

ASENSI PÉREZ, Manuel. *Crítica y sabotaje*. Barcelona: Anthropos, 2011, 335 pp.

En el año 2007 Manuel Asensi firmaba un artículo para la revista *Lectora* n.º 13, llamado «Crítica, sabotaje y subalternidad», que tendría su continuidad en «¿Qué es la crítica literaria como sabotaje? (especulaciones dispersas en torno a la crítica en la era de la pos-globalización)», en *Anthropos*, n.º 216. Estos textos, germen teórico del libro que aquí se presenta, constituían ya una promesa: la de un planteamiento teórico novedoso, una crítica original, que buscaba entablar un debate profundo con las grandes corrientes de la última teoría literaria. Un hito muy inusual en el campo teórico español.

Crítica y sabotaje se convierte en la culminación de esa promesa. Dividido en dos partes, un capítulo de fundamentos teóricos, que explica pormenorizadamente las razones de esta crítica, más cinco capítulos donde se aplica la misma a textos de diverso signo: ensayos teórico-filosóficos, textos literarios en su mayoría, además de un apartado dedicado al cine, este libro sorprende por la exquisitez con que detalla sus planteamientos, pero también por el modo en que presenta lecturas radicalmente novedosas de textos muy conocidos. No obstante, quien conozca los trabajos previos del autor: *Los años salvajes de la teoría. Tel Quel y la génesis del pensamiento posestructuralista francés*, Valencia: Tirant lo Blanch, 2005 o *Historia de la teoría de la literatura* en dos volúmenes, también en Tirant lo Blanch, entre otros, podrá apreciar las líneas de continuidad que existen a lo largo de toda su obra y que encuentran en este último libro su máxima expresión.

La primera afirmación de *Crítica y sabotaje* es su vocación de desacuerdo y disidencia, de intervención en su entorno social, a partir de un modo de ejercer la crítica que coincide con Horkheimer, Derrida, Hall, Williams, Foucault, Said o Butler, entre otros. El punto de partida del estudio de Manuel Asensi es el siguiente: nuestro mundo está atravesado de discursos que ejercen sobre nosotros acciones modeladoras, y dice de ellas:

Por «acción modeladora» hay que entender la acción consistente en determinar sujetos (cuerpos, gestos, acciones, discursos, subjetividades) que se representan, perciben y conciben el mundo y a sí mismos según modelos previamente codificados, esto es, ideológicos, cuya finalidad es la práctica de una política normativa y obligatoria, y cuya estrategia consiste en presentarse como «naturales». (Asensi, 2011: 11).

Estos discursos, generados por un Poder, que se dice en mayúsculas y minúsculas, deben ser desenmascarados y contestados, pues, no en vano, tienen efectos reales, sobre los sujetos. La crítica como sabotaje retoma una idea muy trabajada por el feminismo y el poscolonialismo para darle un nuevo impulso.

Si los discursos modelizadores tienen un efecto performativo sobre los sujetos, *Crítica y sabotaje* se pregunta por el modo en que éstos significan, por la forma en que instauran un modelo de mundo, en este punto aparece otro de los conceptos clave del libro: el silogismo. Si un silogismo es, a grandes rasgos, una forma de razonamiento en la que se extrae una conclusión a partir de unas premisas que comparten un mismo término, «se comprenderá que nos

encontramos ante el mecanismo que lleva a cabo la transición desde el modelo de mundo representado en el texto a la situación concreta física y psicológica de los receptores. Es precisamente la estructura silogística la que establece el nexo de unión entre la función estética y la función ético-política de la obra de arte» (Asensi, 2012: 58), como explica Manuel Asensi en uno de los textos que han surgido del debate generado por este libro «Los CSI y la Guerra de Arguedas (En torno al silogismo del discurso en el pensamiento de la crítica como sabotaje», incluido en el libro *Este que ves engaño colorido... Literaturas, culturas y sujetos alternos en América Latina*, Barcelona: Icaria.

Este libro no se limita, en ello insiste varias veces, a una crítica literaria, sino que aspira a una crítica del discurso, aunque, al ser el silogismo de los textos literarios el más complejo, por eso se presta a la literatura una mayor atención.

A diferencia de la deconstrucción el trabajo con el silogismo lleva a Asensi a afirmar la legibilidad de todo texto, a demandar una aproximación historicista al mismo, que posibilita el estudio de las relaciones del silogismo-afepto de un texto con otros de sus mismas coordenadas históricas o con algunos de coordenadas históricas diferentes, o lo que es lo mismo, la indagación de las relaciones de un texto con el polisistema de una época o con polisistemas distintos.

Por otro lado, uno de los aspectos más sugerentes de la obra de Manuel Asensi es reclamar para sí el punto de vista del subalterno: «¿Y qué significa adoptar el punto de vista del subalterno? Significa asumir la premisa según la que la mirada más privilegiada para alcanzar el conocimiento no es la que se sitúa en un afuera o en una posición superior, sino aquella que se ubica en los lugares más inferiores» (Asensi, 2011: 63). Aquí el libro mantiene un intenso debate con Spivak, Andalzua y Mignolo, así como con la idea de una «ra-

zón poscolonial», y desarrolla otro de los trabajos previos de su autor «La subalternidad borrosa», que sirvió como prólogo a la edición crítica de *¿Pueden hablar los sublaternos?* de Gayatri Spivak, MACBA, 2009.

La segunda parte del libro, dedicada a las aplicaciones del sabotaje, tiene como finalidad presentar en la práctica algunas de las afirmaciones y conceptos que se han ido detallando en los fundamentos para demostrar su viabilidad. Rancière y Derrida, Cervantes Hitchcock, Santa Teresa, Galdós o Bolaño son algunos de los autores a los que se enfrenta el «lector desobediente», rebelde, que este texto demanda.

Desde aquí, puede decirse que *Crítica y sabotaje* es un libro poliédrico, que admite multiplicidad de lecturas. Por una parte, presenta una teoría nueva, original y sugerente, que reivindica su función social y política. En segundo lugar, articula un poderoso debate con el feminismo, la deconstrucción, la crítica poscolonial o los estudios culturales, entre otras formas teóricas, ayudándonos en su comprensión, pues todos y cada uno de los puntos fundamentales de éstas son explicados con singular claridad y concisión. En tercer lugar, da a leer de forma totalmente novedosa algunos de nuestros grandes clásicos: *Lazarillo de Tormes*, *El Quijote* o *Tristana*, abriendo nuevas líneas de reflexión sobre éstos.

No obstante, ante todo, si hay un elemento que se puede resaltar en este libro es la profunda sabiduría literaria y crítica que revela su autor, además del profundo respecto y rigor con el que entiende la filología y el ejercicio teórico.

«Silogismo», «modelización», «textos téticos» y «atéticos», «el punto de vista del subalterno» o el «lector desobediente» son conceptos que forman parte del metalenguaje de *Crítica y sabotaje* y que, una vez lean este libro, pasaran a incorporarse a su acervo teórico, junto con otros que seguro ya poseen: *différance*, biopolítica, perfor-

matividad o tecnología de género, pues la andadura del sabotaje se promete larga y apasionante y sus derivas múltiples.

BEATRIZ FERRÚS ANTÓN

SALDAÑA SAGREDO, Alfredo. *La huella en el margen. Literatura y pensamiento crítico*. Zaragoza: Mira editores, 2013, 290 pp.

Es importante tener en cuenta el subtítulo de este meritorio texto que cerca los intereses de sus páginas: *Literatura y pensamiento crítico*. Que me sienta particularmente cercano a algunas tesis desarrolladas con pertinencia por su autor no condiciona el sentido de estas líneas. Lo cierto es que, desde las primeras páginas, cuando se afronta el inicio de la posmodernidad literaria, hasta el final, cuando se alude a las críticas de Sousa Santos a favor de un «posmodernismo de oposición» (p. 267), me he sentido muy cercano a la eficacia del texto. Y he de señalar ante todo que la aventura de Saldaña invita a aventurarnos en un horizonte complejo en el que se reivindica la importancia de la otredad poética, se analiza la consideración de la relación entre el pensamiento crítico que modela sus relaciones con la escritura —de Blanchot a Foucault o Deleuze, sin olvidar el trabajo de los marxistas de la *New Left*— y, en fin, se apunta a la necesidad, no sé si precaria, de una Escritura insurgente. Entiendo que *La huella en el margen* centra con mucha exactitud, académica y atrevida —ya lo sé, ilación desventurada—, tres asuntos. Quiero referirme a ellos con algún detenimiento.

En primer lugar, es de justicia remarcar el posicionamiento crítico con respecto a lo que el autor denomina «cultura contemporánea». ¿Desde qué perspectiva puede llevarse a cabo? Teniendo en cuenta que es uno de los leitmotiv del libro, por

cuanto tal actitud reaparece en los comentarios sobre Juarroz, Celan o Zambrano, y ni que decir tiene en la reflexión sobre Bachelard, la perspectiva es anunciada sin rodeo: la crítica a la cultura contemporánea se lleva a cabo desde el espíritu posmoderno. Saldaña se aleja de las irrupciones de papanatas en lo que sea dicho espíritu; considera que el término posmodernidad es «poco afortunado, epigónico, frecuentemente mal interpretado debido a su inherente polisemia» (p. 19), llegando a subrayar que «nos encontramos con una posmodernidad ambivalente y contradictoria» (p. 31), que permite hablar de una posmodernidad «blanda, acomodaticia, conservadora, débil, irreflexiva, sumisa y acrítica» y de otra «crítica, inconformista, inquieta y deseosa de transformaciones» (p. 32). El posicionamiento de Saldaña es transparente. Se alinea con la segunda intencionalidad de la actitud posmoderna para llevar a cabo su propuesta crítica, una propuesta que se ciñe al juego dialéctico entre la recepción de la tradición y su inmersión en el juego de novedades y transversalidades que exige el horizonte de continuas emergencias en el que vive el sujeto del XXI. Se reivindica un posmodernismo de oposición (p. 267) que implicaría la ruptura con los moldes encorsetados de una literatura que pierde su juego cuando se reitera en un plano de actualidad tan diferente al que le vio nacer, apostándose por un quehacer que desemboque en «acciones derivadas de un pensamiento literario no sometido que viese en determinadas conductas artísticas no tanto modelos de referencia como oportunidades para ejercer la crítica y la resistencia frente a cualquier sistema basado en la neutralización de las diferencias» (p. 94).

Esta cita permite introducir el segundo punto que consideraré. Saldaña habla de las diferencias y se sitúa en una tradición identificable: la que transcurre desde Blanchot a Foucault y Deleuze. Desde luego, la mecánica teórica contra la clásica

ontología esencialista resulta contundente en la obra de los autores que acabo de citar. No parece oportuno detenerse en el análisis o conveniencia de su apuesta por la preeminencia del simulacro sobre la Idea porque tampoco Saldaña lo hace. ¿Pero qué es lo que apuntaban? Blanchot en un sorprendente artículo sobre Heráclito —recogido en *El diálogo inconcluso*—, Deleuze desde *Lógica del sentido* hasta su apunte sobre los novelistas del espinosismo y, cómo no, Foucault en su reflexión mantenida sobre la extravagancia en tanto afirmación de la aparición ontológica.

Desde una perspectiva teórica —porque existen otras estimables referencias que he de esquivar, desde Celan hasta Juarroz—, la presencia más fuerte en la notable investigación de Saldaña es Bachelard y, a su sombra involuntaria, Zambrano. Como es sabido, Bachelard marcó una frontera en los estudios epistemológicos. Acaso Saldaña, señalándolo (cfr. p. 127), no resulte muy acertado en el análisis de la proyección bachelardiana, imposible de valorar si se desentiende la atmósfera de una revisión de su estilo —que cruza hasta Canguilhem— por cuanto entender que la influencia del maestro en Althusser, Bourdieu o Kristeva es paralela implica desconsiderar muchos aspectos. Saldaña acierta en la indicación de la orientación más sugerente de Bachelard: «estamos ya ante un Bachelard distinto al epistemólogo e historiador de las ciencias, ante un Bachelard cuyo centro de interés se ha desplazado sensiblemente desde la objetividad de los acontecimientos hacia la búsqueda de la subjetividad que los genera» (p. 106). La noción de la subjetividad que aquí se emplea resulta un tanto roma porque la subjetividad no se manifiesta tan solo —como señalaron atentos a Bachelard los citados Foucault o Deleuze— en la presentificación de una presencia lectora, que interviene, sino también, y acaso ante todo, en la selección de los temas de interés.

Nuestro segundo asunto debe cerrarse. La crítica a la «cultura contemporánea»

resulta amparada por una actitud posmoderna activa que encuentra aposento en las insinuaciones válidas de los autores citados. Vuelvo a insistir en la importancia de las reflexiones de poetas como Celan y Juarroz, o Valente y, claro está, Zambrano. Y a partir de la propuesta y de las referencias teóricas se plantea la alternativa. Me parece pertinente que Saldaña desemboque en el diseño de una alternativa. El «posmodernismo de oposición» requiere tal conclusión. A nadie debiera parecerle extraño que este tercer asunto pueda resultar el más complejo. No puede ser de otra forma cuando Saldaña se ve en la obligación de marcar las rutas de la «insurgencia literaria».

La columna vertebral de la propuesta se sitúa en la «estética de la otredad» (cfr. pp. 235 y ss) y en un elogio desmesurado de la potencia poética que parece ser el embrión gestor de dicha «insurgencia literaria». No pretendo entrar en esa apuesta, que es meritoria y aceptable. Excepto, desde mi perspectiva, porque cuanto toda «estética de la otredad» ha de resolverse en el posible texto como ausencia, como nadificación radical. Nadie lo entendió tan mortalmente como Celan: abrir una herida en el lenguaje —ahora habla Juarroz— significa verse abocado a la maravilla del silencio que no es deserción sino expresión de una final lucidez que casi nadie está en disposición de admitir porque un viviente de la caligrafía no está en positiva disposición de admitir que decir algo es perturbar la «otredad». Entre nosotros, acaso nadie lo haya comprendido como Valente, un outsider apacible y sereno. O no. ¿El silencio...? Acaso reivindicar el silencio no sea una buena medida, una adecuada medida para nuestra actualidad. Pero me parece que la metafísica de Valente, el anonimato de Blanchot, el hermetismo buscado con ansia por Celan —manifiesto y atroz en sus poemas póstumos— o, en el límite, la glosolalia artaudiana y la mueca irónica con que Beckett se mofa del lenguaje y de

la expresión son efectos insurgentes contra el dominio establecido por un lenguaje que es, a la postre, la articulación perversa de la novedad insólita de los hablantes-otredad.

En tal sentido, el ensayo de Saldaña atraviesa un posicionamiento crítico en relación a la cultura contemporánea y una apuesta por una nueva literatura. Desde mi perspectiva, crítica y apuesta que solo pueden sustentarse en los elementos que facilitan la crítica resultan elementos de difícil conjugación. Esta breve y modesta crítica no menoscaba un ápice el extraordinario valor de la obra de Saldaña, que no se ha resuelto como acopio o miscelánea de artículos. No puede obviar este final elogio puesto que los tres temas centrales a los que he aludido aparecen perfectamente tejidos de modo que el lector va encontrando preguntas, referencias y apuestas sin que se muestren como continentes alejados, sino convenientemente superpuestos. Qué queda... Sumar la sensibilidad crítica posmoderna a la «actitud que Boaventura de Sousa Santos denomina posmodernismo de oposición y que emerge frente a todas esas promesas y tareas que la modernidad dejó incumplidas y pendientes de realizar» (p. 267). Pero la cuestión de la incompletud de la modernidad es ya otra cuestión en la que no debemos entrar en este momento. Notable confianza la de Saldaña... Bienaventurado sea...

JOSÉ LUIS RODRÍGUEZ GARCÍA

MORA, Vicente Luis. *El lectoespectador*. Barcelona: Seix Barral, 2012, 272 pp.

Asistimos estos últimos años a un cambio de paradigma en la forma de concebir la literatura, y, en consecuencia, en la recepción de la misma: la manera de leer un texto y de difundirlo experimenta un proceso de *mutación* por parte de las principales líneas de crítica e investigación. Vicen-

te Luis Mora (Córdoba, 1970), autor reconocido en el campo de la investigación y la crítica literaria, intenta efectuar en este ensayo lo que llama una «fotografía de nuestro tiempo»: un retrato consciente de las tendencias de la creación literaria y de los medios de publicación. *El lectoespectador* no es una obra primeriza: el poemario *Pasadizos* y el ensayo *Pangea* ya anticipaban estas reflexiones del autor sobre la situación (y mutación) actual que se ven plenamente desarrolladas en este último trabajo.

Se analizan aquí la percepción de las nuevas tecnologías y los nuevos modos de visión y de lectura, además del papel de *Google* y de las redes sociales en el conocimiento y difusión (o confusión) del mismo, sirviéndose de autores contemporáneos (aparecen José Luis Molinuevo o Eloy Fernández Porta al lado de poemas de Carver o citas de Loos, Debord o Augé) que contrastan, ilustran y matizan las aproximaciones del autor a este mundo cambiante.

Sostiene Mora que, en estos últimos años, se ha venido produciendo un cambio de paradigma, desde una sociedad textual a otra visual. Respaldo por citas de Bauman, Lipovetsky y Zizek, el autor expondrá los antecedentes más inmediatos que explican este cambio para tratar de aclarar la situación de esa sociedad que vive enfrentada a las pantallas y para la que texto e imagen se presentan sin solución de continuidad. El llamado *lectoespectador* percibiría lo leído como un artefacto visual, e incorporaría de manera automática los mecanismos de percepción que emplea en una vida diaria dominada por las ya mencionadas pantallas.

Es tan evidente este cambio que sería necesario generar un término para definir esta realidad ampliada: *Pangea* sería ese continente caracterizado por dinamismo y fluidez constantes que se autodefine continuamente gracias a que está cubierto, sin fisuras, por una carcasa de tecnología.

Buscar en Internet es el modo contemporáneo de creer en algo, y así, *Google*

aparece entonces como flujo o transmisión líquida del saber: el motor de búsqueda pone en contacto al ser humano con la capacidad de preguntar, de buscar y de dar sentido a las respuestas obtenidas.

Es Internet, por tanto, el foco central del ensayo, alrededor del cual se presentan una serie de conceptos que tienen por objeto conformar una poética nueva que contemple este paso del pensamiento a lo visual. La idea de difuminar las fronteras entre la imagen y el texto no es nueva, pero el libro electrónico sí. Y este, que iría más allá del mero soporte, podría convertir toda novela en potencial hipernovela, para lo que se ofrecerán diferentes posibilidades de enriquecer los textos en soporte digital.

Los dos principales conceptos que se extraen de *El lectoespectador* en esta suerte de poética de la novela del futuro son el *internexto* y la *pantpágina*, una muestra de la tesis de Mora de esta necesidad del crítico de inventar una terminología propia con la que retratar el momento presente. El concepto de *internexto* entraría en relación con la mutante definición de literatura: un texto que se amplía gracias a esa definición o redefinición de la página como *pantpágina*, esto es, la página como pantalla a la que el individuo actual se enfrenta cada día. El lectoespectador, así, gracias a esa percepción en la que es capaz de ver texto e imágenes sin solución de continuidad, negocia por así decirlo con el texto, entrando por tanto en relación con la percepción del arte contemporáneo en sus múltiples disciplinas visuales.

Sobre la televisión se reflexiona enunciando el influjo que ha venido teniendo a lo largo del siglo XX y su influencia en la literatura, así como en la forma de percibir el mundo por parte de un espectador que es también lector y que, por otra parte, tampoco desdeñará la novela tradicional: la mutación, aclara Mora, es un proceso largo que no tiene por qué culminar, y que de hecho se mantiene aunque conviva con el mundo cambiante del

ciberespacio. Este ciberespacio se concibe como inconsciente colectivo en el cual el individuo se proyecta bien como navegante o bien como creador. En ambos casos, se asiste a una representación o auto-representación. En la *violencia* anónima de los comentarios en foros se observa una especie de liberación de los instintos; por otra parte, en los blogs personales de escritores, se aprecia esa representación libidinal del individuo, construyéndose a sí mismo en un no-espacio que permite un retoque continuo de la obra: a pesar de cierta frustración en ese mundo irreal, también puede hablarse de una posible libertad a la hora de navegar en ese fluido que lo admite todo.

El hecho de que todo se permita y de que los individuos se sientan representados por unos perfiles 2.0 hace que la red social sea, en cuanto *lugar* donde se vuelcan y se comparten pensamientos, noticias o canciones, una suerte de diario de la, en términos unamunianos, intrahistoria del país, algo complejo y fragmentario que refleja lo que somos como sujetos del siglo XXI, o, más bien, lo que vamos siendo.

A partir de esta idea del comentario inmediato, *online*, sobre cualquier tema, se dedica un capítulo de la obra a la red social *Twitter* a través, precisamente, de la forma en que se comunican los usuarios: «gorjeos» de menos de 140 caracteres que en este caso tienen por objeto reflexionar sobre la naturaleza y posibilidades del llamado «el hermano nervioso» de Internet.

Y es que *El lectoespectador*, ante todo, reflexiona y propone. Para reorganizar la tradición se plantea la llamada crítica *en nube* y la posibilidad de formas colectivas de edición, en las que los autores seleccionados o incluso los lectores podrían enriquecer la experiencia de la lectura de un texto: sin soporte físico, igualando la importancia de la lectura con la experiencia posterior de compartir la obra y las reflexiones sobre ella, las posibilidades se abren hasta el infinito.

Lo que parece innegable es que es también en torno a Internet donde se organiza actualmente el mercado de consumo, en el que el objeto ha pasado a ser la propia circulación del producto cultural que según la teoría debordiana se considera espectáculo. Unos espectáculos que, al consumirse casi nada más generarse, provocarían una paulatina bajada en la calidad de los mismos. Por ello, se propone un modelo de gestión cultural que debería ofertar opciones alternativas a modo de criba en un mundo en el que la democratización de los medios hace cada vez más difícil la selección: al igual que en *Google* se debe saber qué se busca, se requeriría un conocimiento o un criterio previo para decidir qué se consume, proponiéndose por tanto un tipo de consumo inteligente por parte de unos espectadores formados ayudados de la figura del gestor cultural para ofrecer un producto de calidad.

Como resultado, lo que ofrece *El lectoespectador* es un retrato global de las narrativas del presente, que no son sino otra forma de captar el pensamiento y el flujo del acontecer humano: no ya tanto por el *mundo real* sino por el otro, el de la carcasa de bytes que recubre esa *Tierracyborg* y que impulsa un gran cambio del que apenas se saben las consecuencias. Por ello, el ensayo de Mora se perfila, en su carácter de esbozo, como un osado acercamiento que, sin duda alguna, será el precedente de otros muchos.

ROSALÍA RAMOS GUERRA

ROMERA CASTILLO, José. *Pautas para la investigación del teatro español y sus puestas en escena*. Madrid: Universidad Nacional de Educación a Distancia, 2011, 462 pp.

Tal como anuncia su título, este libro es un verdadero manual para el investiga-

dor del teatro español, en el que se ofrecen pautas metodológicas para llevar su estudio a buen fin y abundantes repertorios bibliográficos y datos sobre la representación en los que fundamentar nuevos análisis. El profesor Romera Castillo, en su doble vertiente de investigador y de docente, da aquí cumplidas muestras de su labor como maestro de investigadores, ofreciendo un amplísimo repertorio de herramientas de trabajo y recursos documentales con los que el futuro estudioso deberá forjarse para continuar la tradición investigadora y ampliar el corpus crítico sobre nuestro teatro.

La metodología en la que se basa Romera Castillo en esta obra, siguiendo una línea coherente desde los inicios de su trayectoria, allá en los años setenta, no es otra que la semiótica. En el prólogo de este volumen el autor comenta que «parto del axioma básico de que el teatro no es otro género literario, sino otro arte» (p. 17). A su vez, Romera cita a Vestrusky, uno de los iniciadores de la semiótica teatral, y hace suya la siguiente afirmación: «el teatro, en su globalidad, no constituye otro género literario, sino otro arte. Este utiliza el lenguaje como uno de sus materiales, mientras que para todos los géneros literarios, incluido el drama, el lenguaje constituye el único material, aunque cada uno lo organiza de manera diferente» (pp. 17-18). Desde esta premisa, el autor se propone examinar una serie de aspectos «ligados al arte teatral en su conjunto [...], teniendo en cuenta su valor artístico, social y cultural» (p. 18).

El trabajo se divide en tres partes, dedicadas respectivamente a: 1) el análisis de la labor investigadora del Centro de Investigación de Semiótica Literaria, Teatral y Nuevas Tecnologías (SELITEN@T); 2) el teatro del Siglo de Oro y sus puestas en escena, y 3) el teatro contemporáneo y sus puestas en escena. Tres partes que dan buena muestra del interés de los investigadores del SELITEN@T, y del profesor

Romera en particular, por estudiar los espectáculos en su globalidad, atendiendo tanto a los textos como a las representaciones, y que muestran igualmente el amplio ámbito cronológico (desde la época de Lope y Calderón hasta la actualidad más reciente) abarcado por estos investigadores en el estudio del teatro español.

Dentro de la primera parte, el capítulo primero está dedicado al citado Centro de Investigación, SELITEN@T, especialmente a sus raíces semióticas y a sus principales líneas de investigación. Se trata aquí sobre la Asociación Española de Semiótica, de la que igualmente fue fundador José Romera en 1983, sobre la semiótica literaria y teatral en España, así como sobre las distintas líneas de investigación relacionadas con esta disciplina que ha venido llevando a cabo el citado Centro de Investigación desde su creación en 1991 hasta la actualidad: escritura autobiográfica, literatura e historia, narrativa breve, literatura femenina, teoría, relación de la literatura y el teatro con las nuevas tecnologías, etc. Todo ello acompañado de abundantes notas a pie de página en las que se aporta bibliografía sobre cada uno de los temas en cuestión. Al final del capítulo se exponen además las bases metodológicas en las que se han basado tales investigaciones.

El capítulo segundo está dedicado al Centro de Investigación y el teatro, y en él se repasan los distintos estados de la cuestión sobre su labor llevados a cabo hasta el momento, los seminarios internacionales organizados por este Centro, la presencia del arte escénico en la revista *Signa*, y la labor del Centro en la edición de obras dramáticas. Con todo ello, tal como señala el autor, «el interesado en la historia de la semiótica literaria y teatral en España dispone con estos trabajos —unidos a los que otros investigadores han realizado sobre el tema— de un abundante banco de datos que radiografía lo que en el país de Cervantes se ha hecho desde la esfera semiótica en estos ámbitos» (p. 49).

La exposición de la metodología de estudio para la reconstrucción de la vida escénica en los siglos XIX, XX y XXI es el tema central del tercer y último capítulo de la primera parte. Como es sabido, el Centro de Investigación ha llevado a cabo una intensa labor en este sentido, mediante la elaboración de un muy amplio conjunto de estudios sobre carteleras teatrales, muchas de las cuales se pueden consultar desde hace años en la página web del Centro. Dichos estudios aúnan el rigor y la minuciosidad positivistas en la recopilación de datos, a partir del trabajo en archivos y hemerotecas, con distintas metodologías a la hora de exponer e interpretar dichos datos, como son la ya citada semiótica, la estética de la recepción o la sociología del hecho teatral. Todo lo cual ha dado como resultado un conjunto de estudios imprescindibles para el estudio de la historia de la representación escénica.

La segunda parte se abre con un capítulo dedicado a las puestas en escena de obras áureas en distintos lugares de España en la segunda mitad del siglo XIX. Se da noticia aquí de los estudios sobre la cartelera llevados a cabo acerca de las distintas ciudades españolas y, a partir de dichos estudios, el autor realiza un análisis sobre los autores y obras más representados, llegando a la conclusión de que el más representado de todos ellos fue Calderón de la Barca, especialmente, con *El alcalde de Zalamea*, si bien en general puede afirmarse que fueron escasas las representaciones de obras áureas en las ciudades analizadas y que el teatro clásico ocupó un lugar muy reducido en sus escenarios.

Seguidamente, el capítulo quinto se dedica a analizar la presencia de las obras de Lope de Vega en algunas carteleras de provincias españolas entre 1900 y 1936. La conclusión a que se llega es que las obras más representadas en las ciudades estudiadas fueron *La dama boba* y *El castigo sin venganza*, aunque se puede afirmar que, al

igual que sucedía con el teatro áureo en general, el teatro de Lope en particular también fue escasamente representado. No obstante, a medida que fue avanzando el siglo, su presencia en los escenarios se fue incrementando gracias a la labor de ciertas compañías y, sobre todo, a la de García Lorca y Eduardo Ugarte a través de La Barraca.

El teatro clásico español en los escenarios, en las pantallas del cine y la televisión y en otros medios de comunicación constituye el tema central del sexto capítulo. En él se ofrece un amplio repertorio bibliográfico sobre las puestas en escena del teatro áureo, y se da noticia de las principales adaptaciones televisivas y cinematográficas, además de reseñar publicaciones de interés sobre cuestiones próximas a estas como son la prensa y las nuevas tecnologías. Finalmente, la segunda parte se cierra con un capítulo dedicado a las puestas en escena de la Compañía Nacional de Teatro Clásico.

El tercer bloque de capítulos está dedicado, como se dijo, a la investigación de las puestas en escena del teatro contemporáneo, y se inicia con un estudio sobre las representaciones en los siglos XVIII y XIX, en el que se incluye un exhaustivo repertorio bibliográfico sobre las carteleras realizadas en este ámbito por el equipo del SELITEN@T. Además, se estudia la presencia escénica de Bretón de los Herreros en distintas ciudades españolas y la del teatro francés y Alejandro Dumas (hijo) en la escena española decimonónica, así como la realidad escénica del emblemático año de 1898.

«Sobre teatro y puestas en escena en los siglos XX y XXI» es el tema del capítulo 9 y la continuación natural del anterior capítulo. En este caso se analiza la presencia de Ruperto Chapí en los escenarios de distintas ciudades, y se estudia la presencia del llamado «Nuevo Teatro» en la escena madrileña del tardofranquismo. De gran utilidad es el compendio biblio-

gráfico que elabora el autor acerca de este último, en el que además de presentar una amplia selección de títulos la comenta desde un punto de vista crítico. En las conclusiones, Romera Castillo prueba con datos objetivos la escasa presencia, bien conocida por otra parte, de los «nuevos autores» en los escenarios durante los últimos años de la dictadura. Finalmente, se ofrece un amplio conjunto de referencias bibliográficas sobre los dramaturgos y las dramaturgas españoles contemporáneos y su estudio por el SELITEN@T.

El volumen concluye con un capítulo denominado «Más adferas para la investigación teatral», en el que el autor aporta nuevos datos y nuevos repertorios bibliográficos. En definitiva, nos encontramos ante un amplísimo repertorio de recursos para la investigación sobre el teatro español y una muestra de la incansable labor llevada a cabo por Romera Castillo al frente del SELITEN@T como promotor de tesis doctorales, congresos internacionales, revistas de investigación y un largo etcétera de tareas concernientes a la actividad investigadora y a la formación de futuros investigadores.

La afirmación que realiza el autor al comienzo del capítulo tercero es toda una declaración de intenciones y resume a la perfección el espíritu que ha animado la escritura de este libro, por lo que la reproducimos a continuación: «El profesor universitario, además de cumplir con sus labores docentes, tiene una de las labores más estimulantes —y más gozosas—, cual es promover la investigación entre sus discípulos. Puedo decir, si se me permite, que estoy enormemente satisfecho de haber contribuido —no sé con qué tino, el tiempo se encargará del dictamen— a este objetivo. Desde mis años de formación en la Universidad de Granada —a la que tanto debo—, por experiencia propia, y posteriormente a través de mi actuación universitaria, se ha ido afianzando en mí la idea de que la investigación en general —y la

teatral en particular— es mucho más productiva, a la larga, si se realiza en equipo, con proyectos bien diseñados y objetivos claramente marcados» (pp. 103-104). Todo un programa a la hora de abordar la labor investigadora y docente cuyos abundantes e interesantes frutos quedan expuestos y organizados en este útil y necesario volumen.

BERTA MUÑOZ CÁLIZ

GIARDINELLI, Mempo. *El género negro. Orígenes y evolución de la literatura policial y su influencia en Latinoamérica*. Buenos Aires: Capital Intelectual, 2013, 283 pp.

La publicación, en 1984, de *El género negro: ensayos sobre novela literatura policial* de Mempo Giardinelli supuso un hito en la bibliografía en español sobre género policiaco por dos motivos. Por un lado, el libro contribuía a cubrir un vacío, puesto que —exceptuando casos puntuales como los del cubano Luis Rogelio Nogueras (*Por la novela policial*, 1982) o los españoles Javier Coma (*La novela negra*, 1980) y Salvador Vázquez de Parga (*Los mitos de la novela criminal*, 1981)— apenas existían estudios dedicados al tema compuestos en español. Por otro lado, el hecho de que el libro hubiera sido escrito por un novelista, cultivador del género con títulos como *Luna caliente* (1983), confería a la obra un cariz especial en su estilo, amable sin perder el rigor que a todo estudio se le ha de exigir, y en las tesis planteadas, personales y deudoras de una muy personal forma de entender la literatura en general, y la literatura policiaca y negra en particular.

Veintinueve años después de la primera edición libro, Mempo Giardinelli ha decidido retomar y actualizar el material que utilizó para su composición y, tras

«reescribir (...), revisar conceptos, replantear ideas y completar informaciones» (9), volverlo a publicar bajo el título de *El género negro. Orígenes y evolución de la literatura policial y su influencia en Latinoamérica*. Lejos de ser anecdótico, o de suponer una mera estratagema de la industria editorial para distinguir el ensayo de su predecesor, el cambio de título resulta pertinente y oportuno, pues lo que el lector encontrará en esta nueva edición no es exactamente lo mismo que había en la anterior. Los cambios efectuados por Giardinelli —que hacen que no pueda hablarse sin más de una «reedición», sino, más bien, de una «revisión» que, a pesar de partir de la misma base, se distingue notablemente de la primera versión— obedecen, en buena medida, a la modificación de sus propios parámetros como lector y crítico.

De ello es consciente el propio autor, que confiesa en el prólogo de su obra no tener «petrificadas las mismas viejas ideas» y, en consecuencia, no haber «cesado de discutir y reconsiderar muchas de ellas» (10). No obstante, a pesar de que en la nueva edición se actualizan y perfilan ideas, las tesis generales de la obra coinciden, en líneas generales, con las expuestas en 1984. Así, el texto respeta la que quizá sea la mayor y más destacada aportación de Giardinelli a la reflexión teórica sobre el género, que no es otra que su capacidad para entroncarlo en el desarrollo diacrónico y general de la literatura. A diferencia de otros estudiosos e investigadores, que acostumbran a limitar su estudio a autores y obras policiacas y negras, sin prestar atención a su situación en el campo literario y a sus vinculaciones con otros escritores y tendencias, Giardinelli maneja una concepción abierta del género que le lleva a relacionarlo con la obra de autores como James Fenimore Cooper, Joseph Conrad, Bram Stoker, Jack London, John Dos Passoss o Ernesto Sábato. No en vano, una de las más sugerentes —y acer-

tadas— hipótesis que maneja el libro es la que identifica las novelas del Oeste como antecesoras de la novela policiaca y negra, tanto por la presencia de personajes y escenarios análogos como por el tratamiento de asuntos criminales que conllevan una mirada crítica sobre una sociedad que se considera violenta y amoral. Ahora bien, la mirada abierta que sobre el género proyecta Giardinelli no implica, como en otros críticos, la simplista consideración de que su existencia procede de tiempos remotos y de que se pueden encontrar rasgos propios de la novela policiaca y negra en textos bíblicos o de la Antigüedad Clásica. El libro sostiene que el género es una creación del siglo XIX y que, a pesar de que tomó elementos temáticos y formales ya utilizados por otros autores y otros movimientos —por ejemplo, el suspense, el miedo, el ritmo narrativo o el heroísmo individual, presentes en toda la historia de la literatura, y de forma especial en la literatura gótica, la de aventuras o la del Oeste, claros precedentes—, surge como consecuencia de unas muy particulares condiciones sociales y políticas producidas a partir de diversos acontecimientos históricos como la industrialización, la irrupción del capitalismo o la urbanización de las sociedades. De ahí que el libro sostenga que en la definición del género negro y policiaco han de combinarse parámetros relacionados con la construcción de la narración —basados en el hecho de que «lo que define y constituye no es el crimen, [sino] el hecho de que el crimen (...) es el tema central, el corazón del asunto, o sea su punto de partida, razón de ser y conclusión» (63)— con una vocación descriptiva y crítica, de «radiografía de la civilización» (81), de las sociedades modernas y, en especial, de las modalidades del capitalismo. Es, en definitiva y parafraseando al propio Giardinelli, «un medio estupendo para comprender, primero, y para interrogar, después, el mundo en el que vivimos» (81).

Compuesto por cinco capítulos y dos apéndices en los que se recogen una entrevista con el novelista norteamericano Ross McDonald y una breve reflexión sobre el cine negro y sus relaciones con la literatura, el libro presenta una sencilla estructura en la que, yendo de lo general a lo particular, se desmenuzan las principales aristas del objeto de estudio. Así, el primer capítulo se dedica a intentar definir y situar el origen del género, y a describir y delimitar sus múltiples variantes, desarrolladas a partir de las dos tendencias fundacionales: el relato deductivo clásico y el relato negro, cuyos iniciadores —Edgar Allan Poe y Dashiell Hammett, respectivamente— son analizados con minuciosidad, sobre todo en el segundo de los casos. El segundo y el tercer capítulo se centran en la evolución del género negro en la literatura estadounidense de los tres primeros cuartos del siglo XX, analizando las aportaciones de autores como Raymond Chandler, James M. Cain, Ross McDonald, James Hadley Chase, David Goodis, Jim Thomson, Horace McCoy o Chester Himes. Y, por último, los dos últimos capítulos estudian la situación de la narrativa policiaca y negra en Latinoamérica y Europa. Las páginas dedicadas al neopolicial son muy esclarecedoras y contienen interesantes reflexiones sobre la cuestión, así como un completo listado de autores y obras. Grosso modo, la tesis que plantea Giardinelli es que se trata de un «arma ideológica» (225) capaz de cuestionar el poder establecido. De hecho, para el autor argentino la razón que explica el impacto que ha tenido el género en Latinoamérica en la segunda mitad del siglo XX, y de forma especial en las tres últimas décadas, es precisamente su capacidad para abordar de forma crítica la amenaza a la que la verdad y la justicia están constantemente sometidas en los países de la zona. En cambio, el capítulo dedicado a Europa se antoja un poco pobre, puesto que en él solo se presta atención —y no de forma

exhaustiva— a las literaturas francesa y española, sin referirse a la novela negra nórdica —que, antes de su eclosión actual, fue cultivada por autores de la trascendencia de Maj Sjöwall y Per Wahlöö— o a representantes de otras literaturas europeas como el italiano Andrea Camilleri, el alemán Jakob Arjouni o el griego Petros Márkaris.

Escrito con un estilo ameno que no menoscaba en absoluto el rigor y su claridad terminológica, *El género negro. Orígenes y evolución de la literatura policial y su influencia en Latinoamérica* está llamado a ocupar el mismo lugar privilegiado de su predecesor dentro de los estudios de novela policiaca y negra. La obra —que por su interés y forma trascenderá su público potencial, vinculado al ámbito académico, y, a buen seguro, será leída también con agrado por los lectores y aficionados— ofrece una clara y bien argumentada panorámica del género negro y policiaco, así como un completo catálogo de datos referentes a obras y autores. Susceptible de ser utilizado como manual de consulta para recabar información sobre asuntos concretos o como libro de referencia para comprender la génesis y desarrollo del género, el libro se antoja indispensable para los investigadores interesados en el tema.

JAVIER SÁNCHEZ ZAPATERO

BLASCO, Javier. *Poética de la escritura. El taller del poeta. Ensayo de crítica genética (Juan Ramón Jiménez, Francisco Pino y Claudio Rodríguez)*. Valladolid: Universidad de Valladolid, Cátedra Miguel Delibes, 2012, 280 pp.

En el presente ensayo, Javier Blasco analiza los problemas que supone editar a un autor contemporáneo, ante los que la ecdótica tradicional no siempre tiene respuestas, especialmente en lo que se refiere

a los materiales del taller de un poeta. Para hacer frente a esta cuestión, Blasco cuenta con la experiencia de su trayectoria como investigador y editor (principalmente de Juan Ramón Jiménez, en quien en buena medida se centra el libro), y con la moderna disciplina de la crítica genética. Con este bagaje, tiene suficiente autoridad para criticar la ausencia de una metodología adecuada y las *aberraciones* de numerosas ediciones, así como para proponer protocolos de actuación. Buena parte de estas distorsiones se han producido por no haber tenido en cuenta la distinción entre texto y *ante-texto*, concepto procedente de la crítica genética, que define a los materiales de archivo que su autor nunca llegó a publicar. Se han editado de la misma manera unos y otros, sin tener en cuenta que las variantes presentes en los manuscritos no pueden tratarse de la misma manera que las de los textos publicados. Blasco contextualiza y amplía su campo de estudio con los archivos de Francisco Pino y Claudio Rodríguez, poetas con usos y procedimientos diferentes a los de Juan Ramón.

