

MUNI, Bharata. *NĀTYAŚĀSTRA. Tratado fundamental de Poética, Composición y Artes Escénicas*. Iván González Cruz (estudio preliminar, traducción y notas). Valencia: Letra Capital, 2013, 724 pp.

«El hallazgo de Sceptis», como fue nombrado el corpus textual aristotélico al ser extraído de la tierra en este lugar de la Grecia antigua, sigue siendo referente por excelencia para los estudiosos del teatro. Cada nuevo texto que tratase temas teóricos del arte teatral, sin importar la época en la que surgió, inevitablemente es comparado con los parámetros que Aristóteles legó a través de su *Arte Poética* como fundantes para el teatro occidental. En el caso de *Nātyaśāstra* —el tratado de la India antigua que recoge la milenaria tradición dramaturgica y escénica de aquellas tierras—, establecer una relación con el texto aristotélico significaría tender puentes y correspondencias entre dos mundos para los cuales el arte es sagrado y trascendental para la educación moral y ética del ser humano. «*Nātyaśāstra* no reduce la importancia de un texto fundamental como la *Poética*, sino que redefine sus afirmaciones», como comenta el traductor en su estudio preliminar (25). De esto nos convencemos con la lectura del tratado en el que se entrelazan mito, ciencia y literatura y que se nos presenta por primera vez en castellano con traducción y estudio del académico de la Universidad Politécnica de Valencia Iván González Cruz. Constituido por 36 capítulos divididos en dos partes —una dedicada al teatro y la otra a la danza—, *Nātyaśāstra* puede ser interpretado de dos modos complementarios: como tratado de poética, composición y artes escénicas y a la vez como escrito espiritual-filosófico que reflexiona sobre

la relación del hombre con lo divino a través del arte. El texto está compuesto en 6 000 slokas (o sutras, reglas cortas) a manera de preguntas que hacen algunos sabios y las respuestas que les da el maestro de arte dramático Bharata; traducidas al español con esmero, preservando la forma y la rítmica de la obra antigua. El origen de *Nātyaśāstra* es inmemorial, pues en sus mismas páginas es referido como el quinto *Veda* (*nātyaveda*) y poder leer hoy este texto es todo un hallazgo cuyos méritos apenas se vislumbrarán. La fecha de su escritura es hipotética: algunos la sitúan hacia el año 400 a. C., otros creen que el texto pertenece a una etapa entre el 200 y 100 a. C. La autoría se atribuye a Bharata Muni, pero se considera simbólica como es común con los textos antiguos y con el tiempo se llegó a considerar como manual de actores. Un manual que, sin embargo, dilucida las fronteras de lo práctico y ofrece información sobre arte y sociedad, relaciones humanas, arquitectura. Una de las principales cuestiones es la posición del tratado sobre el origen del drama: sagrado, concebido por Brahma a petición de los dioses como diversión para ellos y para los mortales. Al responder a esta petición, el dios supremo fija propósitos didáctico-morales para la educación del espectador y encarga al mortal Bharata dramatizar y representar los relatos durante la celebración del Festival del Estándarte. A partir de aquí, el lector occidental evoca en su mente la *Poética* y el *Arte Nuevo de hacer comedias* para situar a *Nātyaśāstra* en un entorno universal, y también algunos conocimientos del codificado arte oriental en el que cada paso, palabra y gesto cumple indicaciones precisas. En este contexto de lectura encontramos que, de manera muy parecida al ritual Dionisiaco en el altar del centro

del teatro griego, también Brahma ocupa el centro del escenario entre flores esparcidas y se le ofrenda sacrificio no animal según la costumbre hindú. Entre los puntos convergentes con el teatro en la Grecia antigua están también las características del drama como «imitación de las acciones y las conductas de la gente» y su carácter educativo (70); el uso de máscaras, de las que el texto registra 36. ¿En qué divergen estos dos modelos de teatro antiguo? En primer lugar, en la no división de géneros que propone la poética hindú, para la cual la imitación de las alegrías y las tristezas de dioses, héroes y humanos y la mezcla de los sentimientos otorga mayor placer a los espectadores. El manejo del tiempo que plantea *Nāṭyaśāstra* nos remite más a Lope de Vega que a Aristóteles, con la ruptura de la unidad temporal de la acción, pero como en cada expresión artística de la antigüedad donde se yuxtaponen religión, festividad y arte, la duración de la representación se extiende en términos de horas y horas. Una diferencia notable que marca la poética es la participación de la actriz, que en el teatro occidental sucedió apenas a partir del siglo XVI con la *Comedia dell'arte*. El texto describe y explica cada elemento de la representación teatral, desde el texto hasta el maquillaje y el vestuario, los personajes, los tipos de edificio teatral, la dicción, los instrumentos musicales. Así por ejemplo, se comentan los diez tipos de obra y las reglas para su composición, la relación entre lo real y lo fantástico en las historias. Impacta el minucioso estudio del origen de los sentimientos y su relación con el carácter del ser humano, aludiendo al concepto de los *humores* en el cuerpo humano, que será muy utilizado en la Edad Media europea y en el teatro isabelino para la creación de la tipología de los personajes teatrales. Manteniendo constantemente la relación entre dramaturgia y representación, el texto de *Nāṭyaśāstra* se ocupa también del espacio teatral como edificio y como lugar de la representación desde su construcción hasta su consagración. Y algo muy específico —a diferencia del carácter

democrático del teatro griego—, el hindú cuida la separación de castas en la antigua India en la construcción misma de los edificios teatrales. La segunda parte del libro está dedicado a la danza y con el mismo método describe y regulariza los movimientos, la música y los instrumentos en la representación dancística.

La presente edición y traducción de *Nāṭyaśāstra* como comenta I. González Cruz, parte de la publicación en dos tomos (el primero en 1950 y el segundo en 1961) de la traducción de sánscrito al inglés realizada por Manomohan Ghosh, pero enriquecida por nuestro traductor con algunos pasajes a partir de un estudio crítico comparativo que aparece en la versión del 2010 en cuatro tomos.

ELVIRA POPOVA

GARCÍA BARRIENTOS, José-Luis. *La razón pertinaz. Teoría y teatro actual en español*. Bilbao: Artezblai, 2014, 333 pp.

En el prólogo de *La razón pertinaz* quedan explicados su título, objeto, enfoque y estructura y, sobre todo, queda establecido el tono que dominará todo lo que sigue: claridad en la exposición, transparencia en las intenciones, declarada aspiración a la profundidad y ánimo de discusión franca, sin elusión de la controversia. Viejas virtudes —hoy en retirada— que el libro defiende con *pertinacia* al asumir sin concesiones una apuesta alta: la de conjugar los requerimientos de un enfoque genuinamente teórico (el alcance general y la problematización constante de las categorías conceptuales que pone en juego) con la necesaria atención a lo particular y el tono asertivo o valorativo propios de la mirada crítica. De esa interpenetración dan cuenta tanto el subtítulo «Teoría y teatro actual en español» como el criterio que rige la estructuración en secciones y capítulos.

El libro comienza con un preámbulo

autobiográfico que relata los años de formación intelectual del autor, con énfasis en sus primeras —y decisivas— experiencias como espectador y lector de teatro. No obstante, el tono distendido de esta apertura es solo aparente: su inclinación innegociable hacia la teoría lleva al autor a «examinar problemas (no datos)» (18) aun tratándose, como aquí, de su propia peripecia vital. De este modo, si en tanto *preámbulo* y en tanto *autobiografía* esta sección se separa de las siguientes por el contrato de lectura que propone, no es menos cierto que el autor aprovecha esta circunstancia casi como un ardid para deslizar dos de las hipótesis fuertes que han regido, desde sus primeras publicaciones académicas, la concepción, el desarrollo y el refinamiento de su modelo *dramatológico*. Del borroso pero fulgurante recuerdo de un espectáculo callejero en una feria popular y de la temprana y deslumbrada lectura en solitario de los clásicos teatrales de la biblioteca familiar, parece surgir la defensa de un concepto de *drama* que «como categoría común al texto y a la escenificación» (22) subsume con naturalidad —por lo menos poética— ambas experiencias de infancia, al albergar en su potencial descriptivo tanto el componente espectacular-viviente del hecho teatral como la relativa autonomía literaria que el autor ha defendido como marcas constitutivas del *modo dramático* de representar ficciones, es decir, del teatro.

La segunda sección, «Teoría de la literatura y teoría del teatro» entra ya formal y frontalmente en materia. El primero de sus dos capítulos se asume como un esbozo de tendencias y enfoques en la teoría literaria (europea y estadounidense) reciente, pero es ante todo un balance crítico de esas tendencias y una toma de posición con respecto a ellas. Tras la crisis epistemológica de los post-estructuralismos y contra los relativismos anti o post-disciplinares emergentes luego de ella en los centros hegemónicos de la academia, el autor renueva los votos de su afinidad epistemológica con el campo de estudios abierto por la Poética, en la tradi-

ción clásica pero también en sus formulaciones contemporáneas —principalmente la narratología genettiana— defendiendo la productividad y la vigencia de este enfoque, que «no solo ha proporcionado los mejores frutos en la teoría literaria del siglo XX sino que se presenta cargado de futuro hoy» (66). El capítulo siguiente, de importancia decisiva, argumenta la inscripción de la *dramatología* —en tanto teoría teatral— en esta tradición, a partir del concepto nuclear de *modo de imitación*, de conocida raigambre aristotélica. En particular, la oposición, cerrada y excluyente, entre el modo *narrativo* (mediado) y el modo *dramático* (inmediato) de representar ficciones permitirá aislar y construir un enfoque propio para este último, el enfoque dramatológico, cuya metodología de análisis de las estructuras representativas desarrolla, complementa y confronta a un tiempo con la *narratología* —también modal— impulsada por Genette en los años setenta y ochenta. En lo que resta del capítulo se muestran las primeras «consecuencias y utilidades» (77-87) de este criterio de demarcación de la teoría y del enfoque propuesto, del cual se afirma, sin medias tintas, que «proporciona instrumentos conceptuales utilísimos y quizás imprescindibles para comprender cabalmente la dramaturgia contemporánea» (93). Las casi doscientas páginas que siguen se encargarán de fundamentar esta afirmación a partir del examen de dramaturgias que plantean genuinos desafíos al modelo de análisis que se propone describirlas —el primero de ellos, un verdadero contraejemplo narrativo de Heiner Müller—, así como de nociones teóricas o de categorías analíticas cuyo carácter complejo y problemático sirve de estímulo, más que de obstáculo, para mostrar su potencial explicativo y su productividad artística.

Las secciones tercera y cuarta, subdivididas en cinco capítulos cada una, completan el volumen verificando entonces una evolución o un arco que avanza gradualmente de lo general a lo particular, cuyos extremos serían, de un lado, la reflexión metateórica que sigue

al preámbulo y del otro, el conjunto de siete miradas críticas al teatro actual en español que cierra el libro. Los capítulos centrales exhiben un balance entre teoría y crítica con un acento que pasa, de los «Problemas de dramatólogía» (título de la tercera sección) a las «Dramaturgias» propiamente dichas (título de la cuarta). Entre los primeros descuelga el consagrado al «formidable problema de la subjetividad en el teatro» (111). Se propone allí un balance crítico de la dramaturgia de Buero Vallejo y se plantea el carácter decisivo que asume en ella «el recurso a una forma de subjetividad dramática basada en la identificación del público con el punto de vista de un personaje» (104), solidaria de un procedimiento formal que en el marco del análisis dramatólogico se describe como *perspectiva sensorial interna* y que lleva al modo dramático a uno de sus límites teóricos y expresivos, al atacar frontalmente la mirada objetiva o externa de los hechos de la ficción que en principio le es propia. Esta tensión y esta dificultad se explican a partir del encuadre más general de los procedimientos que afectan a la *distancia* y la *perspectiva* en la obra de Buero, para confrontarlos al final del capítulo con el uso (bien distinto) que se hace de ellos, en clave de comedia, en la obra *¿Estás ahí?* del argentino Javier Daulte.

