posibilidades expresivas del contador de historias. En el primero, aborda Christine Pérès *Sefarad*, de Muñoz Molina. Compuesta a base de testimonios sin relación orgánica obvia y presentada como *novela de novelas*, el resultado es un mosaico que obliga a cuestionarse los límites genéricos y la narración historiográfica. Sigue después un acercamiento

to, debido a Ángeles Encinar, al volumen *Cuentos del libro de la noche*, de Merino, donde se conjuga una escritura de aires kafkianos con ilustraciones tan elementales como evocadoras, generando un contraste efectivo entre graña e imagen. Cierra, en fin, esta sección el asedio de Viviane Alary, centrado en la novela gráfica como una de las variantes de la historieta; el estudio de *Malos tiempos*, de Carlos Giménez, y *Soy mi sueño*, de Felipe Hernández Cava, abre la veda a nuevas, y específicas, aproximaciones a esta desatendida parcela.

Llegamos así al tercer y más amplio bloque de la antología, en el que se incluyen ocho textos, divididos, de nuevo, en dos subapartados: «Yo, el otro, lo otro» y «Ante la historia». Dentro del primero destaca el análisis que Amélie Florenchie propone de las novelas de Isaac Rosa *La malamemoria*, *El vano ayer* y *El país del miedo*. Por medio del examen del aspecto dialógico, se certifica el compromiso ético, social y político de Rosa, que, como concluye Florenchie, «apunta, como otros varios autores de la nueva generación, el continuo fracaso del discurso político en España». En cuanto a los otros dos ensayos, se ocupan, respectivamente, de la obra y figura de Juan José Millás, y de la faceta más introspectiva e intelectual de la creación de José María Guelbenzu. En el primero, Elide Pittarello, sirviéndose de varios artículos de Millás y de la autobiográfica *El mundo*, examina las fluctuaciones del yo ficcional, síntoma de la alienación y la despersonalización del sujeto moderno; mientras que el segundo, obra de Myriam Roche, escudriña la construcción de un discurso crítico en dos novelas de Guelbenzu próximas al género clásico del diálogo: *Un peso en el mundo* y *Esta pared de hielo*.

En «Ante la historia», para terminar, se presta atención a la que seguramente es la tendencia predominante en la narrativa española del siglo XXI: la recuperación de la memoria histórica, el debate sobre las contradicciones y traumas ideológicos de nuestro país, acometido a partir de figuras y hechos emblemáticos

de su evolución sociopolítica. Así, en el primer artículo ofrece Epicteto Díaz Navarro una radiografía de dos ejemplos elocuentes: el hereje retratado en la novela homónima de Miguel Delibes y el Larra que Juan Eduardo Zúñiga dibuja en *Flores de plomo*. A esta indagación particular le sigue otra de mayor alcance, consagrada a *El corazón helado*, de Almudena Grandes. Irene Andrés-Suárez desgrana la compleja relación que se urde entre los miembros de dos familias que han padecido la guerra civil, la una como vencedora y la otra como perdedora. Los secretos, las pequeñas y grandes mezquindades y la imagen ambigua que proyectan los patriarcas de sendos clanes propician una reflexión oportuna sobre el poliédrico legado que han recibido las generaciones posteriores al conflicto. A esta línea investigadora que muchos podrían calificar de *impertinente* se entregan con entusiasmo numerosos narradores en activo, como lo demuestran los dos siguientes trabajos. En el primero, Nathalie Sagnes-Alem dirige su mirada hacia uno de los temas recurrentes en la novelística sobre la posguerra: el exilio; a partir de *Los rojos de ultramar*, de Jordi Soler, de la novela epistolar *Cartas desde la ausencia*, de Emma Riverola, y, una vez más, de *El corazón helado*, plantea diversas percepciones del trauma, que juntas enriquecen el entendimiento del desarraigo y la impotencia de los exiliados. Por lo que se refiere al otro ensayo, compuesto por George Tyras, se dedica a otros dos títulos fundamentales de la novela de la memoria: *Soldados de Salamina*, de Cercas, y *Mala gente que camina*, de Benjamín Prado. Ambos destacan por su uso de procedimientos típicos de la novela policiaca para desentrañar los secretos del pasado, mezclando datos reales con otros inventados, si bien siempre con el prurito de ser fiel a la verdad.

Con su texto, cierra Dieter Ingenschay la colección, atendiendo a otro referente crucial del pasado reciente de España, escasamente explotado por los creadores patrios: los atentados acaecidos en Madrid el 11 de marzo de 2004. Seis obras se ven abordadas en el análisis: tres novelas —*Corazón de piedra*, de

Merino, *El corrector*, de Menéndez Salmón, y *Madrid Blues*, de Blanca Riestra—, un drama —*11 miradas*, de Tomás Afán Muñoz—, una novela gráfica —*11-M*, de Pepe Gálvez, Antoni Guiral, Joan Mundet y Francis González— y una canción —*Jueves*, de La Oreja de Van Gogh. Ninguna de ellas supone un hito en la producción narrativa de los últimos años. Denotan, aun así, una progresiva asimilación de la tragedia, no por la superación de las diferencias ideológicas ni por la neutralización del enemigo, sino por el creciente clima de escepticismo político y la percepción de España «como país de las heridas, del sufrimiento».

Polifacético y de lectura muy amena, *Nuevos derroteros de la narrativa española actual*

constituye una valiosa aportación al estudio de un área que, si no desatendida, exige una constante evaluación, habida cuenta del desorbitado volumen de producción y de los numerosísimos lectores de este modo literario. Aun cuando se podría objetar que se echan en falta ciertos nombres —Andrés Barba, Luis Magrinyà, Mercedes Cebrián, Laura Gallego, por citar solo algunos— y que sería deseable una mayor atención a la literatura *de género* (policíaca, especialmente, pero también de ciencia-ficción y fantasía), su interés científico y académico se encuentra fuera de toda duda, al igual que la solvencia de todos sus colaboradores. Mención especial merece, por último, el trabajo de edición, el cual, qué duda cabe, hace aún más placentera la lectura.

MIGUEL CARRERA GARRIDO