El primer capítulo, «De textos y ante-textos», establece y analiza esta distinción fundamental. El editor no puede cerrar un texto que el autor dejó abierto, ofreciendo como «libros inéditos» lo que son materiales de archivo. De hecho, Juan Ramón en muchas ocasiones no quiso resolver esta multiplicidad de lecturas. Un caso distinto es el de Pino, que sí dejó inéditos varios libros para que fueran editados a su muerte. Los archivos de Juan Ramón son ricos en materiales pertenecientes a estadios creativos y redaccionales muy distintos. El muguereño corregía y reescribía indefinidamente sus textos, y cambiaba de ideas y de proyectos. Se trata, por tanto, de un conjunto de materiales de gran heterogeneidad y de muy distinta casuística.

El segundo capítulo, «La crítica genética», muestra cómo esta disciplina, que estudia los procesos que conforman la

génesis de un texto, abre nuevas vías para la comprensión de los autores, los procedimientos de escritura y la interpretación y edición de sus obras y materiales de archivo. La genética textual toma cuerpo a partir de la conservación en bibliotecas y archivos de los borradores del taller de un autor, y sobre todo, a partir de los años 60 con los investigadores congregados en torno a Louis Hay. La crítica genética sitúa su campo de trabajo en las mutaciones por las que pasa un escrito antes de convertirse en texto público. Estudia la historia de un proceso, el de los mecanismos creativos de un autor, distinguiendo entre escritura y texto.

El tercer capítulo, «La escritura como proceso», analiza la génesis de un texto desde que se inicia su escritura hasta que alcanza la condición de tal (pasando por una serie de etapas), a partir de los tres poetas seleccionados. La fase pre-redaccional es la previa al momento de escritura, aquella en que se concibe la idea originaria, e incluye los testimonios de su planificación y el paso de la representación mental a los primeros borradores, diseño de portadas o listas de lecturas. Otros documentos están en el límite entre la fase pre-redaccional y la redaccional: versos sueltos, notas, núcleos verbales que desencadenan la escritura de un poema. Blasco analiza con acierto varios casos, no solo de Juan Ramón, sino también de Claudio Rodríguez.

La fase redaccional incluye materiales que permiten documentar el proceso en que las notas previas se articulan y se van convirtiendo en textos, con dos momentos, los estados redaccionales y la puesta en limpio de una versión anterior al manuscrito que va a la imprenta. En estos borradores pueden dominar los aspectos de contenido (*inventio*), de configuración formal (*dispositio*) o de estilo y expresión (*elocutio*). Y se pueden analizar de dos maneras: horizontal o sincrónico (un estadio redaccional), y vertical o diacrónico (todas las fases de su génesis). En los análisis hori-

zontales, los cambios afectan en Juan Ramón casi siempre a la *elocutio*, la expresión y la métrica. En los manuscritos que se conservan de Pino, sin embargo, afectan a los tres ámbitos. Y en Claudio Rodríguez es frecuente que, tras una tirada de unos veinte versos, empiecen las vacilaciones en los tres ámbitos. Los procedimientos compositivos varían, por tanto, de un poeta a otro. En lo que respecta a un estudio vertical, Blasco realiza un análisis muy clarificador (usos de escritura y claves interpretativas) de los cinco ante-textos de «Hilando» de Rodríguez; del poemario *Sintió hambre* de Pino y de los seis borradores y dos ediciones de «La fruta de mi flor» de Juan Ramón. En Pino y en Rodríguez hay una multiplicación de redacciones y de reescrituras; en Juan Ramón hay una evidente dependencia entre cada versión, y los cambios afectan sobre todo al plano de la expresión.

En la fase editorial se analizan las galeradas o pruebas de imprenta, los añadidos o enmiendas de última hora, las propuestas tipográficas o de composición. En Juan Ramón todo se complica, porque la génesis del poema puede prolongarse más allá de su primera edición, convirtiéndose de este modo un texto en un nuevo ante-texto. Ello conduce a distinguir las variantes de escritura, simultáneas al proceso de escritura, de las de lectura, que remiten a un segundo momento. Blasco lo ejemplifica analizando la historia de varios poemas de *Rimas*, desde *Ninfeas* y *Almas de violeta* a su transformación en *Poestías escojidas* y *Segunda antología poética*, en busca de una mayor precisión y concreción expresivas, y al cambio sustancial de poética que se produce en *Leyenda* y las prosificaciones.

El último capítulo, «La edición de los ante-textos», insiste en que estos materiales deben ser editados correctamente. Hay ocasiones en las que el autor deja preparado un libro para su publicación (es el ejemplo de Pino), pero, en el caso de Juan

Ramón, es frecuente que sus proyectos no alcancen el estatuto de libro acabado; por tanto, no se deben ofrecer estos borradores como un libro que nunca ha existido. Debe prevalecer la última edición impresa en vida del autor (salvo manipulaciones que escapen a su control), y editar en apéndice los ante-textos, de forma facsimilar o diplomática. Nunca servirse de los ante-textos para modificar el texto publicado. Blasco estudia el caso de *Animal de fondo* y *Dios deseante y deseado* en las ediciones de *Lírica de una Atlántica* (1999) y de *Animal de fondo* (2008), que no respetan la edición de 1949, llegan a conclusiones dispares aunque partan de un mismo argumento (la supuesta última voluntad del poeta), y editan sin advertirlo textos y ante-textos que pertenecen a estadios creativos y redaccionales distintos. Cuando no se cuenta con un texto publicado por su autor, es mejor realizar una edición facsimilar de los materiales de archivo (como se hizo con *Aventura*, de Claudio Rodríguez) y no hacerlos pasar por libros inéditos, como ha sucedido con Juan Ramón. Blasco lo pone de manifiesto al analizar dos ediciones de José Antonio Expósito: *Ellos* (2006) y *La frente pensativa* (2009), que ofrecen borradores como si fueran textos, ponen en un mismo plano poemas que están en diferente grado de gestación y que proceden de proyectos muy diferentes, y toman partido por variables de autor que no están cerradas.

Blasco señala que su propósito ha sido el de provocar una reflexión sobre unos materiales cuyo estatuto sigue insuficientemente definido, según su experiencia acumulada y los planteamientos de la genética textual, en su doble dimensión heurística (edición) y hermenéutica (interpretación). Sin duda, lo consigue brillantemente. Un apéndice reproduce manuscritos de los poetas objeto de análisis. Se trata, en definitiva, de un ensayo que aplica con sagacidad y conocimiento de causa los principios de la crítica genética, y que es de

obligada lectura para todos los que nos dedicamos a la edición de textos y manuscritos de autores contemporáneos.

RAFAEL ALARCÓN SIERRA

CHAS AGUIÓN, Antonio. *Categorías poéticas minoritarias en el cancionero castellano del siglo XV*. Alessandria: Edizioni dell'Orso, 2012, 171 pp.

Dentro de la ya abundantísima bibliografía sobre el cancionero hispánico tardomedieval, es poco frecuente hallar estudios que ofrezcan al lector interesado un análisis riguroso y concienzudo sobre géneros menores, y que vayan más allá de la mera incursión anecdótica o aislada en una o dos modalidades poéticas. Por esta razón, resulta tan útil y esclarecedor este libro en el que el profesor Chas Aguión recoge sus investigaciones y reflexiones sobre siete de estas modalidades —categorías poéticas minoritarias, como él las denomina— cuya frecuencia de aparición en los cancioneros no es tan elevada como la de canciones, decires o villancicos, y, en consecuencia, han recibido menos atención por parte de la crítica especializada.

El libro se abre con una introducción clara y precisa en la que el autor deshace cualquier tentación de interpretación peyorativa: lo minoritario no implica inferior calidad compositiva ni menor interés literario. Al contrario, este conjunto de categorías poéticas muestran un alto grado de agudeza y de perfección técnica, y confirman el interés de sus autores en poner a prueba ante sus contendientes o rivales su ingenio y virtuosismo compositivo.

El volumen está organizado en tres secciones: *de ingenio*, *de iure* y *de amore*; cada una de ellas recoge en capítulos independientes el estudio de las categorías poéticas analizadas: perqués, adivinanzas y disputas burlescas, en la primera; procesos

y testamentos, en la segunda; y manuales de gentileza y definiciones de amor, en la última. El criterio organizativo responde, en principio, a agrupamientos temáticos pero muchos subtipos presentan también formas métrico-estróficas que se convierten en esquemas si no fijos, sí con un alto grado de recurrencia (como ocurre en algunos perqués, por ejemplo).

En la primera sección —de ingenio—, además de una mayor intensidad del componente lúdico, se advierte el telón de fondo de la práctica dialogal que Antonio Chas estudió en detalle en su tesis doctoral y en trabajos posteriores. Ello le lleva a relacionar estas categorías —perqué, adivinanza— con los diálogos poéticos, preguntas y respuestas que recogen la herencia temático-formal de las viejas *tensos*, *partimens* y *jeux-partis* de los cancioneros trovadorescos (pp. 15, 29, 33). Destaca el detallado análisis de las disputas burlescas, especialmente las que mantienen Villasandino, Ferrán Manuel de Lando y Baena, o las de estos poetas con otros contendientes.

En la sección segunda —*de iure*— sobresale la precisión con la que se intenta caracterizar el proceso desde consideraciones semánticas, literarias, extraliterarias, textuales y paratextuales, hasta concluir que no hace referencia «a un tipo concreto de textos diferenciados, sino a la disputa y su solución a través de una sentencia» (pp. 77-78). El segundo capítulo de esta sección muestra la permeabilidad de la lírica sentimental al admitir cauces de expresión tomados de modelos extraliterarios —el testamento, en este caso—; el legado poético encuentra su molde no en formas métricas fijas sino en la reiteración de motivos temáticos característicos que se articulan sobre la base de los testamentos en prosa (pp. 89-90).

Finalmente, el tercer núcleo —*de amore*— revisa dos subespecies muy localizadas y bien conocidas en la poesía amatoria pero que, contra lo que cabría sospechar, se resisten a una caracterización

tipológica debido a su heterogeneidad temático-formal.

El desarrollo del análisis es ligeramente distinto en cada capítulo, pero no por el hecho de que estos remonten a trabajos previos, publicados en diferentes momentos y que aquí se completan y actualizan, sino porque estas categorías poéticas así lo exigen: ante modalidades como la adivinanza, el proceso o el testamento, es preciso partir de la definición del concepto en el ámbito extraliterario para pasar después a estudiar el fenómeno literario y sus muestras cancioneriles; ejercicio previo que no es necesario cuando se trata de las disputas burlescas o las definiciones de amor. Antes bien, considero que el libro presenta una fuerte homogeneidad, una cohesión bien hilvanada y justificada por el autor. A falta de una preceptiva teórica coetánea sobre estas categorías poéticas (a excepción de la disputa, tal vez, y no de modo sistemático), se parte del establecimiento del corpus, habitualmente ampliado respecto a lo más citado en la bibliografía crítica, que se ofrece al lector en útiles tablas (sólo faltan en el capítulo de las disputas burlescas por razones de número, y en el de los procesos, al no ser considerados categoría poética autónoma); allí figuran el autor o autores (en caso de atribuciones discutidas), el *incipit* y la relación de fuentes que transmiten cada texto. A continuación se establece, si procede, una clasificación tipológica que permite analizar con sumo detalle los rasgos diferenciales temático-formales de cada grupo o subgrupo (por citar un ejemplo, se distinguen tres dentro de las categorías del perqué, la adivinanza y las disputas burlescas), teniendo en cuenta también su cronología, con el fin de observar la trayectoria evolutiva de cada una de estas modalidades poéticas, y el alcance —limitado o dilatado— de su tradición textual.

El autor analiza minuciosamente toda información paratextual que pueda proporcionar datos sobre la categoría estudiada:

desde la tabla o índice del cancionero (por ejemplo, la del *Cancionero de Baena*, compilación que el profesor Chas conoce muy bien, como demuestran muchos de sus trabajos) a las rúbricas generales y particulares que enmarcan los textos. Y también toda materia paraliteraria que pueda suministrar una estructura, molde o modelo susceptible de ser adaptado a la práctica poética cancioneril, como ocurre en los procesos y, más aún, en los testamentos. Pero más allá de esos datos (o a falta de ellos), la información fundamental la ofrecen los propios textos, ya que no siempre es posible encontrar en la rúbrica o en el *incipit* referencia explícita a estas categorías, y, de haberla, no siempre va acompañada de la esperable homogeneidad formal o de contenido; este es el caso de los doctrinales de gentileza y de las definiciones de amor.

Un análisis tan metódico y exhaustivo permite al autor desgranar las peculiaridades de cada modalidad con precisión y fino juicio crítico: la pátina moral del porqué, la reelaboración cortesana de prácticas tradicionales en las «coplas divinativas», la hostilidad fingida de las disputas burlescas, la nebulosa indefinición del proceso, el referente extraliterario del testamento en prosa para el de amores, la deriva del doctrinal del galanteo hacia el texto admonitorio, o la rica tradición de la *descriptio amoris* desde planteamientos filosóficos, morales o científicos hasta el rastreo de sus manifestaciones literarias.

En suma, este libro, que muestra a las claras la madurez, la experiencia y el rigor metodológico de su autor, contribuye a mejorar nuestro conocimiento sobre la poesía de cancionero a través del análisis minucioso de siete categorías poéticas, y nos permite confirmar la sorprendente permeabilidad de esta práctica lírica en la que nunca faltaron la habilidad técnica y la agudeza ingeniosa, ni tan siquiera en los géneros minoritarios.

ANA M.^a RODADO RUIZ

GÓMEZ REDONDO, Fernando. *Historia de la prosa de los Reyes Católicos: el umbral del Renacimiento*. 2 vols. Madrid: Cátedra, 2012, 2.637 pp.

Han pasado seis años desde la aparición del tomo IV de la Historia de la prosa medieval castellana (HPMC) (Madrid, Cátedra, 1998-2007) de Fernando Gómez Redondo y, por fin, tenemos los dos espléndidos volúmenes de su Historia de la prosa de los Reyes Católicos: el umbral del Renacimiento (HPRC). Como ya se advertía en aquel vol. IV de la HPMC, la producción prosística de esos cuarenta años «supera con creces a la de los dos siglos y medio anteriores». Si la HPMC era en rigor la primera historia de la prosa medieval, lo mismo cabe afirmar de esta nueva entrega sobre el umbral del Renacimiento. Ya en 2007 se anunciaba que al periodo de los Reyes Católicos se reservaban los materiales que iban a constituir el capítulo XII de la HPMC. En efecto, la obra que ahora reseñamos estaba ya desarrollada a juzgar por las numerosas remisiones a la nueva obra y viene a culminar un dilatado proyecto exegético sobre la prosa medieval castellana que supera las siete mil páginas.

Esta Historia de la prosa de los Reyes Católicos descansa en presupuestos similares a los de la HPMC por lo que podemos convenir que los seis volúmenes integran una sola obra. El salto cuantitativo y cualitativo que se ha producido en los estudios de la prosa medieval con estos seis volúmenes de FGR no tiene parangón desde los ya remotos orígenes de la Filología. Una rápida ojeada por los índices de esta HPRC, nos permite descubrir obras y opúsculos que generalmente pasan desapercibidos al crítico, pero que constituyen el entramado textual con que unas clases letradas se expresaron y autoafirmaron en el ocaso de la Edad Media. Alguien podrá alegar que muchas de esas obras quedan fuera del canon de la literatura medieval y

que, si se venían dejando de lado, bien olvidadas estaban por su escasa relevancia. Personalmente no participo de esa opinión tratándose de la literatura medieval, dominio en que los conceptos de literariedad y relevancia no se vienen aplicando como vemos en los textos de épocas posteriores. Por una parte la exploración sistemática de FGR tiene la ventaja de rescatar numerosos textos olvidados, testimonios impresionables para tener a la vista el mapa completo de la producción de una época, base de cualquier acercamiento historiográfico riguroso; por otro lado, las razones de muchos olvidos no tienen que ver tanto con el valor intrínseco de los textos como con razones o arbitrariedades históricas poco justificadas.

Las dificultades superadas para culminar un estudio como el de la HPRC han sido mayúsculas y de muy diversa índole. A la falta de ediciones fiables, ha habido que sumar la ausencia de estudios previos sobre muchas de las obras; y eso sin contar con los mil desvelos que supone conseguir algunos textos, repartidos en bibliotecas de medio mundo. Sólo el número de las obras analizadas hubiera disuadido a cualquier filólogo sin la capacidad de FGR. Como «en su gran mayoría, los textos aquí incluidos no han sido analizados por la historiografía literaria y mucho menos editados» (p. 12), han sido sometidos a unas normas de transcripción que mantienen sólo las variantes gráficas con valor fonológico o con alguna particularidad ortográfica. Podemos decir con propiedad que se nos presentan «editados» a partir de un testimonio, para que ningún lector poco avezado huya de textos medievales que presentan, por ejemplo, la misma grafía para la u y la v, para la i y la j, o abreviaturas no resueltas en ediciones paleográficas destinadas a especialistas. Incluso cuando hay edición moderna, FGR cita también por el manuscrito o el incunable manejado. Y es que la habitual utilización directa de las fuentes primarias no es aquí

una mera afición arqueológica o bibliográfica, pues a menudo el propio soporte nos está informando sobre muchos aspectos relevantes de la obra, desde la valoración que le concedió su autor o instigador hasta la adscripción genérica, pues a menudo el propio formato otorgaba a la obra un concreto significado de género.

Aunque la Historia de la prosa de los Reyes Católicos constituye en muchos sentidos la culminación de la HPMC referida a los años 1474-1516 y, al priorizar en el discurso crítico la ordenación genérica, es inevitable que resulten fragmentados grupos de obras homogéneas (el particular caso del Amadís, por ejemplo) o incluso la producción de ciertos autores (Valera, Palencia, etc.) cuya vida se dilata a lo largo de varios reinados. La cuestión se explica adecuadamente (pp. 10-11) y carece de total trascendencia, si concebimos como obra unitaria la suma de la HPMC y HPRC.

La distribución de contenidos, por géneros, es similar a la que ya vimos en la HPMC: el tomo I arranca con la historiografía, primero la particular sobre los RRCC (pp. 39-164) y luego la cronística general (pp. 165-384) y el desarrollo de la biografía (pp. 385-436), con lo que se garantiza desde el principio una mejor comprensión del periodo histórico analizado. A los regimientos de príncipes y materias anejas (ceremoniales, códigos legislativos y tratados apologeticos) (pp. 437-556), sigue la epistolografía (pp. 557-670), los tratados gramaticales (pp. 671-756), la producción religiosa y hagiográfica (pp. 757-1326) y el desarrollo de la cuentística y la «novella» europea (pp. 1327-1398).

El tomo II incluye el desarrollo de la ficción sentimental (pp. 1399-1672), la transformación de la materia caballerisca (pp. 1673-1958), los libros de viajes (pp. 1959-2054) y los discursos filosóficos y misceláneas científicas (pp. 2055-2136). Un breve capítulo sobre la afirmación del discurso de la prosa (pp. 2137-2154) ex-

plica en detalle el proceso que permite al discurso prosístico constituirse en cauce para el desarrollo de los géneros narrativos y didácticos del siglo XVI. Las conclusiones constituyen una guía de lectura (pp. 2155-2242), utilísima como primera aproximación a cada capítulo. Las 16 tablas genealógicas (pp. 2243-2268) suponen otras tantas sinopsis iluminadoras de la descendencia de los de los reyes de Castilla, de Portugal, de Nápoles, de Francia y Navarra, de Inglaterra, de la dinastía de los Habsburgo y de los principales linajes castellanos (los Álvarez de Toledo, los Mendoza y los Mendozvil, los Estúñiga, los Pimentel, los Manrique, los Quiñones, los Enríquez, los Fernández de Córdoba, los Pacheco y Girón, y los Ponce de León). La utilidad de estas tablas queda fuera de toda duda; no tiene precio la facilidad de aclarar en escasos segundos las intrincadas relaciones genealógicas de los reyes y de los principales linajes del final de la época medieval.

Por su extensión, cada capítulo equivale a una monografía crítica de primer orden, con el valor añadido de que las numerosas referencias cruzadas de cada capítulo enriquecen el valor de cada una de ellas. Una historia de la prosa tan ceñida a la historia social y política de los Reyes Católicos resultaría endeble si el autor no conociera, con la profundidad del historiador especializado, el trasfondo histórico que informa esta producción letrada. Si esta HPRC constituye una herramienta de la máxima fiabilidad para el estudiante y para el investigador, ha sido porque se ha realizado una denodada depuración crítica, muy exigente, de miles de datos. Las crónicas y demás testimonios críticos contienen numerosos errores cronológicos que sólo un historiador avezado como FGR es capaz de descubrir. Se podrían poner decenas de ejemplos. La información histórica muy detallada y a veces tenemos el espejismo de asistir a la crónica cercana de unos momentos históricos que se nos ha-

cen presentes a cada paso, ilustrados con numerosos testimonios de primera mano. Hojeamos cada volumen de la HPRC y vemos cómo la mayoría de las páginas incluyen textos certeramente seleccionados —en el cuerpo del texto o a pie de página— para hacernos visibles y tangibles las explicaciones. Nunca encontramos en las notas a pie de página esa erudición libresca que trae a colación la bibliografía acumulada sobre tal o cual obra. Están citados los estudios críticos imprescindibles y se evitan esos repertorios de fichas que más confunden que aclaran.

Los índices de esta HPRC están concebidos para ofrecer una utilidad excepcional. El índice general (pp. 2275-2582) no se limita a recoger los autores, personajes, temas, motivos, topónimos, etc. que permiten localizar de manera rápida y segura cualquier aspecto que nos interese. La identificación de los temas tratados, las figuras históricas, sus cargos, las fechas que comprenden el arco de su vida, etc. hacen de esta HPRC una obra de carácter enciclopédico con referencias cruzadas de incalculable valor.

Notará el lector la ausencia de una bibliografía final, pero advertirá pronto que, como en la HPMC, ésta se va desgranando a pie de página al hilo de cada explicación, pues de poco serviría reiterarla en un grueso repertorio de páginas inútiles al final de la obra. Basta con el índice onomástico para identificar a los críticos citados en la bibliografía. Y ¿qué decir de ese magnífico repertorio de manuscritos e incunables de la materia tratada que descansan en bibliotecas de todo el mundo? Como en la HPMC, la referencia de cada testimonio, con su actual signatura, ahorrará al estudiante y al investigador horas de consulta en docenas de catálogos a veces sin actualizar.

Esta HPRC se nos ofrece con absoluta pulcritud en todos sus aspectos formales. En una obra tan extensa cualquier dato se encuentra con suma facilidad y precisión. No

es casualidad porque la obra se ha concebido con una sólida estructura que así lo garantiza en todos sus aspectos. En el limitado espacio de esta reseña, sólo nos queda dar la enhorabuena a FGR y a la editorial Cátedra por culminar con estos dos volúmenes una obra de referencia fundamental en la historia de la Filología. Es obvio que estamos ante una de esas obras imprescindibles en la biblioteca de cualquier filólogo o historiador que quiera acercarse con rigor a este periodo histórico.

VÍCTOR DE LAMA

LÓPEZ BUENO, Begoña (coord.). *La «Idea» de la Poesía Sevillana en el Siglo de Oro*. Sevilla: Universidad de Sevilla, 2012, 384 pp.

Esta publicación reúne las aportaciones presentadas en el «X Encuentro Internacional sobre Poesía del Siglo de Oro» organizado por el grupo de investigación PASO y celebrado en la Universidad de Sevilla del 23 al 25 de noviembre de 2010. En ella, diez especialistas —seis de ellos integrantes del grupo y cuatro invitados— discurren en torno a la noción de poesía sevillana del siglo áureo, tema principal que da unidad al conjunto de los estudios que comprenden este libro, el cual se articula en dos partes. Así, mientras la primera de ellas se centra en el análisis de las prácticas socio-literarias desarrolladas en el campo literario de la Sevilla de finales del siglo XVI y comienzos del XVII, la segunda se ocupa de la creación poética y las polémicas que la envuelven. Dada la enjundia de cada uno de los trabajos recopilados en el volumen y la obligada brevedad de esta reseña, nos limitaremos a resumir, de forma somera, el contenido de cada uno de ellos.

En lo que a las prácticas socio-literarias se refiere, el volumen se abre con el estu-

dio de Guy Lazure (U. de Windsor-Canadá), quien analiza el papel que la nobleza y las instituciones eclesiásticas y municipales ejercen como motor de promoción o patrocinio de la cultura letrada de la época. Asimismo, establece los lazos socio-económicos y las dependencias culturales existentes entre familias como las de Cetina, Alcázar, Salinas, Medrano y Jáuregui. De manera paralela a la promoción colectiva, la individual va tomando cuerpo a través del uso del retrato, como explica Luis Gómez Canseco (U. de Huelva). Caro, Arguijo, Rioja, Jáuregui o Arias Montano son algunos de los sevillanos que optaron por incluir un grabado calcográfico de su efigie a modo de carta de presentación en los paratextos de sus ediciones. Siguiendo esta línea, Vicente Lleó (U. de Sevilla) profundiza en la relación existente entre poesía y pintura a través de la base común que comparten ambas artes: la *mimesis*. Ejemplos representativos de esta relación en la Sevilla de la época son el humanista Mal Lara y el *pittore letterato* Pacheco.

Teniendo como premisa el modelo metodológico establecido por Bourdieu en torno al concepto de «campo literario» y el fijado por Helgerson sobre *career criticism*, Pedro Ruiz Pérez (U. de Córdoba-Grupo PASO) transita el panorama sevillano, sirviéndose de nociones como las de «capital cultural» o «distinción» para señalar las relaciones de dependencia y rivalidad entre los autores del contexto sevillano. Atendiendo a estas relaciones y superando el lema de «escuela poética sevillana», Ruiz Pérez propone hablar de un «círculo» de poetas sevillanos, dada la ausencia de rasgos que lo unifiquen como «escuela». En consonancia con esto y al hilo de la idea de «polisistema» de Even-Zohar, Ignacio García Aguilar (U. de Córdoba- Grupo PASO) indaga en la poesía impresa en Sevilla desde 1582 a 1619 con la intención de subrayar las relaciones que los poetas sevillanos establecen entre sí valiéndose de la imprenta como el mayor

agente de promoción y dinamización cultural del momento.

En lo que respecta a los trabajos de creación poética, de un lado, el artículo de Valentín Núñez Rivera (U. de Huelva-Grupo PASO) formula un doble paradigma, en el que la poética familiar y de donaire, ejemplificada en la figura de Baltasar del Alcázar, supone una alternativa a los poetas cultos que tomaban como modelo al «divino» Herrera. De otro lado, Inmaculada Osuna Rodríguez (U. Complutense de Madrid-Grupo PASO) se centra en la poesía religiosa sevillana —producida al calor de los festejos de beatificación, canonización o celebración inmaculista— para analizar su función de motor de reforzamiento de la identidad ciudadana a partir de la participación en este género de poetas tan representativos como Rodrigo Fernández de Ribera, Juan de Jáuregui y Juan de Robles y Rivadeneyra.

Por último, encontramos los estudios consagrados a las controversias que rodearon la poesía sevillana de este periodo. Así, atendiendo al contexto de la polémica gongorina y contando con las posiciones de Pedro Espinosa y Lope, Begoña López Bueno (U. de Sevilla-Grupo PASO) detiene su mirada en los *Versos de Fernando de Herrera enmendados y divididos por él en tres libros* para explorar las estrategias trazadas por el grupo sevillano, con Gaspar de Guzmán como promotor, para socavar la autoridad de Góngora con la creación de un «nuevo» Herrera, actualizando su estilo para emparentarlo con el cada vez más afamado poeta cordobés. Continuando con este asunto, José Manuel Rico García (U. de Huelva-Grupo PASO) pasa revista, en un completo recorrido, a las tiendas literarias más significativas desatadas en la Sevilla áurea. Así, comienza con Juan de Iranzo y el *Cancionero Toledano*, quizás el testimonio que mejor conserva el gusto de los poetas hispalenses por los «enfados y contentos»; continúa con la *Sátira contra la mala poesía* del licenciado Pacheco que dejó su impronta en la segunda epístola de

Barahona a Gregorio Silvestre o en *Las Quejas de Apolo* de Lope, por citar dos de los ejemplos más relevantes; prosigue con la controversia herreriana, a la que considera el episodio más importante hasta la guerra en torno a Góngora; y finaliza con los rencores entre poetas alimentados por Juan de la Cueva. Culmina este recorrido por las polémicas literarias y cierra el volumen, Melchora Romanos (U. de Buenos Aires) con un estudio del controvertido poeta sevillano Juan de Jáuregui. Para ello, presta atención a tres momentos del itinerario seguido por este autor: su *Antídoto*, como impugnador de los intentos de Góngora en procura de una nueva poesía; su *Discurso poético*, en el que amonesta contra los vicios retóricos de los que se ve presa la poesía de su tiempo, ya sea por causa de la oscuridad gongorina o de la claridad lopesca; y la fase del «post-gongorismo combativo» en el que las ideas de Jáuregui contribuyen a desencadenar comentarios como los de Salcedo Coronel y Pellicer de Salas y Tovar.

En definitiva, el conjunto de los estudios hasta aquí referidos supone una enconmiante muestra en pro del avance científico en el terreno de la literatura del Siglo de Oro y, en particular, de la poesía sevillana áurea, «idea» principal de los trabajos agrupados en esta edición. No obstante, planean sobre ellos multitud de líneas que establecen puntos de conexión y configuran una tupida red de referencias temáticas y bibliográficas que contribuyen a desatar nudos en esta materia. De este modo puede evidenciarse la perfecta cohesión de cada uno de los escritos que conforman este volumen, décimo de una serie de ellos creada para reunir las aportaciones de los participantes a los ya consuetudinarios «Encuentros Internacionales de Poesía del Siglo de Oro», animados por el grupo de investigación PASO, con la doctora Begoña López Bueno a la cabeza.

M.^a ÁNGELES GARRIDO BERLANGA

COHEN, Shai y Ana ZÚÑIGA. *El arte de hablar callando. El meme: transmisor de conceptos del Siglo de Oro*. Pamplona: Editorial Leer-e, año 2013.

El presente trabajo se enmarca dentro del desarrollo de las humanidades en los ámbitos generados o, para ser más precisos, en los ámbitos revitalizados por las actuales tecnologías de la información. La necesidad de esta precisión (que no ha sido olvidada por sus autores) reside en que la naturaleza del recurso aquí empleado no es nueva, pues la combinación de imagen y texto para la transmisión de conocimientos encuentra antecedentes, por mencionar solo un ejemplo, en los emblemas del Siglo de Oro. En la actualidad, su empleo en el mundo académico ha tenido como objetivo precisamente lo extraacadémico, en el sentido de que han sido usados para difundir información más allá de la propia academia.

Los memes o, mejor dicho, los memes áureos que componen *El arte de hablar callando* siguen tal fin: divulgar el conocimiento de la sociedad y, especialmente, la literatura del Siglo de Oro por medio de la ingeniosa y productiva unión entre imagen y texto. En tal sentido, los autores se han servido del componente visual de este recurso para generar un impacto y, de este modo, captar y guiar la atención del lector hacia ciertos aspectos de la cultura de la sociedad española del XVII. Sin embargo, la convergencia entre los componentes del meme funciona desde el primer momento, puesto que su atractivo radica precisamente en la sinergia producida por su doble naturaleza, la que supera o, en todo caso, amplía el atractivo que su parte visual, de forma individual, es capaz de causar. Tal es el caso del meme formado por el retrato de Carlos I de Inglaterra de Van Dyck y la frase: «El parlamento me hará perder la cabeza». Juntos, imagen y texto, crean una ingeniosa y sugerente ironía, la cual la imagen sola (más allá de los interesados en el retrato real inglés) no podría provocar. Asimismo, el hu-

mor que varios de estos memes explotan representa un aliciente más para su lectura, como se percibe en el mencionado meme de Carlos I o en el meme compuesto por *La torre de Babel* de Brueghel y la frase: «¡Rápido, una (Contra)reforma, que esto se nos cae encima!».

Si recordamos que este trabajo apunta a un público amplio, parece que el juego lúdico encerrado en estos memes estaría limitado al lector capaz de identificar los referentes culturales a los que se recurren. Es decir, siguiendo los ejemplos citados, el lector tendría que ser capaz de reconocer a Carlos I y recordar que fue decapitado; saber que la torre de Babel es un símbolo de ruptura y división, lo cual la Reforma de Lutero supuso también para la cristiandad europea, etc. Este inconveniente es superado por el tercer componente de los memes: la glosa. Esta explica la idea propuesta por el meme y también el origen de las imágenes empleadas, las cuales son pinturas y grabados, en su gran mayoría procedentes del Barroco. Al respecto, los autores han tenido el cuidado de añadir en la introducción del libro un apunte dedicado a la pintura renacentista y barroca, que aunque breve, es suficiente para delinear los rasgos básicos de las mismas. A todo lo anterior se suma el empleo del formato de libro digital como una elección congruente con los fines divulgativos de este trabajo, ya que elimina las barreras geográficas y temporales que afectan a los libros convencionales, con lo que se asegura el alcance de *El arte de hablar callando* a un público amplio.

Los memes de esta colección parten de tópicos del Siglo de Oro y están organizados en diez capítulos, dedicados a la literatura de este período, representada por algunas de sus principales figuras (Pedro Calderón de la Barca, Miguel de Cervantes, Lope de Vega, Tirso de Molina, Francisco de Quevedo) y por uno de sus géneros emblemáticos (Comedia). Sin embargo, otro grupo de capítulos aborda temas como: Arte de gobernar, Espacio femeni-

no, Nuevo Mundo y Silva (capítulo final en el que se recogen diversos tópicos de la vida durante el Barroco: *memento mori*, *tempus fugit*, *vanitas*, etc.). Así, se evidencian las miras multidisciplinares de este trabajo que, aunque con énfasis en la literatura áurea, incluye otros aspectos de la cultura de dicha época, con el fin de ofrecer al lector un acercamiento más completo al Siglo de Oro. Además, cada capítulo es precedido por una introducción al tema respectivo y cerrado por una conclusión que recoge y resume los conceptos expuestos en los memes incluidos.

Quizá lo único criticable al trabajo de Shai Cohen y Ana Zúñiga es la falta de una bibliografía recomendada. Si el objetivo de este libro es construir un puente entre la academia y un público más amplio, el atractivo visual y lúdico de estos memes áureos sin lugar a dudas lo consigue. No obstante, la inclusión de una bibliografía de títulos esenciales sobre cada uno de los temas tratados (quizá al final de cada capítulo) redondearía tal fin. De este modo, el lector entusiasmado por los memes áureos contaría con una guía básica para profundizar, si así lo quisiese, en los conceptos expuestos por los mismos. En todo caso, se trata de una omisión que se puede corregir en futuras ediciones o continuaciones de este trabajo.

Retomando lo mencionado al inicio de esta reseña, los memes áureos suponen el aprovechamiento de las tecnologías de la información por parte de los estudios sobre el Siglo de Oro y, en este caso preciso, por el GRISO (Grupo de Investigación Siglo de Oro) de la Universidad de Navarra. En tal sentido, *El arte de hablar callando* es el resultado de un esfuerzo colectivo, en el que han participado distintos investigadores vinculados con dicho grupo, ya sea en la elaboración de algunos memes, ya sea en la redacción o asesoría de los temas tocados. En todo caso, la mayor parte del trabajo recayó en Zúñiga y Cohen, autores de casi todos los memes y de su disposición en este

volumen. Asimismo, sobre Cohen es importante notar que fue el iniciador de este proyecto (los memes áureos surgieron en su blog «La vida, un frenesí»: <http://grisoscohen.wordpress.com>), el cual es una muestra más de la labor que este investigador viene realizando en lo que se refiere al aprovechamiento de los recursos del mundo virtual, pues él ha sido el responsable de iniciativas como la GRISOSFERA (que agrupa un conjunto de blogs, llevados por los investigadores del GRISO) o GRISOVEO (un blog de periodismo visual que sigue la actividad del citado grupo), así como ha participado activamente en la organización y realización del Congreso «Humanidades Digitales: visibilidad y difusión de la investigación» (Pamplona, 2013).

Para terminar, *El arte de hablar callando* acerca al lector a la literatura y cultura del Siglo de Oro, empleando las atractivas ventajas y recursos del meme. Por ello, considero que debe aprovecharse, entre otros contextos, en la enseñanza, tanto a nivel de institutos como a nivel universitario, donde puede convertirse en un recurso vital para incitar el interés hacia este campo de estudio, ya que los memes áureos construyen un puente atractivo y efectivo entre el mundo académico y el público allende la academia. Como acertadamente Arellano apunta en la introducción del libro, estamos ante «un aparato ingenioso que reúne pintura y literatura, comunicación e información, comentarios agudos y reflexiones discretas».

JOSÉ ELÍAS GUTIÉRREZ MEZA

BOLAÑOS DONOSO, Piedad. *Doña Feliciana Enríquez de Guzmán. Crónica de un fracaso vital (1569-1644)*. Sevilla: Secretariado de Publicaciones de la Universidad de Sevilla, 2012, 374 pp.

Salvo un estudio de Montoto de Sedas sobre doña Feliciana Enríquez de Guzmán

fechado a principios del siglo XX (además de otros trabajos sobre su producción literaria), han sido escasas las investigaciones relacionadas con la vida de una dramaturga tan importante como pionera en el contexto del teatro barroco hispalense. Hasta hoy. Porque el trabajo de Bolaños que reseñamos no deja aspectos inabarcados en la biografía de doña Feliciano, máxime si se tiene en cuenta el arduo, fructífero y metodológicamente aplicado trabajo de investigación archivística realizado.

En el libro se observa una estructura tripartita vital, lo cual responde perfectamente al interés biográfico: «Doncella», «Casada» y «Viuda». En ellas nos adentramos en la biografía de doña Feliciano, y lo hacemos porque en la obra se alternan tanto la descripción de la vida de este personaje como la inclusión de numerosos fragmentos de documentos desenterrados de los archivos por Bolaños.

Tras un «Prólogo» (pp. 17-18) de Mercedes de los Reyes Peña y una «Introducción» (pp. 21-35) de la propia autora, se sitúan los cuatro capítulos que integran la sección «Doncella» (pp. 37-128), los cuales hacen referencia al período de la vida de doña Feliciano que transcurre desde su nacimiento hasta su enlace matrimonial. En este primer bloque encontramos el estudio de los antecedentes familiares de la dramaturga y de las dotes y recursos económicos con que contaba, sosteniéndose que una de las mayores fuentes pecuniarias procedía de su rama materna. Nuestra investigadora combina los hechos y la transcripción y análisis de documentos notariales y archivísticos con una prosa biográfica amena, limpia y sobria.

Con la finalidad de ofrecer una visión completa de la familia, Bolaños adjunta las partidas de bautismo de todos sus hermanos, a la vez que analiza las personalidades que estuvieron presentes en el bautismo de la propia dramaturga. Con varios árboles genealógicos estudia los fallecimientos de sus hermanos y el ingreso de

dos hermanas en conventos, amén de otras circunstancias. Además, asistimos a una lectura novelística de esta obra, como por ejemplo en las pp. 81-82: «La respuesta la obtendremos a través de la lectura del siguiente capítulo». Estas intervenciones (varias a lo largo del libro) hacen la lectura más amena y, cómo no, mantienen la expectación.

En el epígrafe siguiente se encarga de la cuestión económica de la dramaturga. Vivía doña Feliciano del patronato y obra pía fundado por doña Isabel Núñez Farfán en la segunda mitad del siglo XVI. A través de la documentación obtenida mediante el buceo en fondos de archivos, Bolaños demuestra la relación de parentesco que existía entre ambas, además de explicar el funcionamiento y la finalidad de la obra pía. Se insertan y analizan textos relativos a este particular, los cuales exponen los avatares que experimentó en relación a la propiedad y a los beneficios o réditos que de su existencia se obtenían; criterio que nos parece acertado si tenemos en cuenta que esta fundación formó parte de la vida de doña Feliciano hasta el final.

Es, también, novedosa y original, la aportación que la autora ofrece en cuanto a un primer intento matrimonial de doña Feliciano. Un documento notarial descubierto por Bolaños indica que la escritora aurisecular tuvo previsto contraer matrimonio. Parece que esta boda no se llevó a efecto por cuestiones económicas, aunque resulta que «no hay ninguna nota marginal en el documento que anule el contrato» (p. 128) con don Juan de Avellaneda. Una vez más, vuelve a introducir el estilo novelesco —del que hemos hablado— al final del capítulo.

La sección «Casada» (pp. 129-231) enmarca otros cuatro capítulos de la obra y de la vida de doña Feliciano, en los que se nos da noticia de los dos matrimonios que en efecto sí llegaron a buen término, aunque con desigual tratamiento a favor del segundo porque, evidentemente, tuvo mucha

mayor incidencia en la vida de la escritora sevillana. Se conserva el acta de matrimonio de doña Feliciano con don Cristóbal Ponce de Solís Farfán, viudo, en 1616. Tras el pormenorizado análisis de la cuestión dineraria, se pone fin al capítulo con el estudio del testamento del marido, que la dejó como heredera universal de deudas y beneficios tras su muerte en 1619.