Las dramaturgias de autores (y autoras) hispanoamericanos contemporáneos dominan los capítulos siguientes y terminan de dar cuenta del amplio abanico de intereses y problemas que el libro aborda. Por ejemplo: la sub-representación y la consiguiente discriminación de las obras escritas por mujeres en las cronologías, antologías e historias del teatro reciente en español es atacada en la teoría y contrarrestada en la práctica (predicando con el ejemplo) en el capítulo «Dramatología del tiempo y dramaturgias femeninas» (117-157) que retoma y sintetiza desarrollos teóricos ya probadamente exitosos del autor sobre la temporalidad en el teatro —tema de su tesis doctoral *Drama y tiempo: Dramatología I* (Madrid, CSIC, 1991)— para examinar a partir de ellos la

obra de nueve dramaturgas contemporáneas (cinco españolas consagradas y cuatro mexicanas emergentes) y defender en todos los casos y con muchas variantes la sofisticación y la inteligencia con que la gama de posibilidades que ofrece la representación dramática del tiempo es en ellas explotada.

En la sección final, «Dramaturgias», sobresalen los estudios dedicados al mexicano Jaime Chabaud y al madrileño Juan Mayorga y el rescate/defensa de una obra *menor* de Valle-Inclán, *¿Para cuándo son las reclamaciones diplomáticas?*, de 1922, cuyo análisis la legitima como auténtico *esperpento* y da cuenta, a partir de ella, de la productividad poética y política de las relaciones entre prensa y *esperpento* en el marco más general de la dramaturgia del autor gallego. El libro concluye con las citadas «siete miradas críticas al teatro actual en español», un conjunto de reseñas cuya brevedad y amenidad, propias de un muy oportuno final en *anticlímax*, no las libra, tampoco, de afirmaciones y preguntas tan razonables como controversiales, ofrecidas deliberadamente —pertinazmente— para el debate, como las dedicadas, en el capítulo final, a la designación vaga o indeterminada del concepto de *teatro independiente* en la España actual, y a su cada vez menos vacilante y más cercano vínculo con la oficialidad y la institucionalización «en épocas en que la Administración se erige como el principal empresario teatral del país» (303).

IGNACIO GUTIÉRREZ

BADIA, Lola (dir.). *Literatura medieval*. Barcelona: Enciclopèdia Catalana – Editorial Barcino – Ajuntament de Barcelona, 2013-2015, 3 vols.: *Literatura medieval (I). Dels orígens al segle XIV*, 543 pp.; *Literatura medieval (II). Segles XIV-XV*, 487 pp.; *Literatura medieval (III). Segle XV*, 494 pp.

Los tres volúmenes dedicados a la literatura medieval catalana son la primera par-

te de la magna *Història de la Literatura Catalana* en 8 volúmenes, dirigida por Àlex Broch y cuyo cuarto volumen, dirigido por Josep Solervicens, está dedicado a la *Literatura moderna. Renaixement, Barroc i Il·lustració*; el quinto, a la *Literatura contemporània (I). El Vuit-cents*, dirigido por Enric Cassany y Jordi Marrugat; el sexto, a la *Literatura contemporània (II). Modernisme i Noucentisme*, dirigido por el malogrado Jordi Castellanos y Jordi Marrugat, que también dirigieron el séptimo: *Literatura contemporània (III), Del 1922 al 1959*; el octavo, en fin, la *Literatura contemporània (IV). Del realisme històric a la postmodernitat*, a cargo de Àlex Broch.

El primer volumen, *Literatura medieval (I)*, subtítulo *Dels orígens al segle XIV*, se divide a su vez en seis capítulos firmados por los mejores especialistas actuales, incluida la directora, que redacta más de uno, como el capítulo 1 (*Edat Mitjana i Literatura*, 17-46), donde analiza rigurosamente el concepto de Edad Media catalana, partiendo de las síntesis previas de los maestros Rubió i Balaguer y Riquer, señalando el principio de que «s'anomena literatura catalana medieval els textos en vers i prosa, dotats d'algun tipus d'elaboració formal significativa, produïts durant els segles XII, XIII, XIV i XV a les terres de llengua catalana; és a dir, el departament francès dels Pirineus Orientals, Catalunya, València, les Balears i el principat d'Andorra» (18). Señala sus límites territoriales; el contexto político y religioso; las grandes cuestiones y géneros: amor, milicia y caballería; contrasta el saber laico; la imagen del hombre que reflejan aquellos autores; las modalidades retóricas y de predicación; la oralidad y escritura, con el peso de la tradición; la transmisión manuscrita y el inicio de la imprenta, y, en fin, la vinculación de las letras catalanas a la casa real, cuyo eventual patronazgo permitió la continuidad de las letras, promoviendo, por ejemplo, la compilación de obras doctrinales, como el *Crestia* de Eiximenis y la traducción de obras históricas, científicas y de la

Antigüedad. En el capítulo 2 (*Dels orígens al segle XIV*, 47-84) la profesora Badia examina y documenta los períodos iniciales, desde los precedentes (siglos IX-XII), histórica y culturalmente contextualizados, hasta las vísperas del siglo XV. También redacta los dos primeros epígrafes del capítulo 3: *Les cròniques i els cronistes* (3.1. «El text historiogràfic a l'edat mitjana», 85-89; 3.2. «Catalunya i la historiografia entre el segle VIII i XIII», 89-96). La siguiente sección, dedicada a la prosa histórica y las crónicas (3.3. «El *Llibre dels fets* del rei Jaume I», 97-122) la firman Josep M. Pujol i Xavier Renedo, que destacan la gran difusión de la crónica desde fechas muy tempranas. El siguiente epígrafe (3.4. «El *Llibre del rei En Pere* de Bernat Desclot», 123-152) es de Stefano M. Cingolani, que también firma el 3.6. («Pere III el Cerimoniós», 188-217), mientras que el anterior (3.5. «La *Crònica* de Ramon Muntaner», 152-188) lo ha redactado Josep A. Aguilar. El capítulo 4, *La lírica d'arrel trovadoresca* (219-296), dedicado a la poesía lírica y narrativa contemporáneas, lo firma Miriam Cabré, que analiza la excelente producción lírica («el filó central de la literatura de l'època medieval», en palabras de Lola Badia), especialmente la herencia de autores autóctonos como Cerverí de Girona, Andreu Febrer, Jordi de Sant Jordi y, sobre todo, Ausiàs March. Miriam Cabré también es responsable del capítulo 5, *La narrativa en vers* (297-372), junto con Anton M. Espadaler, que dedican una atención específica a Francesc de la Via, entre otros autores de «noves rimades». El capítulo 6 y último de este primer volumen (*L'accés dels laics al saber: Ramon Llull i Arnau de Vilanova*, 373-510) aporta una innovadora y rigurosa visión del saber literario laico, filosófico y científico, que también firma la directora Lola Badia, a cuyo cargo está asimismo la introducción general (6.1. «Política, difusió del saber i espiritualitat al pas del segle XIII al XIV», 373-377) y, en colaboración con Joan Santanach y Albert Soler, el 6.2. («Ramon Llull», 377-476). El 6.3. («Ar-

nau de Vilanova», 476-509), en fin, lo firma Jaume Mensa, que justifica la inclusión del médico en una historia literaria, por su «veritable temperament d'escriptor», en palabras de Rubió i Balaguer.

El segundo volumen, *Literatura medieval (II)*, subtítulo *Segles XIV-XV*, retoma la numeración capitular del primero. Así, el capítulo 7 (*Eiximenis i la prosa doctrinal del segle XIV*) se subdivide en cinco epígrafes: 7.1. «Els ordes mendicants i la cultura» (13-21), redactado por Sadurní Martí, que también redacta el siguiente (7.2. «Francesc Eiximenis», 21-59), en colaboración con David Guixeras; el epígrafe 7.3. («Vicent Ferrer», 59-82) lo firma Xavier Renedo, y a cargo del citado Sadurní Martí están los dos siguientes: 7.4. «L'obra d'altres mendicants: Ramon Martí, Nicolau Eimeric i Joan Eixemenó. Els salms penitencials» (82-91) y 7.5. «Exemples i miracles. La *Doctrina moral* d'en Pacs» (91-96). El hispanista británico Barry Taylor, en fin, firma el último epígrafe del capítulo: «Les formes breus sapiencials» (96-103), que subraya la originalidad de los libros de proverbios de Lull, pero sin desmerecer los demás textos sapienciales catalanes, que pertenecen más bien «a l'àmbit del traductor i del compilador». Lola Badia redacta el capítulo 8. *Monarquia, llengua i literatura* (105-116), un excelente resumen de la ingente labor de la cancillería, cuya prosa «està condicionada pel llenguatge administratiu, que requereix claredat, precisió i l'ús d'un repertori fixat de fórmules convencionals» (109). El capítulo 9, *Traduccions i traductors*, está subdividido en nueve epígrafes: 9.1. «La traducció i la redacció d'obres científiques i tècniques» (118-131), que firma Lluís Cifuentes; 9.2. «Les traduccions literàries: problemes i mètodes» (131-141), a cargo del gran especialista Josep Pujol, que también firma los siguientes: el 9.3. «Les traduccions d'història clàssica, medieval i humanística» (141-146); el 9.4. «Les traduccions del llegat poètic clàssic: Ovidi i Sèneca» (146-148); el 9.5. «Les traduccions de filosofia antiga, políti-

ca i moral» (149-153); el 9.6. «Les traduccions de textos i autors medievals francesos i italians» (153-159), con especial atención a la novela caballeresca, Dante, Boccaccio, Petrarca y la ficción sentimental. Del mismo Josep Pujol es el 9.7. «Les traduccions doctrinals i bíbliques» (159-163). Es muy importante la labor, apenas tenida en cuenta en otras historias literarias, de analizar las traducciones, su método, proyección, difusión e influencia, especialmente si vinculan a los dos grandes reinos peninsulares: Aragón y Castilla. Montserrat Ferrer, en fin, firma los dos últimos: 9.8. «Les traduccions de textos espirituals» (163-172) y 9.9. «Antoni Canals» (172-183). El capítulo 10, *Bernat Metge*, consta de cinco partes: 10.1. «Ramon de Perellós i el *Viatge al Purgatori de Sant Patrici*» (185-192), a cargo de Lluís Cabré, que también firma los tres siguientes: 10.2. «Vida y obra de Bernat Metge» (192-203), 10.3. «El *Llibre de Fortuna i Prudència*» (203-213) y 10.4. «El *Valter e Griselda*» (214-217); el 10.5. «*Lo somni*» (217-238) lo ha redactado Lola Badia. Un solo autor, Marco Pedretti, firma el capítulo 11. *Anselm Turmeda* (239-260). A cargo enteramente de Jaume Torró está el capítulo 12. *La poesia cortesana* (261-352), que analiza en cuatro epígrafes la obra de varios poetas de la altura de Jordi de Sant Jordi o Andreu Febrer. El capítulo 13, *Ausiàs March i els poetes catalans del segle XV*, subdividido en cuatro partes, lo redacta excelentemente Lluís Cabré: 13.1. «Ausiàs March: vida, obra, transmissió i cultura» (353-371), que también firma, en colaboración con Marcel Ortín, el 13.2. «Lectura de la poesia d'Ausiàs March» (371-397); mientras que Jaume Torró i Francisco Rodríguez Risquete han redactado el 13.3. «La poesia després d'Ausiàs March» (398-435); el último, 13.4. «La posteritat d'Ausiàs March i la transmissió impresa» (435-440), lo firma Albert Lloret, que abunda en la gran difusión que supuso la edición impresa de March, cuya «percepció d'aquest March petrarquitzat es generalitzà» (440).

El tercer volumen, *Literatura medieval (III)*, subtítulo *Segle XV*, continúa asimismo con la numeración capitular del anterior. De modo que empieza con el capítulo 14, *Cavalleria i literatura*, cuyo primer epígrafe 14.1. «El context social de la cavalleria» (15-30) lo firma el especialista Rafael Beltran, al igual que el 14.2. «Joanot Martorell i la cavalleria» (30-37); el 14.3. «La *Història de Jacob Xalabín* i altres novel·les breus» (38-54) lo ha redactado Anton M. Espadaler. Un capítulo entero, el 15 (55-106), está dedicado al *Curial e Güelfa* y lo firman Lola Badia y Jaume Torró; otro capítulo completo, el 16 (107-161), al *Tirant lo Blanc*, a cargo de Josep Pujol, que, además de resumir las interpretaciones al uso, analiza con especial atención las fuentes, catalanas, latinas, italianas o españolas. El capítulo 17, *La prosa històrica i sentimental al segle XV*, se subdivide en 3 epígrafes: 17.1. «La prosa històrica» (163-171), a cargo de Maria Toldrà, que también firma el siguiente: 17.2. «Historiadors del segle XV» (172-190); el tercero es de Lola Badia: 17.3. «La ficció sentimental» (190-210). El capítulo 18, *Joan Roís de Corella*, es monográfico, aunque subdividido en cuatro subapartados: Josep Martos firma los dos primeros: 18.1. «Vida i formació» (211-215) y 18.2. «La poesia» (215-222); los dos últimos, 18.3. «Proses d'inspiració clàssica i cortesa» (222-242) y «Les proses de tema religiós i les traduccions» (242-250) son de Francesc J. Gómez. El capítulo 19 es también monográfico, dedicado a *L'Espill de Jaume Roig*, con cinco epígrafes: 19.1. «Descripció de l'obra» (251-266), a cargo de Antònia Carré; 19.2. «Jaume Roig i la tradició satírica» (266-283), que firma Jaume Torró; los tres siguientes los vuelve a firmar Antònia Carré: 19.3. «L'Espill com a mirall d'època» (284-292), 19.4. «El reptu estilístic de l'Espill» (292-302) y 19.5. «La transmissió i la recepció» (302-304). El capítulo 20 se titula *Escriptors a la València de la segona meitat del segle XV* (305-355) y lo ha redactado enteramente Tomàs Martínez Romero,

subdividiéndolo en función de los géneros y autores: Fenollar, Gassull, Vinyoles y otras obras anónimas y colectivas, como el llamado *Cançoner satíric valencià*, *Els escacs d'amor*, la poesía de certamen o el *Cançoner sagrat de vides de sants*. El capítulo 21, *La prosa religiosa*, cuenta con una introducción de Sadurní Martí: 21.1. «Els gèneres devots» (357-370); un apartado, el 21.2., dedicado a «Felip de Malla» (370-390), que firma Josep Pujol, y el tercero 21.3. «La *Vita Christi* d'Isabel de Villena: referents i escriptura» (390-408), redactado por Rosanna Cantavella. Del último capítulo, el 22, *La «teatralitat difusa» de l'Edat Mitjana* (409-436), es autora Lola Badia, que a continuación redacta un excelente epílogo: *Literatura medieval: a propòsit de la nova «Història de la Literatura Catalana»* (437-444), donde justifica la necesidad de esta historia literaria, especialmente caracterizada por «la identificació documental d'escriptors, l'estudi material de la transmissió manuscrita i impresa i la detecció de fonts» (444).

Esta justificación final del método histórico-literario, con los pertinentes análisis por géneros y temas recorre los tres volúmenes y le presta una uniformidad encomiable. Todos los capítulos, además, huyen de la prolijidad, están muy bien subdivididos en párrafos numéricamente señalados, de modo que la necesaria erudición no esté reñida con la explicitación didáctica, ni haya excesivas desproporciones de espacio entre un capítulo o epígrafe y el resto. Se ha cuidado mucho que la extensión sea proporcional, sin darle una excesiva relevancia a los grandes nombres: Lluïl, Bernat Metge, la poesía trovadoresca, Ausiàs March, el *Tirant...*, en detrimento de los menores o de los cultivadores de los géneros antes llamados «de pensamiento» o ahora de «no ficción». No estamos, por ello, ante un conjunto de monografías coordinadas, sino de una obra excelentemente concebida como una unidad por la directora, máxime porque la mayoría de autores son profesores de la Universitat Autònoma de Barcelona y de la Universitat

de Girona; muchos, alumnos de la profesora Lola Badia, o formados en la misma escuela y con los mismos profesores, especialmente Martín de Riquer, maestro directo o indirecto de todos ellos.

Son unos hermosos tomos, por dentro y por fuera, con una cuidada tipografía, en que se combinan las panorámicas generales y las particularidades genéricas, estamentales, ideológicas, de escuela y de autor. La originalidad radica especialmente en que todos los capítulos, subpartados y epígrafes han sido redactado con el máximo rigor, contando con los nuevos medios informáticos y con el auxilio de las diversas bases de datos, que no sólo facilitan la lectura de textos hasta ahora de difícil acceso, sino también la difusión de una literatura cuyas obras medievales son excelentes en todos los géneros y registros, orales y escritas, religiosas y laicas, de ficción y de pensamiento, líricas, teatrales y narrativas. Se dedica un espacio mayor a algunos aspectos habitualmente soslayados o tangenciales, como la historia del libro, la filología material, el humanismo vernáculo, o las traducciones, claves «per a accedir al nucli de la producció medieval que avui es considera literària» (Badia, III, p. 440). También merecen atención las relaciones mutuas entre las cortes de la península. Al final de cada capítulo hay una bibliografía específica y actualizada, que complementa la citada en cada volumen, donde también se incluye un exhaustivo índice de autores y obras, que le prestan a la obra una claridad y utilidad extraordinarias.

Es una obra fundamental, de máximo nivel científico, rigurosa, poco menos que exhaustiva y que no se deja impregnar de tergiversaciones interpretativas «d'arrel nacionalista» ni de falsillas historiográficas al uso, sino que se atiene a la historia y crítica de los textos y autores, en sus respectivos contextos, su historia genérica, sus fuentes, difusión y proyección. El enorme esfuerzo que ha supuesto la periodización, documentación, selección, redacción y coordinación

se ve ampliamente recompensado, porque esta *Història de la literatura catalana* será de obligada consulta para todo aquel que quiera conocer la producción literaria catalana medieval, ya que recoge lo mejor de los grandes maestros (los citados Rubió i Balaguer y Riquer, pero también Milà i Fontanals, Rubió i Lluch o Lluís Nicolau d'Olwer) e incorpora los estudios más recientes de los mejores especialistas: «una bona part dels vint-i-nou col·laboradors són professors universitaris que es van incorporar a la docència gràcies a l'adveniment de l'actual democràcia espanyola» (III, 438). Profesores e historiadores de la literatura de todas las universidades con departamentos de filología catalana, españoles y extranjeros, que han ido publicando estudios monográficos, exhumando documentos y editando críticamente los textos desde los años setenta hasta el presente.

GUILLERMO SERÉS

HERRERO SALGADO, Félix y Miguel Ángel BELTRÁN NÚÑEZ. *Predicadores y sermones en España (siglos XVI-XX)*. Madrid: Fundación Universitaria Española, 2014, 402 pp. y CD.

Los Profesores Herrero Salgado y Núñez Beltrán presentan este libro como resumen de sus obras sobre la Oratoria sagrada publicadas durante varias décadas, si bien en este ponen el acento en el estudio temático de los sermones: «la predicación, dicen, es generosa mina en que los investigadores pueden encontrar ricos filones para sus trabajos no solo de temas religiosos, sino también de tipo moral, social, cultural, histórico, político, militar...».

Basan su afirmación en tres razones. Primera: la misma naturaleza de la predicación, es decir, la doctrina que se predica, que comprende dos géneros de verdades: verdades especulativas, que exponen lo que se ha de creer, verdades que han sido aceptadas en

todos los tiempos, y verdades prácticas, que van encaminadas a mover la voluntad a obrar el bien y evitar el mal, o sea, a la corrección de las costumbres, verdades que han encontrado contravenciones en todos los tiempos. Segunda razón: la duración de los sermones: hasta una hora en los siglos XVI-XIX, sesenta largos minutos que daban oportunidad al predicador para hablar de lo divino y de lo humano, de las costumbres, especialmente de las malas costumbres, de la política y de la cultura del momento. Tercera razón: la influencia del sermón en la configuración de la mentalidad de la sociedad. En un momento, en el Antiguo Régimen sobre todo, en que la influencia de la Iglesia Católica jugaba un papel decisivo en el devenir social —unión de trono y altar—, las palabras del predicador en los sermones, tan frecuentes, caían como rocío del alba y se incrustaban en el alma de los oyentes.

La obra está dividida en dos Secciones: la primera, 402 páginas, en papel; la segunda, en un CD, en que se da la ficha de 8 688 sermones de 4 673 predicadores de los siglos XVI-XX. La primera sección, presentada por un prólogo, está dividida en tres partes: las dos primeras —historia de la predicación y análisis de los elementos lingüísticos de los sermones— tienen, según los autores, carácter de introducción, si bien necesaria, de la tercera, la temática de los sermones.

La historia de la predicación (103 páginas) comprende la predicación de Jesucristo, de los Apóstoles, de los Santos Padres, la predicación medieval y la predicación de los siglos XVI-XX. En los distintos capítulos se expone la predicación de la época: los agentes que actúan en la predicación: el predicador —función, cualidades, preparación—, el público —actitud, diversidad psicológica, moral y cultural—, el fin de la predicación, así como la estructura retórica del sermón.

En la segunda parte (105 páginas) los autores analizan la lengua, el estilo y los recursos retóricos de los sermones de los siglos XVI-XVII, del siglo XVIII y de los siglos XIX-XX, exponiendo la teoría y la

práctica en cada uno de los tres grupos con abundantes textos de retóricos y de sermones. De especial interés, los textos de los sermones, que permiten al lector ponerse en contacto con la palabra de los predicadores y conocer su evolución a través de los siglos: clasicismo renacentista del XVI, barroco del XVII, gerundianismo y reforma del XVIII, reforma que continuará en los siglos XIX y XX.

La tercera parte, temática de los sermones (150 páginas), constituye para los autores la parte central de su obra. En su presentación insisten en recordar las dos partes temáticas de los sermones, doctrina y aplicación moral, y que los oradores sagrados tuvieron conciencia de que sus palabras debían dirigirse, sobre todo, a corregir los vicios y las malas costumbres. Hecha esta observación, emprenden la exposición de la temática de los 8 688 sermones —8 212 sermones sueltos (un librito de unas treinta páginas que recoge un sermón predicado en circunstancias especiales) y 476 sermonarios—, que dividen en tres capítulos correspondientes a las tres etapas históricas señaladas. En cada uno de los capítulos se realiza la presentación pormenorizada de la materia que abordan los predicadores en los diversos tipos de sermones: sermones de tiempo ordinario, de la Santísima Trinidad y de Cristo, de la Virgen María, de los Santos, sermones de circunstancias: fúnebres, de aspecto religioso-social, cultural, político, militar, etc. Las fuentes de esta clasificación temática son dos: los títulos de los 8 688 sermones catalogados en la sección segunda (CD) de este libro y la lectura y análisis de cientos de sermones que hicieron los autores, como muestran en los ocho tomos de la Oratoria sagrada que han publicado. En nota a pie de página se da explicación del análisis de cientos de sermones: «Hay que tener en cuenta que de las 5 452 páginas de los ocho tomos publicados, unas 3 300 son de textos transcritos y analizados de los sermones, que conforman una amplia antología de la Oratoria sagrada española»

En cada uno de estos apartados los sermones que tratan su materia se señalan con un número que se corresponde con el que ha sido asignado a cada uno de los sermones en el catálogo del CD.

Un cuarto capítulo de esta tercera parte aborda el análisis de la temática de los sermones en su contexto histórico; en él se reflexiona, en especial desde los sermones de circunstancias, sobre las situaciones concretas en las que se han ido fraguando y la partida que un investigador puede sacar a los mismos.

Una extensa bibliografía de la Oratoria sagrada (19 páginas) da término a esta Sección.

En la sección segunda, en CD, los autores dan la ficha de los 8 688 sermones de los 4 673 predicadores en los tres grandes bloques ya señalados. El primero, el denominado sermulario clásico español, siglos XVI y XVII, lo componen 3 346 sermones de 1 613 predicadores; el segundo, siglo XVIII, 3 777 sermones de 2 110 predicadores, y el tercero, siglos XIX y XX, 1 565 sermones de 950 predicadores. En cada uno de los bloques los predicadores y sermones se agrupan por órdenes religiosos y, al final, se exponen los del clero secular. En la mayoría de los casos el nombre del predicador se acompaña de breves datos biográficos y tras la ficha del sermón se indica la biblioteca o bibliotecas donde pueden consultarse. Como se ha indicado, a cada sermón o sermulario se le ha asignado un número para facilitar la consulta de los temas que se ofrecen en la Tipología de sermones y sermularios. Así, los sermones del primer bloque van numerados del 1 al 3 346; el del segundo, del 1 al 3 777, y el terceto, del 1 al 1 565.

Herrero y Núñez, en el Prólogo, expresan el propósito que les animó a escribir su obra: «Es nuestro deseo que este libro ayude a valorar la relevancia de la Oratoria Sagrada a través de la historia de la Iglesia y su importancia en la actualidad como fuente de investigación desde ámbitos tan distintos como la teología, la filosofía, la filología, la historia de las mentalidades, por mencionar algunos. Estamos convencidos,

además, de que la lectura de estas piezas de literatura religiosa fomentará el interés por su estudio, persuadidos de que quien se acerque a estas fuentes de primer orden para el conocimiento de nuestra cultura en absoluto quedará defraudado». Por poner un ejemplo concreto: el historiador interesado en la biografía del rey Carlos III puede encontrar notas interesantes de su vida y de su obra en los 81 sermones —12 predicados en circunstancias concretas de su vida y 69 en las honras fúnebres a su muerte— cuyos títulos —con la referencia a las bibliotecas donde pueden consultarse— aparecen en el CD.