A partir de este momento, Bolaños se va a centrar en su segundo cónyuge, don Francisco de León Garavito. En un primer momento, transcribe las partidas bautismales de todos los hermanos de este personaje y explica, en una digresión, los avatares familiares de estos y de su padre, que viajó a Indias. El marido vivía de unas rentas, del alquiler de unas casas heredadas como propiedad de la familia y de unos ingresos que le reportaban otros familiares acomodados en América. Nuevamente, los archivos han permitido establecer un árbol genealógico de la familia de este, su segundo marido.

Mucho más que en el primero y más breve de sus matrimonios, doña Feliciano amó profundamente a su esposo y de ello quedó constancia, traslación y reflejo en su obra dramática (la *Tragicomedia de los jardines y campos sabeos*) y en otras composiciones que la profesora Bolaños incluye y estudia en el volumen. Es muy interesante el apunte de que la formación clasicista de la dramaturga, que creería en la literatura como mimesis o imitación de la realidad, podría haber influido en que su producción contuviera referencias biográficas. Tras el análisis de un testamento de doña Feliciano en el que dejaba a su marido como heredero universal —ya que no tuvo hijos—, en los años siguientes el matrimonio atravesó por algunas dificultades económicas, de las que se recuperó. Fue en 1625 cuando don Francisco de León Garavito publicó las dos obras que conocemos de él, muriendo en 1629 y dejando atrás diez años de matrimonio y a una Feliciano heredera de su testamento.

Un capítulo es el que encontramos en la tercera y última sección de la obra, «Viuda» (pp. 233-254), donde se hace referencia a la soledad de doña Feliciano, a la gestión de determinadas obligaciones que tenía contraídas a pesar de su ya avanzada edad y a su testamento y muerte. Consta un testamento de 1642 firmado por ella y otro que mandó hacer al año siguiente y que declara no poder firmar «por encontrarse indispuesta de la vista» (p. 251). Concluye la profesora Bolaños indicando que no se sabe con seguridad la fecha de fallecimiento de doña Feliciano, aunque sí que está comprendida entre, aproximadamente, el último semestre de 1643 y todo el año 1644.

Tras este epígrafe encontramos una completa «Bibliografía» (pp. 255-262) sobre doña Feliciano, unos «Apéndices documentales» (pp. 263-359) con la transcripción de un total de diecinueve documentos archivísticos y notariales como relaciones de bienes y testamentos (utilizados a lo largo de toda la obra) y un «Índice de nombres citados» (pp. 361-374) que facilita la lectura y la relectura de la obra dado el ingente volumen de nombres propios que aparecen en tan interesante biografía.

En conclusión, esta *Doña Feliciano Enríquez de Guzmán. Crónica de un fracaso vital (1569-1644)* de Piedad Bolaños es una obra muy necesaria, pues informa, estudia, analiza, interpreta y canoniza la biografía de la primera dramaturga hispalense, cuya vida se sitúa a caballo entre los siglos XVI y XVII. Es un trabajo que completa los estudios que sobre la obra de doña Feliciano se han venido haciendo a lo largo de los años, pero también es una contribución destacada a la historia de la literatura sevillana y española y, como no, un más que meritorio trabajo de recopilación archivística y documental que sirve de aplicación directa al relato de la vida de la escritora.

ISMAEL LÓPEZ MARTÍN

SALAS BARBADILLO, Jerónimo de. *Don Diego de noche*. Enrique García Santo-Tomás (ed.). Madrid: Cátedra, 2013, 397 pp.

Jerónimo de Salas Barbadillo (1581-1635) pertenece al grupo de autores cuyas historias personales podrían competir con sus obras tanto por el brío como por la variedad, ya que su producción literaria evidencia los altibajos de su vida. En la introducción a su edición de *Don Diego de noche* (1623), Enrique García Santo-Tomás presenta una síntesis y reconsideración del «yo» y de las circunstancias biográficas de Salas Barbadillo, quien ha sido estudiado anteriormente por Edwin B. Place, Myron A. Peyton, Leonard Brownstein y Francisco Cauz, entre otros. En los últimos años, García Santo-Tomás se ha convertido en el investigador más destacado de los escritos de Salas Barbadillo, de manera tal que las observaciones preliminares son el resultado de una ampliación de sus estudios anteriores. El crítico reconoce el talento, las innovaciones novelescas y la influencia de Salas Barbadillo, no solo en España sino también en Francia e Inglaterra. En cierto sentido, los análisis de García Santo-Tomás sirven para redimir al prodigioso escritor al reinscribirle en la historia de la narrativa, dentro de la cual se le ha otorgado espacio casi únicamente como autor de *La hija de Celestina* (1612). Se puede notar que la progresión de las obras de Salas Barbadillo revela los principales rasgos de la evolución de las formas novelescas de la época, desde la narrativa dialogada hasta las manifestaciones de una sensibilidad barroca.

El protagonista de *Don Diego de noche* es, precisamente, un devoto de aventuras nocturnas, razón por la cual se convierte en un representante de todo lo asociado con la oscuridad, una tenebrosidad que borra toda la luz simbólica. El énfasis en la noche le permite a Salas Barbadillo proyectar una serie de contras-

tes radicales que se centran en el engaño versus el desengaño y, como en el caso del *Guzmán de Alfarache* (1599, 1604) de Mateo Alemán, en los episodios burlescos versus las lecciones de tendencia moralista. El estilo se caracteriza por los juegos conceptistas, de frecuentes intervenciones poéticas y de fuentes literarias híbridas. *Don Diego de noche* resulta ser una miscelánea cuyo punto de unidad son las nueve «aventuras» del antihéroe, a las que se añaden historias intercaladas, anécdotas alegóricas y un epistolario de índole costumbrista y agudamente satírico. García Santo-Tomás ve en don Diego y en su ayo Marcelo un «desdoblamiento de la figura del propio Salas» y los considera reflejo de «algunos avatares biográficos acontecidos en los años inmediatamente anteriores a la publicación del texto» (62).

La introducción a la edición (13-103) abarca la vida y el entorno de Salas Barbadillo, sus «exploraciones narrativas», un examen de los elementos folclóricos e intertextuales de *Don Diego de noche* y del personaje epónimo, un comentario fascinante sobre la representación de la ciudad «como trampa» y una sección bibliográfica. Las notas son numerosas y bien elaboradas. Se puede percibir la erudición del editor y su interés en ampliar la atención crítica sobre un escritor prolífico, multifacético y representativo de su tiempo. Como demuestran las explicaciones de García Santo-Tomás y la lectura del propio texto, *Don Diego de noche* merece una seria consideración como aspecto significativo del avance hacia la llamada novela moderna y como ejemplo de la cultura y del pensamiento barroco. La noche es el signo por excelencia del complejo estilo barroco y del poder de la imaginación ante lo desconocido. Los trucos semánticos, la fuerza poética y, quizás más que nada, la enmarañada red satírica retratan una sociedad en crisis, sin escrúpulos, sin bondad ni brújula moral, una sociedad que ni es espejo del cielo ni modelo para una vida

espiritual. En mi opinión, hay una íntima relación estructural y temática entre *Don Diego de noche* y *Guzmán de Alfarache*, otra obra heterogénea que nos ayuda a ver más claramente la transformación de los brillantes experimentos narrativos españoles del siglo XVII —para algunos, la novela premoderna— en la novela moderna europea. Ambos son textos —y etapas— necesarios para la formalización de los criterios del nuevo género. Para los lectores familiarizados con Salas Barbadillo solo mediante *La hija de Celestina*, *Don Diego de noche* puede representar una sorpresa, una extraña y espinosa aventura literaria que definitivamente merece la pena ser leída. La intensificación artística nos da una importante variación sobre los leitmotivos barrocos. Esta edición metódica y útil rinde homenaje a un autor un tanto olvidado, al mismo tiempo que presenta al público una narrativa digna de la rúbrica de «clásica».

EDWARD H. FRIEDMAN

QUEVEDO, Francisco de. Victoriano Roncero López (ed.). *España defendida de los tiempos de ahora de las calumnias de los noveleros y sediciosos*. Pamplona: Eunsa, 2013, 193 pp.

Resulta tentador imaginarse cómo habría sido recibida la *España defendida* de Quevedo de haberse impreso en su época, y cómo habría cambiado nuestras ideas sobre la literatura áurea. Habría engendrado en España otras obras por el estilo y, en el extranjero, agresivas respuestas. Los españoles de esos años (1609-1612, fechas que Roncero López establece para la *España defendida*) eran conscientes de la antipatía con que se les veía en el extranjero, y eso llevó a algunos de ellos a reaccionar. Además, si hubieran prestado más atención a la *España defendida* los críti-

cos modernos no podrían atenerse al tópico de que los españoles decidieron no contestar a los panfletos antihispánicos porque su causa era justa y la verdad del caso evidente. Solamente en años de mayor debilidad —continúa el lugar común— habría España contestado, como se aprecia en la campaña de 1635. Pese a lo asentado de la idea, cuanto más se estudia la imagen que de sí tenían —y construían— los españoles de la época, más campañas de propaganda y más textos de respuesta se descubren.

Pocos son tan eruditos como la *España defendida*, y pocos han tenido la suerte de contar con editores como Roncero López, que cuenta con una batería de estudios sobre Quevedo y la *España defendida* que le convierten en el erudito más cualificado para la tarea. Y es que la *España defendida* es un texto complejísimo, tanto por cuestiones de ideología y argumentación como de erudición e historia textual. Para empezar por esta última, la *España defendida* se conserva inacabada e inédita en su época en un manuscrito autógrafa, lleno de *pentimenti*, de laberínticas indicaciones sobre ordenación, y de huecos que ningún editor había señalado. Roncero López los documenta, aclara y utiliza de modo tan capaz que la obra se revela como un texto diferente y mucho más comprensible, por lo que los lectores que la conozcan harían bien en acudir al texto que ahora sale a la luz. Además, Roncero López lleva a cabo el primer estudio del manuscrito con el fin de examinar el método de trabajo de Quevedo. Así muestra cómo y por qué el autor dejaba huecos que completar posteriormente, y cuál era la relación entre su ritmo de trabajo y la disponibilidad de los libros que usaba.

Si en esta habilidad filológica Roncero López muestra estar a la altura del original, no menos impresionante resultan sus notas. Clarifican un texto complejísimo: citas en hebreo, griego y latín, abstrusas reflexiones etimológicas e históricas, alu-

siones a eruditos del momento... Roncero López las documenta y da debido contexto para comprenderlas y entender los motivos por los que Quevedo las incluyó. Es de notar cómo el editor define palabras dificultosas con los diccionarios de la época y lugares paralelos, pero también cómo documenta usos estilísticos con otras apariciones en la obra prosística de Quevedo, que conoce como pocos. Además, las notas documentan la presencia de pasajes tachados, los transcriben y explican las posibles razones por las que Quevedo habría optado por omitirlos, como en el caso del párrafo contra el padre Mariana (60; 93). Nada que reprobar, pues, para los lectores Zoilos, pues las notas no molestan por su excesiva longitud o erudición ni distraen por su estilo. Por supuesto, hay mínimas excepciones: en cuanto a la longitud, una excepción sería la nota 92, que no parece necesaria para documentar una palabra relativamente común como «expósitos»; en cuanto al estilo, el uso de la palabra «arrojamiento» (89) por «arrojo» nos parece, aunque correcto, inusitado. De modo semejante, el uso de las comillas resulta a veces enigmático, como en los casos de «elogio al 'docto' Luis de Márbol» (58) y «la autoridad del 'crítico' Joseph-Juste Scaliger» (62). Sin embargo, el estilo en general es claro y agradable, y comunica con eficacia el contenido de la edición.

En cuanto a la introducción, aquí Roncero López despliega toda su amena erudición explicando cómo Quevedo convirtió al método filológico desarrollado por el Renacimiento italiano en un arma arrojada contra los enemigos de España. Para ello, el editor examina el tipo de nacionalismo de la obra —aunque sin recurrir a la bibliografía sobre el nacionalismo en la época— y la tradición de exaltación hispánica, que Roncero López explica en el género de la *laus*, que ha explorado en trabajos anteriores. Estas páginas muestran como pocas la erudición del editor y su conocimiento del humanismo latino: Ron-

cero López pasa con soltura de los Escalígero a Baronio y a los diversos geógrafos del XVI, pero sin dejar en ningún momento que se pierda el lector. Solamente se puede lamentar el uso de fuentes de segunda mano, ciertamente no abundante, pero sí notable en un editor tan leído: cita, por ejemplo, un texto tan importante como es la *Apologie* de Guillermo de Orange en inglés y de segunda mano (20). Pese a estas excepciones, las reflexiones de Roncero López son eruditas, acertadas y útiles, como las que ilustran la crítica historiográfica de Quevedo, que podría parecer contradictoria: Quevedo decide destruir los mitos absurdos de la historia de España —la fundación a manos de Tubal y otras leyendas por el estilo— en una limpieza crítica que se ceba con los mitos fundacionales de otras naciones y casas europeas. Sin embargo, Quevedo no duda en sostener que el español primigenio —no el moderno, que, acepta, es una corrupción del latín— procedía del hebreo. Roncero López aclara los motivos detrás de esta aparente doble contradicción, que hace que un autor antisemita se enorgulleciera del origen hebreo del protoespañol y que un humanista empeñado en deshacer mitos absurdos disertara sobre la lengua hablada en España antes de la conquista romana y su relación con la bíblica. El motivo, aclara Roncero López, está en el prestigio de la lengua hebrea y su lugar de honor en los conocimientos filológicos: su dominio aguzaba los filos de *España defendida*, y además «la afiliación hebraica contribuía a revestir a la lengua europea, en particular, y al pueblo que la hablaba, en general, de un hábito de antigüedad sagrada, que, en el caso de Quevedo, servía para resarcirlos de la que les había quitado» con las críticas históricas antes aludidas (44). Cuestiones de contexto, de fecha, de fuentes, de género, de ideología: todas desfilan ordenadas por las páginas de la edición. En suma, es una introducción perfecta, en la que solo cabría pedir re-

flexiones más extensas sobre la biblioteca de Quevedo (sobre los libros que usa, y sobre su excepcionalidad o normalidad en la época) y sobre la tradición antihispana, pues ayudarían a comprender mejor la importancia de *España defendida*. Del mismo modo, un índice más completo —el de autores citados por Quevedo no trae la paginación— permitiría usar la edición como herramienta de trabajo.

En cuanto al texto, Roncero López lo ha fijado con cuidado y puntuado con maestría: es desde este momento la edición autorizada y única de *España defendida*. Se podría dudar del criterio de separación de palabras, pues el editor moderniza algunas aglutinaciones, pero otras no. En eso sigue la práctica habitual en el gremio, que opta por un criterio de modernización fonética pero mantiene rasgos ajenos a él, como «deste», al tiempo que toca otros, como «despaña». Pero estos islotes se encuentran, insistimos, en medio de un mar de esfuerzo y erudición y de un texto modélico. Estamos, pues, ante dos monumentos: el de Quevedo, de la filología áurea, el de Roncero López, de la contemporánea. Su edición da fe del excelente momento que atraviesa el mundo de las ediciones críticas de textos áureos. Pero conviene recordar que por bueno que sea ese momento, en él descuella por su erudición, claridad y rigor el trabajo de Roncero López, al que los lectores y estudiosos debemos agradecer su dedicación y conocimientos.

ANTONIO SÁNCHEZ JIMÉNEZ

BONILLA CERREZO, Rafael y Paolo TANGANELLI. «Soledades» ilustradas: retrato emblemático de Góngora. Madrid: Delirio, 2013, 172 pp.

A veces una imagen vale más que mil palabras, se dice popularmente. Y no le

falta razón a la sentencia, que cifra una cualidad presente en muchos textos clásicos, que dialogan en su seno con otras artes como la pintura, la escultura, la arquitectura... o los emblemas, todas bien conocidas por Góngora y otros vates áureos. Esta hermandad entre diferentes códigos discursivos conoce buenas aproximaciones recientes, a las que R. Bonilla Cerezo y P. Tanganelli —a caballo entre Córdoba y Ferrara— suman un nuevo y renovador impulso. Porque no se limitan a seguir con gran provecho la estela de los trabajos de M. Blanco o J. Ponce Cárdenas, por recordar dos nombres señeros, sino que se atreven a ir un paso más allá en estas «Soledades» ilustradas que dicen mucho «en cuerpo pequeño», que diría Quevedo (silva «El pincel», v. 1). Y es que —lo confieso ya— el libro no solo no merece reparo alguno sino que, bien al contrario, se constituye en guía tremendamente productiva de exégesis.

En la prologal «Aguja de navegar emblemas» —el primero de los áureos titulillos de los capítulos— Bonilla Cerezo y Tanganelli presentan a las claras su objetivo: releer a la luz de la emblemática los primeros compases de las *Soledades*, entendidos libremente como la dedicatoria «Al duque de Béjar» y los primeros 320 versos de la silva de los campos, en la convicción de que para comprender en todo su sabor el nuevo mundo que inauguran para la poesía y los lectores es preciso hacer uso del «retablo emblemático», porque consideran que «el género icónico-verbal de los secuaces de Alciato brinda la mejor clave para entender los postulados teóricos del gesto de desafío gongorino» (p. 13). De ahí vienen las claves tanto ideológicas como poéticas que permiten ahondar en el resto del poema.

Siguen dos secciones en las que, desde la «Inscriptio», se traza un repaso a vuelapluma del panorama crítico que ya había notado la calidad «imaginativa» (de «imagen») de la poesía gongorina, forjada

con los materiales de los jeroglíficos, las empresas y otras artes icónico-literarias. Se propone, sí, una lectura en imágenes encadenadas del pórtico de las *Soledades*, pero no por puro capricho ni afán de alejarse del texto; bien al contrario, esta mixtura de códigos es fruto natural de la combinación de elementos y géneros que ensaya Góngora al tiempo que, muy significativamente, desde esta ladera se comprenden mejor ideas, giros y pasajes que, hasta el momento, vivían entres más sombras que luces. En el proteísmo y la mezcla —santo y seña— del Góngora de 1610-1620 se incide acto seguido: frente al Lope de la poesía heroica, las *Soledades* responde con las *Soledades*, «una épica en miniatura» que constituye «una revisitación del epilío, género con el que no se las ha solido emparentar» (pp. 23 y 25) y en el que se da luz a un programa iconográfico que aúna *res pictae* conocidas en su tiempo con otras inventadas por el mismo poeta (p. 26).

Bonilla Cerezo y Tanganelli dividen el retablo gongorino en cuatro paneles, cada uno de los cuales se centra respectivamente en el comitente (el duque de Béjar), el poeta que es rescatado (Góngora disfrazado de Arión) de los males de la corte (tercero) y la nueva Arcadia en la que ha encontrado amparo (cuarto).

La primera tesela del mosaico (dedicatoria y primeros 221 versos de la *Soledad primera*) se centra en la representación jupiterina del duque de Béjar, en un elogio que permite medir de cerca la relación de mecenazgo que unía a noble y poeta. Más allá de una *Erlebnis* que suele quedar en nada, se examina el disfraz que Góngora depara a las circunstancias reales (retiro campestre como marca de decadencia dinástica) para pintar al duque como el sabio estoico tópicamente alejado del mundanal ruido y, así, perfilar su retrato moral que, en de otra forma, podría antojarse algo desvaído (p. 40). Así, a partir de un guiño al escudo de armas de su señor (una

banda negra en campo de oro y una cadena por orla) se disparan las asociaciones emblemáticas (una «macro-empresa», p. 37) que apuntan a la dimensión jupiterina (y por tanto épica) del personaje alabado: el amparo de la encina, la luciente jabalina, el águila, etc.

En el segundo panel, ya en el *incipit* de las *Soledades*, se introduce la figura del poeta-peregrino que viaja en busca del amparo de un Júpiter que le sirva de guía tras sus fracasos precedentes. Justamente lo encuentra tras su naufragio en la figura de uno de los cabreros que Bonilla Cerezo y Tanganelli leen como «una máscara del rumboso duque de Béjar» (p. 60). Es más: amigo de elevar al cuadrado —o al cubo— los emblemas, los símbolos de Ganimedes y Arión funcionan en alianza con otras imágenes como máscara del poeta que logra salir a la orilla gracias a un escudo o leño que remite —claro está— a su mecenaz, al igual que la siguiente referencia a los Dióscuros.

Con el tercero se entra de lleno en los piélagos de la corte, para mostrar un retrato emblemático del cortesano: a través de un catálogo de *picturae* (la mariposa, el ave fénix, Ícaro, la esfinge, las sirenas, Eco y Narciso, la pólvora, etc.), Góngora bosqueja el retrato de los vicios palaciegos (ambición, adulación, envidia, etc.) y da entrada a la sátira —un tanto encriptada— y la alegoría, en un ejercicio de censura que, la pluma-pincel gongorina a veces desarma y ensambla divisas «casi a lo cubista [...], de manera que una sea el reflejo distorsionado de la otra» (p. 93). Aquí justamente se cifra una de las aportaciones a mi juicio más valiosas del librito: gracias de nuevo al recurso de los emblemas, Bonilla Cerezo y Tanganelli dan respuesta a la omisión de los nombres de las alegorías, porque el poeta gusta de ofrecer las imágenes —y los mitos— de perfil y no directamente (pp. 98-99). Se trata de una perspectiva de lo más sugerente, con la que quizás se podría averiguar igualmen-

te las razones por las que Góngora evita el uso de nombres propios en favor de la perífrasis en casos como la brújula (I, vv. 379-392), una elisión que Jammes (ed. de L. de Góngora, Soledades, Madrid, Castilla, 1994, p. 133) atribuía al prosaísmo (idea que no convencía a M. Blanco, *Góngora heroico: las «Soledades» y la tradición épica*, Madrid, Centro de Estudios Europa Hispánica, 2012, pp. 311-312).

La última casilla del tablero —que principia con algunos paralelismos con el juego de la oca— examina el reciclaje del *topos* del menosprecio de corte y alabanza de aldea que le sirve a Góngora para representar la suerte del peregrino —y de Góngora con él—, que se aleja de las pompas áulicas en pos de una aurea medio-critas que le ofrece un discreto cabrero —el duque tantas veces nombrado— que, en su día, también partió para refugiarse en una benéfica Arcadia. Y es aquí, con la oración final del pastor, que vale como «epigrama de este macroemblema» desde donde cobra sentido toda la red de empresas enhiladas con maestría desde el primer verso de la dedicatoria (p. 113). No acaba ahí la cosa, porque en un sabrosos apéndice (escindido en «Signos jupiterinos», «Rescate y metamorfosis de emblemas palaciegos» y «Ecos») Bonilla Cerezo y Tanganelli regalan un utilísimo rastreo de símbolos emblemáticos en el resto de las *Soledades*, más allá de la frontera del v. 320: muchos se suman a la cadena ya trazada mientras otros cumplen otra misión textual, aunque sea desgajada de las otras que configuran el eje de este libro. El segundo apéndice reproduce la dedicatoria y el principio de la *Soledad primera*, tras la que la bibliografía y el índice de las bellas ilustraciones que adornan estas excelentes páginas ponen punto y final al recorrido por este Góngora ilustrado.

En pocas palabras: Bonilla Cerezo y Tanganelli han delineado brillantemente el amplio y heterogéneo tablado gongorino, a través de este cuidadoso diálogo entre ver-

sos y emblemas para alumbrar nuevos aspectos de un poema tan comentado y despegar más de una duda que todavía se resistía a los asedios de la crítica. Todo ello, en fin, en un libro que se lee con el placer de los grandes ensayos, donde la erudición no es una carga pesada sino un grato compañero de viaje. En la mejor tradición de todos los tiempos, que anima e ilumina a la par. Allá donde se encuentre, Góngora sin duda está de enhorabuena. A buen seguro, llevaría gustoso estas «*Soledades*» *ilustradas* entre aquel manojito de «libros libres (libres, digo, / de expurgaciones)», que le acompañaban mientras se paseaba por la corte, mientras el tiempo «pasa como higo».

ADRIÁN J. SÁEZ

GÓMEZ, Jesús. *El modelo teatral del último Lope de Vega (1621-1635)*. Valladolid: Universidad de Valladolid, Secretariado de Publicaciones e Intercambio editorial, 2013, 105 pp.

Ha sido tópico bastante común, hasta el punto de que Maria Grazia Profeti ha considerado el aserto como una especie de leyenda negra, que «en la vejez Lope escribe muy poco teatro» (Rozas). Ha ayudado, sin duda, al establecimiento de esta creencia el veto de la Junta de Reformación de 1625 que le impide continuar imprimiendo sus Partes; las conocidas cartas al de Sessa y a Faria e Sousa donde expresa su voluntad de dejar de escribir comedias; la publicación de obras no teatrales que parecen parodiar su anterior producción dramática; o la irrupción en la etapa final de su vida de los pájaros nuevos y el consiguiente inicio de la pérdida de la monarquía cómica. Esta creencia no ha sido, sin embargo, óbice para que se haya sabido apreciar que algunas de las obras cimeras de su teatro fueron escritas

e impresas en estos años finales de su vida (ya sabemos que cuando Lope quiere, quiere). En los tiempos más recientes se ha extendido el margen del estudio del Lope *de senectute* hacia un interés mayor por el tan relegado como abundante *corpus* de obras dramáticas. Una de las obras que se suma a este propósito es esta de Jesús Gómez, que supone un intento de mostrar un modelo teatral más abarcador, y por tanto más preciso, para el Lope de esta época final.

El modelo teatral del último Lope de Vega (1621-1635) pretende representar una imagen coherente del último Lope dramaturgo mediante la ampliación el *corpus* de obras a examinar, haciéndolo representativo de los diferentes subgéneros teatrales. Esto tiene su importancia cuando comprendemos la propuesta interdisciplinar histórico-literaria de Gómez, que se basa en una metodología analítica en lugar de descriptiva y en la aplicación a dicho análisis de los avances que en las últimas décadas se han realizado en la historiografía europea sobre la Corte. La aplicación de las investigaciones sobre dicha Corte, en especial las de Norbert Elias, al estudio de la comedia nueva parece cerrar con esta obra sobre el Lope del reinado de Felipe IV un círculo completo, pues podemos encontrarla ya para el Lope-preLope en una de las monografías del mismo Gómez, *Individuo y sociedad en las comedias (1580-1604) de Lope de Vega*, y puesta en práctica para la etapa de Felipe III en *Pilgrimage to Patronage*, de Elizabeth Wright. No obstante, supone todavía ahora un tipo de estudio novedoso, puesto que no se trata solo de prestar atención a las obras encargadas o dirigidas al público cortesano o que lo escenifiquen sobre las tablas, sino de mostrar cómo la creatividad individual es modelada por la sociedad cortesana y a su vez es capaz de modelar a esta.

En la primera parte, «Los estudios sobre la Corte y la comedia nueva», Jesús Gómez muestra cómo el sistema cortesano

condiciona la totalidad de la comedia nueva, incluido el teatro público o popular, manifestándose indirectamente a través de las convenciones genéricas que rigen en gran medida el teatro de la época. El rol social del teatro y las fiestas, las relaciones de mecenazgo y clientelismo, las aspiraciones de poder de los nobles, de protección o pecuniarias de los dramaturgos, y la plasmación en las comedias —también las de corral— de la nobleza y la Corte, así como las estructuras de valores y comportamientos por las que estas se sostienen, nos obligan a atender a la sociedad cortesana en relación a la comedia nueva no solo desde la fiesta cortesana y el teatro palaciego, sino desde todos los prismas genéricos posibles. Solo así podría resolverse la disyuntiva ortodoxia/subversión sobre la ideología de la comedia de Lope.

La segunda parte, «Mecenazgo y escritura teatral», trata de explicar las tensiones en la escritura de Lope entre las redes clientelares y de mecenazgo y su condición de profesional de la escritura, con unos beneficios económicos nada desdeñables. Gómez señala que Lope no fue uno de los autores protegidos en Palacio bajo el mandato de Felipe IV, ni tuvo cargo palatino alguno, y su independencia literaria chocaba frontalmente con los valores del sistema nobiliario y cortesano. A pesar de ello Lope no podía permanecer ajeno a los poderes de la aristocracia cortesana, a los que de alguna manera aspiraba, y en no pocas ocasiones se ha tachado su relación con el duque de Sessa de «servilismo», y de «propaganda» con la monarquía. Gómez demuestra con el caso de Lope de Vega ³/₄ a la luz de otros estudios recientes como el de Alejandro García Reidy en *Las musas ramera*s no se equivoca en tomar a Lope como puntal para su bien encaminada tesis³/₄ que no es sencilla la armonía entre un sistema político-social con unos paradigmas culturales reticentes al cambio, y el incipiente nuevo estatus profesional y la conciencia autorial individual que este trae consigo.

La tercera parte, «La diversidad de los géneros dramáticos», se introduce en el terreno del análisis y va hilando la construcción del modelo teatral a través de un *corpus* equilibrado entre los diferentes subgéneros. Comienza por las representaciones cortesanas, de las que encontramos varios ejemplos, a pesar de su conocida malquerencia hacia la espectacularidad de las «comedias de tramoya» que, en general, es atributo de estas obras. Las comedias de ambientación mitológica y las de temática pastoril comparten la supeditación de sus elementos dramáticos a la exaltación de los reyes característica del fasto ritual y las representaciones palaciegas. Las comedias de santos sirven igualmente para la alabanza de la monarquía, junto a otros fines y mensajes no incompatibles con este. En las comedias de asunto militar, el componente religioso unido al carácter imperial va de la mano de la ponderación de una serie de valores patrióticos, de los soldados españoles en general, o de los personajes protagonistas, no arbitrariamente elegidos. En ellas hay que tener en cuenta, en el uso del término «propagandista», tan llevado y traído, que muchas de estas obras eran de encargo, incluyéndose así en el subgénero de «comedias genealógicas». Tratando de tragedias y tragicomedias nos encontramos de nuevo, como consecuencia lógica de la historicidad del argumento que es la marca principal de este género, con el debate entre la ortodoxia o la subversión en la ideología de las comedias de Lope. Gómez, con criterio argumentado, se sitúa a medio camino entre quienes siguen las tesis maravallianas de un Lope propagandista al servicio de la ideología monárquica absolutista, y aquellos que afirman que sus comedias son una crítica más o menos velada al sistema. La prudencia de Gómez cobra trascendencia cuando apunta que la politización extrema del comportamiento de los reyes y nobles en escena impide ver la complejidad de la articulación dramática, que está siempre compuesta

por la lucha entre las pulsiones individuales y las obligaciones sociales e institucionales. Con más énfasis aún se recuerda la advertencia en las comedias amatorias palatinas y urbanas. En estas, cuya función es eminentemente lúdica, es el deseo amoroso, legitimado por el matrimonio, el móvil de toda la configuración dramática. El breve análisis de *La Dorotea*, considerada como «anticomedia», muestra cómo el carácter de obra para ser leída y no representada, en la estela celestinesca, dota a esta de una libertad expresiva peculiar, y permite, asimismo, la subversión de las estructuras cómicas, creando así una parodia de estas, del mismo modo que la trama se muestra paralelamente como autoparodia de los lances biográficos de Lope representados en ella.

El modelo teatral del último Lope, en suma, solo se puede configurar, como ha tratado Gómez, desde la comprensión del paradigma político, económico, social y cultural que supone el sistema cortesano, y desde el análisis abierto y suspicaz de un *corpus* extendido que dé cabida a la pluralidad de géneros teatrales, cuyas convenciones y relaciones con el poder permitirán construir una idea más fidedigna de lo que pudo ser el teatro del último Lope de Vega.

CRISTINA GUTIÉRREZ VALENCIA

ULLOA Y PEREIRA, Luis de. *La Raquel*. Sánchez Jiménez, Antonio y Adrián J. Sáez (eds.). Madrid: Iberoamericana-Universidad de Navarra-Vervuert, 2012, 168 pp.

A veces las dificultades de una edición no radican sólo en la complejidad derivada de la propia condición de un texto o de sus avatares. En ocasiones el editor tiene que enfrentar unos hábitos adquiridos, convertidos en inercias, que castigan especial-

mente el acercamiento a una obra que, como *La Raquel* (1643), viene firmada por un autor poco atendido y alejado del canon, pertenece a un género difícil, como el heroico, y, especialmente, se sitúa en una época considerada de decadencia o de mero epigonismo. Sólo con esta consideración, la labor crítica y filológica de A. Sánchez Jiménez y A. Sáez ya resultaría meritoria, al ofrecer al lector actual un texto atado hasta ahora a la lección de la BAE; pero los resultados van mucho más allá, y debe recibirse con todos los parabienes una edición que, a la par de su carácter crítico en lo textual, realiza una importante labor de revalorización de una obra olvidada, pero de importante repercusión durante un par de siglos. Deben entenderse, pues, esta edición y su agudo estudio preliminar como una aportación señera a algo que sólo puede ser resultado de una labor colectiva, hecha de esfuerzos confluyentes, para el esclarecimiento de un período más oscuro por la desidia historiográfica y crítica que por sus características propias. Un buen ejemplo de ello es la necesaria revisión de la extendida condena a un presunto «hiperbarroquismo», concretado para Ulloa y Pereira en su calificación como afectado de gongorismo, algo que se desmonta por sí mismo ante la lectura de sus octavas, sobre todo para quienes se empeñan en limitar la huella del cordobés a la repetición de elementos de la elocución. *La Raquel*, como revela esta edición, ofrece otra lección de Góngora y su repercusión en la poesía posterior, al retomar el género del epilio, una condición reconocida en el texto de Ulloa, aunque no del todo explorada hasta ahora en la problemática vinculada a tal carácter.

Leída en espejo con el *Polifemo*, la fábula poética de Ulloa y Pereira destaca las semejanzas en moldes y estructuras, compartidas en medida significativa. En el paralelo se subraya la pertinencia del cauce métrico y de la extensión (las 74 octavas de Ulloa sobrepasan mínimamente las

63 del cordobés), convertidos en marcas formales y estructurales del género. Las semejanzas de dedicatoria e introducción, con toda la tópica del caso, profundizan tanto en la familiaridad genérica como en la directa *imitatio* gongorina en elementos más trascendentes que el calco estilístico. De manera retrospectiva, la trágica fábula de los amores del rey y la hebrea arrojan una luz peculiar sobre el triángulo amoroso establecido entre el cíclope, la ninfa y el cazador, destacando otra marca genérica, ahora en el plano de la *inventio*, a la que generalmente no se atiende y que ofrece nuevas perspectivas sobre la desmesura del cíclope arrastrado por la fuerza del amor y sobre la propia desmesura estilística, en otra forma de *aptum*, matizado en la elección de Ulloa, ya que la elevación al *sublimis stilus* en el caso de un rey no puede ser la misma que la ligada a un cíclope. En ello el poeta de Toro manifiesta su coincidencia con la propuesta de Torquato Tasso para la escritura de un poema épico moderno y cristiano, extendida en el segundo tercio del siglo XVII en España (Esquilache, Trillo y Figueroa...); de ella *La Raquel* toma elementos estructurales, como una materia histórica a adecuada distancia cronológica, y soluciones específicas, como la verosimilitud de los presagios en el marco del sueño. Frente a la fábula gongorina, la solución de Ulloa apunta lo que será un rasgo sustancial en la poética bajobarroca, la deriva desde la mitología a espacios más familiares, en paulatino alejamiento de la imaginación altobarroca. También se aleja del modelo gongorino, en lo que podemos considerar otro rasgo epocal, en el relativamente temprano recurso del autor a la imprenta, en cuyo marco de volúmenes líricos el poema adquiere una dimensión distinta a la sostenida en una transmisión exenta. A partir de 1659, tras dos impresiones sueltas, el poema se incorpora al volumen de *Versos*, luego convertido en *Obras*, con inclusión de *prosas y versos* (1674), y,

dentro de las posibilidades dispositivas del momento, se convierte en pieza destacada por su elevación estilística y genérica, entre la inicial serie de sonetos y la subsiguiente parcela de composiciones epistolares, elegíacas y eglógicas, antes de dar paso al apartado final de octosílabos y poemas religiosos. Lo que nos lleva a la historia del texto y nos devuelve al trabajo de edición, tras confirmar la importancia de la obra en la configuración de una poética en la que aún quedan muchas facetas por elucidar.

El texto (o, por mejor decir, los textos resultantes de una compleja transmisión manuscrita e impresa) presenta dos problemas, no exentos de interrelación, derivados de la peculiar condición histórica del poema y sostenidos en el estado de desatención filológica señalado al principio; estas tareas que estaban pendientes eran la fijación del texto y la interpretación de la obra, dos caras de la misma moneda, al vincularse cada estadio de la redacción a un determinado sentido, no siempre el mismo. Más que nunca, y así lo muestran los editores con maestría, ecdótica y hermenéutica deben darse la mano para completar con éxito una tarea filológica de envergadura, como la que aquí se ofrece, tan asentada en la tradición de la disciplina como abierta a las orientaciones que ofrecen una vía de revitalización. Una de ellas es la llamada, desde sus orígenes italianos, «filología de autor», adecuadamente aplicada por Sánchez Jiménez y Sáez, tanto por su pertinencia en el caso como por la mesura de su aplicación. El resultado es la recuperación para la obra de su condición dinámica, no cerrada, al hilo de una diacronía de varias décadas de reescritura y revisión; la línea del proceso es recompuesta en sus puntos básicos, aunque con alguna laguna (*infra*), de relevancia menor en la tarea impuesta de arrojar alguna luz sobre las tensiones derivadas de la distancia entre la voluntad autorial y la lectura, mejor dicho, lecturas que una obra

recibe, sobre todo cuando las fases redaccionales muestran un texto plegándose sobre sí mismo y desplegándose en realizaciones con llamativas transformaciones.

Así, los editores afrontan la labor de recomposición de la historia textual a la luz de las interpretaciones recibidas por la obra, en diálogo con las mismas, iluminado a su vez por la adecuada ubicación de los elementos textuales en su preciso devenir, que no es una mera diacronía, sino una verdadera historia, como queda de manifiesto en esta edición. Sobre el repaso crítico de una recepción del texto que ya se inicia entre los estrictos contemporáneos y cuenta con jalones destacados como Quintana y Menéndez Pelayo, destaca en el estudio preliminar la ponderada matización a una de las más actualizadas y argumentadas interpretaciones críticas, la ofrecida por Lara Garrido al presentar el poema como una criptosátira contra Olivares y su política, en particular la relativa a la protección de los judíos, que tanta tinta hizo correr. La erudita trabazón de indicios para sustentar la condición política del poema es atendida y contrapesada en una quincena de páginas atendiendo a factores externos e internos del proceso textual y sus distintas resultantes, con mayor atención a estos últimos, que son los que en última instancia sostienen la validez de la obra para los lectores actuales y futuros. La revisión efectuada redimensiona la línea argumental de Lara Garrido y, sin negarlo, sitúa el posible paralelismo entre la figura de la judía y la del conde-duque más en el ámbito de las lecturas ajenas que en el de la estricta voluntad del autor, si bien es cierto que esta presión heterónoma puede estar en la base de algunas de las decisiones en el proceso de reescritura. Los razonamientos y citas textuales de los editores convergen en una fina lectura sustancial, en el núcleo del poema y de su valoración política, al mostrar el contrapeso que al discurso más claramente negativo contra la judía (y, de rebote, presuntamente

te contra Olivares) ofrece el paralelo parlamento en defensa del amor como justificación y aun alabanza de quienes obran movidos por su fuerza invencible. La aguda observación abre las puertas a una doble vía de elucidación de la naturaleza del poema en su dimensión genérica y en su específica estructura dispositiva, en lo que ambas tienen de relación con su significado.

Aunque, como recogen Sánchez Jiménez y Sáez (p. 50), Lara Garrido no encuentra contradictoria una tragedia amorosa con una intencionalidad política, hay mucha distancia, por no hablar de contraposición, entre el epilio y la sátira en lo que los define como géneros, esto es, lo que formaliza un texto y contribuye de manera decisiva a otorgarle su condición literaria. Así, cuando composiciones elevadas (desde el citado *Polifemo* a las *Trescientas* de Juan de Mena) tratan de un *casus*, incluso de dimensiones políticas (casi inevitables cuando los protagonistas son príncipes), lo hacen con dimensión trágica, cuando no panegírica, y no tanto en un registro crítico, menos aún satírico. El caso paralelo de la figura de Inés de Castro y su desmesurado episodio *post mortem* refleja una ambigua figura del monarca, Pedro I de Castilla, entre Cruel y Justiciero, que no deriva en invectiva. Aun sin discurrir por esta vertiente del ataque personal, la sátira y lo satírico discurren por un cauce ajeno al del epilio: donde éste coloca elevación, tono trágico, figuras sublimes y hasta un punto de catarsis, aquélla se desenvuelve con humor o ironía, degradación y estilo llano y directo, para provocar un efecto de *movere* más próximo más próximo al de la moción de acciones que al de la conmoción de afectos. La belleza trágica que desprende *La Raquel* no se nos aparece como el cauce más directo para una crítica política, por más que lo extremoso de la situación pueda provocar una reflexión en este sentido. Pero, como muy bien señalan los editores,

ésta nunca aparece en el plano textual cuando atendemos a la instancia del narrador, y en la de los personajes la condena convive con una no menos elocuente defensa, como en una actualización de los debates medievales o los diálogos humanistas y su gusto por las perspectivas contrapuestas al servicio del libre juicio del lector. Basada en un sólido sentido del *ethos*, la sátira es ajena al *pathos* propio del epilio, como su registro en el *genus humilis* se opone a la sublimidad de un género que suma a la condición lírica (también elegíaca) componentes propios de la épica y de la tragedia. Aun cuando, caso raro, no incurra en la burla, la sátira requiere un objeto despreciable para sustentar su condena moral, en lugar de dar pie a la empatía con los personajes, como cuando son arrebatados por la fuerza del amor. La confusión puede darse en virtud de lecturas interesadas, pero encuentra escaso sustento si pensamos en la voluntad de un autor culto, suficientemente informado sobre los códigos y registros genéricos. Aun cuando en el texto original hubiera algo de intencionalidad crítica, la interpretación como sátira implicaría un reduccionismo poco acorde con la complejidad y riqueza del poema, que queda bien resaltada en la edición y el estudio comentados.