JOSÉ DEL CANTO PALLARES

ARELLANO, Ignacio. *El ingenio de Lope de Vega. Escolios a las Rimas humanas y divinas del licenciado Tomé de Burguillos*. New York: IDEA, 2012, 307 pp.

La batalla contra la poesía cultista en que se embarcó abiertamente Lope de Vega desde los años veinte del siglo XVII ha provocado que ya en vida del autor, y especialmente desde el campo de sus enemigos, se malinterpretara la llaneza que el Fénix pregonaba como la cualidad característica de su estilo, malentendida como simplicidad más o menos popularizante.

De entre las varias obras lopescas cuyo estudio contradice estas ideas tal vez la más interesante sea las *Rimas de Tomé de Burguillos*, culminación de su ingenio y talento poético. Sobre el *Burguillos* concentra su erudición Ignacio Arellano, con varios artículos en prensa, una edición que se adivina en ciernes, y este volumen. En él ofrece Arellano un conjunto de escolios, y argumenta que los editores y estudiosos que han trabajado sobre el *Burguillos*, aunque han apreciado los temas y tópicos (desengaño, crítica de los mecenas, etc.), no han indagado en su fundamental artificio, esto es, en la «estructura *aguda* de estas composicio-

nes, la red de correspondencias mentales y de juegos verbales que hacen del *Burguillos* una enciclopedia del ingenio» (270).

En efecto, como impresionante enciclopedia de ingenio —del de Lope y, añadiríamos, de Arellano— funciona este volumen, que se lee como conjunto de notas que resuelven problemas de puntuación, lectura, referencias y, frecuentemente, fallos de interpretación de la crítica previa. Se trata —lo reconoce el propio Arellano— de una «especie de cajón de sastre filológico» (22), que en ocasiones llega al extremo de presentar sonetos con sus notas (118-120), algo más propio de una edición crítica. Pese a esta yuxtaposición de comentarios, el libro de Arellano se lee con agrado y facilidad debido a tres razones fundamentales.

En primer lugar su impresionante erudición, conocimiento que el autor sabe expresar con un estilo diáfano y sumamente convincente. Arellano aclara los poemas del *Burguillos* mediante precisiones de vocabulario —valgan como ejemplo la de «cartón» como «corpiño» para el soneto 1 (27), o «picador» para el 39 (86)—, o incluso mediante disquisiciones sobre un referente erudito —la anécdota de la Elena pintada por Zeuxis (320), los pasajes eliminados de la edición española de los *Ragguagli di Parnaso* de Traiano Boccalini (170), el número áureo (214-215), o los *torts de la rime* (220-221)—, etc. Esta erudición tan económica y claramente expuesta, al tiempo que útil para la lectura de los poemas del *Burguillos*, constituye el principal atractivo del volumen de Arellano.

En segundo lugar, y como hemos anticipado arriba, *El ingenio de Lope* es de agradable lectura debido a la claridad con que desmonta la estructura conceptual de los poemas del *Burguillos*, usando a menudo y con suma eficacia la teoría de Gracián. Seguir a Lope y a Arellano en esta pirotecnia mental, y darse cuenta del valor de esta estética de la precisión y la dificultad de pensamiento, es un auténtico placer mental para los lectores del volumen.

En tercer lugar, *El ingenio de Lope* resulta atractivo por algo bastante menos edificante, como es el malicioso placer de ver reprender ingeniosamente a nuestros semejantes. Y es que el volumen de Arellano ha sido claramente provocado por el desacuerdo del autor con la reciente edición de Cuiñas Gómez, cuyos defectos enumera con cierta impaciencia. Más respetuoso se muestra Arellano con los otros editores, como Carreño, o Rozas y Cañas Murillo, cuyas desafortunadísimas lecturas *à clef* referidas a José de Pellicer comenta con notable contención (123; 181; 201). Pese a ello, es preciso señalar que Arellano también reconoce en varias ocasiones la dificultad del trabajo de los editores anteriores, incluida Cuiñas Gómez, y advierte a los lectores que, dada la naturaleza de su libro, se tiene que concentrar más en los errores que en los indudables e innumerables aciertos de estos estudiosos.

Este mismo ánimo de admiración acompañada de interés y deber crítico nos lleva a proponer adiciones o soluciones diferentes al trabajo de Arellano, comentarios que han de entenderse siempre en este espíritu. Así, entre las ocurrencias de la palabra «Tasticot» y semejantes —se le escapa la muy temprana de *La contienda de García de Paredes y el capitán Juan de Urbina* (v. 1459), en la que la palabra vuelve a aparecer como interjección y probable juramento (la base de la palabra es el alemán «Got»), que es el uso más frecuente en Lope. De modo semejante, a la lectura de Arellano del soneto 29 cabría sugerir que Burguillos describe a Venus (el lucero del alba) como mensajera o anticipo del sol, es decir, como Iris (mensajera de los dioses y, como arco iris, anunciadora del buen tiempo). Por tanto, la frase «Iris salió del sol» es aposición a «Venus», y no constituye un sujeto aparte. No haría falta explicar, pues, una supuesta extraña concordancia en singular del verbo principal (65): si seguimos nuestra lectura, el sujeto de «salió» es simplemente «Venus». Asimismo, en el soneto 33 cabe sugerir que la enmien-

da «voz» por «luz» (73), podría no ser necesaria si interpretamos que la «primera luz» de la *princeps* es metáfora de los primeros indicios primaverales, y que lo que engaña al «joven almendro» es el hecho de que esta prematura primavera incite a volar a los rui-señores. En cuanto al soneto 59, dedicado a la carga de un toro contra la guardia tedesca, cabe notar que Arellano acepta sin más comentarios el color amarillo de las calzas de esa guardia (105), mientras que el amarillo era más bien el color característico de la guardia española o amarilla, y no, que sepamos, de la tedesca. Igualmente mínima es la precisión que nos merece el comentario al soneto 108, donde cabría añadir que el pueblo extremeño al que alude Arellano se llama actualmente «La Garrovilla», y no «Garrovillas» (174). Es accesoria nuestra sugerencia a la lectura del maravilloso soneto burlesco 120, dedicado al exorcismo de un «demonio culterano» que ha poseído a un desventurado poeta, y que por fin ve una puntuación precisa. Sin embargo, interpreta Arellano como incoherente el hecho de que el exorcista a la vez quiera desalojar al demonio y grite a los que le asisten: «Tenedle, que se va» (cabría puntuarlo con signos de exclamación). Más probable parece que el exorcista se refiera a dos objetos diferentes: al demonio lo quiere en efecto expulsar, pero al cuerpo del poseso, que sin duda se debate durante el exorcismo, lo quiere sujetar hasta que sea libertado.

Pese a estas mínimas sugerencias, insistimos en que *El ingenio de Lope* es un libro admirable, que impresionará a cualquier lector y llenará de agradecimiento e interés a todo lopista y aficionado a uno de los libros de poesía más maravillosos del Siglo de Oro, el *Burguillos*, cuya edición a manos de Arellano se antoja magnífica y definitiva, y que no cabe sino esperar con impaciencia. Buen augurio, en suma, para la colección en que se inscribe (Batihaja, del IDEA) y para los trabajos en prensa de Arellano.

ANTONIO JIMÉNEZ SÁNCHEZ

SÁEZ RAPOSO, Francisco (dir.). *La creación del espacio dramático en el teatro español entre finales del siglo XVI y principios del XVII*. Vigo: Academia Editorial del Hispanismo, 2014, 293 pp.

En las últimas décadas, en el ámbito de los estudios del teatro del Siglo de Oro, se ha ido prestando cada vez más atención a la cuestión del espacio teatral, en sus tres planos fundamentales: el espacio diegético, es decir el conjunto de los lugares; el espacio escénico, o sea el espacio real de la puesta en escena, cuyas formas varían según las épocas, y edificios; el espacio dramático, que sería la modalidad concretamente teatral de representar los lugares ficticios de la *fabula* en los espacios físicos utilizables para la puesta en escena.

En el marco de esta tendencia se coloca el volumen que dirige con esmero Francisco Sáez Raposo, *La creación del espacio dramático en el teatro español entre finales del siglo XVI y principios del XVII*, en que se presentan los resultados del proyecto de investigación que él mismo coordina sobre «Escena Áurea (I). La puesta en escena de la comedia española de los Siglos de Oro (1570-1621): Análisis y base de datos».

Los nueve artículos del volumen van precedidos por el prólogo de José-Luis García Barrientos: «Puesta en escena o puesta en el espacio». García Barrientos repasa las más recientes posturas críticas sobre la cuestión y se configura como un útil instrumento a la hora de enfrentarse a la cuestión de la doble vertiente del espacio teatral; el representado y el de representación.

Abre el volumen la profesora Mercedes de los Reyes Peña con «Espacio dramático y espacio escénico en *El viejo enamorado* de Juan de la Cueva»; la profesora se propone analizar la construcción del espacio dramático y la puesta en escena, situándose «en la mente del poeta» (28). Al mismo tiempo, la estudiosa presenta una propuesta de reconstrucción del Corral de San Juan, en Sevilla, donde la obra se representó en 1580 y con-

sigue, acudiendo también a las acotaciones explícitas e implícitas, «contextualizar físicamente la construcción del espacio escénico» (33).

El propio director colabora en el volumen con el excelente artículo «Lope de Vega y la articulación escénica del teatro pastoril en el marco de la Comedia Nueva». Sáez Raposo, a partir de *Belardo el furioso*, *El verdadero amante*, *Los amores de Albanio y Ismenia* y *La pastoral de Jacinto*, analiza la concepción lopesca del espacio dramático de la llamada «comedia pastoril». Según el autor, «Lope sitúa sus argumentos en tres espacios genéricos principales: el valle, el bosque o montaña y la aldea» (97), y la evocación de dichos espacios convencionales se consigue sobre todo con la «técnica diseminativa» (109): de hecho, el Fénix coloca en el entramado léxico términos capaces de configurar «en la mente del espectador, no sólo lugares, sino también ambientes» (109); esta misma finalidad evocativa se reconoce a la «proliferación de deícticos» (93) y al vestuario de los personajes.

Piedad Bolaños Donoso, en «Espacio dramático en la “tragedia” *Los jardines y campos sabeos*, de Feliciano Enríquez», se dedica a una dramaturgia que no se atuvo al patrón fijado por Lope y su escuela. De hecho, Feliciano, al tener muy claro que su obra no correspondía a la estética del público de la época, «pensó siempre en un “espectáculo” recogido, creando un espacio escenográfico basado fundamentalmente en la palabra poética que encierra el verso» (116). La estudiosa, al analizar la comedia, en la que el jardín actúa de espacio central, se apoya también en los textos teóricos en los que la misma Feliciano nos deja constancia de su preceptiva dramática.

Por su parte, Natalia Fernández Rodríguez, a la que debemos otros excelentes trabajos sobre el espacio escénico en la comedia de santos, en su trabajo sobre «Metáfora y símbolo del movimiento espacial en las comedias hagiográficas de Lope» se centra en *Comedia de San Segundo*, *El divino africa-*

no, *El serafín humano*, *Barlán y Josafá* y *San Nicolás de Tolentino*. La autora analiza el aprovechamiento dramático de la simbología relacionada con los espacios verticales (el eje cielo-tierra-infierno) y horizontales (el trayecto real y espiritual del santo que protagoniza la pieza) que aparecen entrelazados; la autora, además, demuestra que «el aprovechamiento semiótico de la verticalidad» (144) debía de fundarse en los juegos de tramoya, que servirían para llevar a la escena «vuelos, hundimientos, transiciones» (145).

El artículo de Juan Carlos Garrot Zambrana, «El espacio en algunas comedias madrileñas de Lope de Vega», está dedicado a las comedias urbanas, en concreto a *El mesón de la corte*, *Las ferias de Madrid*, *La bella malmaridada*, *La discreta enamorada* y *Santiago el Verde*. Garrot Zambrana se propone analizar «cómo los distintos lugares aparecen en escena, lo que en ellos ocurre, su función» (173-174). *El mesón de la corte* y *Las ferias de Madrid* se eligen «por las opciones radicalmente distintas que adoptan en cuanto al número y tipo de espacios» (174); *La discreta enamorada*, por su parentesco temático-estructural con *El acero de Madrid*, mucho más atendida por la crítica; en *La bella malmaridada* se detecta una mayor presencia del espacio interior doméstico y, por último, en *Santiago el Verde* destaca la ambientación en un espacio campestre engastado en un ámbito urbano.

George Peale, con su trabajo «Vélez de Guevara abre los espacios de la Comedia Nueva», ilustra «la evolución cronológica y graduada complejidad de la dinamización escenográfica de los espacios dramáticos dentro del corral de comedias» (206) basándose en el análisis de algunas piezas de Vélez, entre las que están *Los hijos de la Barbuda* y *La Serrana de la Vera*. Peale, tras examinar los textos y las acotaciones, subraya el papel clave del ecijano en el proceso de dinamización y aprovechamiento de los espacios del corral, emprendido por los dramaturgos a partir de la primera década del siglo XVII, en beneficio de la especta-

cularidad de sus piezas. En concreto, el autor demuestra que Vélez supo dar mayor amplitud al espacio escénico, incorporando el patio del corral e involucrando al espectador en el enredo.

En el trabajo «Notas sobre el espacio en la comedia religiosa: relatar, mostrar, representar», Javier Rubiera, autor del trabajo que ha cambiado, tal vez de manera definitiva, el rumbo de los estudios sobre la dimensión espacial en la comedia áurea, con *La construcción del espacio en la comedia española del Siglo de Oro* (2005), dirige su atención a *La vida y la muerte de Judas*, de Damián Salustio del Poyo. Rubiera toma en consideración las cuestiones cruciales a las que tiene que enfrentarse todo dramaturgo: la elección, en un conjunto muy amplio de situaciones posibles, de las acciones que representar ante los ojos del público; las que se desarrollen «en un espacio latente del que proceden ruidos y voces muy significativas» (234) y, por último, lo que hay que encomendar al relato de un personaje; lo que supone dos situaciones diferentes: el «describir y contar lo que ocurre en un espacio contiguo» y «el narrar lo sucedido en un tiempo pasado, normalmente en un espacio diferente al del locutor» (234).

A continuación, Victoriano Roncero López, en su artículo «El espacio dramático en *Cómo ha de ser el privado* de Francisco de Quevedo», se dedica a la única pieza de Quevedo que se ha legado íntegra hasta nuestros días, *Cómo ha de ser el privado*, que pertenece al llamado subgénero de «comedia de privanza» y que, a todas luces, Quevedo redactó pensando en un público cortesano y aristocrático. Roncero López tras situar la comedia en su contexto «cronológico y genérico» (249), analiza el asunto del espacio dramático y sobre todo la manera en la que Quevedo, en los cauces establecidos por la Comedia Nueva, utilizaría los elementos técnicos y los escenarios a disposición en la época.

Remata el volumen la interesante contribución de Alessandro Cassol, «El mundo

araucano en tres comedias áureas», que nos desplaza a un espacio dramático no convencional: el de la América española. Cassol examina tres piezas que él considera especialmente representativas: *El Arauco domado*, de Lope de Vega, *La beliger española*, de Ricardo del Turia, y *Algunas hazañas de la muchas de don García Hurtado de Mendoza, marqués de Cañete*, escrita en colaboración entre nueve dramaturgos. El autor, tras una atenta reconstrucción del contexto histórico de cada pieza y de las peculiaridades del subgénero, analiza detenidamente los textos, con particular atención a las acotaciones, con el propósito de «focalizar unas cuestiones vinculadas con la construcción del espacio dramático y los recursos escénicos» (270).

En definitiva, estamos ante un trabajo que intenta aumentar la capacidad de percibir el teatro del Siglo de Oro como fenómeno complejo, y sobre todo asumir la perspectiva del dramaturgo en su taller, mientras, al componer, imagina y organiza los mecanismos y los procedimientos que realizarán la plasmación de los versos en acción dramática concreta, o sea, la materialización y especialización del texto. El lector apreciará la variedad temática de las contribuciones, el rigor de las propuestas metodológicas y la validez de los enfoques crítico-teóricos.

ROBERTA ALVITI

GARCÍA LORENZO, Luciano (ed.). *La madre en el teatro clásico español: Personaje y referencia*. Madrid: Editorial Fundamentos, 2012, 238 pp.

Uno de los adagios más antiguos de la crítica de teatro áureo dice que la madre en el teatro áureo tiene una presencia mínima. Nos encontramos, pues, ante uno de los personajes menos utilizados del amplio elenco de familiares del teatro: el padre preocupado por la boda de las damas (*La dama boba*,

por ejemplo), el padre-rey que lucha con su hijo (Basilio en *La vida es sueño*, etc.), los primos casamenteros de las comedias de enredo, etc. Ya Rudolph Schevill hizo notar en *The Dramatic Art of Lope de Vega* esta disfunción al respecto del personaje materno en tres obras del Fénix, García Lorenzo se propone arreglar esta situación en el volumen que edita al respecto, tras haberle dedicado atención a la criada (2008), al figurón (2007), al monarca (2006) y al gracioso (2005) todos en esta misma serie. El editor recuerda que los personajes del galán, la dama, el gracioso, el rey, el padre y la criada han sido cuantitativa y cualitativamente el foco de atención del corpus de la comedia áurea (7). Tras esto efectúa un interesante repaso de los (pocos) hitos críticos que hay sobre el tema desde el de Christianne Faliu-Lacourt sobre un corpus de 31 obras (Toulouse, Université, 1979, pp. 39-59) hasta el de Irma Iris Sprangle (The Catholic University of America, 1984, sobre todo, pp. 73-150) o María José Caamaño sobre *La hija del aire*, *El monstruo de los jardines* y *Eco y Narciso* de Calderón (*Actas del XIV Coloquio Anglogermánico*, Stuttgart, Franz Steiner, 2008, pp. 129-44). A este ensayo, de especial importancia en cuanto *compte-rendu* del tema, siguen otros nueve de especialistas en Historia, Historia del Teatro y práctica teatral sobre esta cuestión. María Ángeles Pérez Samper realiza un repaso de las principales nociones que conflúan en la concepción de la maternidad en la Edad Moderna a partir de las *Epístolas familiares* de Antonio de Guevara, *La perfecta casada* de fray Luis de León, *La educación de la mujer cristiana* de Juan Luis Vives y algunos menos conocidos como *La familia regulada con doctrina de la Sagrada Escritura* de fray Antonio Arbiol y Díez. La tesis es incontestable: «la maternidad era la centralidad del ser femenino» (17). Alfredo Hermenegildo efectúa un convincente análisis de las situaciones semióticas y escénicas en las que se encuentran las madres del teatro del quinientos, quienes se

convierten en un «signo semiótico» que se va cargando de sentidos multiformes con una «evidente fuerza» (56). Marcella Trambaioli analiza el subgénero novelesco del Lope de *La discreta enamorada*, o *¿De cuándo acá nos vino?* No es baladí la diferenciación genérica (ni cronológica) pues «es necesario estudiar la conformación del personaje de la madre en cada subespecie dramática, que afecta y conforma, con su código peculiar, a cada tipo teatral» (59). Las madres de las comedias *de senectute* y las juveniles brillan por su «independencia y por la ausencia de cualquier referencia a la figura materna» (60), lo que no es poco si recordamos la centralidad del rol genitor en la mujer del momento. Abraham Madroñal realiza un interesantísimo artículo centrado en *Los jueces de Castilla* de atribución lopeveguesca (aunque Morley y Bruerton mantienen que es de Moreto) y miramescuana *La reina Sevilla, infanta vengadora*. Son mujeres nobles, cercanas a los espacios de poder, donde la presencia del honor materno es cuestión de estado y ejemplos de «esposas calumniadas» que «después puede demostrar su inocencia» (101). Frederick A. de Armas analiza, como siempre de manera muy sugerente, *La prudencia en la mujer* de Tirso de Molina a partir de *España acude en la defensa de la Religión*, pintura del Tiziano y el sepulcro de doña María de Molina y encuentra aspectos que unen a la María de Molina histórica con la «Minerva pacífica» de la obra, que se analiza como un «monumento supremo, que contiene toda una serie de obras de arte» dentro de la misma (116). María José Caamaño se centra en las «alusiones a las madres que permanecen fuera del espacio escénico y en lo determinante que esa ausencia puede llegar a ser para el desarrollo de la acción dramática» (120) en el corpus calderoniano. En ocasiones Calderón no le da importancia a las madres que aparecen en el listado de *dramatis personae* de la comedia en un juego de pseudopresencia y en otras le da mucha importancia a madres que no están en una suerte de pseudoausencia

(144). La autora se centra, entre otros, en la comedia *Mañana será otro día*, *Guárdate del agua mansa*, *El alcalde de Zalamea*, *La vida es sueño*, *Las manos blancas no ofenden*, *Los cabellos de Absalón* y *Las tres tragedias en una*. Aurelio Valladares analiza *El animal profeta* y *La casa del tahúr* miramescuanas a partir de la función dramática que tiene este personaje pues sus tejemanejes permiten el desarrollo de la trama, siquiera sutilmente (162). Teresa Julio analiza la presencia (ausencia) de la madre en Rojas Zorrilla en un artículo en el que, partiendo del desinterés con respecto a las madres en el teatro áureo, confirma este mismo aspecto en un número muy significativo de las comedias de Rojas. Confirma que «frente a las 9 comedias sin padre encontrábamos 20 sin madre, y frente a los 26 padres como personajes dramáticos solo se han identificado 5 madres en 4 comedias» (192). Ramón Martínez parte de la base de una invisibilidad todavía mayor en el teatro breve. Analiza, así, entre otros, *El niño y Peralvillo de Madrid* de Quevedo (donde aparece una madre aconsejadora), el *Segundo entremés del testamento de los ladrones*, el *Entremés de los romances* y en el entremés del *Niño de la Rollona* de Francisco de Avellaneda. Es necesariamente de destacar *El parto de Juan Rana*, extraordinaria pieza de burla en la que Juan Rana se convierte en madre e incluso da a luz en escena. Para el crítico, los «géneros breves reinventan el personaje otorgándole cualidades que nacen de la inversión de las características esperables» (211). Finalmente, Eduardo Pérez Rasilla se centra en un personaje materno concreto, el de la Doña Bárbara de *¿De cuándo acá nos vino?* en la que el tratamiento «por parte del dramaturgo se convirtió quizás en el elemento más atractivo para su escenificación» (215). Tras mencionar a la actriz Berta Riaza, la Belisa de *La discreta enamorada*, Pérez Rasilla menciona la elección por parte de Rafael Rodríguez de Pepa Pedroche para el papel lo que significaba «optar por la imagen de la juventud y encauzar la co-

media por los caminos de una rivalidad entre la madre —Pepa Pedroche— y la hija doña Ángela, a quien encarnaba una actriz muy joven, Eva Rufo» (227). Resultan, por cierto, muy interesantes las palabras de esta actriz sobre su papel en *Arte nuevo de hacer teatro en nuestro tiempo* (Fernando Doménech y Julio Vélez-Sainz [ed.]. Madrid, Ediciones del Orto, 2011, pp. 149-151).

Los artículos resultan en su conjunto convincentes, sus testimonios interesantes y sus análisis iluminadores. Puede que la madre no sea una figura de máxima importancia en el teatro clásico español, sin embargo, sí se puede establecer que tampoco es una figura inexistente o un mero referente. Quizá más estudios de estas características sirvan para reconfigurar el universo de los personajes de nuestro teatro clásico.

JULIO VÉLEZ SAINZ

BONILLA CEREZO, Rafael y Ángel L. LUJÁN ATIENZA (ed.). *Zoomaquias. Épica burlesca del siglo XVIII*. Madrid-Frankfurt: Iberoamericana – Vervuert, 2014, 514 pp.

En los últimos años estamos asistiendo a un reflorecimiento de la crítica sobre el género épico, tanto serio como burlesco, que está planteando profundos cambios en nuestras concepciones del paradigma literario hispánico. En particular, la épica aurea está comenzando a despuntar como tema de estudio por cuanto vertebró buena parte del acontecer cultural de su época. Algo más recelosa se muestra aún la crítica para abordar la épica del XVIII que aquí nos ocupa; que si bien no tuvo la misma importancia relativa en su siglo, sí gozó de prestigio y plumas esmeradas como puedan ser la de Luzán o, a caballo con el XIX, las del discipulado andaluz de Lista. De modo que el volumen preparado por los doctores Bonilla y Luján viene a ser a fin de cuentas un pionero en los estu-

dios de épica burlesca dieciochesca que rescata para la historia literaria, del limbo en el que han dormido durante doscientos años, ocho piezas de un género hoy por hoy desconocido para el hispanista medio.