Recurriendo al mismo tipo de comparaciones usadas para sustentar el carácter antiolivarista de *La Raquel*, se impone un hecho distintivo, justamente por aquellos elementos de los que carece el poema. Frente a la versión dramática de García de la Huerta en el siglo siguiente, Ulloa no deja lugar en la breve economía de su poema a una figura como el consejero diabólico, que proyecta su sombra sobre el personaje femenino e induce su condena moral y su innegable lectura política. Sin más rasgos que su belleza y la ingenua turbación con que enfrenta el primer encuentro con Alfonso, la Raquel del poema aparece sólo como víctima del amor invencible y de la caída trágica a que se ve

arrastrada. También está ausente de la obra de Ulloa otro elemento fundamental en las sátiras políticas, como es la descripción de los males del reino, apenas apuntados al aludir a la renuncia del rey a sus obligaciones de gobierno; ni siquiera en el agresivo discurso de Alvar Núñez hay espacio para esta tópica de la denuncia satírica, en tanto el contrapuesto discurso de Fernando Illán descarga al monarca de los pecados que justificaban el castigo de la revuelta, pues ni siquiera se ha acercado a las faltas del bíblico Salomón. En definitiva, se evidencia que es necesario apurar mucho alguna coincidencia para torcer el sentido del poema hacia un ataque contra el válido, papel que en ningún momento desempeñan en el poema ni su protagonista ni nadie de su raza.

Por el contrario, en el centro del poema lo que queda es el debate entre los dos nobles, o, mejor, el vacío de una falta de respuesta moral entre las dos posiciones contrapuestas. Y en torno a ello se ordenan, como círculos concéntricos, las demás partes del poema en un juego de simetrías. Tras las cuatro octavas preliminares, con dedicatoria y exordio, la inicial intención del edicto contra los judíos (octavas 5-7) se ve correspondida con el llanto final del rey (69-74); la revuelta de la Sinagoga (8-10) tiene su reflejo en la desatada violencia del pueblo que acaba con la vida de Raquel (61-68); la delicada atención a los movimientos psicológicos que preceden al amor en el encuentro entre los protagonistas (11-14) forma pareja con el lírico canto de la belleza femenina en la intimidad de su alcoba, justo antes de la irrupción violenta (47-52); en el eje, con las estrofas de enlace (30, 40 y 46), aparecen en estilo directo los alegatos de condena y defensa, la reivindicación de las obligaciones del gobernante, por encima de sus pasiones personales, y el *omnia vincit amor*, en la tensión que sustenta la dimensión trágica de la fábula. En términos microestructurales, a manera de síntesis del conflicto,

encontramos (vv. 371-373) tres sintagmas paralelos en definición de la caza a que se entrega Alfonso, que bien podrían servir para la pintura del amor en muchas de las pinturas filigráficas: «afán pesado», «virtud viciosa» y «ejercicio feroz»; sobre la polisemia de los dos términos centrales («virtud» es también «fuerza», de *vis*, y «hábito», o, como apunta *Autoridades*, «en la mecánica, fuerza moviente»; y «vicioso» puede tener el sentido de «delicioso, deleitoso»), su estructura en oxímoron parece resumir y dar cuerpo textual a la pasión amorosa y, con sus contradicciones y ambigüedades, al significado del poema, que tan bien han puesto de relieve sus editores.

En la estricta labor de edición, todas las operaciones críticas se realizan también de manera coherente e impecable, por más que se trate éste de un espacio propicio para señalar lunares o manifestar discrepancias, que podrían empezar ya con el título, en el que se sigue el uso corriente de poner en portada su versión más conocida, por la que se identifica el texto, por más que no coincida con su rótulo original. En otros casos puede tratarse de ligeras vacilaciones en la solución de grupos cultos («perfeta» en rima con «violeta», en la estrofa 19, frente a «edicto» en rima con «delito», en la estrofa 7) o en las asimilaciones («a el» en v. 358); o la omisión de alguna diéresis necesaria («Diana», v. 156); o criterios divergentes en el uso de las comas (vv. 180, 190, 197, 387 y 480). Nada de importancia en una transcripción que aplica con rigor y coherencia razonables criterios de modernización, a partir de la acertada elección como texto base de la *princeps* de 1643, basada en la calidad del texto y, sobre todo, en la voluntad autorial, más determinante que la de las correcciones posteriores, convenientemente recogidas en apéndice, como un minucioso aparato de variantes que incluye las lecturas desechadas de manuscritos e impresos. Valga como ejemplo de criterio filológico

la renuncia a la *lectio facillior* de «ingenio» por el «ingeniero» original, que, además de evitar la hipometría, sustenta un concepto complejo, que incluye la anterior imagen del corazón como minado por la pasión. También la anotación, aun a riesgo de resultar excesiva en algún caso, resuelve bien la función primordial de esclarecer el sentido del texto, con abundantes apoyos en textos que pudieron servir de modelo al poeta, como los de Lope.

Atrás quedan también algunos puntos matizables en el estudio, como la cita incorrecta del v. 6 (p. 51), con una coma adicional; la poco precisa caracterización de «formato más reducido» (p. 59) en referencia a una tipografía más apretada; o la no identificación (n. 85) del Hércules vestido de mujer en el episodio de Ónfale. También alguna imprecisión relativa al testimonio M1, que en la p. 67 aparece colocado en dos grupos distintos de manuscritos diferenciados por sus lecturas, y que no acaba de encontrar una naturaleza precisa, entre la primera versión avalada por el autor (p. 64) o correspondiente a la segunda salida del texto (p. 67) y la hipótesis no concluida de que pudiera tratarse de copia de un impreso (p. 80). Puede tratarse de una errata la signatura 2/54312(2) de la BNE para el testimonio AP1744 (p. 60), del que no se cita otro ejemplar registrado en el CCPB. Son detalles de redacción fácilmente subsanables y que apenas sirven para dar al reseñador ocasión de apuntar algo, ante una tarea filológica rigurosa y necesaria, atenta los problemas textuales, a las dificultades de interpretación y a una recepción que incluye una pieza tan singular como la censura de Bocángel y la respuesta del autor, felizmente incorporada como utilísimo apéndice que corona una obra con todos los merecimientos para figurar como referencia de la filología más actualizada, al añadir a su objetivo primario de establecimiento del texto la aportación de arrojar un nuevo haz de luz sobre un territorio oscurecido por la marginación

crítica. Tras una labor como ésta es un poco menos válido el lamento con que se abrían la reseña al señalar las dificultades enfrentadas. Y satisfactoriamente vencidas.

PEDRO RUIZ PÉREZ

CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro.
El médico de su honra, Jesús Pérez Magallón (ed.). Madrid: Cátedra, 2012, 412 pp.

Con el rigor y la erudición a que nos tiene acostumbrados, Jesús Pérez Magallón, Catedrático de Literatura Española de la Universidad de McGill, redacta en la erudita introducción de su excelente edición calderoniana un riguroso estado de la cuestión en que repasa lo mejor de la crítica de esta pieza clave del teatro barroco, desde los estudios clásicos de Menéndez Pelayo, Américo Castro, Ayala, Caro Baroja, Maravall, Jones, Correa, O'Connor, Parr, Ruiz Ramón, Wardropper, McKendrick, Casa, Golden o Arellano, hasta los más recientes: Kirby, Lauer, López-Peláez y otros. Lo complementa con una sustanciosa interpretación de las fuentes primarias, para ilustrar y analizar, sincrónica y diacrónicamente, cuantos documentos, de todas las épocas, puedan servir para entender la obra de Calderón y la mentalidad del público, especialmente la legislación, desde la Edad Media (el *Fuero juzgo*, las *Partidas alfonsíes*...) hasta bien entrado el siglo XVII, a fin de que el lector se familiarice con tan manidos conceptos como son los de honor y honra en sociedades estamentalmente tan marcadas como la española del Barroco. Además de este apartado históricoliterario y del consiguiente históricosocial, dedica la parte del león de las 167 páginas del erudito e inteligente estudio introductorio a analizar y matizar razonadamente por qué la obra de Calderón es una tragedia «de amor», «de celos»

y «de honor». Cada uno de estos epígrafes está exhaustivamente documentado hasta el mínimo detalle pertinente; por ejemplo, para referirse a los celos trae algunos textos pertinentes de Juan Luis Vives (fuente primaria) y los estudios críticos, o fuentes secundarias, de Margit Frenk, Cesáreo Bandera, Cull, Gérard, etc. Lo mismo cabe decir de los aspectos más formales y estructurales; en ningún punto, ni para ningún aspecto, del estudio introductorio relaja la exigencia erudita que Calderón merece. A partir de la página 106, se centra en su sentido y contenido político e ideológico («Las escalas del poder») y traza un paralelismo entre la trama de la obra y la histórica; aporta testimonios de todos los sectores críticos sobre la actuación del rey, del regicida, de doña Mencía, de Gutierre e incluso de Coquín, dando al lector las fuentes y argumentos para que juzgue con unos y otros. Pero, además del acercamiento ideológico, analiza todos los componentes de la representación, como lo es la ingeniosa disposición temporal de la pieza, o sea, cómo se vale Calderón de «una pluralidad de tiempos: el de la acción, el premonitorio y el contemporáneo (del escritor y el espectador), que comparten el escenario con una doble intriga que los vincula» (p.106). En el siguiente apartado, «Símbolos e imagerías», constata cómo «los objetos de altísimo valor semiótico» que van apareciendo, cargados de un valor quasiembleático; siguiendo a War-dropper, analiza los tres conjuntos de imágenes: la mitología y los cuerpos celestes, que se asocian al rey; las puertas y prisiones, «deportes y academias del saber, que representan la imperfección del hombre» (p. 137) y, las imágenes cósmicas; complementados con las imágenes de luz y oscuridad que eventualmente tiñen la escena. Unas y otras, perfectamente armonizadas, «siguen cobrando vida con cada lectura, como la obra en su conjunto» (pp. 141-142). A continuación figura el epígrafe «esta edición», que se completa con el

rotulado «Textos de *El médico de su honra*», donde indica que se han señalado, por primera vez, «los diferentes cuadros», de acuerdo con las indicaciones del profesor Ruano de la Haza, que, por cierto, ha recogido últimamente el profesor Rubiera, quienes, al igual que el editor, ejercen admirablemente su labor docente e investigadora en universidades canadienses. Con todo, podría haber redactado, en consonancia con el resto de la detallada introducción, una explicación un poco más amplia de los problemas textuales. El esquema métrico que añade es muy útil, aunque aquí se podría haber indicado el porcentaje de cada estrofa, composición o serie poética; también se hubiera podido incluir un resumen del argumento. Las veinte páginas de la extensa, pero muy selecta, bibliografía completan la estupenda introducción, que en sí misma podría haberse publicado aparte como un libro, como un estudio monográfico.

Si consideramos el texto crítico y anotado, hay que decir en seguida que es impresionante. Tras las preceptivas *collatio* y *emendatio codicum*, Jesús Pérez Magallón lo ha fijado con las correcciones textuales y ecdóticas al pie de página, para que el lector aprecie las deturpaciones, erratas, errores o variantes, lingüísticas o textuales. Lo ha provisto de 1011 copiosas, que no prolijas, notas al pie; ni siquiera lo son cuando se detiene a explicar un fenómeno métrico como el de los vv. 153-154, «un pareado especial, compuesto de heptasílabo y endecasílabo» (p. 186, nota 57), usado para subrayar enfáticamente una situación. O cuando nos recuerda la función del disimulo (v. 1691, p. 310, nota 610), «que forma parte del tratamiento» necesario para «curar el honor que parece herido». En la estricta fijación del texto ha tendido a ser conservador, o, mejor dicho, ecdóticamente respetuoso con la mayoría de testimonios. Por ejemplo, cuando opta por la variante *átamo* (2134), en lugar de la más frecuente «átomo», puesta en boca don Gutierre: «... no

hay voz que signifique / una cosa, que no sea / un átomo indivisible». Elige aquella variante porque así leen la mayoría de testimonios y porque lo ha documentado en otros autores, a pesar de que ya en su día Vera Tassis lo enmendó. Se podrían poner un par de reparos menores, formales: las estrofas se hubiesen podido sangrar, por deferencia hacia el lector, que así puede reconocer en seguida el esquema métrico y la característica polimetría. Desde esa perspectiva estrictamente formal, también se hubiesen podido usar los números de versos como llamadas para las notas al pie, porque los sucesivos superíndices numéricos, al final o a mitad de verso, a veces interrumpen la lectura. Son meros matices, pequeñas sugerencias, estrictamente opcionales, que no desmerecen un ápice la edición, porque el texto está excelentemente puntuado, con la acentuación y las grafías normalizadas y actualizadas, con notas exhaustivamente documentadas y muy bien redactadas, sin recurrir a cada paso al *Diccionario de Autoridades* o a al de Covarrubias, que muchas veces exigen, a su vez, anotación propia. Estamos ante una edición que muy bien puede llamarse definitiva, acorde con la excelente pieza calderoniana, tan simbólica e ideológicamente relevante, que se representó, por primera vez, en el Salón Dorado del Palacio Real de Madrid, el 10 de junio de 1635. Debemos alegrarnos de que *El médico de su honra* por fin cuenta con un estudio y edición a la altura que se merece.

GUILLERMO SERÉS

LORENTE, Antonio. *Realidad histórica y creación literaria en las sátiras de Juan del Valle y Caviedes*. Salamanca: Universidad de Salamanca / UNED, 2011, 244 pp.

En alguna ocasión anterior, he recordado la situación de interinidad que sufre

nuestra visión de la literatura hispanoamericana del periodo virreinal. Dos son los motivos principales: la falta de ediciones fiables y las a veces poco rigurosas interpretaciones que se han instalado entre la crítica especializada y que dificultan la comprensión del periodo y de los autores. Sin duda, unos de los ejemplos más sangrantes de lo que acabo de afirmar es el del poeta peruano, aunque nacido en España, Juan del Valle y Caviedes, uno de los más importantes del periodo virreinal, de quien, pese a los valiosos esfuerzos realizados en las últimas décadas por Reedy, Cáceres y García-Abrines, seguimos sin tener una edición crítica que podamos considerar definitiva.

Es evidente, pues, la necesidad de una obra como *Realidad histórica y creación literaria en las sátiras de Juan del Valle y Caviedes* de Antonio Lorente Medina, que ofrece una aproximación global y rigurosa al escritor y a su obra. Lo primero que hace es desmontar la visión tradicional que se ha venido dando de Caviedes desde que los editores del *Mercurio peruano* lo rescataron del olvido en clave nacionalista, pero sobre todo desde los tiempos de Ricardo Palma. No se trata de una cuestión baladí pues, en buena medida, sobre una falsa biografía se ha sustentado la imagen de un autor marginal, cuando no contestatario, cuyas sátiras debían entenderse como críticas generales al sistema colonial imperante.

Por el contrario, Lorente denuncia la costumbre de interpretar su producción a partir de unos datos biográficos que, en su mayoría, se deducen de los propios poemas cuando no son simplemente fruto de la invención. En efecto, la documentación de la que disponemos nos ofrece un perfil de Caviedes bastante distinto: mantiene relaciones de parentesco con miembros importantes de la administración colonial, se casa con una rica criolla, desarrolla una importante actividad profesional ligada al mundo de la minería, etc. A partir de estos

datos y de un conocimiento profundo de la realidad histórica del periodo, el retrato que se presenta ante nosotros es más bien el de «un español acriollado, que sustenta con sus opiniones los valores de una sociedad estamental y nobiliaria [...] No encontramos en su considerable obra poética atisbos de crítica política (tan abundante en España en esas fechas), ni de censura social, que supongan una subversión del orden establecido».

Sentados estos hechos, Lorente nos describe la realidad de una transmisión textual que complica en gran manera la determinación de un *corpus* que podamos atribuirle con garantías, la existencia de numerosas variantes y la dificultad de determinar si Caviedes dotó a su obra de alguna organización interna.

Llegados a este punto, Lorente ha establecido las bases necesarias para desarrollar la parte nuclear de su trabajo: el estudio e interpretación las sátiras de Caviedes. Para ello, establece una división en tres capítulos, cada uno de los cuales se centra en un grupo humano al que el autor hace objeto de su burla: primero, el dedicado a los médicos de Lima; a continuación, los poemas dedicados a ridiculizar «oficios, figuras y estados»; para terminar con la sátira misógina. Se trata, evidentemente, de una separación puramente metodológica pues, como el propio autor señala, el universo satírico de Caviedes es básicamente siempre el mismo y se expresa mediante iguales procedimientos en todos los casos.

Caviedes ha pasado a la historia fundamentalmente por sus poemas satíricos contra los médicos. Como bien señala Lorente Medina, no sabemos con certeza si él mismo reunió en un volumen real esta parte de su producción, como parece deducirse de algunos de sus poemas; lo que es sí es evidente es que recurrió a la parodia bibliográfica con el fin de proporcionarles unidad. Por ejemplo, de acuerdo con la tradición que determinaba que era en los textos preliminares donde los autores po-

dían presentar sus obras al lector, Caviedes nos proporciona en la «Fe de erratas» una guía de lectura de su poesía: «En cuanta partes dijere / doctor el libro, está atento, / porque allí has de leer verdugo, / aunque éste es un poco menos. Donde dice practicante / leerás estoque por ello, / porque estoque o verduguillo / todo viene a ser lo mesmo. / Donde dijere sangría / has de leer luego degüello...»

Mucho se ha discutido sobre el valor histórico de la poesía de Caviedes. Lorente afirma que «la situación descrita por él es esencialmente cierta»; sin embargo, no se debe caer en el error de hacer una traslación directa de los poemas a la realidad pues no hay que olvidar que en la sátira influye de una manera muy fuerte la antigua tradición literaria en la que se inserta y, de manera muy especial para Caviedes, el ejemplo de Quevedo. Al mismo tiempo, para la que sátira funcione, es necesario que el poema ofrezca una imagen de «realismo» aunque, en última instancia, el universo al que remita sea principalmente de naturaleza literaria.

De manera parecida, aunque resulta innegable el carácter de crónica de la vida limeña de su tiempo de no pocas de sus composiciones, no podemos caer en el simplismo de adjudicar al poeta las ideas que se derivan de ellas. Así, por ejemplo, ocurriría con los ataques contra determinados doctores de su momento, como Liseras y Pedro de Utrilla el Mozo, verdaderas diatribas personales, pero que no tienen por qué ser siempre fruto de una animadversión real.

En este mismo sentido, juega un papel muy importante la presencia en la poesía satírica de Caviedes, de numerosos interlocutores burlescos, cada uno de los cuales puede presentar peculiaridades propias e incluso contradictorias entre sí. Por ejemplo, se percibe este recurso en los poemas que se presentan bajo la forma de edictos, epitafios, coloquios, etc. Destaca Lorente el caso de los que se ofrecen bajo

la apariencia burlesca de un memorial, donde el interlocutor se presenta como uno de los muchos arbitristas de la época.

Es necesario, pues, mantener la «cautela» antes de acercarse a la obra de Caviedes debido al carácter jocoserio de la sátira caviediana, favorecido por una de sus grandes aportaciones literarias: el extraordinario uso del estilo satírico, en el que constituye elemento esencial la agudeza barroca, uno de los medios esenciales para conseguir la deformación grotesca, la risa, la ironía, etc., base de muchas de sus composiciones, como puede verse en sus sátiras de corcovados, narigudos, capones, borrachos, mulatos, etc.

Al profundizar en el corpus poético de Caviedes, asistimos al cuadro abigarrado y antiheroico de una sociedad limeña por la que pululan todo tipo de pícaros, pedigüeños, falsos nobles, etc., todos ellos objeto de una larguísima y bien documentada tradición satírica anterior que se remonta a los clásicos pero que fue revivificada durante el Siglo de Oro y que en Perú tenía el precedente de Rosas de Oquendo.

Pero el retrato de la Lima virreinal no estaría completo sin una figura fundamental: la mujer. Caviedes seguirá una tradición sólidamente afirmada, la de invertir el retrato idealizado de la dama en otro grotesco, pero lo hará introduciendo todo tipo de matices y recursos propios. Especial originalidad adquieren sus «pinturas» de damas». Así, son objeto de la burla del poeta peruano pedigüeñas, alcahuetas, ramerías, etc. Lorente señala como particularidad de Caviedes el lugar secundario que ocupa en estas obras el discurso moral tradicional, mientras que destaca la denuncia de otros elementos más propios de la época, como la avaricia y la venalidad.

Como en el caso anterior, Lorente repasa con fineza y competencia crítica un altísimo número de composiciones en las que va señalando aquellos aspectos temáticos y formales más destacados, ofreciendo de esta manera un vivo cuadro de la

variedad de motivos y técnicas propios del Barroco. Especial relieve otorga a los recursos lingüísticos que pone en juego, destacando la gran riqueza de vocabulario y la variedad de jergas (militar, médica, minera, de germanías, etc.). De todo ello resulta la imagen de un autor de prodigiosa capacidad verbal cuya poética es buen ejemplo de cómo la gran poesía española del Siglo de Oro se trasladó y se adaptó a la realidad de la nueva sociedad colonial, dando lugar a una obra plenamente insertada en la tradición hispánica pero no por ello menos original.

JAIME JOSÉ MARTÍNEZ MARTÍN

RODRÍGUEZ AYLLÓN, Jesús Alejandro.

Un hito en el nacimiento de la Historia de la literatura española: los Orígenes de la poesía castellana (1754) de Luis José Velázquez. Málaga: Fundación Unicaja, 2011, 431 pp.

En la Historia de la Literatura se producen hitos casi imperceptibles, pequeños sucesos que posteriormente valoramos y ponemos en su sitio. Solo el paso del tiempo nos ayuda a apreciar y a situar obras y autores que de otra manera habrían pasado desapercibidos. Es el caso del libro que nos ocupa.

Los intereses historiográficos de Luis José Velázquez de Velasco (1722-1772) comenzaron por la Historia de la Literatura Española. Así se podrá comprobar si realizamos un breve recorrido por su producción científica. Velázquez de Velasco comenzó interesándose por la Literatura, pero después de la publicación de los *Orígenes de la poesía castellana (1754)* su interés se centró en la Historiografía.

Hasta el momento no existía una monografía dedicada a esta obra pues durante muchos años la crítica la valoró como una obra menor. Los *Orígenes* suponían

una excepción en la trayectoria de un historiador de la talla de Velázquez, y, salvo algunos artículos sueltos, su estudio no había sido abordado con cierta profundidad.

La intención de la monografía publicada por J. Alejandro Rodríguez Ayllón trata de destacar las circunstancias de la génesis de los *Orígenes*, la novedad de su estructura y contenidos, la fortuna de su obra y la influencia en las obras historiográficas posteriores. La idea del autor es destacar la importante contribución de la obra de Velázquez en los primeros momentos de la génesis de la Historia de la Literatura Española.

Para calibrar mejor la importancia y novedad de la obra es necesario, en principio, englobarla dentro del desarrollo que la Historia vive en el siglo ilustrado. Comienza el libro con un breve capítulo sobre el papel de la historia literaria en el siglo XVIII, con el que trata de contextualizar la aparición de los *Orígenes* en el movimiento de recuperación y actualización de la historiografía española que se vive a partir de la segunda mitad de siglo.

El capítulo segundo se ocupa de la génesis y elaboración de los *Orígenes*. Comienza este capítulo con una biografía actualizada del erudito Velázquez de Velasco, y pasa a continuación a ocuparse de la producción previa a los *Orígenes*, tales como sus aportaciones a la Academia del Buen Gusto o la edición de las *Poesías* de Francisco de la Torre (1753), textos cuyas ideas tendrán reflejo en los *Orígenes*.

El capítulo tercero se ocupa del proceso de elaboración de los *Orígenes*. Para ello el autor se sirve de la correspondencia de Velázquez de Velasco con Agustín de Montiano conservada en la Biblioteca Nacional de Madrid (manuscrito 17546), y que nos ofrece datos muy interesantes sobre todo el proceso de edición del libro. El examen y clasificación de las fuentes de las que Velázquez se sirve, en el apartado siguiente, nos aporta la imagen de un in-

tellectual con una formación extensa, que maneja fuentes de muy variada índole: históricas, eruditas, filológicas, pero también obras literarias muy diversas.

El capítulo cuarto, el más extenso, se centra en el estudio del contenido de los *Orígenes*. Se analiza aquí cada una de las partes de los *Orígenes* para ofrecernos detallada información sobre la estructura del libro, los autores estudiados, la periodización propuesta. De esta parte, hay que destacar los apartados dedicados a la periodización y el concepto «Siglo de Oro», especialmente este último. Rodríguez Ayllón intenta ofrecernos un panorama general del uso de la expresión Siglo de Oro hasta la aparición de la obra. Su objetivo es mostrar el uso del concepto antes e inmediatamente después de Velázquez, para resaltar así la novedad de su uso como marbete historiográfico en los *Orígenes*.

También, dentro de este capítulo cuarto, Rodríguez Ayllón analiza el esquema historiográfico propuesto por Velázquez en la segunda parte de los *Orígenes* (las «cuatro edades» de la poesía castellana), del que destaca su novedad al tratar de ofrecer un panorama general de la Literatura Española desde sus orígenes medievales hasta el momento presente. La tercera parte del libro constituye, para Rodríguez Ayllón, la teoría literaria de Velázquez, ya que en ella se estudian el origen de la poesía, del verso, de la rima, de los distintos subgéneros de la poesía. Además el autor nos ofrece una explicación de la exclusión de la narrativa en los *Orígenes*. La última parte del libro la considera el autor de esta monografía una fuente de información interesante sobre la historiografía literaria conocida hasta el siglo XVIII.

En el capítulo quinto, Rodríguez Ayllón va a justificar por qué los *Orígenes* deben ser considerados la primera historia de la Literatura Española. Para ello trata de aclarar el contenido del concepto de *poesía* frente al de *literatura* en el siglo ilustra-

do, y qué entendía Velázquez por *Historia de la Literatura*.

El capítulo sexto está dedicado a la presencia de Velázquez en la historiografía literaria posterior. Se trata de un capítulo muy sugestivo donde el autor traza el itinerario recorrido por los *Orígenes* desde su aparición hasta la actualidad. Lo más interesante es, sin duda, contemplar los vaivenes que la obra ha sufrido desde su publicación, su casi invisibilidad durante el siglo XIX y principios del XX, hasta su puesta en valor a partir del último cuarto del siglo pasado.

Cierra el libro un capítulo dedicado a la importancia de los *Orígenes* en la formación del incipiente canon de la literatura española. Como señala Rodríguez Ayllón, con su obra, Velázquez quería contribuir a la renovación del panorama literario español tal y como se habían propuesto sus compañeros Luzán, Nasarre y Montiano.

Como el lector podrá comprobar, se trata de una interesante monografía que viene a ocupar un espacio que hasta ahora permanecía vacío: un estudio dedicado a los *Orígenes de la poesía castellana* del que hasta ahora no contábamos sino con estudios parciales sobre cuestiones concretas. Como señala su autor en la introducción «Me propuse entonces la tarea de analizar un texto que, poco a poco, iba adquiriendo relevancia y notoriedad, y que se iba haciendo un hueco entre los iniciadores de la historia de la literatura española».

ANTONIO A. GÓMEZ YEBRA

GÓMEZ CASTELLANO, Irene. *La cultura de las máscaras. Disfraces y escapismo en la poesía española de la Ilustración*. Madrid: Iberoamericana, 2012, 260 pp.

El trabajo de Irene Gómez Castellano tiene como objeto primordial la poesía ana-

creóntica de los poetas Nicolás Fernández de Moratín, José Cadalso, Gaspar Melchor de Jovellanos, José Iglesias de la Casa y del más joven Juan Meléndez Valdés. Su tesis central es que los mencionados poetas en particular y otros contemporáneos más practicaban la poesía anacreóntica en su función cantártica, como medio de escape de una realidad cotidiana que les obligaba —como miembros de las élites del poder ilustrado o aspirantes a ellas— a someterse a las normas de conducta del hombre de bien, es decir, a mostrar respeto incondicional al principio de la utilidad social y el sacrificio de los deseos individuales. Para ello hacían uso de una especie de máscara, no solo como autores empíricos, mediante un seudónimo, sino que estos seudónimos reaparecen en las diégesis poéticas como nombres de personajes que interpretan los papeles de Anacreonte, del niño o del borracho. La autora, además, aboga por rehabilitar la denominación «rococó» para el estilo poético subyacente por ejemplo a la poesía anacreóntica. Con esta posición se opone a una tradición de la crítica literaria profundamente anclada en la historia literaria de España cuyos defensores entienden el término como sinónimo de «afeminamiento, degeneración y superficialidad» y por eso no consideran su referente digno de atención científica (31). Irene Gómez Castellano pretende abrir las fronteras entre la historia del arte y la historia de la literatura demostrando así la conexión entre España y el resto de LA Europa del setecientos. El concepto de rococó, según la autora, también permite explicar las relaciones entre el barroco, el neoclasicismo y la ilustración en la literatura española. El propósito del trabajo es, pues, ofrecer nuevas lecturas tanto de la poesía anacreóntica ilustrada española como de la imagen del ilustrado español explicando la importancia de la estética rococó para la ética de la ilustración.

El libro consta de tres capítulos en los

que se examinan y contextualizan distintas formas de la poesía anacreóntica española del setecientos que muestran el yo lírico en las máscaras de Anacreonte, del niño y del borracho. Empieza con una reconstrucción de la anacreóntica desde los inicios con los versos sencillos de hedonismo y melancolía del propio Anacreonte pasando por un primer auge en el Renacimiento hasta que la anacreóntica se pone de moda a partir de la escuela salmantina en los años setenta del siglo XVIII español y recibe etiquetas negativas como «epidemia», «fiebre» o «furia». La autora aduce tres hipótesis para explicar el interés de los ilustrados españoles por este género poético. Primero, menciona la poética de Luzán por cuya mediación la anacreóntica entró en los círculos ilustrados. Para la autora no es del todo convincente en esta explicación, pues ignora el hecho de que la anacreóntica también tenía éxito fuera de la élite ilustrada. Segundo, propone interpretar la poesía anacreóntica como refugio imaginario para los ilustrados. La tercera hipótesis se refiere al concepto de identidad oficial en la sociedad dieciochesca y la afición de ésta por las máscaras. La identidad se comprendía como algo «fluido y maleable, como una máscara de quita y pon», una idea que facilitaría el acceso a la anacreóntica (78). Hacia fines del siglo XVIII y comienzos del XIX decae el anacreontismo en España. Indicios de este proceso se ven por ejemplo en la publicación de unas odas cristianizadas de Anacreonte (1799) por Josef Francisco Camacho, presbítero de Córdoba.

El segundo capítulo investiga «La máscara del niño y la poesía como juguete del hombre ocupado». En la segunda mitad del siglo XVIII español, se observa la aparición creciente del motivo del niño en el arte y la literatura y el cambio del concepto de la infancia. Si antes la imagen del niño se había asociado con el pecado original, ahora se presentaba como símbolo de la inocencia. La autora ilustra estas trans-

formaciones basándose en los 63 cartones diseñados por Francisco de Goya para tapices de las residencias de Carlos III y Carlos IV. En los poemas anacreónticos de Meléndez Valdés e Iglesias de la Casa los poetas reaparecen bajo la máscara del niño o del muchacho para subrayar el contraste entre un pasado feliz e ignorante, en el que la infancia es el lugar privilegiado de la inocencia y expresión de fragilidad y la dolorosa desilusión percibida en el presente. Con frecuencia, esta argumentación desemboca en la exhortación de vivir el momento y el placer. En poemas de Meléndez Valdés, de Nicolás Fernández de Moratín o de José Iglesias de la Casa el personaje del niño, también se presenta en el papel de Cupido, en escenas eróticas para simbolizar el poder del amor. En otros, el niño Cupido alude a la creación artística uniendo de esta forma el arte con el amor. Para la autora el arte rococó, con su tendencia hacia la miniatura, lo frágil, lo íntimo y lo privado que con frecuencia cae en lo trivial, contribuye al creciente interés por los niños y la infancia en la literatura española de esta época.

El tercer capítulo está dedicado a la abundante producción lírica de la segunda mitad del siglo XVIII español en la que aparecen Baco y temas relacionados con este. Este tipo de composición lírica tiene sus puntos de referencia en la lírica de Anacreonte y en el siglo XVII español, en particular en Esteban Manuel de Villegas y sus *Eróticas o amatorias* (1618). En la tradición anacreóntica el vino conforta al hombre preocupado, lo distancia de sus obligaciones cotidianas y le provee de inspiración poética, transformándole en artista. Uno de los ejemplos más tempranos de la poesía sobre el vino en la España del setecientos la autora lo halla en Nicolás Fernández de Moratín. A Cadalso lo ve como renovador de la tradición española de este tipo de poesía, por el lenguaje violento y bélico que emplea y compara su estilo con la pintura de Velázquez, en particular

con el cuadro «El triunfo de Baco» (1626). Lo que diferencia la práctica poética de los salmantinos de la tradición antigua es el tratamiento más realista de los efectos del vino. En Nicasio Álvarez de Cienfuegos («El otoño», 1789) la autora observa la transición de la dulce borrachera rococó hacia la intoxicación, la decadencia y la locura causadas por el alcohol. Esta incipiente preocupación social la ve también en cuadros del contemporáneo Goya («El albañil herido» o «La merienda campes- tre»).

La «Conclusión» comienza con una definición del concepto de «hombre de bien» a base del drama *El sí de las niñas* de Moratín, lo cual mejor hubiera podido enriquecer los argumentos expuestos en el primer capítulo. En lo siguiente sitúa los resultados de sus análisis dentro de un periodo de la historia española que caracteriza de esquizofrénico, un rasgo que no solo se manifiesta en el oxímoron del «despotismo ilustrado», sino también en los poetas tratados por ella, que combinan la obediencia a la autoridad racional según el modelo de hombre de bien con los placeres producidos por la máscara. Esta les permite representar los papeles de Cupido, Baco o Anacreonte y escapar de la tiranía del quehacer cotidiano.

El trabajo de Irene Gómez Castellano es original y convence en la recontextualización de la anacrecónica del setecientos español y su interpretación como espacio protegido en el que el fingimiento, la diversión y el deleite pueden contrarrestar las responsabilidades sociales a las que se comprometían los poetas en su función de hombres de bien. Lo que a veces le resta el rigor a la argumentación son las redundancias. Las imágenes incluidas en el anexo, en realidad, no sirven como información complementaria, ni apoyan la interpretación, porque su selección no se basa en criterios comprensibles. Finalmente, quiero añadir que el uso del término «clase social» no parece adecuado en re-

lación con una sociedad regida todavía por un orden estamental. Estas debilidades, sin embargo, no son de mucho peso en un análisis que seguramente favorecerá la discusión científica sobre la poesía española del siglo XVIII.

INKE GUNIA

WITTHAUS, Jan-Henrik. *Sozialisation der Kritik im Spanien des aufgeklärten Absolutismus. Von Feijoo bis Jovellanos*. Frankfurt am Main: Vittorio Klostermann, 2012 (Analecta Romanica, 77).

En los últimos años, los estudios literarios y culturales sobre el siglo XVIII español han obtenido resultados excelentes en la reinterpretación de una época generalmente descuidada por la crítica y difícil de acceso. En el marco de tal desarrollo se inscribe también la tesis de habilitación publicada por Jan-Henrik Witthaus en alemán cuyo título se podría traducir como *La socialización de la crítica en la España del Absolutismo ilustrado* y cuyo interés heurístico reside en una comprensión diferenciada del desarrollo de la crítica en este siglo ilustrado.

Claro está que tal enfoque contiene una serie de riesgos, puesto que la terminología ligada a la «crítica» del siglo XVIII no está exenta de polémica, sobre todo en una cultura históricamente marcada por la escolástica y por los corrientes de la Contrarreforma, pero reorganizada según la lógica borbónica. No hay que olvidar que, durante mucho tiempo, el siglo XVIII español se ha ofrecido como una época cargada de valorizaciones controvertidas o incluso de exclusión generalizada.

Esta es también la razón por la cual el estudio de Witthaus arranca con una interpretación del concepto de la *República literaria* según Diego Saavedra Fajardo,

cuya obra satírica escrita en un estilo barroco construye un marco institucionalizado representando un espacio público por simulación, donde la crítica tiene su función bajo una orientación literaria, o mejor de fina lectura filológica. La elección de este texto clave tiene la gran ventaja de permitir la reanudación con la época anterior en la medida que Saavedra Fajardo se encuentra a caballo entre la época barroca y la Ilustración precoz —o por lo menos está anunciando algunos conceptos básicos de esta—. Según este enfoque, la república literaria está escenificando un espacio público y marcando al mismo tiempo el paso de las formas de sociabilidad y de comunicación humanísticas hacia las nuevas formas asociativas virtuales, basadas sobre todo —y es una de las tesis esenciales— en la comunicación escrita. Una referencia a los estudios recientes de la historia de la edición y recepción compleja de dicho texto habría podido contribuir a un mejor posicionamiento en el ámbito cultural de su época.

El texto de Saavedra Fajardo sirve entonces de puente entre los valores humanísticos, estrechamente poéticos, del Barroco y la obra protoilustrada de Benito Jerónimo Feijoo, *Teatro crítico universal*, lo que permitirá en seguida demostrar la gran herencia humanística —e hispánica— en los textos del Benedictino de Oviedo. Aquí se ve el esfuerzo que informa todo el estudio de Witthaus, es decir la intención de demostrar el enraizamiento discursivo de los textos emblemáticos de la Ilustración española tendencialmente en la tradición humanística autóctona —como por ejemplo en la *República literaria*— sin excluir el fenómeno de la importación de los conceptos desde el extranjero, lo que no tiene poco peso en la interpretación de la obra de Feijoo. Algunos conceptos claves como el público, la utilidad, el mercado, la exclusión del «vulgo», el tribunal o la crítica en su función pragmática ya tienen su puesto en la obra de Saavedra

Fajardo de manera que sirven aquí de indicios serios para una relación interdiscursiva.

La idea central de dicha relación entre los sistemas discursivos se encuentra en la construcción de una crítica ligada a su pragmatismo social y político, sin traspasar el marco puesto en escena. Es decir, los autores construyen un simulacro del espacio público, donde las disputas conceptuales tienen su foro paradigmático. Ningún otro título que el del *Teatro crítico universal* puede demostrar dicha puesta en escena teatral de la controversia de interés público. El interés mayor de Feijoo consiste en una pugna marcial contra los prejuicios del «vulgo», según Witthaus otra referencia a su predecesor Saavedra Fajardo.

El capítulo dedicado a Feijoo lleva el título «La lucha por el público» y discute las estrategias del autor benedictino para poner en escena su lucha contra los prejuicios. Conceptos como la imparcialidad pertenecen al ideario del autor así como la experiencia social o la retórica del ejemplo, pero todos se refieren aún a la construcción de una República literaria, en cuyo ámbito se considera posible su funcionamiento ideal. En su análisis del *Teatro crítico*, Witthaus introduce también algunas comparaciones muy pertinentes con la prensa moral, particularmente con los «espectadores», cuyo funcionamiento tiene paralelas en el uso de los ejemplos, pero se distingue al mismo tiempo en lo que toca a la posición del yo discursivo en las tablas de la crítica: Feijoo no lleva máscara, su texto se inscribe así en la tradición retórica y oral.

Otro representante de la República literaria es Gregorio Mayans y Siscar, cuya obra tiene todavía más conexiones con el discurso humanístico-conservador que la de Feijoo. Constituye un ejemplo muy representativo para la hipótesis de Witthaus puesto que no se trata de un sistema discursivo con fuertes vectores europeos sino de un sistema enraizado en el neohuma-

nismo de la República literaria conscientemente centrada en su hispanidad. El hispanista alemán descubre en la obra de Mayans unas intenciones reformatorias en favor a la literatura española, donde las leyes de la elocuencia y de la retórica tienen un papel importante. Otras constantes en la obra de Mayans se descubren en la universalidad y la naturaleza de la lengua. Por consiguiente, el arte de la crítica literaria de Mayans forma un punto de referencia por excelencia y realza la propia hipótesis del presente estudio, según el cual hay que seguir trabajando en el descubrimiento de las raíces de la tradición hispánica. Witthaus se refiere no solo a su valoración de la República literaria, sino también a su refiguración de la reforma del teatro neoclasicista. Una vez más, la prensa moral —en este caso el *Pensador* de José Clavijo y Fajardo— sirve de ejemplo y de pauta crítica.