El volumen, con la intención de facilitar un panorama introductorio al lector que se asome por vez primera al género, se abre con un capítulo sobre el origen y la evolución del mismo en el siglo XVIII, por el cual se da noticia del resurgir de esta forma de épica breve tan ligada en espíritu a otras manifestaciones culturales ilustradas que servían para canalizar la actitud crítica y satírica del momento. Tras este, se incluyen los estudios individuales de cada una de las obras editadas (de las cuales seis se editan por vez primera modernamente). A saber: *La Burromaquia* de Gabriel Álvarez de Toledo, *La Gatomiomaquia* de Ignacio de Luzán, *La Perromachia* de Francisco Nieto Molina, *El imperio del piojo recuperado* de Gaspar de Molina, *La Perromachia* de Juan Pisón y Vargas, *El murciélago alevoso* de Diego González, y por último una anónima *Grillomaquia*, conservada en un manuscrito de la colección de Pascual de Gayangos. Los estudios tienen una extensión ajustada a la de cada uno de los poemas, y aun no tratando de ser exhaustivos, resultan bastante completos. Normalmente, al tiempo que ofrecen un útil resumen argumental de los poemas, van desgranando las apreciaciones críticas pertinentes. La excepción son los estudios de las perromachias y de *La Burromaquia*, en que se procede de un modo más sistemático subdividiendo el discurso. Además, también se da noticia, en la medida de lo posible, de los autores de los poemas: tanto de sus avatares biográficos conocidos, como de sus otras obras literarias. Y todo ello dando cuenta de la bibliografía existente sobre cada obra. En esto, la excepción está en el estudio de *La Gatomiomaquia*, muy breve por cuanto su autor es sobradamente conocido.

Por lo que se refiere a los criterios de edición, Bonilla y Luján optan por la regularización de todo el corpus textual y por la

modernización gráfica (puesto que las grafías no reflejan diferencias lingüísticas con respecto al español actual, sino solo distintos usos gráficos). Y preservan en raras ocasiones algunos casos que han considerado como rasgos de estilo. En los casos en que existían varios testimonios, han tratado de ofrecer un estema de los mismos aportando selecciones de las variantes cotejadas para justificarlo (el grueso del aparato lo ofrecen en las páginas finales del volumen). Por último, antes de ofrecer su edición de los textos, se incluye una bibliografía en la que, aparte lo preceptivo sobre épica, y los artículos sobre obras concretas, se transfieren al ámbito hispánico algunos títulos de estudios italianos e ingleses recientes que pueden ser muy útiles para orientar la crítica del género épico burlesco en nuestro país.

La anotación de los poemas es muy completa y rica: léxico, mitología, fuentes clásicas y de la literatura nacional, onomástica y toponimia, recursos de estilo... Con todo, es inevitable que algunas lecturas oscuras queden sin aclarar o pobremente anotadas, aunque en este punto entiendo que no hay una única manera correcta de editar un texto. Pondré algunos ejemplos tomados del primero de los poemas del volumen: *La Burromaquia*. Los versos (II, 423-424) ofrecen una lectura que no logro desentrañar y entiendo tampoco los editores: «y hasta en la voz, que por los aires yerra / es el rebuzno del rebuzno “guerra”». ¿Qué es pues *el rebuzno del rebuzno*? ¿No será mas bien un *lapsus calami* enmendable *ope ingenii*? O más adelante, a propósito del personaje de Diracocindo (II, 446), del que se nos dice que es un *mulo maragato*, y en que la nota solo se refiere al aspecto geográfico sin incidir en la expectación que la región de la maragatería suscitó a lo largo del XVIII por su atraso e incomunicación, por ejemplo en las tan conocidas cartas de Jovellanos a Ponz. O también el siguiente verso 14 de las octavas impresas por Torres Villarroel en que leemos: «preparando sin arco la sagita». Frase carente de sentido de por sí, que invi-

ta a pensar en un error de imprenta. ¿En qué consiste preparar una flecha sino en montarla en el arco? También hemos encontrado algunas imprecisiones. En la nota 47 de la página 357 se refiere a la novela pastoril *Siglo de oro en las selvas de Erifile* de Bernardo de Balbuena como un *conjunto* de novelas. O en la nota 48 de la página 452 se afirma que la fama es capital en los textos épicos desde la Edad Media. En este caso el error está en la preposición. Pues la fama es capital *en* este periodo, pero no *desde* él. Ya era un elemento fundamental en la épica antigua y vemos a la diosa de este nombre tanto en Homero como en Virgilio. También hemos advertido una excesiva dependencia de Góngora en la anotación, en lugar de poner en relación las obras editadas con textos de épica estrictamente hablando. Esto supone que se pierdan buena parte de las claves de comprensión de las obras. Pondré solo un ejemplo para ilustrar esto. En la *Grillomaquia*, en el combate singular final Regrío da muerte a Altigrio ahogándolo (vv. 615-616), del mismo modo que en parte de la tradición épica castellana hace Bernardo del Carpio con Roldán en Roncesvalles. Algo escrito de forma paródica que no pasaría inadvertido a los lectores eruditos de estas piezas. Aparte la injustificada metamorfosis que han querido ver al anotar la introducción del poema (477) y que no es sino el palidecer de Altigrio ante el peligro y al morir (vv. 587-590 y 617). En cuanto a la materialidad del volumen solo señalaré dos cosas. En el caso de *La Burromaquia* he echado en falta la numeración por estrofas, convencional en el género, como se presenta en *La Gatomiomaquia* y en *La Rani-ratiguerra*, pues permite trabajar de forma más cómoda con textos extensos. Por último, hay quien me ha hecho notar, recordando una apostilla de Martín de Riquer, el detalle material de que los nombres de los editores se repitan en la parte superior de todas las páginas del libro, cuando en un volumen como este, de carácter antológico, lo propio hubiera sido indicar el nombre de cada es-

critor y el título de su poema en las páginas que ocupan. De este modo el volumen sería más manejable, y más sencillo para el lector poder navegar por el mismo sin la necesidad de acudir al índice o de memorizar el orden en que se editan los extensos poemas. Ténganse estos errores y detalles de edición reprochables por excepción en un trabajo riguroso en que no ha sido fácil encontrarlos.

Las piezas editadas poseen muchas diferencias: las hay breves y extensas, más o menos afines a los moldes de épica seria, y por supuesto unas más afortunadas que otras. Por ello, el hecho de ofrecerlas en un mismo volumen, formando un considerable corpus, arroja una visión de conjunto sobre el género que lo inviste de gran importancia y ha de servir como acicate para su reinscripción en la historiografía literaria. Todo especialista en poesía dieciochesca debería acercarse a este esmerado volumen para leer su introducción y alguna de las piezas. Dudo mucho que un juguete cómico tan sabroso como *La Gatomiomaquia* pueda aburrir a alguien.

MARTÍN ZULAICA LÓPEZ

GIMENO PUYOL, María Dolores. *Primera Memoria de José Nicolás de Azara*. Zaragoza: Institución Fernando el Católico, 2014, 245 pp.

María Dolores Gimeno Puyol, que publicó en 2010, el *Epistolario (1784-1804)* de José Nicolás de Azara, una de las personalidades más carismáticas del siglo XVIII español, recupera en esta ocasión el texto, en buena parte inédito, de su *Primera Memoria*. Testigo presencial y partícipe de algunos de los acontecimientos más trascendentales de la política europea del fin del siglo, debido a su quehacer diplomático en Italia y Francia, escribió tres memorias, indispensables para conocer la política exterior española entre los años 1796 y 1799.

El afortunado hallazgo por parte de la profesora Gimeno Puyol de una copia parcial manuscrita inédita de la Primera Memoria en la Biblioteca de Catalunya en la colección de folletos, «España en el mundo», ha hecho posible la publicación de esta edición. A la misma, con abundante, pertinente y bien elaborado aparato crítico, le precede el excelente y documentado estudio preliminar en el que, tras la semblanza biográfica del Caballero Azara, reconstruye las vicisitudes de las tres memorias, de sus copias conocidas y su difusión posterior. Los originales autógrafos han corrido diferente suerte; el primero ha desaparecido y los otros dos se conservan en la Biblioteca Nacional de Madrid. Además incluye un profundo análisis del contenido de la obra, que combina el testimonio de los hechos de los que el autor había sido protagonista con la justificación de sus actos (31).

En 1847, Agustín de Azara, publicó a sus expensas *Revoluciones de Roma*, obra que comprendía las tres Memorias, hasta ese momento inéditas de su tío, con el propósito de reivindicar su figura, «rehabilitándolo tras un final poco honroso, destituido por el Secretario de Estado Godoy, y el olvido posterior» (22). A pesar de que en la nota a la edición afirmaba sin pudor que publicaba el texto original, sin alteraciones, la realidad era bien distinta. María Dolores Gimeno Puyol demuestra, tras su cotejo con la copia de la Biblioteca de Catalunya, que fue censurado sistemáticamente. «Don Agustín adoptaba luego la estrategia que criticaba, ya que pasaba a la acción editando un texto manipulado, no obstante confesase lo contrario» (22). Gabriel Sánchez Espinosa, que publicó hace unos años sendas ediciones de la Segunda y Tercera Memoria, anotadas y comentadas, ya lo manifestó para el caso de estas dos.

La copia parcial inédita de la Biblioteca de Catalunya, reproducida íntegramente en esta edición, abarca la primera parte (que incluye el crítico texto previo a la «Introducción», suprimido en la edición de 1847), la

segunda parte y finaliza en la mitad del capítulo XII (el segundo de la Tercera Parte). La profesora Gimeno Puyol continúa donde se interrumpe con el texto de *Revoluciones en Roma*. En su opinión, a pesar del rechazo de Agustín de Azara a la autoría de las copias clandestinas, en el caso de la que se reproduce en el libro no hay duda de que es «obra de José Nicolás de Azara a juzgar por el estilo y su contenido [...] Las partes editadas correspondientes denotan la mutilación de buena parte de los contenidos de crítica eclesiástica» (27). La razón de las supresiones hay que buscarla en los propios presupuestos ideológicos del editor, vinculado al carlismo: «Las Memorias que él editaba ofrecían una imagen libre de cualquier duda, comedida en cuestiones ideológicas y religiosas, de un diplomático defensor de Pío VI y del Papado, reconocido por los monarcas de su tiempo» (74).

El editor de 1847 suprimió todas las alusiones a la confusión espiritual-temporal de la Iglesia que José Nicolás de Azara denunciaba en el largo preámbulo omitido de la Primera Memoria, concretando, por una parte, los métodos usados por el clero para dominar y modelar conciencias y, por otra, la estrategia esgrimida durante siglos para apoderarse de los bienes de los fieles y su poder de influencia sobre las monarquías europeas católicas. El ejemplo culminante del proceso de degradación de la institución era el pontificado de Pío VI, cuando la corrupción y el nepotismo generalizado habían llegado a límites inauditos. El Papa, protagonista principal, aparecía como un personaje caracterizado en tres dimensiones: humana, política y moral. El resultado era un retrato hipercrítico, en el que el autor «destaca las acciones desafortunadas del sujeto biografiado, el cual, todavía vive en el momento de la escritura» (47). Tampoco el círculo del Pontífice escapaba a su mordacidad, construyendo una galería grotesca, de podredumbre humana. Con la invasión de Italia por los franceses la burlesca corte romana dejaba paso a los banqueros, los comisarios

y los militares enviados por el Directorio. Los primeros, retratados ácidamente, personajes oscuros, representaban «la corrupción de siempre en torno a la rapiña de la guerra» (52), mientras que de los otros destacaba la franqueza y lealtad. La arrolladora personalidad de Napoleón emergía entre todos, seduciendo al experimentado embajador de España.