Un cambio de paradigma hacia una nueva calidad de la crítica es establecido con el *Diario de los literatos de España* (1737-1742) creado por Juan Martínez Salafranca, Leopoldo Jerónimo Puig y Francisco Javier Manuel de Huerta, cuya obra crítica ya no se refiere a una sola persona, sino a un tribunal sacando a luz las evaluaciones de las publicaciones más prometedoras de su época. Va poniendo en escena un espacio público en cuyo terreno se reflejan las obras españolas delante de los observadores europeos, representando la primera empresa periódica en el marco de una crítica institucionalizada. Se trata al mismo tiempo de un periódico cultivando el arte de la reseña, cuyos ingredientes satíricos y denunciatorios crean más de un incidente diplomático. Los diaristas consideran su trabajo central para los intereses del «público», puesto que escriben con el «derecho común» para luchar contra los errores establecidos. Esta neutralidad se ha perdido en las nuevas formas de la crítica literaria.

El panorama de la crítica va cambiando hacia mediados del siglo en la medida

que la República literaria pierde su posición paradigmática y sus formas de escenificación. Por consiguiente, en la segunda parte de su estudio, Witthaus habla de nuevas racionalidades de la reforma, que se encontraron «allende de la República de los sabios», es decir que el epíteto «literario» se va perdiendo de manera que se queda la orientación pragmática de la República (p. 239). Los textos de referencia de esta segunda parte del libro son *Los discursos mercuriales* (1752-1756) de Juan Enrique Graef, las *Cartas marruecas* (1782) de José Cadalso, la prensa moral representado por *El Censor* (1871-1877) de Luis García del Cañuelo y Luis Marcelino Pereira y el texto de Jovellanos «Elogio de Carlos III», leído en la Real Sociedad Económica en 1788. El denominador común de las obras escogidas son ejemplos para la pérdida de la concepción crítica humanística tal como la búsqueda de nuevas formas de participación en la sociedad. El saber se va multiplicando, creando un espacio mucho más complejo, donde la crítica necesita nuevas pautas de orientación.

Hemos visto que el «opus magnum» de Jan-Henrik Witthaus ofrece unas nuevas perspectivas para llegar a una mejor evaluación del siglo XVIII. Su análisis del término de la «crítica» le permite reanudar el ideario de la Ilustración española no tanto a las influencias extranjeras —que ya se ha hecho con frecuencia y a diversos niveles— sino a la crítica humanística y literaria de los siglos anteriores profundamente enraizada en la tradición española. La plusvalía del estudio reside sin duda en las múltiples referencias a la prensa moral del siglo, cuyos textos le sirven de trasfondo generalizado y de guión en los argumentos claves.

KLAUS-DIETER ERTLER

ERTLER, Klaus-Dieter, Alexis LEVRIER y Michaela FISCHER (eds.). *Regards sur les «spectateurs». Periodical Essay — Feuilles volantes — Moralische Wochenschriften — Fogli moralistici — Prensa moral*. Frankfurt am Main: Peter Lang [Die Aufklärung in der Romania. Lumières — Ilustración — Iluminismo, tomo 5], 2012, 372 pp.

Las diecisiete «miradas» sobre los «espectadores» —un modelo formal de prensa moral y pedagógica del siglo XVIII— reunidas en este volumen de carácter monográfico, forman parte de la colección denominada «La Ilustración en Europa» dedicada a los «espectadores» de las lenguas romances que edita el renombrado catedrático austriaco Klaus-Dieter Ertler. Los ensayos de este volumen amplían la perspectiva también hacia los periódicos «fundacionales» en idioma inglés (*The Tatler*, *The Spectator*), como a menos conocidos ejemplares rusos o alemanes. El libro prueba, por medio de investigaciones específicas sobre un modelo formal periódico ilustrado, que todo el movimiento de la Ilustración, incluida Latinoamérica, es un conjunto de discursos con diferentes lugares de producción y enunciación que gozaban ya en el siglo XVIII de una circulación mundial. Los artículos del volumen están redactados en cuatro idiomas distintos (alemán, castellano, francés e inglés), independientemente de la lengua o del país del periódico en cuestión, pero lo que parece ser un obstáculo innecesario en la concepción del libro, es en realidad una estrategia implícita y un verdadero ejercicio de *Ilustración* muy bien aplicado por parte de los editores del tomo, para demostrar la compleja red o entrelazamiento multilingüístico y transcultural que devela la «circulación incesante de ideas y textos entre las naciones y los lenguajes» (p. 12). El tomo está dividido en seis secciones, cada una dedicada a los «espectadores» de las regiones anglohablante, germano-

hablante, francohablante, italo hablante e hispanohablante. La última sección con la que iniciamos se denomina «estudios transversales». Hans-Jürgen Lüssenbrink compara en su artículo los almanaques europeos, destinados a un público semialfabetizado e iletrado, con los «espectadores» europeos, destinados más a un público ilustrado y de nivel social alto, constatando al interior de los almanaques populares de varias regiones europeas tres redes intertextuales e interdiscursivas y una doble transversalidad intercultural entre oralidad y escritura. Samantha Tomasetto investiga la noción del tiempo en *The Spectator* y *Le Spectateur*, y a través de un *close-reading* muy sensible de pasajes decisivos determina que el periódico inglés pretendía mejorar las costumbres y hábitos de sus lectores demostrando una dimensión material y espiritual del tiempo, mientras que la gazeta de Marivaux buscaba un diálogo más íntimo enfocándose en el instante y lo momentáneo. Klaus-Dieter Ertler ofrece en su artículo sobre el periódico *El Filósofo a la moda* (1788) una suerte de poetología de todo el volumen y comparando algunos pasajes de las adaptaciones de *El Filósofo* con sus homónimos predecesores italianos, franceses e ingleses, logra descubrir una compleja cadena de transmisión de traducciones y adaptaciones que demuestran la existencia de una «poétique des spectateurs en Europe —et dans le monde» (p. 302). El último ensayo de esta sección de Gerda Haßler se concentra en la diferenciación del alemán Gottsched tanto de anomalías como de analogías en el lenguaje en una gramática del año 1748, en la consciencia por las problemáticas de la traducción y la falta de una propia terminología científica en español en el pensamiento teórico-lingüístico de Clavijo y Fajardo y en el *Discurso sobre la lengua* (1789) de Luis Marcelino Pereira que propone innovaciones en cuanto al discurso normativo del lenguaje y el perfeccionamiento de la lengua. Carole Chaplin presenta en su me-

ticuloso artículo sobre algunos «espectadores» rusos (*Journaux satiriques russes* o *L'exercice innocent*), las influencias anglosajonas y francesas que según la hipótesis de la autora permitieron el progreso de toda forma de periodismo en Rusia, aceptando la herencia inglesa pero asumiendo una posición de modelo y no de discípulo por medio de las modificaciones y adaptaciones al nuevo contexto receptor. La más prolífica e influyente investigadora de la prensa española dieciochesca Inmaculada Urzainqui inicia la sección hispanohablante con el importante estudio sobre *El Regañón General* de Ventura Ferrer (1803-1804), «cubano triunfador en ambiente español» (p. 228), analizando la estrategia ficcional que multiplica la voz expresiva del redactor así como los múltiples *alter egos* de Ventura Ferrer y constata que el último espectador español —y de más amplia difusión en España— muestra «ingenio, facilidad para variar de registros, fuerza polémica y capacidad humorística» (p. 243). Andreas Gelz se interesa en su aporte por el concepto de la murmuración en los semanarios morales y en la esfera pública en la España dieciochesca, proponiendo relacionar el vínculo entre prensa y murmuración como fenómeno intertextual, lo que en combinación con el «potencial subversivo de la murmuración» (p. 216) va revelando paulatinamente que la murmuración se convierte en un modo de representación que «reemplaza el trascendentalismo y el tradicionalismo del orden antiguo» (p. 218). Christian von Tschilschke analiza por su lado el concepto de crisis y el de proyectismo en los «espectadores» españoles (especialmente en *El Censor* y *El Corresponsal del Censor*), detectando que a su vez *crisis* sirve como categoría para la interpretación así como de instrumento para intervenir en la historia y *proyectismo* como respuesta o síntoma de la crisis. Beatriz Sánchez Hita analiza la prensa femenina a través de una lectura de la *Pensadora Gaditana* (1763-1764) y del *Amigo*

de las Damas (1813), demostrando que a pesar de que «el lugar que quiere darse a la mujer en la sociedad, situado siempre en la esfera doméstica» (p. 189) no ha variado desde la mitad del XVIII hasta inicios del XIX, se debe considerar que también se convierte a la mujer en un «referente moral y directriz de conducta desde el seno del hogar» (p. 193), siendo el público femenino un potencial consumidor y portador de influencia económica en el mercado periodístico. Ludger Scherer analiza la *Frustra letteraria* (1763-1765) de Guiseppi Baretti, un periódico de crítica literaria italiano, que cuestiona la jerarquización de la Ilustración europea, entre centro hegemónico (Francia, Inglaterra y Alemania) y el sur de Europa, a través del tono satírico del personaje bizarro Aristarco Scannabue quien busca una «terza via» (p. 170), un modo intersticial entre el modernismo y el tradicionalismo de la red europea de «espectadores» en el siglo de las Luces. El segundo estudio sobre los «espectadores» italianos de Angela Fabris se ocupa del epígrafe como «zona intermediaria» (p. 139), entre paratextualidad, intertextualidad y texto intradieгético en la *Gazetta Veneta*, el *Osservatore Veneto* y el *Osservatori Veneti* de Gasparo Gozzi, visibilizando la erudición polifónica del autor, que el epígrafe funciona como palimpsesto y memoria perdurable ante la naturaleza efímera del periódico. Aléxis Levrier ubica en su excelente estudio a *Les Chiffons* (1786-1787) de Mague de Saint-Aubin al interior del «genre spectatorial» (p. 121) y guiándose de la redactora ficcional *Javotte*, una «ravadeuse» (p. 121) perteneciente al pueblo, detecta una dimensión autoficcional, moral y educativa, no sólo como provocación discursiva sino también sobre la dimensión material del semanario. Michaela Fischer identifica varios tipos de lectores en los periódicos de Marivaux a nivel metaléptico y revela que el acto de lectura, la decodificación y el mismo lector cooperativo son integrados interactivamente

como «participation imaginaire» (p. 103) pedagógica y artística al interior de sus textos. Jean Sgard por su lado se ocupa de distinguir entre lo que él llama la «nouvelle réelle» y la «nouvelle fictive» (p. 83) a través de lo *verdadero* en el discurso periodístico y los signos de lo literario-novelesco en *Pour et contre* (1733-1740) de Antoine-François Prévost, concluyendo que las fronteras entre novela periodística y novela romanesca son imaginarias y que Prévost es «toujours romancier» (p. 93). En su excelente artículo sobre el *Vernünffiler* (1713) de Hamburgo, Holger Böning investiga la tradición alemana de los «espectadores» en dicha ciudad porteña que se puede detectar hasta finales del siglo XVII y la popularización del género en Alemania, mostrándo así por un lado una genealogía propia de periódicos moralizantes pero a la vez su vínculo con los modelos ingleses. En el repaso de Claire Boulard Jouslin, el periódico *Free Thinker* (1718-1721) del dramaturgo inglés Ambrose Philips, es leído como *journal* propagandístico donde la palabra «n'a de valeur que dans l'action» (p. 42) y se estimula a la transformación de la sociedad por medio de acciones políticas y sociales, iniciadas y concertadas desde el mismo periódico. El tomo inicia con el artículo de Amélie Junqua sobre *The Spectator*, que es visto en el contexto de su tiempo a la vez como «both a deviation and an exception from the norm» (p. 26), leído a través de tres categorías de análisis: tiempo, espacio y limitaciones, e indicando la paradójica situación inicial de *The Spectator* de haber nacido sin modelo a seguir, evolucionando desde sus propias reglas y límites para convertirse inmediatamente en paradigma (p. 37). Ese rol paradigmático también le corresponde a este volumen dentro de la investigación comparatística de los «espectadores» dieciochescos europeos.

FERNANDO NINA

JOHNSON, Roberta y Maite ZUBIAURRE (eds.). *Antología del pensamiento feminista español. 1726-2011*. Madrid: Cátedra / Universidad de Valencia, 2012, 720 pp.

Aunque el pensamiento feminista español ha sido deliberadamente relegado durante la mayor parte de la historia, existen iniciativas durante las últimas décadas que, mediante la edición de estudios de autores individuales o recopilaciones colectivas, rescatan y ponen en valor las aportaciones del pensamiento feminista español que, como demuestran las editoras de este volumen, presenta sus propias particularidades. A este respecto, se debe mencionar la aportación de la escuela anglosajona, con autoras como Geraldine Scanlon, que publica *La polémica feminista en la España contemporánea 1868-1974* en 1976, o Lisa Vollendorf, editora de la colección *Recovering Spain's Feminist Tradition* en 2001, cuyos ejemplares están dedicados a autores a título individual. Tampoco hay que olvidar otros títulos importantes publicados en España, como *El feminismo en España: dos siglos de historia* (editado por Pilar Folguera en 1988); *Palabra de mujer: hacia la reivindicación y contextualización del discurso feminista español* (de Estrella Cibreiro, publicado en 2007) o *Salirse del tiesto. Ensayistas españolas, feminismo y emancipación (1861-1923)* de Ana María Díaz Marcos, en el mismo 2012.

Sin embargo, y hasta la publicación de la obra que nos ocupa, el pensamiento feminista español no contaba con un volumen antológico dedicado a él en exclusiva, al contrario que el de otras nacionalidades como Francia, Gran Bretaña o Estados Unidos. Los títulos existentes han tenido una limitación bien temática, bien en la nómina de autores incluidos en los mismos. La *Antología del feminismo* de Amalia Martín-Gamero (publicada en 1975) incluye una selección de escritores españoles junto a representantes de las

nacionalidades anteriormente mencionadas. El mérito de esta labor reside en la comprobación, mediante este corpus, de que el pensamiento feminista español queda a la altura de los demás, con lo que aumenta la injusticia de su escasa valoración histórica. Por otro lado, *Mujeres y hombres: la formación del pensamiento igualitario*, coordinado por María Ángeles Durán en 1993, se centra en aquellos escritos que abordan el tema de la igualdad de sexos que, a pesar de su importancia, no es el único tratado por los autores que han escrito sobre feminismo a lo largo de la historia.

Con todo, las autoras de la obra que nos ocupa reconocen que ninguna antología puede ser completa y que han tenido que excluir nombres importantes, con el fin de sintetizar las posiciones teóricas más destacadas, influyentes a su vez en el pensamiento posterior. Roberta Johnson y Maite Zubiaurre afirman que han tratado de solucionar esta carencia añadiendo una bibliografía de pensadores que no han podido incluir por razones de espacio. Establecen, además, en la introducción previa a la selección de textos, los criterios seguidos para delimitar el corpus (que comienza en el siglo XVIII por ser la época de inicio de aquellos escritos de naturaleza ensayística) y la definición del concepto de feminismo, junto con las distintas tendencias de escritores que pueden distinguirse en función de cómo se conciba dicho concepto. A pesar de que establecen la variedad y dificultad de categorización como rasgo principal del pensamiento feminista español, en el que «la vertiente puramente abstracta, se subordina a otros aspectos de la escritura más relacionada con la historia, la política o la sociología» (14), Johnson y Zubiaurre tratan de establecer los rasgos fundamentales de cada época, teniendo en cuenta la evolución histórica y las peculiaridades nacionales, como el mantenimiento de una sociedad de clases, la religión o la reciente dictadura franquista.

Tanto Roberta Johnson como Maite Zubiaurre, de la Universidad de Kansas y de California-Los Ángeles respectivamente, han desarrollado una amplia labor de investigación y publicación en el ámbito del pensamiento y la literatura peninsular de los siglos XIX y XX, así como en los estudios de género de esta misma época.

La ordenación cronológica de la antología queda justificada, como se ha mencionado anteriormente, al considerar las autoras que las particularidades del pensamiento feminista en cada época sólo pueden entenderse en función de las circunstancias históricas que rodean cada obra. Así, se realiza una introducción histórica general para cada uno de los períodos tratados («El primer feminismo ilustrado español (1726-1808)» para el siglo XVIII; «El ímpetu liberal y sus consecuencias (1808-1899)» para el siglo XIX; «El feminismo español toma vuelo (1900-1939)» para el inicio del siglo XX hasta la Guerra Civil; «Luces en la sombra (1939-1975)» para la dictadura franquista; «Eclósión y diversidad del pensamiento feminista español (1975-2011)» para la transición a la democracia y las décadas más recientes). En cada una de estas introducciones se habla de la situación de la mujer en el ámbito laboral, político, legal, social y cultural, aportando cifras y ejemplos concretos. De esta manera, puede observarse una evolución que parte de las primeras reivindicaciones igualitarias surgidas durante la Ilustración. El debate sobre la emancipación femenina continúa dándose a lo largo del siglo XIX (con una mayor complicación en España por haber tenido el pensamiento ilustrado una menor incidencia), siglo en el que además la autoría femenina deja de ser excepcional, existiendo un número relevante de mujeres escritoras. Sin embargo, muchas de ellas no están incluidas en el canon literario de la época y el debate en torno a la igualdad se ha silenciado debido a la tendencia de evitar el tratamiento de dichos temas por

parte de los más destacados escritores de ensayo en la época noventayochista. Este debate se ramifica y enriquece a lo largo del siglo XX, a pesar del retroceso que supuso la dictadura franquista. Con la llegada de la democracia, se retoma el camino comenzado durante la Segunda República hacia una mayor dependencia y autonomía intelectuales, aumentando el contacto con los movimientos feministas de otros países, además de reflejarse en estas ideas y sus debates los diversos movimientos filosóficos de la centuria, como el marxismo, el existencialismo o la posmodernidad.

En total, se incluyen cuarenta y tres autores dentro del arco temporal predeterminado, siendo los siguientes la nómina seleccionada: Benito Jerónimo Feijoo, Josefa Amar y Borbón, Inés Joyes, Concepción Saiz de Otero, Rosario de Acuña, Concepción Gimeno de Flaquer, Concepción Arenal, Emilia Pardo Bazán, Adolfo Posada, Belén de Sárraga, María Martínez Sierra, María de Maeztu, Margarita Nelken, Carmen de Burgos, Hildegart Rodríguez, Rosa Chacel, Clara Campoamor, Federica Montseny, María Zambrano, la condesa de Campo Alange, Lili Álvarez, Carmen Laforet, Consuelo de la Gándara, Carlos Castilla del Pino, Carmen Martín Gaité, Lidia Falcón, María Ángeles Durán, Empar Pineda, Celia Amorós, Victoria Sendón de León, Monserrat Roig, Mary Nash, Silvia Tubert, Milagros Rivera, Amelia Valcárcel, Justa Montero, Marina Subirats, Estrella de Diego, Rosa Montero, Carmen Alborch, Alicia Miyares, Soledad Murillo y Alicia H. Puleo. Cada uno de los mismos está precedido de una breve biografía, así como de un índice de las obras donde dichos autores expresan sus ideas respecto al feminismo. El volumen se completa, como comentan las editoras en la introducción, con una sección de bibliografía complementaria de pensadores no incluidos en la antología, así como otra de antologías, estudios e historias del pensamiento feminista

español, de gran utilidad para completar un estado de la cuestión sobre el tema.

Estando el concepto del que se parte, los objetivos que se buscan y cada época y autor en particular tan bien determinados, quizá se eche en falta la ausencia de unas conclusiones finales que sistematicen la evolución de las tendencias que sigue la temática tratada, así como la circulación de ideas e influencias de unos autores a otros durante los siglos que abarca esta obra. Tampoco se realiza un panorama general de la paulatina incorporación de la mujer al campo literario, como ejemplifican las autoras antologadas. De todas formas, el rigor de la antología, así como su bibliografía y la escasez de estudios similares, la convierten en una obra de referencia en la que puede comprobarse que el pensamiento feminista español, con sus particularidades históricas y sociales, se encuentra a la misma altura que aquellos de otros países occidentales más ampliamente estudiados.

RAQUEL JIMENO

DURÁN LÓPEZ, Fernando (ed.). *Hacia 1812, desde el siglo ilustrado. Actas del V Congreso Internacional de la Sociedad Española de Estudios del Siglo XVIII*. Gijón: Trea, 2013, 1198 pp.

En 1812, en la ciudad de Cádiz se firma la primera constitución española; «un traje», afirmaría Galdós, «demasiado ancho para nuestra flaqueza». En cualquier caso, y sin entrar a valorar errores de medidas, tal hecho supuso uno de los puntos de inflexión más esplendorosos, y osados, de la historia de España: en una ciudad aprisionada entre sus murallas, y asediada por tropas extranjeras que ocupaban el resto del territorio nacional, se redactaba el documento que promulgaba las señas de identidad del Estado y que abría, a nuestro

país, al horizonte de la modernidad. En 2012, Cádiz se engalanó para recordarle a España que, doscientos años atrás, fue su corazón; el latido que había alumbrado su presente. Por azares de fechas, tal conmemoración coincidía con la celebración, en la ciudad, del V Congreso dieciochista, organizado por la SEES.XVIII junto al GES.XVIII (Universidad de Cádiz). Tan singular conjunción de circunstancias suponía, *a priori*, indiscutibles ventajas y riesgos latentes para el encuentro: auguraba el éxito de la convocatoria y, a su vez, se prestaba a que el ambiente de autocomplacida celebración se impusiera al de reflexión y —como ha sucedido en tantos congresos que conmemoran insignes efemérides—, el resultado fuera una imposible acumulación de intervenciones sin orden ni concierto, confusamente legitimadas por una fecha.

Orden y concierto, en cambio, imperaron en el Cádiz de los dieciochistas en 2012, da fe de ello la obra que nos ocupa. Editada por el profesor Fernando Durán, *Hacia 1812* ya parece dar cuenta en una primera mirada —y antes de entrar en los aciertos de su planteamiento—, de esa que denominábamos ventaja: mil doscientas páginas suponen la participación de un más que nutrido grupo de investigadores. A ello habría que añadir, advierte el editor, la asistencia de quienes optaron por no publicar sus aportaciones, lo cual hace suponer que, de los especialistas en el siglo XVIII en activo, estuvieron en Cádiz, si no todos, casi todos los que son; prometedor punto de partida. Muy de agradecer, a este respecto del éxito de la convocatoria, es que a pesar de lo voluminoso, *Hacia 1812* sea un libro sorprendentemente cómodo de manejar; dato nada desdeñable para el lector habituado a lidiar con las generalmente engorrosas actas de congresos muy nutridos. Más allá de la facilidad que ofrece a la lectura, esta obra presenta un formato altamente estético y cuidado; publicación, en fin, de una excelente calidad y muy

oportunamente presidida, desde su portada, por el óleo *Alegoría de la Constitución de 1812*, donde el Goya más reflexivo —como señalara en su valioso ensayo sobre esta pintura el profesor González Troiano— quiso dar forma a los ideales ilustrados de libertad, constitucionalismo y progreso.

Oportuna clave de entrada, decíamos, porque es la reflexión sobre la gestación de esos ideales ilustrados —alma de la constitución doceañista— la que engarza, y articula, las páginas que siguen. Toda convulsión histórica, afirma el profesor Durán, «es a la vez una consecuencia del pasado y una ruptura con él», y partiendo de tan juicioso planteamiento —a menudo olvidado en el entusiasmo con que se conmemoran célebres alumbramientos—, se vuelven los ojos al inmediato pasado preconstitucional para cuestionar qué hay en la Constitución de 1812, y en el cambio en todos los órdenes que simboliza, «de herencia, resultado o fracaso del siglo ilustrado». Los trabajos de investigación que conforman esta obra suponen, pues, reflexiones sobre «todo aquello» que «ocurrió en el siglo XVIII, antes de 1812, que puede explicar lo que pasó entonces».

Como se desprende de la lectura, «todo aquello» es mucho. Y, afortunadamente, la gran cantidad de repuestas ofrecidas a la pregunta formulada —qué hay en 1812 del siglo ilustrado—, ha sido cuidadosamente estructurada de forma tal que, sorteando socorridos y arbitrarios criterios de ordenación, se han conseguido conjugar meditaciones sobre terrenos muy dispares —historia, pensamiento, arte, literatura, economía, ejército, administración, sociedad, costumbres, lengua, ciencia o ideas políticas y jurídicas—, dándoles un cuerpo reconocible, afirma el editor, sobre las concordancias «entre enfoques, temas, nombres y preocupaciones». El resultado es, pues, un recorrido equilibrado, contundente y sólido, por los entresijos de las luces, y sombras, que guiarían a España hacia 1812. Tal re-

corrido propone cuatro calas: *Raíces y semillas del cambio* agrupa los trabajos que buscan diagnosticar, en el modelo político-social borbónico, los gérmenes de su posterior disolución; *Una sociedad en transición* entra ya de pleno en los cambios vertebradores del proceso de disolución que supuso la liquidación del Antiguo Régimen y el nacimiento de la sociedad contemporánea; papel destacado en tal transformación ocuparon *Literatura y arte comprometidos*, utilizados —y el siglo XVIII había abierto ese camino— a modo de eficaces armas de combate político; por último, en *Nombres entre dos épocas* se atiende a las evoluciones vividas por aquellos hombres formados en la segunda mitad del XVIII y, andado un tiempo muy revuelto, llamados a convertirse en las grandes figuras que promovieron, orientaron o intentaron esquivar los nuevos horizontes que al siglo XIX se abrían.

Entre los trabajos que conforman estas secciones —y cuyos particulares logros y puntuales desaciertos, por razones obvias, hemos de dejar a la consideración del lector—, destacan las aportaciones de los cinco plenaristas invitados al congreso, ya que su carácter abierto y abarcador viene a convertirlas en sutil hilo conductor de un organismo colectivo coherente y trabado —basta ver, a este respecto, las correspondencias evidenciadas en el índice onomástico—. Porque la tradición que hereda el XIX de conceptos de largo recorrido histórico, filtrados por el tamiz ilustrado —utopía (A. Gil Novales); pueblo (F. Étienne)—, junto a la forma en que los grandes sucesos históricos calaron en el alma colectiva a través del arte más inmediato —caricatura política (J. Vega); teatro (D. T. Gies)—, son esenciales para vislumbrar los logros y posibles errores de medidas del turbulento periodo que desembocaría en 1812.

Cierra el círculo el profesor A. González Troyano, con un trabajo que muy bien podría abrirlo, al atender al papel jugado por la «ciudad que prestó su escenario» a

la España de 1812 —y, en 2012, a la conmemoración de su bicentenario—, estableciendo «una cierta sintonía entre el carácter del Cádiz ilustrado (y romántico) y su destino como ciudad constitucional». Pero, además, podría abrirlo porque ofrece las claves a partir de las cuales el GES.XVIII plantea su «uso y sentido» de la conmemoración doceañista que este volumen supone, al «encarar de otra manera cuanto esa fecha mantenía encubierto y latente», y además, «comprobar si resultaba posible otra manera de conmemorar un acontecimiento del pasado». Resulta posible, y *Hacia 1812* lo demuestra respondiendo al reto de «recuperar la memoria inacabada del entorno de 1812» y facilitando, «a su vez, una propuesta teórica y práctica de cómo y para qué se debe conmemorar».

Ponen punto final al volumen las palabras de don Antonio Mestre Sanchis, maestro en el estudio del Siglo de las Luces, al que se dedicó un merecido homenaje en el encuentro. Y no queremos, nosotros, concluir estas líneas sin reconocer la sabia y admirable labor de coordinación y edición, que hace a esta obra superar con creces las expectativas con que se suelen recibir las publicaciones de actas de congresos. Dependiendo de sus intereses o afinidades, el lector se demorará en unos u otros trabajos, pero de lo que no cabe duda es que *Hacia 1812* le ofrece, en su trabado conjunto, una sólida reflexión sobre las bases que forjaron la España constitucional, sobre sus aciertos de intención y —advertía Galdós— sus errores de medidas.

EVA M.^a FLORES RUIZ

MARTÍNEZ TORRÓN, Diego (ed.). *El universo literario del Duque de Rivas*. Sevilla: Alfar, 2009, 392 pp.

El universo literario del Duque de Rivas es una exhaustiva monografía com-

puesta por once estudios cuya justificación se extrae de las palabras preliminares de quien los recopila, el profesor de la Universidad de Córdoba Diego Martínez Torrón, reconocido especialista en este autor romántico al que ya anteriormente se había aproximado en diversas obras también editadas por él como *Los románticos y Andalucía* (1991), *Estudios de literatura romántica española* (2000) o *Doña Blanca de Castilla, tragedia inédita del Duque de Rivas* (2007). Es en esa presentación donde el ensayista asegura vincular sus investigaciones al eje que conforman ideología y literatura, «entendiendo por *ideología* una actitud cultural que engloba a la filosofía del momento [...], al arte, a la música, a los fundamentos políticos y sociológicos, y a todo cuanto finalmente creo tiene que ver con la actividad del pensamiento humano». Entre otros aspectos argumenta además su opinión de que ciertos nombres del Neoclasicismo deben integrarse en lo que él llama «temprano romanticismo o protorromanticismo», que sitúa entre 1795 y 1835 como anuncio de la explosión romántica que propugna el Duque de Rivas con su *Don Álvaro*. Queda claro que, como editor del volumen, tiene el mérito de haber aunado trabajos acordes con su orientación y procedentes del Plan Andaluz de Investigación «Andalucía Literaria» que él coordina en la universidad cordobesa, circunstancia que evidentemente justifica que nueve de los once artículos aludidos vayan firmados por investigadores pertenecientes a tal grupo.

Las concepciones de Martínez Torrón sobre el Romanticismo se continúan explicando en los dos capítulos que siguen a estas páginas preliminares. El titulado «Entre románticos. Del romanticismo español al inglés» (sesenta y ocho sustanciosas páginas estructuradas en seis apartados) parte del carácter objetivo, crítico o autocrítico de nuestros románticos, diferenciados así de los ingleses y por ello poco interesados en traducirlos o en traducirlos

tardíamente (lo que sería manifestación de un «importante síntoma ideológico» y explicaría además que fuera Byron «el único bardo romántico inglés traducido en época más o menos coetánea (1843-1844) y de modo parcial»). Los muchos y entrelazados aspectos que se tienen en cuenta ofrecen al lector la imagen de un estudioso que domina con exhaustividad la materia literaria que es objeto de su investigación, centrándola, al fin del capítulo, en las traducciones del romanticismo inglés al español y en la exposición de las ideas de los románticos ingleses. Sin embargo, es en el capítulo posterior «El universo literario del Duque de Rivas. Panorama general» (que como se ve da título a todo el volumen) en donde Martínez Torrón explora su conocimiento amplio y contrastado sobre el dramaturgo cordobés, literariamente «comparable a la sensibilidad lírica de Shelley» y necesitado de una relectura solo abordable «con ojos nuevos». El capítulo —cien páginas, ya en sí un auténtico libro— repasa no solo los acontecimientos personales del escritor, su cambiante biografía, sino que a partir de ellos desarrolla una bien estructurada exégesis crítica que recorrer, con parsimonia y argumentos asentados, toda la variedad de géneros a que se vincula la creación del Duque. El estudio de su poesía (cuyos valores «están aún por descubrir para un lector del siglo XXI»), de sus obras teatrales (destacando, en su caso, fuentes y originalidad) y de sus *Lezendas* (en las que reside también la mayor parte de las razones que hoy se tiene para reivindicarlo) dan al ensayista la clave unitaria de un autor que encontró sentido al transcurrir vital insistiendo «en el amor puro, la vida retirada y la paz interior como proyecto de existencia».

El hecho de que Diego Martínez Torrón se haya referido también a las traducciones de románticos europeos da pie a que uno de sus colaboradores en este volumen, Alberto Díaz Villaseñor, se centre en los dramas *Don Álvaro o la fuerza del sino* y

Les âmes du purgatoire, del romántico francés Prosper Mérimée, buscando posibles influencias de uno en otro e intentando responder a la cuestión de «¿quién emuló a quién?». Pero el problema, según se advierte, quedará en el aire, pues todo el artículo tiene una única pretensión que es «apuntar algunos datos sobre su estado» y añadir, como conclusión, el punto de vista de que «Merimée aprovechó elementos fundamentales de *Don Álvaro o la fuerza del sino* para componer *Les âmes du purgatoire*». Estos son datos imprescindibles por cuanto en un artículo subsiguiente, firmado por Santiago Reina López, se sigue insistiendo en muchos otros y diferentes aspectos literarios del *Don Álvaro* (como fuentes, aceptación, significado de los personajes...) que vienen a completar el conocimiento y la interpretación de obra tan señera. Y partiendo, precisamente, de la excepcionalidad de esta pieza medida en relación con el resto de la dramaturgia del mismo Saavedra, Tania Padilla Aguilera aporta un nuevo estudio acerca de tres títulos de menor consideración: *Solaces de un prisionero*, *La morisca de Alajuar* y *El crisol de la lealtad*, caracterizados «por la ausencia en ellas de elementos singularmente innovadores», aunque respondiendo a una de las pretensiones del Romanticismo, cual es la de «volver la mirada al Siglo de Oro español, pero desde una perspectiva nueva».

«No podemos eludir en el estudio de la obra de Rivas el olvido injusto de la poesía lírica obliterada por la fuerza viva de su obra maestra, *Don Álvaro o la fuerza del sino*, que eclipsa literalmente el resto de su producción literaria». Estas palabras, con las que Manuel Gahete comienza anunciando su colaboración «La lírica de Rivas», dan la pauta de cuál va a ser la intención de su ensayo, que alude a la primera poesía que escribió el vate cordobés, «En una yegua tordilla», y sigue analizando su posterior producción para descubrir en ella cuánto hay de imitación y cuánto

de originalidad. Gahete demuestra que biografía y creación están imbricadas ineludiblemente en la poética rivasiana, sobre todo porque «en la poesía de Rivas se vislumbran todos los elementos que, más tarde, convertirán al cordobés en el máximo representante del Romanticismo».

Este de Manuel Gahete es un capítulo que dará paso a otros interesados por nuevos aspectos de la poesía lírica del Duque. Así, el de Francisco Onieva Ramírez examina los casi desconocidos poemas narrativos *El paso honroso* y *Florinda*, situándolos de nuevo en su biografía y relacionándolos con la «tradición de poesía épica culta». Cuando Onieva afirma, en sus últimas apreciaciones, que ambos poemas señalan «el camino hacia lo que será el género de la leyenda, que Rivas alcanza plenamente con su siguiente obra *El moro expósito* [...]», deja el terreno abonado para que seguidamente José María de la Torre exponga su detallado y extenso «Estudio sobre *El moro expósito* del Duque de Rivas», en el que atiende a los factores de toda índole (contextuales, históricos, lingüísticos o temáticos) que sirven para explicarla y proponerla (en su párrafo de cierre) como «la antesala de *Don Álvaro o la fuerza del sino*, donde culminó don Ángel su visión del mundo: el hombre está predeterminado por el destino».

A estos que hemos enumerado se suman todavía otros tres trabajos. El de Rafael Herrera Espinosa está dedicado a investigar varias obras de la producción dramática del Duque: la comedia *Tanto vales cuanto tienes* —examinada en sus personajes y en su versificación—, la tragedia *Lanuza* —vista como «ejercicio de expresión social y política»—, *Arias Gonzalo* —de corte histórico y perfil neoclásico pero tendente a la «rebeldía del individuo contra la colectividad y el destino»—, y por último *El parador de Bailén*, calificada como «obra menor dentro de la producción de Rivas» y adscrita

igualmente al tratamiento neoclásico. Beatriz López Pastor, por su parte, ahonda en distintas leyendas a partir de una definición genérica que las aúna: «narraciones generalmente cortas en prosa o en verso que introducen elementos fantásticos». Por fin, el artículo de Rafael Carretero Muñoz «Personajes históricos y perfiles literarios en *La sublevación de Nápoles capitaneada por Masaniello*» cierra el volumen refiriéndose a la que es una extensa obra en prosa de fondo histórico que queda relegada a «un lugar marginal que no merece» pero que es explicable en comparación con la importancia de la producción dramática y poética del autor.

El universo literario del Duque de Rivas (que se presenta con portada de un desconocido autorretrato de 1823) es una aportación actual al estudio de su obra hecha desde una perspectiva que quiere ser a la vez que abarcadora de los géneros que el escritor cultivó integradora de la crítica que lo ha estudiado. Martínez Torrón ha dirigido a un grupo de serios investigadores desde su probada experiencia en el estudio de la literatura romántica, y más concretamente de la obra de Duque de Rivas. No se olvide, según se adelantó, que Diego Martínez Torrón ha publicado recientemente *Doña Blanca de Castilla, tragedia inédita del Duque de Rivas* (Pamplona, EUNSA, 2007), una obra representada sólo una vez en 1814 y que estaba perdida desde 1823.

Es de esperar que el libro alcance pronto una notable difusión y eco en el ámbito académico, sobre todo teniendo en cuenta que es el primer trabajo que se dedica con amplitud al Duque de Rivas tras los lejanos estudios de Allison Peers, de 1923, y de Gabriel Boussagol, de 1926. Martínez Torrón, al menos, quiere dejar por sentado la importancia del escritor aduciendo con este razonamiento que viene a ser la justificación de todo el volumen: «Rivas no solo fue síntoma de toda una época, que transformó culturalmente con sus escritos,

sino también la base para el desarrollo posterior de la poesía y el teatro hasta nuestra actualidad» (p. 188).

ANTONIO MORENO AYORA

GUEREÑA, Jean-Louis. *Un infierno español. Un ensayo de bibliografía de publicaciones eróticas españolas clandestinas (1812-1939)*. Madrid: Libris (Asociación de Libreros de Viejo), 2011, 382 pp.

No es extraño que todavía, en España, el estudio del erotismo transite por la senda de los repertorios bibliográficos. Frente a otros países, mucho más cuidadosos con su historia y con su cultura, en España la literatura erótica (o sexual) no ha contado con mucho aprecio, al menos no con el oficial, pues las colecciones privadas, para disfrute casi exclusivo del propietario, también parecen haber florecido en las recias tierras españolas. La muy documentada aproximación de Jean-Louis Guereña tiene que marcar unos límites a una pesquisa que se adivina compleja, pues los ejemplares eróticos son escasos, casi nunca están en las bibliotecas públicas y a menudo carecen de referencias bibliográficas fiables, entre otros problemas. Por eso el título del volumen que con tanto acierto se publicó con motivo de la XXIII Feria de Otoño del Libro Viejo y Antiguo (celebrada en Madrid del 29 de septiembre al 16 de octubre de 2011) juega con los elementos propios de una auténtica cartografía: el concepto de «infierno», la consideración de las publicaciones clandestinas y unas fechas muy significativas que cubren algo más de un siglo.

Las credenciales de Jean-Louis Guereña son bien conocidas de los estudiosos de la literatura erótica y, para información de propios y extraños, aparecen oportunamente recogidas al final del volumen («El autor», pp. 379-382). El libro es mucho más

de lo que se podría esperar de una densa bibliografía, pues se trata de un texto de grata consulta, de curiosa lectura y tiene numerosas ilustraciones (35 exentas y en color, más 19 intercaladas). *Un infierno español* es el volumen veintiuno editado por Libris y un ojo a estos volúmenes, cuya referencia se recoge en la segunda solapa, muestra y demuestra el lógico interés de la Asociación de Libreros de Viejo por una considerable amplitud de temas relativos a los libros. Los eróticos también son libros, y son dignos de estudio, aunque parezca una perogrullada afirmarlo. Es seguro que la materia todavía exige empezar con una declaración de intenciones, lo que en las bibliografías y en otros libros se llama «Introducción». Es importante que el lector sepa desde la primera página que un *infierno* es «el rincón más secreto y escondido» de una biblioteca «donde se encierra bajo siete llaves lo que en un principio hubiera debido arder» (p. 9) y que los volúmenes de todo infierno son raros, a menudo «mucho más raros que los tan apreciados incunables» (p. 13), pues su producción, consumo, supuesta custodia y valoración siguen los rumbos que ha marcado la represión. La rareza es también la razón de que en las bibliografías eróticas no siempre puedan describirse los ejemplares desde el examen directo, como es preceptivo. La «Introducción» adelanta algunas características de esta colección (como el lógico interés por lo francés y el predominio de las traducciones) que vendría a ser el «infierno español» que no ha existido, pues en la Biblioteca Nacional de España no parece haberse constituido nunca una colección semejante, a diferencia de *L'Enfer* y de la *Private Case*. Nunca es tarde, claro está, y aunque nuestra BNE no tiene por qué separar ahora un fondo erótico del resto para restringir el acceso a estos libros por supuestas razones morales, siempre hay tiempo de comprar o recibir piezas de las que la biblioteca carece. Es lo que acaba de ocurrir con *El álbum de*

Venus y arte de putear (11, véase también 21), que ha sido donado a la institución por la viuda de Jaime Moll: «De haber existido Infierno en esta BNE, espacio rigurosamente cerrado en el depósito, un ejemplar como el donado hubiera tenido en él su lugar propio y necesario, por raro, por curioso, por singular, por ser lo que es», <http://www.bne.es/es/AreaPrensa/noticias2012/AlbumDeVenus.html>; pueden verse y descargarse las ilustraciones en el portal de la BNE). Como era de esperar, la «Introducción» de *Un infierno español* concreta los criterios de la selección de este doble centenar largo de títulos: la clandestinidad, la aparición en catálogos también clandestinos (de los que se recogen cuatro) y el uso de imágenes explícitas; hay también un hueco para lo escatológico; todo en castellano y catalán, porque se desconocen textos, de estas características y en la cronología fijada, en vasco y gallego. Se excluyen las novelas cortas, abundantes y consideradas «semi-clandestinas» (p. 22).