El «memorialista» Azara, que escribió la Primera Memoria en una situación de desgracia, «está dolido por el injusto trato del pontífice» (33). Consciente de su protagonismo, ante la historia vivida y la autojustificación adoptaba un «triple punto de vista: historiador distante, biógrafo y testigo privilegiado de la corte de Pío VI, y en fin, protagonista de graves sucesos» (36). La apariencia de veracidad, con multitud de alusiones personales a detalles vívidos, documentos, personas, batallas, fechas, cifras, ciudades, etc. contribuyen a dar credibilidad al relato, escrito en primera persona, en el que el uso intensivo de recursos narrativos, aportan color y vivacidad. También se deducen su opinión personal y su ideología, en la que deja claro su honestidad, honorabilidad y dignidad. No obstante, sus contemporáneos no entendieron bien el carácter de su negociación; por su actitud de parcialidad con los revolucionarios recibió críticas que él consideró exageradas, pues no hacía más que seguir las directrices políticas de España, entonces aliada de Francia. Las dificultades de las conversaciones diplomáticas y el papel desairado que el Caballero cree que ha representado debido a la doblez y maquinaciones del Pontífice jalonan una narración que va ganando en intensidad. En opinión de María Dolores Gimeno: «Las nuevas circunstancias lo movieron a describir un mundo que vio transformarse y su actuación en él. Era una necesidad como hombre político, aunque también una manera personal de desahogarse en momentos de desgracia mediante el relato autobiográfico [...] con que trascendía sus desengaños» (68).

La profesora Gimeno Puyol añade para

terminar su estudio los criterios de edición del texto y la amplia bibliografía. Al final del libro figura un útil y pertinente índice onomástico, necesario para localizar a la amplia galería de personajes que circulan por las páginas de la memoria. Hay que destacar el notable y meritorio esfuerzo hecho en la identificación de cada uno de ellos, cuyas breves semblanzas biográficas aparecen en las notas a pie de página de la presente edición.

En definitiva, nos encontramos ante un extraordinario libro, imprescindible para conocer la convulsión política que se desencadenó en el Vaticano a raíz de la invasión de Italia por los ejércitos franceses hasta la paz de Tolentino en febrero de 1797, firmada entre Francia y los Estados Pontificios. Obra que sirve de precedente inmediato a las ediciones de la Segunda y Tercera Memoria, ya citadas.

ELISA MARTÍN-VALDEPEÑAS YAGÜE

LEFERE, Robin. *La novela histórica: (re)definición, caracterización, tipología*. Madrid: Visor, 2013, 301 pp.

Lo primero que quiero señalar al comenzar esta reseña es el punto de vista «interesado» del autor de la misma, especialmente por haber publicado en el mismo año otro libro dedicado a la novela histórica. Por lo que se indica en el prólogo, buena parte de los años que Robin Lefere dedica a la redacción de su obra coinciden con los que dediqué a un trabajo similar (E. Díaz Navarro, *En torno a la novela histórica española. Ecos, disidencias y parodias*. Madrid: Ediciones del Orto, 2013), si bien hay que señalar que la parte que tienen en común nuestros análisis es la dedicada a la reflexión teórica e histórica sobre el género, titulada «(Re)definición, caracterización, tipología». En la segunda sección, con el título «Perspectivas: Retrospectivas», Lefere desarrolla

sus análisis de distintas novelas latinoamericanas, mientras que mi estudio se dedica solo a la novela española.

Dicho esto, hay que recordar que en el campo de la filología española, desde el impulso inicial de Amado Alonso, contábamos con aportaciones dignas de señalar, como las de Celia Fernández Prieto, Carlos Mata y Mercedes Juliá; y con respecto a la literatura latinoamericana son conocidas las de Fernando Afinsa, Juan José Barrientos, Seymour Menton y Amalia Pulgarín, entre otros. También, aunque no estudien específicamente este tipo de novela, hay que tener en cuenta los análisis que tratan las relaciones entre narración e Historia, como los que han desarrollado Santos Sanz Villanueva, Jo Labanyi y David Herzberger, por citar algunos de los más relevantes.

No es, por tanto, un terreno inexplorado por el que transita Lefere y muy pronto percibimos su conocimiento detenido de esta amplia bibliografía y de la narrativa latinoamericana, a la que ya ha dedicado varios trabajos notables.

Según se ha dicho, la primera parte se ocupa de la reflexión teórica e histórica, del estudio del género, y vemos que «(Re)definición, caracterización, tipología» resulta un trabajo magnífico, bien documentado, organizado y desarrollado, al que solo cabe realizar algunas objeciones de detalle. Comienza con una revisión terminológica, señalando las diferentes definiciones de novela histórica y la variabilidad del concepto según autores y épocas. Muestra que la imprecisión suele ser la regla, y examina en distintas literaturas los discutibles conceptos que han manejado autores, historiadores y críticos.

Continúa, de manera pormenorizada, con la revisión de los elementos que utilizaron Anderson Imbert, Lukacs o Fernández Prieto para definir al género y también contrasta el tipo que denominamos «novela histórica» con la narración testimonial, con la «non fiction novel», así como con otros géneros históricos, incluido el ensayo. Su evaluación es equilibrada y mesurada, si bien en pocas ocasiones,

por su neutralidad expositiva (una enorme virtud casi siempre) parece aceptar interpretaciones poco convincentes. Así, partiendo de algunas fuentes (D. Cowart; L. M. Rivas) da la impresión de admitir que es el «enfoque histórico» lo que define a este tipo de novela, y de ahí que no solo quede recluida a ocuparse del tiempo pasado, sino que también pueda tener como objeto el presente e incluso el futuro. Hay que añadir que si las premisas resultan razonables, y admitiendo que la novela histórica comparte rasgos con diferentes tipos de narración, resulta difícil entender, en tanto que novelas históricas, obras como *Brave New World* (1932) de Aldous Huxley, o *Nineteen Eighty-Four* (1949) de George Orwell.

Como era de esperar, según ocurre desde los argumentos que Walter Scott empleaba para defender sus novelas, se entretienen en la bibliografía que analiza diferentes visiones de la Historia con la más estable (aunque siempre imprecisa) de novela, yendo desde las concepciones decimonónicas, desde las idealistas y las positivistas, hasta las versiones «débiles» tan extendidas en las últimas décadas y entre las que se sitúa Hayden White y su muy conocida *Metahistory* (1973).

En la sección en que revisa la caracterización de este subgénero, tiene el acierto de no presentar una categorización cerrada, y señala que es una matriz «dominante» lo que permite establecer varios tipos de novela. En primer lugar distingue las novelas que se preocupan sobre todo por el contenido histórico, por su referencia y la «verdad», encontrándose dentro de este tipo enfoques, por un lado, escépticos y, por otro, optimistas. En segundo lugar, las novelas que otorgan especial relieve a otros textos, que pueden ser históricos o bien literarios. Y, en tercero, en las que la dominante es la construcción de un mundo, al margen de su referencia extratextual.

Uno de los aspectos que Lefere retoma en distintas ocasiones, y que sigue y seguirá siendo un problema abierto, tiene que ver

con la posibilidad del saber histórico y con el presupuesto que sostiene al género desde el XIX: si la novela histórica es la suma de ficción e historia, si gracias a la novela conocemos una época del pasado, tendrá una funcionalidad esencial lo que supone un saber para sus lectores. Si, como piensan algunos, la Historia es solo un relato más y el pasado «realmente ocurrido» no puede ser representado en un texto, entonces solo un componente estético o de divertimento quedaría en la narración y, por tanto, en una evaluación rigurosa resulta indiferente su escenario y su temporalidad. Dicho de otro modo, si no existe un saber histórico verificable no tiene demasiado sentido hablar de novela histórica.

En las secciones tituladas «La relación referencial» o «La actitud gnoseológica» examina esas distintas concepciones con respecto al saber histórico que podemos encontrar en un amplio número de novelas históricas, desde el siglo XIX hasta la actualidad, destacando la capacidad de síntesis, y, podría decirse, pedagógica, pues para terminar propone un esquema que denomina «Lista de chequeo» según el cual establece las características de la novela histórica: 1- presencia/ausencia de paratexto; 2- presencia/ausencia de pacto lectorial; 3- características de la intriga, etc; que a continuación ejemplifica con algunos textos, que van desde *La novia del hereje* (1854) y *La corte de los milagros* (1927) hasta *El general en su laberinto* (1989) y *Santa Evita* (1995). Al final de esta sección propone una tipología, retomando la anteriormente expuesta, y partiendo de Hayden White (cuya obra, por cierto, cita varias veces con título incorrecto [71, 130], aunque esto no afecte en nada a su argumentación) que resulta convincente y clara. Sustituye el criterio tropológico de White por los tres modos que pueden encontrarse en la novela histórica: el modo referencial, que resulta el fundamental pues es el que «tipifica la relación que se establece con la historia»; el modo poético, que tiene que ver con los aspectos literarios; y, en tercer lugar,

el modo ideológico, tanto en lo relativo al contenido como en lo relativo a las formas.

Para evaluar la segunda parte del libro, sería necesaria una opinión más autorizada que la del aficionado que firma esto, pero sí parece que resulta justificada y significativa: los autores no han sido elegidos de manera arbitraria y el corpus al que refiere es suficientemente abarcador. Qué duda cabe que cada lector echará en falta que se dedique más atención a alguno de sus autores predilectos, por ejemplo, Manuel Mujica Láñez, pero también hay que reconocer que resulta imposible agotar la práctica de este tipo de escritura.

Lefere muestra a lo largo de su texto las distintas implicaciones de la referencia histórica, de este subgénero que ha tenido siempre mala prensa, y que no puede darse de lado al analizar escritores de la importancia de Gabriel García Márquez, Alejo Carpentier o Carlos Fuentes.

Para terminar, cabe sugerir que en una próxima edición debería añadirse un índice de nombres (que sería de agradecer por el volumen de su erudición) y quizá agrupar al final de la segunda parte la bibliografía que se presenta separada al final de sus distintos capítulos. Estos minúsculos detalles, y algún otro que siempre cabe señalar, no empañan ninguno de los méritos de la obra de Robin Lefere, que sin duda tendrán que consultar los futuros estudiosos del género y quienes quieran entender mejor algunas de las obras más leídas y emblemáticas de la Modernidad.

EPICTETO DÍAZ NAVARRO

PEÑAS RUIZ, Ana. *El artículo de costumbres en España (1830-1850)*. Vigo: Academia del Hispanismo, 2014, 266 pp.

En los últimos treinta y cinco años el costumbrismo ha terminado por integrarse al paradigma historiográfico de la literatura

hispanica. Gracias a las investigaciones y reflexiones de numerosos especialistas —entre las cuales destacan las de José Escobar y Enrique Rubio Cremades— resulta hoy imposible considerar el costumbrismo un género menor, crecido a la sombra de Mariano José de Larra. Además de su interés intrínseco, comprender el costumbrismo es de capital importancia para entender el nacimiento de la novela realista y, *a fortiori*, para comprender el marco pragmático dentro del cual hemos leído prosa de ficción durante los dos últimos siglos. Lo que los costumbristas aportan es una relación metonímica entre literatura y realidad, y el giro copernicano que hace de la reproducción de la vida ordinaria no ya un detalle circunstancial al servicio de la trama —como había sido hasta entonces—, sino una finalidad en sí misma. José Escobar bautizó esta disposición como «mímesis costumbrista», que es lo que Ana Peñas, en el volumen que aquí nos ocupa, considera el «principio nuclear» del costumbrismo (241), en tanto unifica una serie de prácticas textuales de dimensiones, tono, modalidad y formas de difusión diferentes.

En este paradigma historiográfico, *El artículo de costumbres en España* constituye un excelente ejemplo de ciencia normal. Ostenta un título genérico, temático, de manual, y ciertamente podría ejercer de tal, merced a su prosa bien cortada y a su claridad expositiva. En particular los capítulos I y IV sobresalen como balances de conjunto informados y desprejuiciados, que demuestran una gran capacidad de síntesis. El volumen se abre con una discusión de las definiciones de costumbrismo, género inestable, fundamentalmente descriptivo aunque con ocasionales y tímidas secuencias narrativas. ¿«Género», hemos dicho? La autora lo entiende como un intergénero, casi un modo, susceptible de ser practicado no sólo en textos, sino también en pliegos de aleluyas, películas, barajas y hasta azulejos. Lo confirma el hecho de que la etiqueta «costumbrista» pueda adjetivar otros géneros, igual

que la de «satírico». Así y todo, el costumbrismo difícilmente podría entenderse como fenómeno atemporal si antes no se comprendiera su sólido anclaje histórico en esas primeras décadas del siglo XIX en las que se desarrollaron y codificaron los artículos de costumbres, las fisiologías y otros subgéneros de prosa dedicados a la descripción de tipos y escenas reconocibles de la sociedad contemporánea.