El repertorio se ordena por los títulos de las obras, para evitar las confusiones que podría generar un corpus en el que el anonimato y el uso de pseudónimos lastran considerablemente la tradicional claridad de la autoría. Dos piezas carecen de título y van al comienzo de las doscientas treinta y ocho fichas. La descripción sigue siempre un patrón idéntico: los datos bibliográficos, que a menudo hay que reconstruir o suponer entre corchetes (como la fecha de publicación, por aproximada que sea, y el nombre del autor, si se conoce; ambos aparecen antes del título, por el que se alfabetizan las fichas); la localización de los ejemplares (mucho más elíptica o inexistente, como es de rigor, cuando se trata de una «colección privada», aunque en ocasiones se ofrece alguna indicación sobre la ciudad); los catálogos que recogen la obra; los trabajos que mencionan o estudian la entrada; las partes o capítulos, más un resumen; y unos datos curiosos y

variados que van desde la conveniente cita hasta la presencia de ilustraciones, pasando por todo tipo de comentarios, como este que se incluye en la primera ficha: «presencia de un negro con todos los estereotipos asociados al tamaño y a la potencia de su sexo» (p. 40). Guereña reconoce la gran importancia que tiene el repertorio de José Antonio Cerezo (*Literatura erótica en España. Repertorio de obras: 1519-1936*, Madrid, Ollero y Ramos, 2001), y de algún modo lo toma como referencia ya que en *Un infierno español* se ha «intentado ampliar [el volumen de Cerezo] en la medida de lo posible» (p. 20) dentro de unos límites muy precisos. Por eso las fichas que constatan «título no citado por Cerezo» sirven para marcar las novedades que incorpora *Un infierno español*, abundantes, e insisten en el hecho de que todo repertorio bibliográfico está esencialmente condenado a resultar incompleto, en ese interminable camino hacia la perfección del que todos forman parte.

Entre los hallazgos que aguardan al lector se encuentra el *Álbum de Príapo* (ficha 10; se reproduce su portada en la p. 53) y que procede de la biblioteca de Antonio Rodríguez-Moñino, custodiada hoy en la sede de la Real Academia Española. Guereña se pregunta si, a su vez, proviene de la biblioteca de Camilo José Cela. Los setenta y nueve poemas que recoge el libro se acompañan de ocho grabados. El *Álbum de Príapo* es muy citado en la bibliografía pero hasta ahora no se había localizado ningún ejemplar accesible. Esta entrada es el reverso de otras, muy habituales en las bibliografías eróticas, que se ven precisadas de una descripción de segunda mano, pues los ejemplares se hallan en un «paradero actual desconocido». También el ejemplar ahora conocido del *Cancionero verde publicado para recreo de las tertulias íntimas por varios poetas vigorosos* (37) procede de la biblioteca de Antonio Rodríguez-Moñino y se guarda en la RAE; es, en palabras de Guereña, un

«raro cancionero erótico» (la portada se reproduce en la p. 95). Por supuesto, también es muy interesante la identificación precisa, aunque sin localización, de cuatro ediciones de las *Fábulas futrosóficas*, atribuidas a Leandro Fernández de Moratín (90; a la bibliografía puede añadirse ahora mi trabajo «La «Oda a Príapo»: un canto futrosófico y francés», en *Para Emilio Palacios Fernández. 26 estudios sobre el siglo XVIII español*, ed. Joaquín Álvarez Barrientos y Jerónimo Herrera Navarro, Madrid, FUE-Real Sociedad Bascongada de Amigos del País, 2011, pp. 297-311). Las curiosidades son muy numerosas y dependen en gran parte de los gustos, intereses y de la curiosidad misma del lector. Entran aquí, por derecho muy propio, los «catálogos clandestinos consultados» (pp. 33-36), las casi sesenta ilustraciones (cuya lista se puede consultar en las pp. 367-368) y el muy orientador «Índice onomástico» del final. Desde luego las curiosidades están en cada una del largo doble centenar de fichas, como las que aguardan en el minucioso índice del *Breviario del jodedor. Lecciones prácticas* (ficha 32; los ejemplares se conservan en sendas colecciones privadas de Barcelona). Junto a títulos que no sorprenden, en cuanto tales títulos y no porque la obra esté citada en los repertorios, como *El coño de mi prima* (55), y a los que se elaboran mucho (como *La Desvirgada por su gusto con licencia de su madre*, 67, o *Por ellas, para ellas y sobre ellas. Novísima guía de pecadores. Ejercicios piadosos de equitación por Un bachiller de la remonta*, 167) o los que son imaginativos y algo desconcertantes (como *El noble arte del billar* o *El noble arte del tresillo*, 140 y 141, y este último tiene «el interés de representar gráficamente un condón», como se reproduce en la p. 239), aparecen clásicos bien conocidos y apreciados de la literatura erótica como el *Cancionero de Obras de Burlas Provocantes a Risa* (35), el *Cancionero moderno de obras alegres* (36), *El Porte-*

ro de los Cartujos (168), *La Religiosa* de Diderot (183) o *Teresa la Filósofa* (201). Para *La doncella de Orleans (poema en XXI cantos)*, de Voltaire (74), es preceptivo consultar ahora la magnífica versión en verso de Juan Victorio (Madrid, Rey Lear, 2008). No me detengo en títulos muy artísticos o en los nombres con que los editores reales bautizan los supuestos lugares de impresión y sus empresas: las exploraciones, muy diversas, no defraudan al buscador con buen criterio.

El repertorio es muy rico en traducciones, sobre todo francesas. Desde una perspectiva temporal, ya sean o no traducciones, dominan las entradas de la que parece la época dorada del erotismo en España, que transcurre desde finales del siglo XIX hasta la Guerra Civil. En todo el repertorio los géneros son muy diferentes (colecciones de láminas, tratados más o menos científicos, etc.) y, desde un punto de vista más literario destacan, entre las novelas, los cuentos, los cancioneros y las obras de teatro, las parodias, a su vez muy variadas, pues lo son de novelas, obras de teatro, zarzuelas, poemas, etc. (entre muchas otras, se recogen de *La dama de las camelias*: 65; de *Don Juan Tenorio*: 72; de *La Gran Vía*: 100; de *El barberillo de Lavapiés*: 149; de *El tren expreso*: 151; y de *El Diablo Mundo*: 159, por citar unos pocos ejemplos). Para compilar esta interesantísima fuente de datos Guereña se ha embarcado en una paciente tarea de años, de búsquedas y seguramente de afanes coleccionistas. No se han escatimado esfuerzos, como se comprueba por el abundante número de referencias a bibliotecas públicas y privadas españolas, y a muchas bibliotecas europeas y norteamericanas. Por todo ello, por su novedad, por su documentación, por las valiosas localizaciones, por los útiles comentarios, *Un infierno español* es una herramienta imprescindible para los crecientes estudiosos del erotismo, una lectura necesaria para los especialistas en la literatura de los siglos XIX y XX, así

como una fuente curiosísima de datos en general y muy en particular para la historia editorial, para la historia de las mentalidades y para esa otra historia, mucho menos cómoda, de la represión ideológica.

J. IGNACIO DíEZ

BURGUERA, Mónica. *Las damas del liberalismo respetable. Los imaginarios sociales del feminismo liberal en España (1834-1850)*. Madrid: Ediciones Cátedra / Universidad de Valencia, 2012, 424 pp.

Las damas del liberalismo respetable de Mónica Burguera constituye un libro atípico dentro de la abundante bibliografía que generan los estudios de género en España. Fundamentalmente por el espacio histórico en el que se sitúa su investigación: las primeras dos décadas de la monarquía isabelina (1834-1850); etapa en la que la situación social de la mujer no registró en nuestro país avances demasiado significativos respecto a otras épocas. Ello ha supuesto la escasez de interés en la realización de estudios pormenorizados sobre la existencia de brotes feministas durante el periodo. Como advierte la propia Burguera, las investigaciones suelen ocuparse de hitos históricos o movimientos de inspiración explícitamente reivindicativos de la igualdad, los cuales no emergerán en España hasta el primer tercio del siglo XX. Sin embargo, la explosión de estos no podría entenderse sin una lenta preparación, propia de todo proceso histórico revolucionario, caracterizada por una larga concatenación de causas y efectos, a menudo nebulosos y aparentemente inconexos. Este es precisamente el objetivo que persigue la autora con su libro: identificar y analizar esos pasos titubeantes, todavía tímidos en aquel entonces y en ocasiones incluso inconscientes, que jalonaron el pro-

ceso de aclimatación del imaginario de la igualdad de sexos en la mentalidad colectiva española.

En este escenario, la literatura, concebida según las coordenadas del romanticismo imperante en la época, fue una de las pocas plataformas que encontraron las mujeres para sumar sus voces al debate público sobre el profundo proceso de transformaciones que estaba teniendo lugar en el país. Las sociedades literarias y artísticas, instituciones señeras del mundo cultural de la España liberal durante todo el siglo XIX, y las distintas publicaciones que impulsaron, serán los foros desde los que las mujeres comiencen a expresar abiertamente sus inquietudes y reflexiones respecto al papel como figura materna recluida en el hogar que la idea hegemónica de la complementariedad de los sexos les asignaba.

Como se encarga de subrayar Burguera, el debate sobre la aptitud e igualdad intelectual del sexo femenino había echado a andar durante el movimiento ilustrado del siglo anterior. Su reconocimiento seguirá encontrando formidables resistencias durante todo el siglo XIX, aunque en el marco de las sociedades liberales se planteará en conexión con una de las grandes obsesiones de la centuria: la educación, lo que supondrá una revitalización del debate. Desde finales de los años treinta se fue forjando un consenso amplio acerca de la importancia de la educación de la mujer como sostenedora del orden social autorregulado y organizado entorno a la familia nuclear sobre el que se fundamentaba la nueva sociedad burguesa. Desde el momento en el que a la mujer se le atribuía el papel como educadora natural de los hijos, la necesidad de que ella recibiese asimismo una educación se presentaba como inevitable. Tales inquietudes se plasmaron en la creación de diversas instituciones educativas especialmente destinadas a la mujer y que se colocaron bajo el amparo de sociedades literarias y artísticas

como el Ateneo, el Liceo o el Instituto de la mujer. Será en estos espacios donde se discutan estas nuevas tareas encomendadas, y donde por consiguiente las féminas encuentren un nuevo resquicio desde el que sumarse al debate público.

Asimismo, Burguera lleva a cabo un amplísimo estudio sobre otra de las actividades públicas en la que las mujeres de la clase alta madrileña adquirieron un papel relevante: la caridad. La filantropía, tanto su teorización como su práctica, conoció un auge espectacular en las sociedades liberales, que necesitaban de paliativos contra las desigualdades cada vez más acentuadas que generaba el nuevo orden socio-económico. El remedio del pauperismo se planteó en gran medida desde los postulados del sentimiento y la moral cristianas, lo cual señalaba a la mujer como su más apropiada combatiente desde el momento en que se la consideraba depositaria de la sensibilidad, la religiosidad y de los valores asociados a la bondad del corazón.

La literatura, la educación y la caridad fueron por lo tanto las tres puertas francas que encontraron esas damas del liberalismo respetable que denomina Burguera para escapar del confinamiento hogareño. La irrupción de la mujer en la escena pública estuvo estrechamente ligada al nacimiento de las diversas escuelas del reformismo social que surgen por entonces por Europa y que tuvieron en la educación y los remedios contra el pauperismo entre sus máximas prioridades. La autora traza un amplio espectro de los discursos llevados a cabo en las sociedades literarias y artísticas preponderantes como el Ateneo de Madrid, donde sobresalieron intelectuales como Ramón de La Sagra o Montesinos, que serán los encargados de aclimatar en España las ideas que circulaban por el resto del continente. Los discursos a menudo serán extremadamente contradictorios, tanto los relativos a las condiciones de miseria de las clases menesterosas y las soluciones

propuestas para mitigarlas, como los relativos a la situación de la mujer en un nuevo entramado laboral que reclamaba crecientemente la obra de mano femenina.

Las distintas sensibilidades liberales que se fueron formando, y que en gran parte surgieron como disensiones sobre las soluciones propuestas para resolver estos problemas, produjeron corrientes ideológicas muy dispares. La autora dedica una gran parte de su investigación a exponer el haz de redes que se articularon y cómo la hegemonía de sus respectivos discursos dependió en gran medida de su mayor o menor cercanía al poder político. Los moderados, ahormados en torno a la Regente María Cristina en un primer momento, y luego próximos a Isabel II, defendieron una visión estrecha y tradicionalista de la mujer, cuya imagen se ligaba al amor, la caridad o la religión. Su mayor pujanza y prolongada presencia al frente del aparato estatal y de las más influyentes instituciones culturales contribuyó por lo tanto a prolongar los antiguos estereotipos. En oposición a estas, se organizó un núcleo en torno a las figuras del progresismo que trató de atraerse a las mujeres de las clases medias, preconizando un modelo de mujer algo más audaz y participativo. En el mismo seno del progresismo, y como escisión, se organizó a partir de la década de 1850 un partido de inspiración abiertamente democrática, de entre cuyas filas andando el tiempo asomarán ya discursos con un perfil feminista mucho más claro.

Burguera se detiene en estos brotes que surgen a partir de la década de 1840 y que lentamente irán creando espacios alternativos creados por y para las mujeres. Destacaron ante todo las revistas dirigidas a un público femenino, y sin tutela masculina significativa, elaboradas por figuras como Carolina Coronado o Gertudris Gómez de Avellaneda. Tales autoras alzarán la voz de manera contundente contra las contradicciones articuladas en torno al universo femenino en la sociedad liberal, aunque sus

reivindicaciones no cristalizaron aun en programas políticos reformistas.

El despliegue bibliográfico de la obra, fundamentalmente nutrido de fuentes coetáneas al fenómeno estudiado, y que nos remite a una ingente tarea investigadora, actúa como base del amplísimo mosaico que traza Burguera sobre los temas aludidos. Es asimismo de agradecer la mirada aséptica que adopta la autora al redactar su trabajo, y que la salvaguarda de caer en el anatema anacrónico contra la sociedad decimonónica, actitud no poco infrecuente en el campo de ciertos estudios de género. Esa neutralidad se advierte igualmente en el constante esfuerzo demostrado por conectar las circunstancias de las mujeres con un rico haz de coordenadas históricas, sociales, políticas y económicas. Ello obliga a menudo a Burguera a alejarse aparentemente del objeto de investigación: la mujer. Tal ampliación del campo, no obstante, se revela luego imprescindible para contar con el contexto apropiado que requieren los objetivos trazados por la autora.

En conclusión, nos hallamos ante una contribución académica innegablemente sumatoria que nos ofrece una síntesis original y valiosa de información y conocimientos hasta ahora ausentes. Sea por lo tanto bienvenido el libro *Las damas del liberalismo respetable*.

PABLO RAMOS GONZÁLEZ DEL RIVERO

PARDO BAZÁN, Emilia. *Teatro completo*. Ribao Pereira, Montserrat (ed.). Madrid: Akal, 2010, 656 pp.

A pesar de su evidente prestigio, manifiesto en la investigación crítica producida tanto dentro como fuera de España, la obra de la coruñesa Emilia Pardo Bazán exige todavía un mayor reconocimiento. Como escritora e intelectual, ocupó un puesto preeminente en su época, y ello a

pesar de las muchas polémicas que suscitó en buena medida por tratarse de una mujer no sujeta a ciertas normas y defensora ella misma de su propia valía. También por promover y defender el debate crítico, un debate sustentado en argumentos y no en prejuicios lastrados por mentalidades anquilosadas o por tradiciones injustificadas («tradiciones de absurdo», según sus palabras), como sostiene en sus artículos y ensayos, faceta a la que se dedicó con fervor y mucha energía y que nos ha legado piezas extraordinariamente ejemplares en cuanto a estructura y destreza retórica y en cuanto a puesta en juego de *cuestiones palpitantes* y trascendentes en difusión de saber y de progreso.

Además de ensayista, novelista, cuentista, biógrafa, relatora de viajes, Pardo Bazán fue poeta y autora teatral, expresiones suyas mucho menos conocidas. La edición de su *Teatro completo*, al cuidado riguroso de Montserrat Ribao Pereira, resulta, por ello, un acontecimiento importante y que agradecemos las personas interesadas en la creación de Emilia Pardo Bazán, estudiosas o simplemente lectoras atentas. Porque si la edición crítica de cualquiera de sus obras supone un motivo de satisfacción, lo es más si se trata, como en este caso, de una edición que recoge todos sus textos teatrales: los siete publicados, que, en conjunto, lo fueron sólo en dos ocasiones, como apunta la editora (en 1909, formando parte de las *Obras completas*, y en 1947, en edición de Federico Carlos Sainz de Robles), y aquellos otros incompletos y nunca publicados. Los primeros se ofrecen convenientemente anotados y los segundos integrados en un Apéndice en el que se inscriben, junto a ellos, dos traducciones, una serie de «Asuntos y fragmentos» y un texto atribuido, transcribiéndose también como final y bajo el epígrafe «Texto complementario» la edición de *Un drama* realizada por Cristina Patiño. Y todos estos materiales van acompañados por un estudio preliminar que se

completa con una bibliografía selecta y un cuadro cronológico.

En su estudio, que sirve de marco contextual y crítico, Montserrat Ribao particulariza las características más sobresalientes de cada una de las piezas teatrales publicadas y, en su mayoría, representadas. Examina elementos estructurales, temáticos, dramáticos e intertextuales, y reflexiona sobre los personajes, sus significados y sus paradojas, además de ofrecer información sobre influencias y evocaciones y sobre el modo en que los textos fueron recibidos por la crítica en el momento de su representación. Esta información, pertinente e importante, por un lado, incardina las obras en su entorno contemporáneo, que, casi sin excepciones, las recibió con pocos aplausos y con opiniones muy escasas en elogios; en algunas ocasiones, también, haciendo gala de argumentos que enjuiciaban tanto o más a la autora que a la obra. Por otro lado, y simultáneamente, sirve de contrapunto a la dimensión que los textos fueron adquiriendo con el paso del tiempo.

Tal como recuerda la editora, el interés de Pardo Bazán por el género teatral se manifiesta no sólo en el hecho de haber producido textos dramáticos propios, sino además a través de las numerosas colaboraciones que dedicó a comentar textos ajenos y estrenos teatrales (así, las reseñas aparecidas en *La Ilustración Artística* de Barcelona) y a través de las anotaciones incluidas en alguna novela y en los *Apuntes autobiográficos*.

Aunque mucho menor en número de páginas que su producción narrativa y ensayística, no por eso es inferior el interés de la obra dramática de Pardo Bazán. Muy distintos son los formatos elegidos, lo que da prueba de su capacidad creadora y de su gusto por la diversidad formal y tonal. Ahí aparecen el monólogo (*El vestido de novia*), el diálogo dramático en un acto (*Suerte*), dramas en prosa con diferente número de actos (*Verdad*, *Cuesta abajo*, *El becerro de metal*, *Juventud* y *Las*

raíces), una tragicomedia para marionetas (*La muerte de la Quimera*) e incompletos dramas en verso (*El Mariscal Pedro Pardo*, *Ángela* y *Tempestad de invierno*). En lo que se refiere a los textos traducidos, son dos: *Adriana Lecouvreur*, traducción incompleta del drama de igual título de Eugène Scribe y Ernest Legouvé, y *La canonesa*, traducción de *La patrie en danger* de Edmond de Goncourt. No constituyen los únicos casos de traducción por parte de Pardo Bazán, pues a esta actividad se dedicó en otras diversas ocasiones; valga, como muestra, su traducción de *La esclavitud femenina*, de John Stuart Mill, que prologó y editó en su Biblioteca de la Mujer. Por otra parte, las dos traducciones y el asunto sobre *La Malinche* dan cuenta de una querencia no aislada por diferentes épocas históricas y por personajes femeninos, aunque de diferente signo e inscripción, dotados todos con un enorme poder.

Por las piezas desfila todo tipo de personajes, incluidos personajes cargados de simbolismo o reencarnaciones de mitos. Son personajes enfrentados a obsesiones y emociones vehementes y a dilemas entre lo personal, lo familiar y lo social que no siempre encuentran las respuestas o los resultados deseados. A través de ellos afloran las debilidades de una sociedad, la finisecular, arraigadamente positivista a la vez que atravesada por corrientes portadoras de otros ideales, como ponen en evidencia sus víctimas (artistas, por ejemplo). Igualmente, en las piezas aparecen representadas todas las clases sociales: hidalguía, aristocracia, alta burguesía, clase media, clase trabajadora. No podía ser de otro modo. Entender la realidad en todas sus facetas, experienciales e intelectuales, constituyó la gran pasión de Pardo Bazán y toda su producción, aisladamente y en su conjunto, constituye el reflejo y la actualización de esa pasión.

Perfecta conocedora de la obra de Emilia Pardo Bazán, a la que ha dedicado un buen número de artículos, Montserrat

Ribao realiza con esta edición una relevante contribución a la bibliografía de y sobre la autora. Poniendo en nuestras manos textos de difícil acceso hasta este momento, no sólo colabora a la difusión de los mismos, vertiente siempre reseñable, sino que, sobre todo, aporta un valioso instrumento para su estudio dentro de los ámbitos académico y crítico.

MARÍA JESÚS FARIÑA BUSTO

VALERA, Diego de: *Defensa de virtuosas mujeres*. Federica Accorsi (ed.). Pisa: Edizioni ETS, 2009, 328 pp.

Diego de Valera es uno de esos grandes hombres de letras cuya biografía, como la de un Gómez Manrique (1412-1490), un Alfonso de Palencia (ca. 1424-1492) o un Hernando del Pulgar (ca. 1436-1494), por citar a tres grandes y muy diferentes escritores cuatrocentistas, recorre todo el siglo XV. Embajador, caballero y cronista (hombre de armas y letras), participa en los afanes políticos, dinásticos y literarios que recorren el XV, incluidos el servicio leal a Juan II, la crítica velada a Enrique IV, la rebelión contra Álvaro de Luna (fue uno de sus captores materiales en 1453), el posicionamiento en pro del infante Alfonso y, finalmente, la defensa y justificación del trono al servicio de los Reyes Católicos. En este sentido, embarcarse en el estudio y edición de su primera gran obra en prosa, la *Defensa de virtuosas mujeres* (DVM), constituye un enfoque óptimo para abordar el humanismo literario del cuatrocientos castellano y la historia fascinante de esa centuria; la perspectiva panorámica se combina en esta obra con el modélico recorrido por una de las polémicas cortesanas que vertebra todo el siglo, la del debate sobre la condición de la mujer (la otra, en la que también participó Valera, sería la específicamente caballeresca).

La vinculación cortesana constante resulta del mayor interés para abordar la intención última de la DVM: con este tratado, primera pieza en prosa de Valera, el embajador de Juan II aspira a mostrar una imagen de caballero letrado en la corte del rey y de su esposa María, dedicataria de la obra. La DVM debió de escribirse, según conjetura Accorsi, durante una pausa en el despliegue de la actividad diplomática de Valera al servicio de Juan II por «reinos extraños»: entre los años 1437 y 1438 participó en diversas misiones diplomáticas en Francia, Bohemia y Basilea. En 1442 regresó a Europa por otros dos años: en el ínterin de esos viajes y en Castilla (1439-1441), en vida de la reina María (que murió en 1445), debió de pergeñar su *Defensa*. Nos encontramos ante la mejor y más completa edición de la DVM, que colaciona y edita las variantes de los cinco testimonios de la obra de Valera (incluso se ofrecen en apéndice las variantes gráfico-fonéticas): tres de la BNE, otro de El Escorial y un quinto, conocido más tardíamente, de la Hispanic Society. El esmero editor de Accorsi se prueba en la completísima anotación lingüística y en la sólida discusión textual de multitud de lecturas y lugares críticos. Sobra decir que este detalle ecdótico y editorial supera los primerizos esfuerzos de Balenchana (1878) y Penna (1959), que trabajaron con los códices madrileños, la edición electrónica de Herrera en 2005 y el primer intento de edición crítica contemporánea, a cargo de Suz Ruiz (1983), meritorio, pero con escaso sustento crítico y errores de cierta entidad. Pueden considerarse modélicos tanto el texto de Accorsi, como su *Stemma codicum*, los criterios de edición, la generosa descripción de los testimonios y la de los manuscritos completos que los contienen (siempre interesantes, como prueba la pertinente consulta en Philobiblon: teixid BETA 1784).

Desde el punto de vista genérico conviene recordar que la DVM no ofrece tan

solo el tratado en prosa (que textualmente ocupa tan solo cuatrocientas líneas en la edición de Accorsi): tras la argumentación en defensa de las mujeres encontramos la autoglosa de Valera a las voces y *auctoritates* más significativas de su escrito (251-295), anotaciones eruditas deudoras de la tradición exegética escolástica y medieval. Este libro ofrece algo más que una ejemplar edición crítica en la mejor tradición de la filología italiana: ochenta páginas de la introducción (55-131) abordan el estudio monográfico de la literatura castellana cuatrocentista en defensa y vituperio de las mujeres, antes de focalizarse en la obra de Valera; por sí mismas, esas páginas constituyen una valiosa aproximación al fenómeno. Accorsi atiende a Villena y a los precedentes de la polémica feminista y a los grandes textos de las décadas de 1430 y 1440: el *Corbacho* y los dos grandes hitos del entorno de la reina María (además de la propia DVM): el *Triunfo de las donas* de Juan Rodríguez del Padrón y el *Libro de las virtuosas e claras mugeres* de Don Álvaro de Luna, editado ejemplarmente por Vélez-Sainz (Cátedra, 2009). Estudia también a los autores del medio siglo (el condestable don Pedro de Portugal y Fernando de la Torre) y realiza algunas calas en algunos poemas de cancionero y en los textos en prosa del último tercio del XV (Flores, San Pedro, Lucena), menos desarrollados por su mayor distancia respecto de la obra del doncel de Juan II.

Las páginas dedicadas al decurso de la polémica en la poesía de cancionero desde el punto de partida canónico (las *Coplas de maldezir de mugeres* de Torrellas) son igualmente jugosas (pp. 104-113). Con todo, el estudioso de los cancioneros medievales se queda con ganas de un repaso más detallado y menos ceñido a la corte napolitana (repaso que, obviamente, no resultaba exigido para el tema que ocupa a la editora). En las cortes castellanas cuatrocentistas, frente a lo que se sugiere

en algún momento, no faltaron abundantes versos cancioneriles deudores de la polémica iniciada por Torrellas: no creo que pueda decirse que Gómez Manrique fue una excepción (p. 73) sino más bien un hito dentro de una tradición que venía de la corte de su tío, el Marqués de Santillana, y llegaría al círculo toledano de Carrillo, Cartagena, Encina (glosado certeramente por Accorsi), Garcí Sánchez de Badajoz y el grupo valenciano del *Cancionero General* (1511). A propósito de los supuestos versos de Tapia y Mexía en contra de las mujeres Accorsi, en diálogo con Weiss y Archer, precisa con tino: «una chiave di lettura ludica mi sembra più adeguata di quella sociologica» (113): es la clave de lectura acertada, sin duda, para los poetas de las últimas generaciones cancioneriles (Gato, Encina, Tapia, Urrea, etc.). Intentar ver dos frentes opuestos (a favor y en contra de Torrellas) entre los poetas del cambio de siglo resulta ya poco operativo (y es dudoso que lo fuera para el conjunto de poetas del XV): el enfoque cortesano y lúdico rinde mejores frutos. Precisamente por eso, los versos de Cartagena «più che una prova della misoginia di Cartagena, lo è, ancora una volta, della fortuna di Torroella» (p. 113), comentario que se puede extender a los restantes poemas cortesanos que entran en la polémica feminista.

En todo caso, junto al enorme valor ecdótico de la edición, este volumen constituye un acierto indudable por lo que tiene de repaso global a uno de los fenómenos más sugestivos de la literatura cuatrocentista: la polémica sobre la condición femenina, asunto de profundo interés caballeresco, al que llega Diego de Valera, como demuestra sugestivamente Accorsi, a partir de la lectura de textos doctrinales del gran humanista de su tiempo, Alfonso de Cartagena. La parte final del tratado, antes de la autoglosa, la dedica Valera a «reponder a algunos dichos de filósofos e poetas por los quales parece aver dicho mal de todo el linaje de mugeres» (244):

regresa en clave filosófica sobre algunas doctrinas de Aristóteles y Séneca, por un lado, y, por otro y con una perspectiva más humanística e informal, sobre los poetas, Ovidio y Boccaccio, a quien se atribuía *El Corbacho* de Talavera. Como puede verse, Valera suma esfuerzos en defensa de las mujeres. Su tratado, y en particular el estudio y anotación de Accorsi, constituyen un óptimo acercamiento al debate cortesano sobre la condición de la mujer. Desde el punto de vista ideológico, como dice, Accorsi, «il debate intorno alla donna nella spagna del XV sec. fu sostanzialmente a senso unico» (191), frente a lo que cierta crítica feminista nos ha hecho creer en los últimos treinta años: la mera contabilidad de los textos prueba que son mayoría las defensas de las mujeres y que los motivos de los ataques antifemeninos (incluso en los casos del *Corbacho*, de la ficción sentimental o de Torrellas) pertenecen a tradiciones anticortesanas que moderan la supuesta maldad intrínseca de las damas. No quiere esto decir que no existiera una minusvaloración social de la mujer o que no estuvieran divulgados multitud de prejuicios en su contra, como es obvio, sino que conviene ser cautos para no mezclar, sin matices, el dato literario, el sociológico y el cortesano.

ÁLVARO BUSTOS

DÍAZ MARCOS, A. M. *Salirse del tiesto. Ensayistas españolas, feminismo y emancipación (1861-1923)*. Oviedo: KRK Ediciones, 2012, 416 pp.

A pesar de la rica contribución de las escritoras españolas al ensayo sobre feminismo, han sido escasas las iniciativas por recoger su obra en conjunto, especialmente en la etapa inicial de toma de conciencia feminista en España, entre la segunda mitad del siglo XIX y las primeras déca-

das del siglo XX. La *Antología del feminismo* de Amalia Martín-Gamero, publicada en 1975, reúne a una selección no exhaustiva de dieciséis escritores españoles de todas las épocas, junto con otros norteamericanos, ingleses y franceses. Por otro lado, *Mujeres y hombres: la formación del pensamiento igualitario*, coordinado por María Ángeles Durán y publicado en 1993, se centra únicamente en aquellos escritos que defienden la igualdad entre los dos sexos. Existen otras obras sobre ejemplos concretos de feministas, como *El feminismo en España: dos siglos de historia* (editado por Pilar Folguera en 1988), o *Palabra de mujer: hacia la reivindicación y contextualización del discurso feminista español* (de Estrella Cibreiro, publicado en 2007). También hay que tener en cuenta a la escuela anglosajona, que ha aportado valiosas obras como la de Geraldine Scanlon (*La polémica feminista en la España contemporánea 1868-1974*, en 1976) o la de Lisa Vollendorf (*Literatura y feminismo en España (s. XV-XXI)*, en 2001). En el mismo año de la obra que nos ocupa, 2012, Roberta Johnson y Maite Zubiaurre publicaron su *Antología del pensamiento feminista español*, en la que se realiza un recorrido cronológico por los ejemplos más relevantes de escritoras nacionales y sus principales reflexiones sobre la condición de la mujer a través de las distintas épocas. De este panorama se deduce que iniciativas como la de Ana María Díaz Marcos tienen especial importancia, al completar un área de conocimiento en la que todavía quedan pendientes muchas lagunas, demostrando que el feminismo español «tiene su propia especificidad» (p. 46).

Como afirma la propia Ana María Díaz Marcos refiriéndose a estas escritoras: «No sólo el tiempo ha pasado sobre ellas, sino que su olvido tiene que ver en buena medida con la marginalidad intelectual que enfrentaron incluso en pleno auge de su actividad literaria. Estas escritoras del XIX

se encontraron ante una situación particularmente difícil por ser literatas en un mundo que hasta entonces había sido exclusivamente masculino en el que muchas veces se sentían divididas entre el deseo y el deber.» (p. 29)

El reconocimiento resulta todavía más difícil en el caso de que dichas escritoras se dedicasen a un género literario considerado más propio del ámbito masculino, como era el ensayo, que había comenzado a cultivarse con asiduidad en España desde la difusión de la prensa y el ideario romántico, y especialmente a finales del siglo XIX y comienzos del siglo XX con la Generación del 98 y la figura de Ortega y Gasset. Obras como la de Domingo Ródenas y Jordi Gracia sobre *El ensayo español del siglo XX* (2009) dan cuenta de la importancia de la aportación española al desarrollo de este género. Por otro lado, la dificultad de ser escuchadas se acentúa debido al hecho de que estas autoras no buscasen una postura dentro de las permitidas por la ideología dominante, al contrario de casos como el de Pilar Sinués, Ángela Grassi o Faustina Sáez de Melgar, defensoras del papel redentor de la mujer dentro de la familia. La proclamación de su propia opinión ha tenido como consecuencia el encasillamiento de su obra dentro de una postura subversiva y marginal. Si bien a ninguna de las escritoras citadas se le ha prestado demasiada atención, el olvido se acentúa, según Díaz Marcos, en el caso de que hubieran decidido tomar parte en la segunda postura, desechando el conformismo con el fin de crearse un marco ideológico propio.

Ana María Díaz Marcos, licenciada en Filología Hispánica por la Universidad de Oviedo y doctora por la Universidad de Massachusetts, aborda este tema tras haber escrito numerosos artículos sobre teatro, cultura popular, feminismo y estudios de género de los siglos XVIII y XIX, y siendo profunda conocedora de la obra de escritores como Concepción Arenal, Rosario

de Acuña, Carmen de Burgos, Ramón de la Cruz, María Rosa Gálvez, Enrique Gómez Carrillo o Ceferino Tressera.

Para llevar a cabo esta semblanza centrada en el testimonio de aquellas escritoras que, como se ha mencionado anteriormente, huyeron de la imagen de la mujer como «ángel del hogar», Díaz Marcos escoge los textos de tres de las más relevantes autoras de la época, como son Concepción Arenal, Concepción Gimeno de Flaquer y Rosario de Acuña. Mediante el análisis de estos ejemplos, se plantea el objetivo de analizar el temprano escenario en el que se debate sobre la condición de la mujer en España, contextualizando no sólo a las autoras y obras que en él surgen, sino «a las fuerzas sociales y culturales de las que dependió dicho escenario» (46).

Tras la sección introductoria titulada *Las mujeres oscuras*, en la que se plantea el tema del análisis, sus objetivos, el contexto histórico y social de la época escogida y una introducción conjunta a la ensayística de Concepción Arenal, Concepción Gimeno de Flaquer y Rosario de Acuña, Díaz Marcos analiza de manera independiente la obra de estas tres escritoras, realizando una separación temática en función de los aspectos planteados en cada uno de sus ensayos.

Así, en el capítulo titulado *Hacia la igualdad de sexos*, se comentan los ensayos de Concepción Arenal, «que combinan ideas radicales con un lenguaje moderado» y en los que «prima la prudencia» (p. 74). A través de ellos surgen temas como el debate sobre la igualdad de los sexos; el problema de la emancipación de la mujer; la supuesta inferioridad femenina y si ésta es intelectual, moral o física; el sometimiento de la mujer a la esfera doméstica o la errónea educación femenina, orientada exclusivamente a las tareas del hogar.

Bajo el epígrafe *Hacia un feminismo hispánico*, Díaz Marcos afirma que «el vehemente acento de Gimeno de Flaquer es

bastante singular en el contexto decimonónico y es preciso subrayar su habilidad para mantener el prestigio intelectual como escritora y periodista manejando con destreza un discurso que incrimina a los hombres y transpira desobediencia» (p. 168). Mediante sus ensayos se abordan los temas de un feminismo conservador y cristiano; de la mujer en relación con la religión y la cultura; de su postura contra la invisibilidad histórica del sexo, y de la necesidad de elaborar una historia que tenga en cuenta el papel de las mujeres en la misma.

Por último, el capítulo titulado *Hacia el matriarcado positivo* está dedicado a la obra de Rosario de Acuña, cuyos textos «llevan a cabo lo que Tompkins denomina un «trabajo cultural» que tiene por objeto crear un orden social alternativo y su escritura funciona como agente de formación cultural que alimenta y promueve el cambio» (p. 274). Para ello, crea la imagen de la nueva Minerva encarnada en la mujer agrícola, con una formación que combine las ocupaciones manuales y las intelectuales, ensalzando la vivienda en el campo y la vida rural como modelo de racionalidad e higiene física y mental.

Tras este análisis pormenorizado, se incluye un epílogo a modo de síntesis en el que se hace hincapié en las nuevas imágenes de la mujer propuestas por estas tres escritoras como alternativa a los arquetipos tradicionales, a modo de declaración de intenciones y patrón capaz de encauzar su potencial modernizador. Además, Díaz Marcos pone en paralelo la idea sobre la emancipación de la mujer que las tres comparten, en relación con un nuevo sistema regido por la concordia y la igualdad entre sexos. Por otro lado, se tiene en cuenta también el desarrollo en esa misma época de una nueva feminidad más dinámica y socialmente activa, encarnada por mujeres como las tres escritoras objeto de estudio, Carmen de Burgos o Emilia Pardo Bazán, en contraposición a la visión ro-

mántica de mujer lánguida y enfermiza, que aun así tardó en desaparecer.

El libro se completa con un índice de obras citadas, que constituye una útil bibliografía en caso de querer realizar una mayor profundización en el tema. Se echa de menos, sin embargo, una sistematización de la bibliografía en fuentes primarias y secundarias, así como a nivel de mayor o menor especificidad. De igual manera, resultaría igualmente útil un índice de las obras de las autoras objeto de estudio, con independencia de que sean mencionadas a lo largo del texto. Por último, al análisis del pensamiento de estas tres escritoras podría haberse añadido una sección sobre la repercusión de dicho pensamiento en el desarrollo posterior del feminismo español, con el fin de enfatizar la importancia de la labor de dichas autoras.

Con todo, el esfuerzo de síntesis realizado por Ana María Díaz Marcos, que no excluye un análisis riguroso con el objetivo de extraer las claves del pensamiento de estas tres relevantes autoras, junto con la sólida contextualización social y cultural, hacen de este libro un excelente punto de partida tanto para conocer una faceta injustamente olvidada de la literatura española, como para entender, mediante el desarrollo de su momento fundacional, la posterior evolución del feminismo en España.

RAQUEL JIMENO

OLEZA, Joan. *Trazas y bazas de la modernidad. Ensayos sobre el cambio cultural*. La Plata (Argentina): Ediciones del lado de acá, 2012, 415 pp.

El libro es una recopilación de textos del autor que abarca unos quince años de su labor crítica, de 1993 a 2010. Su lectura ordenada nos da la oportunidad de asistir al desarrollo coherente de un pensa-

miento de gran ambición intelectual que va haciendo calas estratégicas en lugares comunes (léase canónicos) de la historia de la literatura española para ponerlos al servicio de una visión culturalista de esa historia. El volumen lo componen once artículos agrupados en cinco secciones, ordenadas cronológicamente y unidas entre sí por dos preocupaciones teóricas, por no decir propiamente filosóficas, que ya adelanta el título del volumen: la indagación en lo que constituye y motiva un cambio cultural, ya sea en el siglo XIX o en la actualidad; y la definición e implicaciones estético-sociales de la modernidad, incluyendo su relación con la postmodernidad. En estos marcos se inscriben las discusiones sobre grandes nombres de la literatura contemporánea española: Benito Pérez Galdós, Vicente Blasco Ibáñez, Max Aub y Antonio Muñoz Molina, acompañados de frecuentes alusiones a otros autores contemporáneos de cada uno de éstos. No son los de *Trazas y bazas* planteamientos representativos del pensamiento que han venido generando en los últimos veinte años los departamentos de literatura española en España, ni encontraremos aquí la interpretación dominante en ellos de su literatura moderna. No es de extrañar que en el prólogo al libro, J.M. Pozuelo Yvancos se refiera a Oleza como disidente, y esa marginalidad la corrobora el que el libro lo publique una editorial argentina.

Hay en este libro de Oleza un pensamiento claramente inscrito y sabedor de las grandes transformaciones disciplinarias que ha sufrido el campo de la literatura en la academia anglosajona, y aplicados con mucha eficacia al caso español. La cohesión de pensamiento presente en este libro a la que me refería anteriormente tiene que ver precisamente con la conciencia de esa transformación, que podemos identificar como el tránsito del estudio de la literatura a los estudios culturales, y su entusiasta aceptación. Desde ella se explica la total falta de respeto por los compartimentos

estancos de las especialidades disciplinarias que presenta el libro y la defensa de una interpretación de la literatura inserta en grandes procesos de historia cultural y política. Así, la literatura nunca se pierde de vista, pero para darle sentido Oleza se desplaza con total confianza del romanticismo a nuestra contemporaneidad, de España a América o Francia, del soporte de la imprenta al de internet, de la estética a la política y a la historia. El poder crítico de Oleza, y uno de los elementos mejores del libro, se hace patente en su capacidad de conectar fenómenos en el tiempo, la geografía y la multidisciplinariedad. Claro que todo ello es posible gracias a su entendimiento que el autor demuestra de grandes corrientes filosóficas del pensamiento moderno aplicadas a la cultura: estructuralismo, postestructuralismo, marxismo, deconstrucción. El resultado es iluminador: esa capacidad de hacer una panorámica, un fresco de época y de dar sentido a las conexiones que comunican momentos históricos, formas estéticas, teorías culturales y políticas, es una de las mayores aportaciones del libro. En sus momentos mejores, estas dotes se ponen al servicio de perspectivas e innovadoras interpretaciones de la literatura española (partes I-IV), y en sus más modestos, resulta de gran utilidad como panorámica y síntesis de ideas y bibliografías bien escogidas por su centralidad e influencia, pero sin aportar, a alturas de 2013, casi nada nuevo al debate, como es el caso de las reflexiones sobre la globalización, la sociedad-red o la postmodernidad de la sección V.

Las intervenciones de mayor originalidad del libro, en mi opinión, son aquellas en las que el autor se centra en la literatura española. El libro se abre con un artículo sobre Galdós donde se dan las claves más detalladas sobre una de las principales teorías sostenidas por Oleza: el realismo es una forma de modernidad que recorre la cultura española desde la segunda mitad del siglo XIX, encarnado, por ejem-

plo, en Galdós, y hasta hoy mismo, y que debe defenderse frente a la postura dominante de que sólo es moderno lo que cabe en el canon modernista. Esta tesis se refuerza en el capítulo siguiente con el análisis de la obra de Blasco Ibañez, y aún en la parte III dedicada a Max Aub. Aquí Oleza desarrolla una interpretación de la obra del escritor exiliado en evolución desde su adscripción a posturas modernistas y hacia una literatura dedicada a criticarlas. En la visión de Oleza existe un enfrentamiento estético-crítico que recorre la modernidad entre una visión autónoma de la literatura como adscrita a una función estética que excluye cualquier vinculación con lo histórico social, y el de la literatura como formando parte de los discursos sociales de su época que, lo quiera o no su autor o su público, la influyen y en los que interviene. Oleza reconoce la interpretación de la modernidad como exclusivamente representada en el modernismo, como una fuerza transcultural que abarca desde las corrientes estéticas finiseculares (el modernismo español), las vanguardias, y hasta las interpretaciones teóricas de Weber, la escuela de Francfort, el estructuralismo de Althusser y el primer Barthes y el postestructuralismo de Foucault y del Barthes maduro. Su argumento es muy iluminador y tiene la virtud de permitirnos pensar la cultura española dentro de las grandes corrientes del pensamiento moderno europeo. Suscribo completamente su tesis sobre el realismo como corriente cultural de la modernidad, pero con más reticencias sus implicaciones. La forma en que Oleza agrupa a pensadores marxistas con otros, pienso en Foucault, tan frecuentemente interpretados como antimarxistas, en atención a su visión estructuralista del sujeto, si bien perspicaz y esclarecedora, es incompleta. Lo mismo puede decirse de su interpretación de la crítica a la sociedad de masas, en virtud de la cual convergen como elitistas y antirrealistas los pensadores radicales de la

izquierda, de Adorno a Debord, con los conservadores como Ortega y Gasset. La capacidad de abstracción de Oleza cuando establece todas estas relaciones es notable, y no se puede negar la utilidad del resultado, pero esa misma abstracción le lleva a una bipolarización modernismo-realismo, autonomía-compromiso social del arte que impide apreciar, no sólo matices, sino diferencias importantísimas entre posiciones estético-políticas. Su mismo análisis de Max Aub parece incongruente según este esquema, pues lo que le caracteriza es su capacidad de compatibilizar en su obra vanguardia y realismo, compromiso con revolución estética. La manera en que Oleza resuelve esta que yo llamo incongruencia es atribuyendo el metadiscurso y la autorreferencialidad en la literatura del exilio de Aub, su conciencia de la crisis del sujeto y de la historia que están en el centro de la crisis de la modernidad del s. XX y que se textualizan desde una forma que debe mucho al modernismo y la vanguardia, como propias de un precoz postmodernismo, que aparece así como una tercera vía o síntesis de posturas hasta ese momento presentadas como irreconciliables.

En efecto, esta interpretación de postmodernidad como posibilidad de compromiso con la realidad en el arte, pero matizado por la conciencia, expresada en la forma literaria misma, de las limitaciones de éste, es decir, desprovisto del heroísmo fracasado de las vanguardias tanto como del prurito de autonomía del arte, preside toda la interpretación de la literatura del final del milenio a la que se dedica la parte IV del libro. En artículos escritos a lo largo de los años 90 Oleza entiende ya la importancia de la historia como elemento que vuelve con enorme fuerza a la cultura española después de los años de la amnesia y pacto del olvido de la Transición, y ve en ella la encarnación de esa postmodernidad útil al compromiso del realismo que sirve al argumento central del libro. Des-

de nuestra lectura de 2013, sin embargo, estos artículos se leen también como el temprano y perspicaz reconocimiento de que el pasado reciente español estaba retornando a problematizar el presente del país en lo que después vino en llamarse el boom de la memoria.

En definitiva, *Trazas y bazas* es un raro exponente de crítica cultural sobre la España moderna producida desde dentro de la academia española. La amplitud de intereses y profundidad de conocimientos que demuestra le convierten, a ojos de esta lectora, en un modelo a seguir para la formación en España de nuevas generaciones de estudiosos de la literatura española, y por ello en lectura obligatoria para todos ellos.

MARI PAZ BALIBREA

LOSADA GOYA, José Manuel y Antonella LIPSCOMB (eds.). *Mito e interdisciplinariedad. Los mitos antiguos, medievales y modernos en la literatura y las artes contemporáneas*. Bari (Italia): Levante Editori, 2013, 458 pp.

Los mitos son uno de los ingredientes principales de las variopintas disciplinas artísticas de la Edad Contemporánea. De manera sutil (o no tanto), sus temas (mitemas) se han convertido en el esqueleto de buena parte de las películas, novelas, canciones, pinturas u obras de teatro de las que disfrutamos hoy en día. Esta es una de las conclusiones que se extraen de la lectura de la obra coordinada por José Manuel Losada (profesor titular de literatura francesa en la Universidad Complutense) y Antonella Lipscomb (profesora de cine y literatura comparada en la Universidad Antonio de Nebrija).

El objetivo del texto es abordar el estudio de los mitos y las artes como nunca antes se había hecho, un nuevo paso en la

evolución de la mitocrítica: «En nuestra sociedad, los mitos se caracterizan, en su manifestación, por utilizar una multiplicidad de soportes, cada uno de los cuales ha sido, tradicionalmente, estudiado desde una única disciplina. Los trabajos aquí reunidos procuran descifrar los motivos de la versatilidad del mito y su utilización interdisciplinar: descubren, analizan y explican los proteicos tratamientos de los mitos allá donde hay imbricación de al menos dos disciplinas» (p.12), explica Losada en la presentación de la obra.

El texto es un compendio de 36 estudios firmados por 40 investigadores de universidades de todo el mundo, repartidos por Europa (España, Francia, Reino Unido, Alemania, Portugal, Italia, Grecia y Letonia), Estados Unidos e India. Es una obra coral escrita mayoritariamente en castellano aunque con presencia también del inglés (nueve de los capítulos están escritos en este idioma). El texto está dividido en cinco partes, en función de las diferentes artes y disciplinas contemporáneas: «Pintura y escultura»; «Cine y televisión»; «Música, ópera y teatro»; «Cómic, fotonovela y nuevas tecnologías», y «Ciencias humanas y políticas».

En la primera de ellas se recogen diez estudios con la pintura y la escultura como elementos vertebradores. Así, se realiza una aproximación a los mitos de Eva e Ícaro en la obra del pintor José de Guimarães siguiendo el modelo mitoanalítico de Gilbert Durand; el mito del cíclope en la pintura de Odilon Redon; la substancia mitológica en la creación plástica contemporánea; el simbolismo mitológico como base de las nuevas metamorfosis pictóricas; el mito de Ícaro en la poesía (Mário de Sá-Carneiro), la pintura (Matisse) y el ballet (Serge Lifar) del siglo XX; el papel de las artes plásticas en la mitificación de la Sirena de Varsovia; la relectura del mito del laberinto por el artista contemporáneo: pintura, dibujo y *land art*; el mito clásico grecolatino en la poesía y el arte españo-

les de vanguardia; la deconstrucción de los mitos de género Malintzin (India) y Draupadin (México), y el mito de Adamastor en la posmodernidad.

En la parte monográfica de cine y televisión se abordan el sustrato mítico del cine mudo y las primeras reescrituras fílmicas del mito de don Quijote; el arquetipo del niño en las artes; el mito del zombi en el cine, la literatura y los videojuegos; la dama de Corinto como mito fundacional de la pintura y el cine; las transformaciones del mito de Medea en las obras de Pier Paolo Pasolini, Lars von Trier, Heiner Müller y Christa Wolf; el mito de Orfeo en la formación de la identidad brasileña en el imaginario internacional a través de la película *Orfeu negro*; el papel del espectáculo televisivo italiano *El Carosello* como transmisor de mitos; el hombre lobo y Drácula en el cine de terror; la imagen y el estereotipo en el mito de Carmen en las obras de Carlos Saura, Claude Simon y Jean Genet, y la adaptación cinematográfica de la novela *La señora de las especias*, de Chitra Banerjee Divakaruni.

En cuanto a la música, la ópera y el teatro, se estudian la *Ariadna en Naxos*, de Richard Strauss, desde un punto de vista mitocrítico; los contenidos míticos y arquetípicos transmitidos en el baile italiano de la tarantela; el mito de Venus en las canciones de Georges Brassens; las raíces clásicas del repertorio musical de Zé Ramalho; los diálogos mitológicos que se establecen entre Oriente y Occidente a partir de las obras de Victor Segalen y Jacques Ibert; *La troyanas* de Eurípides en la versión teatral de Mario Gas, y la evolución del mito de Ariadna en la ópera del siglo XX.

El cómic, la fotonovela y las nuevas tecnologías son las protagonistas de la cuarta parte del texto. En este sentido, encontramos estudios heterogéneos sobre las fotonovelas mitológicas italianas basadas en las películas *Ulises* y *Helena de*

Troya; el cuerpo de Narciso en la cultura tecnológica del tercer entorno, y el mito como temática superventas en el cómic de finales del siglo XX: *The Sandman*.

En la última parte de la obra, dedicada a las ciencias humanas y políticas, se abordan las representaciones del mito cretense en la arqueología y la literatura; la pervivencia del mito de Calibán en los estudios poscoloniales; la relación entre mito y etnografía en las revistas de arte y vanguardia de los años 30; la importancia de los mitos en la cultura popular; el triángulo narrativo del mito, la tragedia y el psicoanálisis, y las manifestaciones plásticas que abordan la relación entre mito y enfermedad.

El aspecto más sobresaliente de la obra es su marcado carácter interdisciplinar, que nos permite acercarnos al mito desde, prácticamente, todas las artes contemporáneas. De este modo, observamos de qué forma los mitos antiguos, medievales y modernos que nacieron en el soporte literario han mutado a otras manifestaciones artísticas, lo que ha provocado que hayan sufrido pérdidas en su esencia, pero también ganancias, a lo largo de este periplo temporal y, en muchos casos, espacial.

Estamos ante una obra original en su planteamiento, rigurosa en sus diferentes análisis mitocríticos y heterogénea en cuanto a temática y estilos de sus autores, cuya lectura es obligada para todos aquellos que tengan interés en el mito como elemento social y cultural y en su influencia en el arte contemporáneo. Como apunta Keith Scott al comienzo de su estudio (Monfort University), «los mitos son la piedra angular de la cultura y la sociedad, y si queremos resolver los conflictos, debemos interrogar y examinar las creencias que nos mueven» (p. 401).

MARÍA ÁNGELES CHAPARRO DOMÍNGUEZ

GRÀCIA, Jordi. *Burguesos imperfectes*. Barcelona: La Magrana, 2012, 283 pp.

En este libro Jordi Gràcia abunda en las relaciones entre literatura e ideología y entre historia y cultura a lo largo del siglo XX, asomándose a las relaciones de la cultura catalana con el sistema literario español. Reelaborando artículos suyos y traduciendo incluso los escritos en castellano originalmente, toma partido intelectual y político en el debate presente sobre la independencia de Cataluña. Se centra en la trayectoria de determinados escritores catalanes, cuya obra proporciona razones para argumentar, en cualquiera de las dos lenguas que forman su patrimonio histórico, la continuidad no sólo sentimental sino también intelectual de Cataluña dentro del marco político español. Como indica el título completo de este volumen (*L'ètica de l'heterodòxia a les lletres catalanes del segle XX*), tales escritores son considerados rebeldes que mantienen, con diferente intensidad y desde posturas incluso contrapuestas estética o políticamente, una actitud disidente en el seno de la sociedad catalana.

Gràcia se acoge al género del ensayo ilustrado, con la intención de contribuir a desmontar lo que califica de tópicos y mitos del nacionalismo catalán —el más pernicioso de los cuales, a su juicio, es la identificación de lengua y nación—, los cuales, desdibujando la realidad histórica, ponen en peligro los equilibrios actuales de la sociedad catalana en beneficio de un sueño que se busca oficializar de modo definitivo.

El capítulo inicial se titula «Una tradició desprotegida», el cual, en cierto modo, actualiza el discurso historiográfico «monogenista» de la modernidad literaria española. En el principio eran Unamuno, Azorín y Baroja, contemporáneos y herederos de una estirpe de liberales del último tercio del siglo XIX que mantuvieron «una complicitat productiva» con catalanes

como Milà i Fontanals, Rubió i Lluch o Joan Maragall. Gràcia sigue el hilo de las tensiones para un auténtico e integrador reconocimiento de la singularidad catalana en el conjunto español. El ideal iberista de Gaziél, la incansable actividad de Dionisio Ridruejo en torno a los años cincuenta o la importancia caudal de la revista *Destino*, son presentados por Gràcia como ejemplos paradigmáticos de esta continua y fructífera relación de fondo entre catalanes y castellanos que parece no haber acabado de cuajar nunca.

En el capítulo segundo, «Professionals o naufrags», Gràcia presenta la trayectoria de dos periodistas dedicados a la novela, en castellano y en catalán respectivamente, que chocaron con las condiciones materiales del sistema literario español de los años veinte, tanto en lo referente a sus posibilidades de profesionalización como en lo tocante a creación de un público lector. Para Gràcia, Mario Verdaguier y Joan Puig i Ferrater compartieron el resentimiento social como material de su trayectoria literaria condenada a la frustración. Ambos escritores sirven para presentar el ambiente cultural de la Barcelona de los años veinte en que puede irse descubriendo el panorama de una convivencia no forzada sino natural de ambas culturas, la catalana y la castellana, atentas a la recepción y producción de novedades europeas.

El capítulo tercero está dedicado íntegramente a Josep Pla. Pese a las complejidades vitales del personaje, Gràcia no duda en mostrarle como un maestro de las letras hispánicas, insistiendo en la vinculación liberal y burguesa con los orígenes españoles del siglo XX: «La prosa de Pla i la d'alguns altres clàssics —Baroja, Azorín, com a mínim— van poder servir com antídote exemplar contra la badoqueria retòrica [...]» (p. 83). El quadern gris es posible, en sentido proustiano, la cumbre en prosa de la narrativa peninsular.

Gràcia ofrece en los dos capítulos siguientes el perfil de dos intelectuales ca-

talanes que no se sintieron ni fueron cómodos en el exilio ni en el interior. La disidencia literaria y filosófica de Joan Oliver y de Joan Ferrater respectivamente se puede resumir en la independencia con que regresa uno del exilio y parte sereno el otro a él sin renunciar al intercambio y al magisterio de la palabra entre ambos mundos. Teniendo presente sus diversas trayectorias, Gràcia señala la lucidez con la que se enfrentaron a las distorsiones de las posturas esencialistas que arrinconan el sentido de ciudadanía a favor de un patriotismo que descarta lo que no se ajusta a la grandilocuencia retórica de sus ideales.

Los dos últimos capítulos están dedicados, respectivamente, a una pareja de críticos del medio siglo —Josep Maria Castellet y Joan Ferrater— y a una pareja de poetas que han ejercido con intensidad cívica el oficio lírico desde planteamientos dispares —Pere Gimferrer y Joan Margarit—. Desde la admiración encendida se exponen los puntos esenciales de la evolución de un personaje como Castellet. Su obra a lo largo de casi sesenta años representa un modelo de heterodoxia que Gràcia considera ejemplar para explicar su propia propuesta. De Joan Ferrater se resalta su insobornable y feroz honestidad que no le permitía transigir en la aplicación de criterios de exigencia europeos, cuando juzgaba, en especial, las letras catalanas. Como Castellet, también Ferrater encarna una vocación cultural que no se encierra en los estrechos límites del país y de su tradición, sino que intenta leer y transformar sus códigos en sintonía con la renovación modernista, y moderna, de la literatura del siglo XX.

Gimferrer y Margarit sintetizan muy bien todo el itinerario histórico y cultural que ha pretendido bosquejar este volumen. Margarit y Gimferrer han cambiado del castellano al catalán como una opción estética, política y moral, pero en cualquiera de las dos lenguas que han utilizado se puede observar un proceso coherente de

depuración de su concepción de la poesía. Tanto en el poeta ilderdense como en el barcelonés, su condición de maestros no procede del uso del catalán sino de que «tots dos desenvolupen i accentuen —cada cop de manera més polaritzada— els trets bàsics de dues poètiques, amb independència de l'aptitud de la llengua materna» (p. 225). Aun comprendiendo las razones políticas de fondo, que no pocas veces tergiversan el significado histórico y cultural de una preferencia estética, se hace cuesta arriba poder aceptar que la poesía es indiferente de la lengua utilizada.

Las páginas finales llevan un título elocuente: «Epíleg efusiu amb coda política». Como se explicita, representa una toma de postura intelectual y política en medio del debate sobre la independencia de Cataluña. Como los protagonistas de su libro, Jordi Gràcia disiente de los diagnósticos que parecen haberse instalado en la opinión pública. Gràcia mantiene que con la independencia se romperían los equilibrios reales, históricos, culturales, políticos y hasta sentimentales, de la sociedad catalana. Su diagnóstico no añora, sin embargo, ninguna recentralización, sino precisamente da por descontado que cabe ahondar en el camino de una lógica federalista que ve representada mejor que en ningún otro sitio en los planteamientos de Ferrater Mora en *Les formes de vida catalana* (1960). Aún así, el propio libro no oculta las propias contradicciones que anidan en el interior de su propuesta, en que la se echa en falta una reflexión sobre si el hispanismo en su conjunto no sigue considerando las literaturas periféricas anomalías con las que hay que transigir en el cuerpo de la literatura nacional española.

Hay que dar la bienvenida a un libro como *Burguesos imperfectes*. Provocativo, puede irritar y persuadir a partes iguales. La disidencia es un terreno fértil para poner en solfa los deprimentes tópicos al uso y sus deficientes consignas retóricas. Como toda heterodoxia que se precie, estimula a

ejercer sobre ella misma una crítica alerta. Libro de ensayo académico, más que estrictamente una monografía, la obra de Jordi Gràcia es una aportación necesaria a un debate actualísimo en que lo político, lo social y lo cultural son inseparables

ARMANDO PEGO PUIGBÓ

GARCÍA, Miguel Ángel. *Melancolía vertebrada: La tristeza andaluza del modernismo a la vanguardia*. Barcelona: Anthropos, 2012, 350 pp.

El profesor de la Universidad de Granada Miguel Ángel García lleva a cabo en el volumen titulado de manera a la vez sugerente y lúcida *Melancolía vertebrada* un esmerado repaso analítico de cómo y con qué sentido se lleva a cabo la inversión del anterior y muy arraigado tópico de la Andalucía de la alegría y el bullicio, por ese otro imaginario que, partiendo del modernismo se extenderá con plena vigencia hasta las vanguardias, y que consagra al territorio meridional como una tierra de la tristeza y la nostálgica lasitud. Probablemente se podría afirmar con poco riesgo de equivocación que el hilo conductor que llevó al prof. García a iniciar tan próspera aventura intelectual, que se ha concretado finalmente en este libro tan sumamente recomendable para el estudioso de la Edad de Plata, pero también para el amante de las letras en general, viene dado por una figura aún poco conocida en el panorama nacional como es la del escritor granadino Nicolás María López (1863-1936), amigo de Ángel Ganivet y compañero en el círculo de regeneración intelectual y artístico que sería la Cofradía del Avellano, autor de un precioso e intimista librito publicado en 1898 bajo el título de *Tristeza andaluza*. Acercándose en sus comienzos a esta obra con la intención de llevar a cabo una edición con criterios científicos (como

así ha sido, en efecto, con los siguientes datos: LÓPEZ, Nicolás María, *Tristeza andaluza*, estudio preliminar, ed. y notas de Miguel Ángel García, Colección «Biblioteca de Granada», Granada, Univ. de Granada, 2012), García se da cuenta de cómo contribuye, si no al surgimiento, sí desde luego al arraigo y difusión de ese tópico al que alude su título, el de la tristeza de las tierras del sur, al que pronto se van a sumar poetas tan significativos como Francisco Villaespesa, José Sánchez Rodríguez, o, sobre todo, Juan Ramón Jiménez. Pero hasta incluso Rubén Darío, en sus *Tierras solares* (1904), comulgará en buena medida con este motivo literario que opone la visión andaluza a la más superficial representada anteriormente por el costumbrismo decimonónico y en el momento presente por autores como Manuel Reina o Salvador Rueda. Así —recuerda García—, la carta-prólogo que Francisco Villaespesa escribirá para el poemario *Alma andaluza* del malagueño Sánchez Rodríguez resultará un documento decisivo en ese sentido, secundado plenamente por Juan Ramón, admirador de ambos en su etapa liminar. En ella se contienen afirmaciones lapidarias: «No; Andalucía no es el vergel floreciente de la alegría...Es el jardín encantado de las tristezas atávicas». Nótese la importancia del adjetivo «atávicas» en un contexto como el que nos ocupa, porque, en efecto la definición de *atávico* —«Se aplica a la cualidad hereditaria que procede de antepasados lejanos»—, le cuadra perfectamente a una concepción en no escasa medida esencialista. De este modo, se va a asociar en buena parte esa tristeza constitutiva de lo andaluz, y, desde luego, de lo granadino, con el elemento árabe. Lo que implica, por un lado, el constante sentimiento de pérdida: la privación de las raíces propias, la expulsión de los musulmanes, el sentimiento de las ruinas, el quebranto por un pasado malogrado; pero, por otro, ese supuesto origen árabe se achaca y vincula con una he-

rencia recibida que condicionaría el carácter andaluz y, de manera muy especial, el granadino, tiñéndolo de lasitud e indolencia. Porque, como afirmará Nicolás María López en su libro elocuentemente titulado *El Veneno de la Alhambra* (publicado póstumamente en 1971): «¿Cómo explicar a mis amigos que yo llevaba en el fondo de mí ser la huella imborrable de la ciudad morisca, el opio enervante de la Alhambra, [...] incompatible con la vida activa e inquieta del periodismo?».

Miguel Ángel García estudia la genealogía que desde esta generación finisecular coetánea del modernismo discurre hasta llegar a las vanguardias, y se detiene pormenorizadamente —¡cómo no hacerlo!— en el caso altamente significativo de Federico García Lorca, quien en diversos textos iniciales «lleva a cabo una lectura simbólica de la ciudad como heredero del romanticismo y sus derivaciones modernistas» (p. 278). Entre las probablemente centenares de páginas que dedicara a la ciudad de Granada, la presencia de la misma va a resultar frecuente en su epistolario desde la distancia. Así por ejemplo, recuerda el prof. García una carta que remite en noviembre de 1920 a Emilia Llanos, en la que se va a basar para titular su propia obra de estudio aquí reseñada. En efecto, Lorca le escribe a su amiga: «Granada definitivamente no es pictórica, no siquiera para un impresionista. No es pictórica como un río no es arquitectónico. Todo corre, juega y se escapa. Poética y musical. Una ciudad de fugas sin esqueleto. *Melancolía vertebrada* [la cursiva es mía] (p. 279)».

Así, frente a la España invertebrada que Ortega preconizaría tan sólo un año después, Andalucía, y de manera muy especial, la Andalucía oriental, pareciera de algún modo vertebrarse en torno a la melancolía o la tristeza. Quizás en torno de ese «llanto o pena negra» de la que Lorca convierte a Granada en su capital poética (García, p. 281). Diversos poetas contem-

poráneos de Federico aludirán al tema, y entre otros, se puede recordar el caso significativo de José Moreno Villa, quien lo describiría líricamente en sus versos: «Yo detesto la música/ pero este cante jondo.../ esta copla que es mía/ desde todos los tiempos,/ esta copla que llora/ cantando y que se canta/ gimiendo, es de mi sangre:/ se llama soledad».

Por último, querría llamar la atención acerca de la particular manera en que el profesor Miguel Ángel García ha ido titulado con notoria originalidad, plagada de alusiones intertextuales, cada uno de los ocho capítulos, precedidos de una Introducción («Ángel, musa y duende de Andalucía»). Así, a lo largo de 1. «Granada fin de siglo. Voluntades y voluptuosidades»; 2. «La tristeza andaluza: genealogía modernista»; 3. «Entre lo exótico y lo trágico. Itinerarios de lo andaluz»; 4. La esfinge de Andalucía; 5. «El ideal vegetativo y el andalucismo sobrante»; 6. «Oriente en occidente. La Alhambra como musa funesta»; «Melancolía vertebrada. Del modernismo a la vanguardia»; y 8. «Vuelta al fin de siglo: fenomenología de la tristeza», el lector recorre un fascinante itinerario donde las abundantes fuentes primarias y secundarias manejadas se ven abordadas con verdadera maestría y de cuya relectura se obtienen conclusiones que se evidencian válidas y oportunas para comprender al menos una faceta que arroja nueva luz sobre nuestra Edad de Plata.

AMELINA CORREA RAMÓN

ALMAGRO SAN MARTÍN, Melchor. *Biografía del 1900*. Correa Ramón, Amelina (Ed., estudio e introd.). Granada: Universidad de Granada, 2013, 530 pp.

Publicada por la Editorial *Universidad de Granada* (2013), en el ámbito de la colección «Biblioteca de Granada» (que

promueve la difusión de textos dedicados a la recuperación y valorización del patrimonio artístico de la ciudad de la Alhambra), *Biografía del 1900*, «despiadada radiografía» de un fin de siglo crucial surgida a partir de la re-elaboración de los diarios de juventud de su autor, es obra de Melchor Almagro San Martín (Granada, 1882-Madrid, 1947), historiador, cronista, periodista y diplomático en varias embajadas europeas. El libro, acogido con entusiasmo en su época (la primera edición, por encargo de la *Revista de Occidente*, se agotó en un mes), se vuelve a editar, exactamente setenta años después de su primera aparición en 1943, gracias al inagotable afán investigador, a la pasión por su tierra de origen y a la penetrante mirada crítica de la catedrática de Literatura Española Amelina Correa Ramón. Para encabezar su amplio estudio preliminar, la docente escoge el sugestivo subtítulo de «Breviario de un quetzal», que apunta al sumario *excursus* de las peculiares vivencias del escritor, a quien compara —mediante una metáfora altamente evocadora— con la maravillosa ave mesoamericana, símbolo de Poesía y de Belleza, por su melancolía congénita y su constante anhelo a *l'art pour l'art*; finalmente se da paso, en la última parte de la introducción crítica, al párrafo donde se detalla la recepción extremadamente favorable de la primera edición del volumen y se justifica su origen en el marco del ambicioso proyecto (que, lamentablemente, quedó incumplido) titulado «Vida de años», acerca del cual Correa Ramón puntualiza que «tenemos una obra que pretende ser una biografía (aunque lo sea de un periodo histórico, y no de una persona)» a la vez que «se conforma con estructura de dietario, y que, según confiesa Almagro en su prólogo, está basada en el diario que escribió siendo apenas un muchacho, cuatro décadas atrás» (pp. 51-52).

Corren a cargo de la editora también los demás para-textos: dos extensos capítulos

dedicados a bibliografías primaria y secundaria, el apartado sobre «Criterios de edición» y las numerosas notas explicativas al texto de Almagro, especialmente provechosas para familiarizar al lector contemporáneo con el delicado trasfondo socio-histórico de *fin de siècle* y sus paulatinas transformaciones ideológicas y estéticas (*in nuce* o en acto), conforme van desvelando los vínculos amistosos que el joven autor de *Sombras de vida* (1903) fue entablando con los intelectuales más ilustres de aquellos inquietos años de transición, cuyos datos biográficos, inclinaciones literarias y lo más destacado de su obra, la pluma detectivesca de la investigadora nunca deja de poner de manifiesto. Hija, ella también, de esa misma *alma mater* —fecunda tanto en lo puramente creacionista como en lo cultural en el sentido amplio del término— que fue (y sigue siendo) la ciudad que donó a las Letras el talento de Federico García Lorca, Correa Ramón ya había dejado constancia de su interés por la poliédrica figura del modernista granadino, cuyo perfil bio-bibliográfico sacó a la luz con la monografía *Melchor Almagro San Martín. Noticia de una ausencia* y con la introducción a la edición anotada de su autobiografía titulada *Teatro del mundo. Recuerdos de mi vida* (que quedó inacabada por la muerte imprevista del autor), ambos volúmenes publicados en 2001. La editora se proponía rescatar (y lo consiguió con extraordinario éxito coronado con una serie de reconocimientos) al más joven de los cofrades del Avellano, injustamente relegado al olvido casi absoluto en el panorama de la literatura canónica de entre siglos, a pesar de la indudable calidad de sus textos historiográficos, periodísticos y literarios; y, lo que es más, no obstante el protagonismo cobrado durante las primeras décadas del siglo XX a raíz de su intensa participación en los círculos nobiliarios madrileños y de la asidua frecuentación de esos auténticos «antros de modernistas» que eran los dos cafés literarios en boga (el de Madrid y el de la Montaña).

Fue en ocasión de aquellas tertulias y de otras celebraciones mundanas que *Gaudente el Joven* —como fue bautizado por Ángel Ganivet en la mencionada cofradía— tuvo la oportunidad de establecer fecundas relaciones con los más relevantes literatos de la época (se mencionan reiteradamente los nombres de Pardo Bazán, Galdós, Echegaray, Darío, Valle-Inclán, los hermanos Machado, los Quintero, Villaespesa, Benavente, Baroja y Martínez Ruiz, entre otros). Dichos fragmentos de vida cotidiana componen, en el marco de la estructura diarística desarrollada según la diacrónica sucesión estacional y el calendario de las canónicas festividades de carácter local o nacional, el mosaico de la historia de «bata y zapatillas» de ese 1900 que —como evoca el sugerente título— literalmente «cobra vida» en las páginas del libro; el volumen se abre con la fecha del 31 de diciembre de 1899, emblemática por su situarse «a caballo entre dos siglos», y termina con la entrada relativa a la Nochevieja de la nueva centuria, a la cual Almagro dedicará tan sólo seis crípticas palabras (frente a las anteriores entradas más prolijas y esmeradas) y que elegirá cerrar *ex abrupto* con la conjunción adversativa «pero», seguida por unos enigmáticos puntos suspensivos, claramente evocadores del estado de profunda crisis del país.

En su cuidada edición, atravesada por un anhelo de *delectare et prodesse* al público lector, Correa Ramón, que incorpora también las notas de puño y letra del propio autor y unas preciosas láminas de algunos de los protagonistas que pueblan sus «desaliñadas memorias», va señalando detenidamente las noticias reflejadas en la prensa de la época (para establecer las coordenadas socio-históricas) y la compleja red de los inter-textos de Almagro directamente relacionados con *Biografía del 1900*; entre estos destacan los volúmenes escritos en la década de los cuarenta tales como *La Guerra Civil española* (1940), *Bajo los tres últimos Borbones. Retratos, cuadros, intimidades* (1945), *Crónica de*

Alfonso XIII y su linaje (1946) y *Ocaso y fin de un reinado (Alfonso XIII): los Reyes en el destierro* (1947), de los cuales la editora constantemente extrapola y cita fragmentos significativos para dar fe tanto de la homogeneidad del estilo como de la ausencia de solución de continuidad temática entre los libros publicados en los atormentados años del posguerra. Lo eterno del Arte y el tiempo de la Historia dialogan y se enfrentan en esta obra ejemplar, pintoresco retrato de un fin de siglo fotografiado íntegramente con sus «bellezas y defectos», cuya prosa clara, cautivadora y entretenida engendra un cruce fructífero entre el género autobiográfico *sensu stricto* y el de la *petite histoire*, la intrahistoria vivida (y viviente) más allá del tópico boceto costumbrista. El polifacético pincel del bohemio granadino, que dejó su *Granada la bella* (título de la conocida obra de su amigo y conciudadano Ángel Ganivet) a finales del siglo XIX para llevar a cabo sus estudios universitarios en la capital, retrata las modas, las ideologías políticas y las tendencias estéticas de aquel «volcán que había de estallar un poco más tarde» (p. 121) que era la sociedad madrileña finisecular en el imaginario del andaluz. Aquel «de todo un poco», *mise en abyme* de la trayectoria histórica de una centuria liminal y decisiva, emerge de la arbitraria manipulación de unos apuntes juveniles, a lo que se debe la no siempre fidedigna transposición de los sucesos relatados y las frecuentes imprecisiones cronológicas, puesto que, tal y como apunta la investigadora (siempre atenta a captar, señalar, corregir y justificar cualquier posible inverosimilitud), «cabría suponer que el autor elige detalles, resalta determinados hechos, modifica, reinterpreta o le otorga un sentido a aquello que en su momento probablemente fueron tan solo episodios aislados» (p. 54).

CRISTIANA FIMIANI

LLERA, José Antonio. *Lorca en Nueva York: una poética del grito*. Kassel: Edition Reichenberger, 2013, 175 pp.

Daba la impresión de que sobre Federico García Lorca y su obra maestra *Poeta en Nueva York* estaba todo dicho, dadas las numerosas aportaciones que excelentes críticos y estudiosos han realizado sobre esta obra a lo largo del último tercio del siglo XX, quizá ahora mismo uno de los libros poéticos que cuenta con una mayor bibliografía y con más interpretaciones y exégesis. Así lo parecía hasta que ha aparecido publicado en Kassel (Alemania) este libro de José Antonio Llera, en el que ofrece una innovadora reinterpretación de *Poeta en Nueva York* absolutamente válida y enriquecedora. El acierto de Llera, que reconoce en las primeras páginas de su libro lo que numerosos ensayistas y críticos aportaron a la comprensión del libro, ha consistido en ofrecer una lectura del libro desde una perspectiva inédita, podríamos decir que situándose en Nueva York en 1929 y 1930, en sus calles y en sus barrios, en sus medios de transporte, en sus edificios y en sus representaciones artísticas, cinematográficas y fotográficas, es decir en la misma entraña e su realidad socioeconómica como ciudad y como contexto vital agresivo y dramático.

Mientras que los anteriores estudios enfocaban el libro muy legítimamente teniendo en cuenta a su autor y las circunstancias vitales en que Lorca escribió el libro, Llera se sitúa en la propia ciudad de Nueva York en 1929 y recupera, como elementos que le ayudan a comprender a Lorca y a sus poemas, las numerosas y sorprendentes intersecciones entre literatura, pintura, fotografía y cine de ese momento histórico que tienen a Nueva York como protagonista. Podríamos así afirmar que analiza *Poeta en Nueva York* desde la otra ladera, y los resultados son tan eficaces como convincentes.

No se olvida Llera del autor y de esas

circunstancias vitales a que antes nos referíamos. El subtítulo del libro alude a una poética del grito, y el grito como tal figura en el título de uno de los poemas más significativos de un libro en el que todas sus composiciones son pertinentes y significativas. Cualquiera que se introduzca en *Poeta en Nueva York* oye enseguida ese grito que lo define y, por eso, son recordados en el libro unos versos de un lector excepcional, Pablo Neruda, que evoca justamente ese grito que caracteriza al libro neoyorquino de Lorca: «Si pudiera llorar de miedo en una casa sola, / lo haría por tu voz de naranjo enlutado / y por tu poesía que sale dando gritos», escribía el poeta chileno en su «Oda a Federico García Lorca».

Se organiza el libro de José Antonio Llera en torno a tres capítulos que llevan unos títulos que quizá puedan asombrar en un primer momento: el vómito, la sangre y la orina, pero no han de extrañar estos términos por varias razones. En primer lugar, como explica el autor, porque el poemario es, ante todo, un libro sobre el cuerpo y sus representaciones. El cuerpo y el deseo como reflejos de un amor atormentado, en el que confluyen lo individual y lo colectivo. La segunda razón es que estos términos tan escatológicos están, como el grito, en los títulos y en los contenidos de poemas muy sustanciales del libro neoyorquino: vómito en «Paisaje de la multitud que vomita (Anochecer de Coney Island)»; y orina en «Paisaje de la multitud que orina (Nocturno de Battery Place)». Mientras que la sangre protagoniza «Vuelta de paseo» y «Nueva York. Oficina y denuncia». Como advierte el propio autor, «esta división se corresponde con tres estadios: 1) el cuerpo mutilado, 2) el cuerpo sacrificado y 3) el cuerpo como objeto de suciedad y humillación. Entre rosas de carburante y la quijada fría de los metales, persignándose sobre el humo granulado de los barcos, Lorca canta el misterio del deseo con las piernas

azotadas, el misterio del cuerpo sometido o el de aquel que transgrede la norma y es castigado en su pureza».

Y es que el libro de José Antonio Llera, en realidad y en el ámbito de los estudios de Literatura Comparada, lleva a cabo una nueva lectura de esos cuatro poemas, desde la cual va trazando círculos concéntricos que consiguen arrojar luz sobre todo el poemario. Desde lo particular se van obteniendo conclusiones generales que afectan a todo el ciclo poemático lorquiano de Nueva York. Comparecen, de esta forma en el libro, representaciones artísticas previas, simultáneas o inmediatamente posteriores procedentes de la literatura y de la poesía de la ciudad norteamericana, de la pintura, del cine, de la fotografía, junto a interesantes y pertinentes consideraciones desde el punto de vista sociológico, urbanístico, de historia de la ciudad y sus barrios, económico e incluso psicoanalítico, de manera que la aportación interdisciplinar va arrojando resultados y perspectivas hasta ahora inéditas para comprender *Poeta en Nueva York* y a su autor en su atormentada situación vital, capaz de producir un libro tan complejo como dramático y atractivo.

Porque, en definitiva, lo que Llera logra es una conjunción de elementos para justificar una estética, conseguida por García Lorca como nadie (luego han surgido muchos imitadores en la poesía española hasta el presente), al captar la fuerza dramática de una ciudad seductora, símbolo de la más agresiva modernidad. En *Poeta en Nueva York* tanto el grito como el gemido se asocian al ámbito de la denuncia airada o del sufrimiento. Un grito no es exactamente un lamento. Un grito es un lamento para el que el mundo no ha construido aun los caminos, se dice en las últimas páginas de este interesante libro. La ciudad y su dramática lucha por la vida ha sobrecogido a Federico García Lorca y su intérprete en esta ocasión, José Antonio Llera, ha conseguido con técnicas

comparatistas innovadoras ofrecer un ameno y reconfortante, aunque comprometedor, paseo por las esquinas más trágicas de *Poeta en Nueva York*, y ha ayudado al lector a entender mejor un libro único e irreplicable en la literatura española de todos los tiempos.

FRANCISCO JAVIER DÍEZ DE REVENGA

NEIRA, Julio. *Trasluz de vida. Doce escorzos de Gerardo Diego*. Barcelona: Anthropos, 2013, 320 pp.

Uno de los más afamados especialistas en la llamada Generación del 27, el catedrático Julio Neira, ofrece en este libro una recopilación de doce estudios de variada temática sobre uno de sus autores preferidos, el santanderino Gerardo Diego, cuya significativa obra poética ha eclipsado en gran medida su dimensión prosística, en especial sus ensayos sobre literatura española clásica y contemporánea, que, en opinión de Neira, «le hacen acreedor a la mayor consideración en la historia de la crítica y en la Filología». Y eso es lo que intenta poner de manifiesto con estos doce escorzos —unos, basados en conferencias o ponencias previas; otros, escritos *ad hoc*—, cuya finalidad es la de resaltar algunas de las múltiples facetas de la personalidad del escritor cántabro.

En el primero de estos estudios, «El poeta y Santander: una relación conflictiva», se estudia la vinculación de Gerardo Diego con su tierra, a la que siempre profesó un amor inquebrantable y en donde vieron la luz muchos de sus libros. Además, en estos suele rendir tributo poético a su ciudad natal, como bien se puede comprobar en la recopilación que el propio poeta realizó en *Mi Santander, mi cuna, mi palabra* (1961). Finalmente, Neira aporta unos muy interesantes datos sobre los homenajes promovidos por el diario

Alerta y, posteriormente, por el *Diario Montañés*.

En «Las giras del poeta (Apuntes para una biografía viajera)», se pasa revista a la faceta de incansable viajero del santanderino, unas veces por placer y otras, la mayor parte, por motivos laborales, a partir de la década de los años veinte. En este sentido, hay que resaltar como merece la pormenorizada relación que ofrece Neira de sus más destacados viajes, desde 1941 hasta 1970.

«La aventura editorial», título del tercer escorzo, presenta un estudio sobre el proceso de creación y posterior publicación de los libros de Gerardo Diego, tiempo que, en algunos casos, se dilató durante varios años, con la lógica distorsión para la justa comprensión del contenido y la estética de su obra. Teniendo en cuenta esta circunstancia, el autor aporta una muy acertada reflexión acerca de la obra poética del escritor santanderino, desde *El romancero de la novia* hasta los *Nocturnos de Chopin*.

El siguiente estudio, «Fidelidad creacionista», está dedicado a analizar la inusual fidelidad de Diego hacia Vicente Huidobro y su teoría creacionista, que comenzó con un interés muy temprano, en 1919, gracias sobre todo a su correspondencia con Juan Larrea, y que se reforzó a partir de su primer encuentro con Huidobro en diciembre de 1921. Tras un distanciamiento entre ambos durante la guerra civil, el fallecimiento del poeta chileno en enero de 1948 sirvió para que Diego rindiera un cálido homenaje, en «Huidobro y España» (*ABC*, 14-1-1948), a quien califica como su «amigo leal, óptimo y optimista» (2013: 117).

Como muy bien apunta el profesor Neira, el interés de Gerardo Diego por los poetas clásicos españoles surgió durante sus años de Bachillerato. Fruto de ello sería su descubrimiento, en 1919, del manuscrito de la hasta entonces desconocida *Fábula de Alfeo y Aretusa*, texto que él

transcribió posteriormente. Pues bien, en esa admiración se centra el escorzo «¡Los clásicos!», en el que se estudia la dedicación del santanderino al cultivo de los clásicos, desde 1924, pasando por el centenario de Góngora y continuando con la impartición de conferencias y la publicación de ensayos en revistas especializadas. Además, se destaca su fidelidad a la tradición estrófica clásica; su afición por las glosas, las odas y la elegía; la elaboración de una especie de cancionero amoroso a la manera petrarquista-garcilasiana; el cultivo de la poesía religiosa, y su singular admiración por Lope de Vega.

En perfecta consonancia con este estudio, en el siguiente, que lleva por título «Góngora y su estela», se analiza la participación de Gerardo Diego en las celebraciones del 27, sin olvidar la publicación en *Revista de Occidente*, en enero de 1924, de su ensayo «Un escorzo de Góngora», el cual tendría continuidad en dos nuevos textos publicados en dicha revista en 1925 y 1926. A continuación, Julio Neira repasa las restantes incursiones del escritor santanderino en el ámbito del gongorismo, algunas de las cuales ya fueron recogidas en un ensayo anterior suyo, titulado *La estela de Góngora* (Santander, Universidad de Cantabria, 2003).

Muy interesante resulta el estudio de la relación entre dos personajes tan longevos y fructíferos como Diego y Alberti, autores fundamentales en la historia de la poesía contemporánea. Así, en «Confluencias y divergencias en la poesía española: Rafael Alberti y Gerardo Diego», Julio Neira pone de relieve algunos de sus puntos en común —el interés por la tradición poética española del Siglo de Oro, el tema taurino, la afición por los deportes y la amistad con José María de Cossío—, así como sus divergencias más notables, que nunca derivarían en enfrentamientos personales: la distinta consideración de la religiosidad; la desigual situación personal, familiar y profesional de ambos a partir de los años

treinta, y sus conocidas diferencias políticas.

En «Buenos Aires y el primer 27» encontramos unas atinadas reflexiones acerca de la intensa relación de la capital argentina con la cultura española contemporánea, incluida la publicación de numerosas e importantes obras de autores españoles, exiliados o no. Igualmente, se menciona la vinculación de algunos de nuestros más relevantes intelectuales con dicha ciudad y se analiza el viaje de Gerardo Diego, en 1928, del que cabría destacar sus dos conferencias en la Facultad de Filosofía y Letras y la lectura de un poema titulado «A los muchachos de Buenos Aires», que no sería recogido en libro alguno y cuyo texto íntegro aporta el profesor Neira.

«Poder y poesía en la posguerra. Los premios literarios» es el título del escorzo dedicado al análisis del decisivo papel que tuvieron algunos de esos premios en la trayectoria poética del escritor santanderino, comenzando con el Nacional de Literatura de 1925. A lo largo del artículo, Neira pasa revista a las vicisitudes afrontadas por Diego respecto de algunos premios que no logró obtener y, asimismo, destaca la consecución de muchos otros, llegando a calificar al santanderino como consumado especialista, sobre todo en su faceta de poeta religioso.

El estímulo de Diego a los poetas jóvenes y su solidaridad poética con estos son los aspectos estudiados en el artículo «Con los poetas jóvenes», en el que se subraya la importancia de sus reseñas positivas a Luis Cernuda y Manuel Altolaguirre y su apoyo personal a José Luis Hidalgo y José Hierro, así como su participación en el jurado del Premio Adonáis y en el programa *Panorama Poético Español*, de Radio Exterior de España.

En «La amistad con Vicente Aleixandre. Toda una vida», se pasa revista a los momentos más significativos de esta cordial amistad, que debió de comenzar en el otoño de 1927 y que no se vio ensom-

brecida por sus posiciones políticas opuestas ni por sus diferencias poéticas. Además, enfatiza Neira las opiniones de Diego sobre la primacía poética de Aleixandre y sobre la presencia del surrealismo en su obra poética.

Como cierre de su libro, ofrece el autor un atractivo y muy interesante trabajo titulado «Pintura y pintores en la poesía dieguina», en el que reivindica la relación del poeta con la pintura, al tiempo que presenta una nómina de sus numerosos amigos pintores, sobre todo desde que se instaló en Madrid, en 1939. Cabe destacar de esta sugestiva aportación el análisis de su conferencia «Pintura y poesía», de algunos poemas con temática pictórica y de sus homenajes a algunos de los más conocidos artistas, especialmente a Pablo Ruiz Picasso.

MANUEL CIFO GONZÁLEZ

OLMOS, Miguel A. *Poètes lecteurs (Espagne, 1901-1991). La critique littéraire vue par trois poètes*. Limoges: Éditions Lambert-Lucas, 2013, 427 pp.

Hasta el momento de aparecer este estudio, quedaban ciertos puntos importantes sin investigar sobre la labor crítica realizada por Juan Ramón Jiménez, Jorge Guillén y Jaime Gil de Biedma, pese a disponer también de trabajos esclarecedores: por lo que respecta a Juan Ramón, se contaba con varios trabajos de Soria Olmedo, Arturo del Villar, Allen W. Phillips, Howard T. Young, Carmen Pérez Romero, Soledad González Ródenas o la remozada edición de Francisco Garfias, entre otros. A José María Pozuelo Yvancos debíamos los más importantes análisis de la vinculación entre la crítica literaria y la poesía y poética de Jorge Guillén. En cambio, para reflexionar sobre los artículos de Jaime Gil de Biedma había que acudir necesariamente

a Juan Ferraté, al libro de Andrew S. Walsh o a un trabajo más reciente de Miguel Á. Olmos.

En una línea en algo coincidente con Wellek, este libro de Olmos, catedrático de español en la Universidad de Ruan, revela cómo la crítica literaria de estos tres poetas constituye una vertiente ineludible para una comprensión más completa y acertada de sus propios textos literarios. El trabajo, en un esfuerzo sintetizador y ecléctico, sigue de cerca las concepciones críticas peculiares de cada uno de estos tres poetas, las organiza, expone y explica, pero también las completa con una perspectiva más amplia, fruto de conectarlas con las grandes corrientes teóricas del siglo XX.

La novedad de este libro se encuentra en la comparación implícita entre los tres autores o la iluminación recíproca entre ellos, comparación que provoca el ir leyendo sucesivamente los capítulos. Hasta ahora, no se había remarcado la continuidad y la analogía entre las líneas críticas de estos poetas, por la tendencia de la historiografía a clasificar y analizar a cada uno de ellos en un periodo distinto. Así, se aprecia cómo el libro está concebido de modo que a un tiempo ofrece en su totalidad más que la suma de las partes, aunque admite un acercamiento por separado a las páginas que parecen referirse más específicamente a cada uno de los tres poetas.

La atención respecto a los trabajos de Juan Ramón Jiménez se concentra en tres conferencias pronunciadas en América durante los años cuarenta y cincuenta, a saber, «Poesía y literatura», «Poesía cerrada y poesía abierta» y «El romance, río de la lengua española», esenciales por el carácter de síntesis, por la coherencia entre las ideas expuestas en ellas y porque, según el autor de esta monografía, suponen la contribución de Juan Ramón Jiménez más clara a una historia general de la literatura española. En ellas, el poeta presentó su teoría poética como una conmoción estética cercana a lo divino y de racionalización imposible, y así

mismo su concepción del trabajo literario como una preparación ascética para alcanzar cierto estado de conmoción estética y hallar la palabra mágica. Igualmente, en ellas se explicita su visión de la calidad del poema en tanto en cuanto a la dosis de «eternidad» que ofrezca al lector; su visión de la «poesía no escrita», por analogía con la «página en blanco» de Mallarmé, pero también de forma distinta, como manifestación del «silencio místico» en espera de la «encarnación» del Verbo. A partir de estas ideas, se comprenden tanto los procesos de escritura de sus versos como sus comentarios relativos a poemas y fragmentos poéticos del corpus lírico tradicional y clásico español, incluida la poesía mística de san Juan de la Cruz, que fue una de las influencias más perceptibles en sus poemarios de los años cuarenta, culminando en *Dios deseado y deseante*.

Se aborda también en este libro el sentido del lenguaje particular con que están compuestos los escritos críticos de Juan Ramón, lo que sin duda supone una importante aportación: forma, esencia, color, gracia, irrealidad... Destaca, además, la recopilación de lo más significativo de la forma de escribir juanramoniana desde el punto de vista externo en relación con sus ideas en torno a las corrientes poéticas contemporáneas: la ortografía, el verso desnudo, la «arquitectura» de la página.

Respecto a Guillén, el texto esencial del que parte este estudio es *Lenguaje y poesía*, recopilación de las conferencias impartidas en Harvard en el curso 1957-1958, que tan poco gustaba a Luis Cernuda. El investigador añade, a lo ya publicado sobre Guillén en cuanto crítico y a lo conocido sobre unas opiniones fraguadas en una suerte de política literaria, una revisión novedosa del enfoque dado por el poeta a la obra de Góngora, más ajustada que las precedentes, en la que no se olvidan las referencias a la interpretación de Dámaso Alonso y de Antonio Carreira. Más interesante aún resulta la retroalimentación efec-

tuada como consecuencia de vincular y comparar estas ideas con las de Juan Ramón Jiménez expuestas en los capítulos anteriores, especialmente en la divergencia de sentidos dados por uno y por otro al concepto de «poesía pura» —lo que acaba significando que Guillén opte por la expresión «poesía integral»—, o al comprobar un interés común de ambos poetas por la corriente simbolista, que provocó planteamientos muy diferentes, sin embargo.

El apartado dedicado al arte de la traducción acaba de demostrar la coherencia conceptual de Guillén, la correlación entre su teoría y su práctica poética, y aclaran su versión del libro de poesía más famoso de Valéry, como así mismo y sobre todo las diferentes variantes propuestas. Porque, para entender la práctica creativa de Guillén, conviene recordar una frase suya aquí citada, «ocurre que se va manejando el lenguaje».

La parte dedicada a Jaime Gil de Biedma habrá de citarse inexcusablemente a partir de ahora: la poesía de este escritor no solo ha generado una herencia rastreable en los poetas posteriores, sino que ha suscitado una bibliografía que va en progresión creciente. En cambio, sus trabajos críticos han merecido menos interés, por más que las intuiciones expresadas en alguno de sus ensayos, por ejemplo el relativo a *Cántico* de Guillén, superen a los resultados de otros análisis más ambiciosos y pretendidamente más rigurosos, llevados a cabo por teóricos y críticos del mundo académico.

El pie de la letra constituye el libro de Gil de Biedma en diálogo con la tradición poética española de los dos últimos siglos. Olmos encuentra significativo el carácter heterogéneo del libro como prueba de los métodos empleados por el poeta y también de su concepción de la crítica, por más que falte en ellos un sistema. Además, señala las fuentes de la crítica anglosajona implícitas en ellos y encuentra a veces más reveladoras las contradicciones observables

que sus principios críticos aparentemente más consistentes. El autor sitúa al Gil de Biedma crítico dentro del panorama de la crítica literaria de su tiempo y logra desma- dejar con acierto y precisión, con claridad y sencillez, las claves de sus ensayos: la interpretación de los textos a partir de los «contextos» o «situaciones», y la especial consideración de la serie de efectos provocados por el texto literario, en términos en algo cercanos a los de las teorías de la recepción y a los planteamientos de la Neo-Retórica. Explica también cómo la lectura de tales ensayos puede implicar la necesidad de revisar la historia literaria española.

Hasta el momento, los acercamientos a Gil de Biedma se veían teñidos por las propias ideas del poeta, y hacía falta alguien que supiera deslindar y explicitar la confusión de términos a veces generada por su peculiar bagaje cultural y de significados; alguien que desentrañara el trasfondo, los presupuestos reales de sus palabras, no que lo siguiera literalmente, lo que supondría simplificarlo. Por eso, uno de los objetivos logrados de esta parte del libro consiste en establecer un cuadro histórico-crítico de referencia para un posterior análisis de sus prácticas de interpretación.

La última parte del libro demuestra hasta qué punto la investigación y el análisis de los comentarios sobre obras literarias realizados por estos poetas de talla retroalimentan la teoría estética y los enfoques críticos, más allá de las fronteras personales, lingüísticas, idiomáticas o culturales.

ANA ISABEL BALLESTEROS DORADO

BENI, Matteo de. *Lo fantástico en escena. Formas de lo imposible en el teatro español contemporáneo*. Vigo: Academia del Hispanismo, 2012, 276 pp.

Subsanar la carencia del estudio de lo fantástico en el teatro es el objetivo logra-

do del libro de Matteo de Beni, doctor por las universidades de Verona y de Zaragoza, profesor de Lengua y Literatura españolas en Verona y autor de artículos sobre lo fantasmal en el teatro de Francisco Nieva y sobre la historia de las palabras «fantástico», «astrología» y «astronomía» en la lengua española.

De hecho, Matteo de Beni es un filólogo muy atento siempre a la terminología y aporta matices a la taxonomía de la crítica literaria, descartando en su libro la palabra «género» para preferir el término «modalidad» (pp. 25-39), una precisión nada superflua por dos razones. Primero, como queda claramente demostrado, lo fantástico abarca todo un abanico de textos y obras muy diversos, debido a los diferentes moldes y posturas desde los cuales se los identifica como «fantásticos» (estructuralismo de Todorov, enfoque psicológico y psicoanalítico de moda en los años 1970, análisis sociológico de Rosemary Jackson). Segundo, esta reflexión sobre la categoría de lo «fantástico» —y las categorías en general— es muy necesaria, porque enriquece la reflexión de los historiadores sobre la producción dramática variopinta del siglo XIX. Me refiero a los recientes trabajos de Juan José Montijano Ruiz [*Una aportación al estudio de la historia escénica española: El problema en la denominación de los subgéneros teatrales*, Vigo, Academia del Hispanismo, 2010] y de María Pilar Espín Templado [*La escena española en el umbral de la modernidad. Estudios sobre el teatro del siglo XIX*, Valencia, Tirant, 2011], que subrayan respectivamente la «abultadísima gama de denominaciones» y la «variada tipología de las obras breves del género chico», sobre todo en el terreno cómico; una profusión que interpretan como una moda a la vez que como un juego y una «anarquía» imperante.

Lo fantástico en escena, que sintetiza su tesis doctoral, se inscribe dentro de un vasto campo de investigación sobre lo fan-

tástico en la literatura, siendo en cambio muy escasos los estudios dedicados a lo fantástico relacionado con el teatro. Si los cuentos y relatos fantásticos (de Hoffmann, Edgar Allan Poe, Villiers de L'Isle-Adam, Maupassant, Kafka, Cortázar, Borges, Marcel Aymé, Dino Buzzati, Torrente Ballester, Italo Calvino, Michel Tournier, y un largo etcétera) han sido objetos de un número importante de investigaciones —con especial atención a los mecanismos de la modalidad fantástica, a la narratividad y a unos temas definitorios como el doble, el onirismo o la metamorfosis—, el teatro es el gran ausente. De allí el sumo interés del libro de Matteo de Beni, así como de la tesis doctoral de Tamara This-Rogatcheva, en preparación en la Universidad de Clermont-Ferrand, bajo la dirección de Eric Lysoe [*Du fantastique dans le théâtre: approche théorique, analyse de la production dramatique européenne à la charnière des XIXe et XXe siècles*].

Se estructura el libro en dos capítulos crono-temáticos: una primera parte se dedica a sacar a la luz los orígenes (tanto europeos como españoles) de lo fantástico como modalidad teatral y la segunda parte recorre el teatro fantástico del siglo XX. El punto fuerte de esta investigación radica en que sobrepasa los límites genéricos y revela el vasto vivero, tanto dramático como científico-experimental, en el cual expande sus raíces el teatro fantástico: de las ceremonias rituales hasta el *Grand-Guignol*, pasando por el teatro griego antiguo, los misterios medievales europeos, («episodios hagiográficos y de milagros», en palabras del autor), el auto-sacramental, la comedia de magia, el teatro de figura y de sombras, las fantasmagorías, el teatro óptico y los espectáculos de prestidigitación, los bailes, zarzuelas y revistas fantásticos, la pantomima y el teatro simbolista. Esta exploración diacrónica lleva al autor a defender una idea poderosa, argumento central en su trabajo: «El sistema semiótico del teatro tiene una predisposición [...] casi genética, escrita en

su «ADN estético», para la representación de lo numinoso y lo preternatural» (p. 80). Esta genealogía es muy convincente y completa la «tradición neo-ritualista» que define Elie Konigson en *L'oeuvre d'art totale* [1995] cuando analiza la «práctica de lo espectacular». Precisamente, un estudio de la *praxis* de lo sobrenatural a la luz de los archivos iconográficos y de los detalles plásticos y mecánicos hubiera reforzado la demostración de Matteo de Beni. Todo, en el texto dramático, tiende hacia la escenificación y la representación (es lo que lo define), porque consta de «matrices de representatividad» [Fernando de Toro, *Semiótica del teatro*, 1992]. De modo que explorar estos núcleos de teatralidad conjuntamente con la línea teatral taumatúrgica aportaría mucho a la teoría propuesta.

El enfoque comparatista del trabajo de investigación de Matteo de Beni merece ser subrayado. Abarcando un corpus de análisis tanto español como foráneo, el autor analiza los problemas de recepción en la Península y demuestra que en España se produce lo que llama una desvirtuación de lo fantástico », debida a las críticas de los intelectuales coetáneos, a la desconfianza del sector católico tradicionalista y a diversos prejuicios ideológicos, incluso marxistas (pp. 41-52).

Por último, el libro explora todos los temas y personajes insólitos que florecen al contacto de lo fantástico teatral en el siglo XX: lo onírico y la onimorancia, el doble, los fantasmas, las sombras y las apariciones, los seres siniestros como el vampiro y el licántropo (sabiendo que la mayoría de las obras, según el autor, ponen en escena a mujeres-lobas más que a hombres-fieras), el androide, el ser clonado, el robot, el *cyborg* y también el avatar digital o las mujeres artificiales. La presencia del humor, de la parodia y de comicidad en general es un punto que Matteo de Beni realza repetidas veces en su trabajo, identificándola como una evolución de la modalidad muy característica del teatro fantástico español contem-

poráneo, sobre todo en las obras de Francisco Nieva y Alfonso Sastre (p. 134).

En su conclusión, el autor expone un balance sobre el corpus de obras: a la luz de su trabajo, observa el paso de un «tratamiento basado en elementos tradicionales de superstición y magia» en el teatro de Valle-Inclán al uso de lo fantástico como «medio para la indagación introspectiva» a finales del siglo XX (con autores como Laila Ripoll), pasando por una etapa intermedia con las dramaturgias de Nieva y Sastre (p. 237). También recuerda «el importante papel de las técnicas de representación relacionadas con lo onírico y lo irreal», un punto crucial, efectivamente, porque la aparatosidad está estrechamente vinculada con lo sobrenatural, como lo resume muy bien Francesc Massip Bonet [*La ilusión de Ícaro: Un desafío a los dioses. Máquinas de vuelo en el espectáculo de tradición medieval y sus pervivencias en España*, 1997] : «La escenotécnica es la más destacada portavoz de la estetización de lo maravilloso». Matteo de Beni acaba evocando el campo de investigación que queda abierto para completar su estudio: la escenografía del teatro fantástico y todo lo que atañe a la materialidad y a la representatividad de esta modalidad. En efecto, Matteo de Beni, con su pionero y rico trabajo de investigación sobre las dramaturgias fantásticas españolas, abre, para los estudios teatrales, un terreno apasionante que conviene explorar ahora del lado de la potencialidad escenográfica.

LISE JANKOVIC

BECERRA, Carmen y José Antonio PÉREZ BOWIE (eds.). *Mujeres escritas. El universo femenino en la obra de Torrente Ballester*. Madrid: CSIC, 2011, 302 pp.

La obra de Torrente Ballester viene siendo, en los últimos años, objeto de se-

sudas investigaciones que han dado lugar a trabajos serios y rigurosos que recorren los entresijos de los textos de esta figura imprescindible del panorama literario español del siglo XX. En esta órbita, sin duda, se sitúa el volumen que nos ocupa dedicado, muy concretamente, al universo femenino en la obra del gallego, tal y como explicita el subtítulo de *Mujeres escritas*. Sus editores, profundos conocedores de la obra de Torrente Ballester, justifican en la presentación del volumen el motivo de su publicación —el centenario del nacimiento del autor—, y la elección del tema —uno de los aspectos menos considerados de su obra— para resumir, a renglón seguido, las líneas maestras de los trece trabajos que componen este estudio de conjunto. El primer capítulo, que firma García Abad, está dedicado, desde un interesante enfoque comparatista, a observar las vinculaciones que algunas heroínas del teatro de Torrente Ballester mantienen con modelos femeninos propios de la pintura prerrafaelita. Un recorrido por la caracterización de Sara en *El viaje del joven Tobías*, de Penélope en *La dama de Schalott* y de Técnica en *El casamiento engañoso* evidencian la influencia de estos referentes pictóricos y, vinculada a ellos, la concepción de la obra de arte como transmisora de contenido ético.

La novela, que Torrente cultivó con singular maestría, es la gran protagonista de esta obra de conjunto. Diana M. de Paco Serrano se centra en la recreación del mito en *Ifigenia* inspirada, a juicio de la estudiosa, en la obra de Giraudoux *La guerra de Troya no tendrá lugar* escrita pocos años antes. Se pone de manifiesto en este trabajo la utilización del mito como señuelo temático para indagar en el conflicto político y en diversos asuntos de carácter ético y moral, verdaderas preocupaciones del ferrolano. El trabajo de Carmen Becerra, gran especialista en la obra de Torrente Ballester y directora de la revista *La Tabla Redonda. Anuario de estu-*

dios torrentinos, aborda el estudio de los personajes femeninos que pueblan *Los gozos y las sombras* como tipos que aparecen una y otra vez en las creaciones del autor. La breve introducción teórica sobre el personaje como concepto teórico y la sucinta aproximación a los rasgos que caracterizan al protagonista masculino torrentino sirven de introito para el verdadero objeto de este capítulo que es la figura femenina ficcional, vinculada a la experiencia que el autor tenía de la sociedad gallega. *El golpe de estado de Gudalupe Limón* es el objeto de interés del trabajo de Carmen Luna Sellés. Dos aspectos fundamentales de esta temprana novela llaman la atención de la estudiosa, a saber, el hecho de que esté protagonizada por una mujer y que la acción transcurra en un indescifrable país latinoamericano. Entre las conclusiones de esta indagación destaca la maestría de Torrente Ballester para desmitificar el tema del poder a través del discurso valiéndose del uso de la parodia y la ironía.

Dorota Galicka analiza, en un capítulo sólidamente elaborado, el papel de las protagonistas en algunas novelas de nuestro autor. Llamam la atención de la investigadora polaca la función que cumplen los personajes de Lénutchka (*Fragmentos de Apocalipsis*), Ariadna (*La isla de los jacinatos cortados*) e Irina (*Quizá nos lleve el viento*) y, de manera más tangencial, los de Sonja (*Don Juan*) y Julia (*La sagafuga de J. B.*) como inspiradoras de los relatos, maestras en la interpretación de los mismos y suscitadoras de la siempre interesante reflexión sobre el carácter metaficcional de los textos. En una línea cercana a este tema se sitúa el objeto de estudio del trabajo de Antonio J. Gil González. Se nos hace ver en estas líneas que el carácter autorreferencial que presentan algunas de las narraciones de Torrente está sustentado sobre una estructura enunciativa donde el narrador y su narrataria están vinculados amorosamente. Esta relación se convierte así en

motivo recurrente para proyectar, de manera simbólica, sobre este esquema las figuras del escritor (masculino), el lector (femenino) y el disfrute del texto. El título del capítulo encargado a José García Templado, «Mujeres en fuga. Las mujeres en *La sagafuga de J. B.*», no hace justicia al contenido del mismo que va mucho más allá de lo que, a priori, cabría esperar. El análisis de las técnicas narrativas empleadas por Torrente en esta elaborada novela pone de manifiesto el uso que de las leyendas y tradiciones ancestrales, donde las mujeres tienen un papel protagónico, hace el escritor ferrolano para ironizar sobre la realidad gallega reelaborada en el universo imaginario de Castroforte. Los trabajos dedicados a la novela se cierran con un extenso capítulo de doble autoría firmado por Josefina Cuesta Bustillos y M^a Resurrección Chamoso Ramos. «*Cuando vosotros decidíais mi destino*» se aproxima, desde una perspectiva histórica, a los personajes femeninos de tres narraciones: *Los gozos y las sombras*, *La princesa durmiente va a la escuela* y *Don Juan*. Concluyen las investigadoras que el escritor gallego parece recrearse en modelos femeninos emancipados que de alguna manera representen a la ‘mujer moderna’, aspecto de especial relevancia en la España de aquellos años.

José Antonio Pérez Bowie, coeditor del volumen que nos ocupa y gran estudioso de las relaciones entre el cine y la literatura y del género teatral, en un trabajo de diferente objeto a los revisados hasta ahora, como él mismo reconoce al principio del capítulo, se acerca a la visión del universo femenino que Torrente Ballester ofrece en sus ensayos y críticas teatrales. Encontramos en este estudio una atinada selección de arquetipos femeninos extraídos de las herofinas que protagonizan las obras teatrales desmenuzadas por el escritor. A través de dichos arquetipos Pérez Bowie consigue sistematizar la claves del pensamiento torrentino sobre la mujer y

cómo este evoluciona. El segundo trabajo que tiene por objeto la labor crítica del novelista gallego es el firmado por Emilia Velasco Martos donde se analizan algunos de los juicios que Torrente vierte sobre varias escritoras españolas de los siglos XIX y XX. En los distintos manuales que elaboró entre los años cuarenta y sesenta se muestra claramente la evolución de su pensamiento así cómo las autoras que llamaron su atención y consiguieron su admiración.

Mujeres escritas se cierra con tres interesantes capítulos que se consagran a la relación que el novelista gallego tuvo con el cine y la televisión. Carmen Peña Ardid enfrenta las razones del éxito de la adaptación de *Los gozos y las sombras* a la televisión y el fuerte impacto social que esta serie alcanzó en plena transición. La estudiosa atina al analizar los modelos y las funciones que los personajes de ambos sexos desempeñan en la trama y los referentes ideológicos que representan en el momento histórico que está viviendo España por aquellos años. *El rey pasmado* de Imanol Uribe y la novela de Torrente Ballester que dio pie a la adaptación fílmica, *Crónica del Rey pasmado*, son el objeto del análisis comparatista que Susana Pérez Pico lleva a cabo. En ambos discursos la representación del cuerpo femenino ocupa un lugar privilegiado pero los recursos para conseguirlo son bien distintos y, por tanto, también serán diferentes sus resultados. Así, frente a la brillante utilización de tropos como la metáfora y la metonimia por parte del escritor, el director vasco opta por las técnicas de fragmentación y objetivización propias de las prácticas voyeristas. Finaliza el volumen con un interesante estudio de Castro de Paz que tiene por objeto *Surcos y Rebeldía*, las dos películas conservadas con guión de Torrente Ballester y dirigidas por José Antonio Nieves Conde. Este último trabajo se interesa especialmente por el trasfondo de crítica social que impregna ambos

discursos y, consecuentemente, por la representación de la mujer en el cine español de los cincuenta.

El tratamiento de la figura de la mujer, desde diferentes ángulos, que el autor gallego desarrolla a lo largo de su obra ha sido, efectivamente, uno de los aspectos menos considerados por la crítica y, por tanto, *Mujeres escritas* resulta de gran interés, especialmente para quienes tienen el universo femenino como objeto de sus instigaciones. Precisamente en este apartado fue incluido el volumen que nos ocupa cuando la profesora Hermosilla da cuenta de su aparición en el número 784 de *Ínsula* (12-16).

M.^a PAZ CEPEDELLO MORENO

WOOD, Gareth J. *Javier Marías's Debt to Translation. Sterne, Browne, Nabokov*. Oxford: Oxford University Press, 2012, 351 pp.

En *Figuraciones del yo en la narrativa: Javier Marías y E. Vila-Matas* (2010), José María Pozuelo Yvancos sostiene que 'suelen ser los críticos y lectores europeos o norteamericanos los que antes perciben [el] gran valor [de la obra de Javier Marías].' (37) Creo que no sería desatinado extrapolar la afirmación del ilustre crítico murciano, añadiendo que fuera de España no sólo se ha apreciado con anterioridad el insólito mérito de la obra del autor madrileño sino, asimismo y sobre todo, de manera significativamente distinta. Si en Europa y los Estados Unidos se estima —y con gran diferencia— a Javier Marías como el mejor y más importante autor español contemporáneo y un sólido candidato al Premio Nobel, en España se lo considera como *uno* de los autores españoles más eminentes de la actualidad.

Esta llamativa diferencia se refleja o, es más, se recalca en la crítica académica que

se ha ocupado de la obra del autor. Para empezar, llama la atención que sólo hace poco más de diez años —es decir, tres décadas después de que se publicó *Los dominios del lobo*, la primera novela de Marías— vieron la luz los primeros monográficos: *El pensamiento literario de Javier Marías* (2001, editado por el que suscribe) y *Coming into one's Own: The Novelistic Development of Javier Marías* (2002) de Alexis Grohmann. Luego, no tardaron en publicarse otros monográficos escritos y publicados fuera de la Península: *El espectro de la herencia. La narrativa de Javier Marías* (2004) de Isabel Cuñado, *Javier Marías's Postmodern Praxis. Humor and Interplay between Reality and Fiction in his Novels and Essays* (2008) de Karen Berg, *Allí donde uno diría que ya no puede haber nada. Tu rostro mañana de Javier Marías* (2009, editado por Grohmann y Steenmeijer), *Javier Marías. Quarant'anni di libri* (editado por Antonio Motta), *Literatura y errabundia (Javier Marías, Antonio Muñoz Molina y Rosa Montero)* (2011) de Alexis Grohmann. En España, en cambio, sólo se han publicado dos estudios en forma de libro: *Cuadernos de Narrativa: Javier Marías* (2005, editado por Irene Andres-Suárez y Ana Casas basado en las conferencias y ponencias impartidas, por cierto, en un coloquio internacional organizado en la universidad de Neuchâtel) y el monográfico ya citado de Pozuelo Yvancos. Igual de significativo es que el único monográfico de revista publicado hasta la fecha en España —*Javier Marías. La conciencia dilatada (Ínsula 785-786, mayo-junio 2012)*— fue editado por el hispanista griego-inglés Alexis Grohmann y Domingo Ródenas de Moya de la Universitat Pompeu Fabra.

El monográfico reseñado aquí, del profesor inglés Gareth J. Wood, confirma el fenómeno en dos sentidos: por su misma existencia y, además, por la gran admiración desde la cual ha sido concebido y escrito. Wood explora en detalle una parte

de la obra de Marías cuya importancia ha sido destacada en numerosas ocasiones por el mismo autor pero que hasta ahora apenas ha sido comentada con profundidad: la traducción. Se trata, por consiguiente, de un estudio que no dudaría en calificar de pionero.

Para Marías, la traducción ha sido una educación y un ejercicio imprescindibles en la gestación y elaboración de su propia obra narrativa. No es de sorprender, pues, que sus actividades de traductor se concentren en los años setenta y ochenta, cuando afinó su voz narrativa combinando la escritura de obras como *El monarca del tiempo*, *El siglo* y *El hombre sentimental* con la traducción de obras de Isak Dinesen, Thomas Hardy, Joseph Conrad, Sir Thomas Browne, Wladimir Nabokov, Robert Louis Stevenson, W.B. Yeats y Laurence Sterne. Se trata de un grupo variopinto de escritores cuya importancia formativa varía mucho. De ahí que Wood se centre en los que considera como los más esenciales: Sterne, Browne y Nabokov. Sorprende que entre los autores estudiados en detalle no figure Joseph Conrad, cuyo *El espejo del mar*, junto con otra traducción de Marías (*Hydriotaphia* de Thomas Browne), dejó importantes 'huellas o influencias' en *El siglo*, como afirma Marías en el prólogo que añadió a la reedición de la novela de 1994. Wood sólo rastrea las huellas de Browne.

El evidente motivo de esta ausencia —falta de espacio— sería aceptable si el libro no resultara ser un poco desequilibrado y si, de no haberlo sido, hubiera ofrecido el espacio necesario para el análisis del impacto de otros autores traducidos por Marías. Como explica Wood en la introducción, *Javier Marías's Debt to Translation* tiene dos propósitos. Aparte de examinar la influencia de Sterne, Browne y Nabokov, Wood analiza las novelas y cuentos de Marías 'on their own terms' (1) para que quede asegurado que 'the discussion of literary influence is embedded in an understanding of Marías's

fiction (...).’ (1) Creo que el libro habría ganado coherencia si Wood se hubiera concentrado en el tema fundamental. El caso es que muchas de las páginas dedicadas a *El siglo*, *Negra espalda del tiempo*, ‘Cuando fui mortal’ y otros textos narrativos de Marías ofrecen análisis soberanos (es decir, sin evidentes o insoslayables lazos con las traducciones) que, por profundos e interesantes que sean, en este contexto no tienen la relevancia que tendría el examen de la influencia de Joseph Conrad y otros autores traducidos que marcaron a Marías.

Es digno de atención, asimismo, un problema metodológico que plantea el estudio de Wood. En la segunda parte del último capítulo se estudian, entre otras cosas, las huellas de textos de W.G. Sebald y del espía y propagandista Sefton Delmer en *Tu rostro mañana*. Se trata de dos de los no pocos autores no traducidos por Marías pero sí importantes para su obra (Shakespeare y Proust son los ejemplos más evidentes). Se impone, pues, la siguiente pregunta: ¿se distinguen las ‘huellas o influencias’ de los autores traducidos por Marías de las de otros autores que marcaron su narrativa? ¿Se trata de dos diferentes formas de intertextualidad o no hay, en realidad, una diferencia de fondo? Desgraciadamente, Wood no toca el tema.

Estas críticas no quitan para que *Javier Marías’s Debt to Translation* se encuentre entre los más esenciales estudios sobre la obra de Marías y que tenga mucho que ofrecer. Después de haber detallado aspectos biográficos relevantes (entre ellos, las actividades como traductor del padre del autor, Julián Marías; los años que el propio Marías trabajó de lector para Alfguara; el contexto literario e histórico que explica el gran interés de Marías por ciertas literaturas extranjeras) y de analizar con profundidad los ensayos y artículos de Marías sobre lo que éste ha llamado ‘asuntos translaticios’, Wood procede al análisis de algunas de las traducciones más

impactantes de Marías y sus ecos en las novelas del autor. Wood ha optado por acudir escasamente a la teoría de la traducción, prefiriendo concentrarse en un análisis detallado de fragmentos representativos. De esta manera, ha logrado comprobar que las traducciones de Marías pretenden hacer justicia a la otredad de los textos originales. Otredad que también caracterizaría el estilo narrativo de Marías y que en España ha generado el ridículo reproche de que sus novelas se parecieran más a traducciones del inglés que a textos escritos en español. Para echar luz sobre las estrategias de traducción manejadas por Marías, Wood no sólo examina escrupulosamente las traducciones de Marías sino que, asimismo, compara una de ellas —*Hydriotaphia* de Thomas Browne, y, en particular, el capítulo cinco— con la versión que habían hecho Jorge Luis Borges y Adolfo Bioy Casares. Las diferencias son reveladoras del talento y de la meticulosidad de Marías. Y, asimismo, de las diferentes poéticas del autor español y los dos autores argentinos, tema en que Wood no entra.

Basándose en los escrupulosos análisis de las traducciones, Wood rastrea los ecos de éstas en la narrativa. Gracias a ello, por fin disponemos de un profundo estudio sobre las huellas de *Tristram Shandy* en *Negra espalda del tiempo*, la novela más digresiva o errabunda de Marías que, según el propio autor, probablemente debe más a la novela de Sterne que cualquier otra de las suyas. No menos fascinantes son las numerosas páginas en que Wood traza la repercusión de la obra de Thomas Browne y, en particular, el ya mencionado capítulo cinco de *Hydriotaphia*. Según el estudioso inglés, Browne (y no Sterne) es la influencia más consistente y duradera, suministrando a Marías el vocabulario que necesitaba para escribir sobre temas que en el curso de los años se iban revelando como nucleares de su narrativa: la memoria, el olvido, los muertos, la transitoriedad. No dedica menos de dos capítu-

los al tema. En el primero ('Browne, *El siglo*, and the Depiction of Tyranny') rechaza en términos sorprendentemente violentos ('such a «reading» of the novel does not seem to me to be a reading at all', 185) la lectura de *El siglo* defendida y argumentada por Alexis Grohmann en *Coming Into One's Own*, según la cual en *El siglo* el estilo prima sobre el contenido. En el otro capítulo ('The Continuing Presence of Browne') Wood se centra sobre todo en 'Cuando fui mortal', el cuento preferido de Marías.

Si es innegable la gran influencia de Sterne y Browne, creo que, a diferencia de lo que sostiene Wood, la de Nabokov es de menor importancia. No cabe duda de que el cuento largo 'Mientras ellas duermen' debe mucho a *Lolita*. No creo, sin embargo, que fuera Nabokov el primero ni el autor por antonomasia que le mostró 'what could be achieved by the use of palimpsest – paraphrasing and hybridizing a text in search of the precise artistic effect he desired.' (258) A mi modo de ver, Marías ya lo había aprendido mucho antes de que reescribiera *Lolita* ('La novela más melancólica (*Lolita* recontada)', 1992), no sólo en las traducciones sino, sin ir más lejos, ya en su segunda novela, *Travesía del horizonte*, repleta de reescrituras de

textos de, entre otros, Joseph Conrad, Henry James y Arthur Conan Doyle.

Estas observaciones recalcan lo complicados que son los estudios de la intertextualidad como el de Wood. Las influencias no sólo son difíciles de determinar (¿cómo distinguir las influencias de las afinidades?), varían mucho, asimismo, en carácter y vigor. Hay que tener en cuenta, además, que la intertextualidad no es un fenómeno ontológico (es decir, un 'reconocimiento') sino un proceso dinámico que depende de un abanico de factores como son el intrincado contexto literario, cultural e histórico del texto adoptado y el no menos complejo contexto del texto adoptivo, por no hablar de los distintos actores implicados en el proceso (escritores, lectores e intermediarios como editores, traductores y críticos). Estudios de este tipo no pueden rendir más que una idea tentativa de este complicado y, en el fondo, esquivo fenómeno. Es lo que ha logrado Wood, que, además, ha inaugurado un campo en que queda mucho por explorar. Como señala en la última página de su libro, hasta la fecha no se han estudiado a fondo las traducciones realizadas por escritores como Pérez Galdós, Unamuno, Benet y Martín Gaité ni las resonancias de éstas en las obras de estos autores.

MAARTEN STEENMEIJER, RADBOUD