La primera parte del volumen de Ana Peñas representa un ejercicio de arqueología del artículo de costumbres, cuyos ascendientes más inmediatos serían los «espectadores» de finales del siglo XVIII, la *Minerva* de Pedro María de Olive y las publicaciones satíricas de Sebastián de Miñano; algunos de estos textos estaban inspirados por Étienne de Jouy, y muchos resultarían ser traducciones desahogadas de otros autores franceses. A la prehistoria del costumbrismo pertenece también la literatura moral de la Ilustración, con la que aquél mantiene una clara afinidad, debido a su esencial carácter axiológico; los diferencia, no obstante, el hecho de que el costumbrismo no dirija sus reflexiones hacia aspectos universales de la experiencia humana, sino hacia lo particular, hacia una problematización del presente y de la definición de una colectividad (cfr. 39).

En la parte central del volumen, más descriptiva, la autora privilegia cabeceras que hasta ahora habían suscitado un interés moderado por parte de la historiografía, como son las revistas dirigidas por José María Carnerero, concretamente *Correo Literario y Mercantil*, *Cartas Españolas* y *La Revista Española*. Estas publicaciones animaron el árido panorama cultural de la década ominosa, y acogieron en sus páginas a una granada pléyade de escritores: Ramón Mesonero Romanos, Seraffín Estébanez Calderón, Mariano José de Larra, Ventura de la Vega, Ángel Iznardí, etc. Las publicaciones de Carnerero funcionaron así como «una suerte de plataforma que ligó al grupo de escritores que ensayaron los primeros artículos de costumbres» (97). *Cartas Españolas*

fue también el primer periódico español que se adornó con litografías en color, y el único (*exceptis excipiendis*) que consiguió sortear la prohibición de periódicos vigente en la capital durante los últimos años del absolutismo.

A principios de la década de 1840 llega a las librerías españolas la moda de las fisiologías, breves libros en 16.º en los que se retrataba un espécimen ideal de una categoría socioprofesional: el músico, el poeta, el actor, el solterón, el sastre, el guarda... La semejanza retórica entre las fisiologías más breves y el artículo de costumbres es muy grande, hasta tal punto que muchos de éstos podrían considerarse versiones reducidas de aquéllas: auténticas *microfisiologías* (225). Las distinciones ideales entre subgéneros costumbristas fracasan en la práctica, práctica que se plasma en formas híbridas, entre el ensayo, la literatura y el periodismo: formas que, a su vez, se metamorfosean conforme migran del folleto al libro, del libro al periódico, y de éste otra vez al folleto, o al libro (cfr. 77). La boga de las fisiologías coincide con la introducción en España de la literatura llamada «panorámica», que venía a proponer sumas fisiológicas, taxonomías socioprofesionales de la sociedad contemporánea. El representante más célebre de esta tendencia es *Los españoles pintados por sí mismos*, cuyo proceso de publicación reconstruye Ana Peñas día a día. *Los españoles pintados por sí mismos* insistía en la construcción autónoma de una imagen nacional, que se oponía a los clichés exógenos, aunque tales afirmaciones —recalca la autora (214)— fueran traicionadas puntualmente por conexiones a un tipismo de gitanos y toreros.

El volumen se cierra con una síntesis de la laboriosa gestación de la novela de costumbres, fruto de la inserción de la literatura panorámica en un bastidor novelesco, hilvanado por personajes que son a la vez espectadores, agentes y pacientes del gran teatro social. Esto empieza a ocurrir en colecciones como *Aventuras de un elegante*, de

Estanislao de Kotska Vayo, o en *Doce españoles de brocha gorda*, de Antonio Flores, para desembocar en *La Gaviota* y en lo que hoy entendemos por novela realista. Entre tanto, el artículo de costumbres pierde el sutil ingrediente narrativo que había contenido en sus orígenes, y se estanca en la reproducción de temas y formas, cayendo en «una espiral por la cual remite a su propio código metaliterario y autorreflexivo, así como a unos modelos que ya han entrado, en general, en decadencia» (235). Ello no impide, sin embargo, que la prensa del siglo XX y aun la del XXI acoja todavía columnas de corte netamente costumbrista.

Las doscientas cuarenta páginas que componen este vigoroso e instructivo panorama costumbrista contienen asimismo varios hallazgos dignos de mención. Tres, por lo menos: la autora completa la colección de la *Minerva* con una nueva serie que hasta ahora había pasado desapercibida (60), identifica varios de los originales franceses *fusilados* por los costumbristas de la primera hora (65), y atribuye a Ramón Mesonero Romanos algunos de los textos del *Correo literario* (129). Tres son también las tomas de posición con las que Ana Peñas interviene en el juicio crítico global del movimiento costumbrista. En primer lugar recalca, como ya hiciera José Escobar, «el papel activo y decisivo que desempeñaron en la conformación del artículo de costumbres una serie de escritores hasta ahora prácticamente desconocidos» (130), por ejemplo Ángel Iznardi o Mariano de Rementería. En segundo lugar, subraya la dimensión oral que tuvieron los artículos de costumbres, a los que ocasionalmente se daba lectura pública (167-168). Y, por último, insiste con empeño en lo mucho que la novela realista debe al artículo de costumbres: no debe sucumbirse (como en ocasiones se ha sucumbido) al subjetivismo consistente en considerar que el costumbrismo fue un lastre para el realismo, ni deben desdeñarse las repetidas muestras de filiación costumbrista que hallamos en autores como Fernán Caballero, Pedro Antonio

de Alarcón, José María de Pereda o Benito Pérez Galdós (236, 242). Pensando a la luz del ensayo «L'illusion du monde réel», de Jean-Claude Passeron, me digo que si la novela realista de la segunda mitad del XIX pudo hacer una sociología *ante litteram*, intuitiva y etnocéntrica, fue porque antes las fisiologías y los panoramas costumbristas le habían dado hecha una sociografía, habían catalogado —cuaderno en mano— todas las formas posibles de ser en sociedad. Casi todas: les quedó por hacer la «fisiología del autor de artículos de costumbres», pero después de libros como este uno no tiene ninguna dificultad en imaginársela.

ÁLVARO CEBALLOS VIRO

LÓPEZ IGNACIO, Javier. *La novela ideológica (1875-1880). La literatura de ideas en la España de la Restauración*. Madrid: Ediciones de la Torre, 2014, 302 pp.

El presente estudio tiene como propósito el de reconstruir el conflicto intelectual y las circunstancias sociales que subyacen al nacimiento del género de la novela ideológica española, concomitante con el arranque de la Restauración borbónica. El fin de la Primera República, que a su vez fue corolario de un convulso Sexenio Democrático (1868-1874), propició el desarrollo de un género singular de novelas por cuyo cauce discurrió en parte la reflexión política, tanto la de quienes habían sido testigos en primera línea del fracaso de un proceso revolucionario, como la de aquellos autores que, atemorizados ante los excesos que dicho proceso había desencadenado, adoptaron en lo sucesivo posiciones intransigentes y netamente reaccionarias.

Aunque en el momento de su publicación algunas de las obras representativas del género gozaron de una extraordinaria difusión en la Península Ibérica, en el espacio de pocos años quedaron relegadas en el olvido.

Así ocurrió en el caso de *El escándalo* (1875), de Pedro Antonio de Alarcón, que ejerció escasa influencia (por no decir nula) en la evolución posterior de la narrativa española. La fuerza con la que irrumpió la corriente del realismo, canalizada a través de una novedosa concepción del texto novelesco, terminó marginándolas de manera definitiva. Se afinó la sensibilidad de los lectores y las creaciones innovadoras de Benito Pérez Galdós y de Leopoldo Alas *Clarín* terminaron modelando el gusto estético de una masa creciente de consumidores de novelas, lo que dio pie a uno de los fenómenos de voracidad cultural más singulares de la España contemporánea.

La escasa repercusión que el género de la novela de tesis tuvo en el desarrollo de las letras españolas ha determinado la exigüidad del número de investigaciones en las que aquella se impone como objeto de estudio. De ahí la necesidad de resaltar este ensayo en el que Ignacio Javier López, catedrático de Cultura y Literatura Españolas en la Universidad de Pensilvania y uno de los máximos especialistas en la obra de Pedro Antonio de Alarcón, ha logrado fundir y articular sus numerosas contribuciones a lo largo de los años, en lo que constituye un balance equilibrado y profundo. El cual llega, justo es recordarlo, al cabo de una labor perseverante como autor de ediciones críticas rigurosas con las que ha puesto al alcance del lector de hoy obras clave del género, tales como: *Gloria* de Galdós (Madrid, Cátedra, 2011), *La novela de Luis* del misterioso S. de Villarminio (en *Revolución, Restauración y novela ideológica*. Madrid, Ediciones de la Torre, 2012), *El escándalo* (Madrid, Cátedra, 2013) y *El Niño de la Bola* (Madrid, Cátedra, 2014) de Pedro Antonio de Alarcón.

El investigador afronta en este ensayo cuestiones de poética histórica, así como aspectos sociales ligados a las actitudes antagónicas de los simpatizantes de la revolución frente a los reaccionarios que asisten esperanzados al advenimiento de la Restau-

ración. Somete a revisión crítica las circunstancias que llevaron a la decadencia del krausismo, que en ámbito académico había contado con divulgadores prestigiosos que se esforzaron en formar un «hombre nuevo». En este contexto cultural, trata además de dar una justificación al destierro de formas literarias populares que, como el folletín, entraron simultáneamente en fase crepuscular, lo que a su vez facilitó la difusión de una novelística que pronto pasó a gravitar en la órbita del realismo.

La aplicación demostrativa de las varias líneas de investigación de Ignacio Javier López recae fundamentalmente en el estudio de *El escándalo* de Alarcón (165-187) y *Gloria* de Galdós (189-216). Son los dos puntales antagónicos en los que el investigador se apoya para llevar a cabo su incursión científica en el género. La primera de ellas sintetiza la parábola espiritual del individuo descañado que, siendo libre, podrá aspirar a una expiación y a la consiguiente recompensa espiritual. La obra de Alarcón constituye de hecho un alegato contra la sociedad industrial, cuyas presas han caído víctimas del materialismo que conlleva el progreso de la modernidad y se han alejado de las virtudes rectoras del mundo tradicional. En el polo opuesto, la obra de Galdós indaga en el conflicto existencial de quien sufre las ataduras al grupo de pertenencia y se ve en cambio obligado a actuar de acuerdo con los condicionamientos culturales que le impone la sociedad en la que vive. Las de Alarcón y de Galdós son, como se ve, dos actitudes ideológicas contrapuestas que no obstante se amoldan a idéntico cauce formal y expresivo.

El fracaso de la Revolución tuvo repercusiones en el plano estético, dando cabida a un *idealismo* reaccionario y trascendente, que era el que propugnó Alarcón en su célebre y discutido discurso de entrada en la Real Academia de la Lengua en 1877, y que comportaba el abandono de toda persistencia de motivos románticos en la literatura. Aunque la narrativa popular continuó difundándose de manera intensa y siguió contando con un alto

número de lectores, el advenimiento de la novela ideológica primero y de la novela nueva en una oleada sucesiva, provocó que el folletín fuera quedando paulatinamente relegado al margen del canon literario, tal como el autor del ensayo advierte en páginas de muy sugestiva lectura (104-108).

Es, en el fondo, esta capacidad para poner en relación las consecuencias de grandes episodios históricos, la menuda microhistoria cultural, el desarrollo de los géneros y la disección de posiciones ideológicas heterogéneas que, aun así, experimentan con idéntico instrumento formal, donde a nuestro parecer radica el mayor mérito de la investigación de Ignacio Javier López. Una crítica superficial podría objetar el hecho de que el estudio queda circunscrito a un período muy delimitado en el tiempo y que se ciñe al análisis de un género efímero que la literatura posterior dejó en el olvido, pero la lectura del ensayo da numerosos argumentos convincentes que nos llevan a pensar que la fase de la influyente narrativa galdosiana habría sido muy otra sin contar con este modesto precedente.

JORDI CANALS

LANDRY, Travis. *Subversive Seduction. Darwin, sexual selection, and the Spanish novel*. Seattle – London: University of Washington Press, 2012, 355 pp.

El cruce entre los discursos procedentes de diferentes ámbitos de la producción científica de una determinada época y las prácticas culturales coetáneas se está revelando como uno de los marcos más fértiles para las humanidades. En el caso que nos ocupa, Travis Landry, profesor de estudios hispánicos en el Kenyon College (Ohio), propone en su monografía *Subversive Seduction. Darwin, sexual selection, and the Spanish novel* un estudio sobre las relaciones entre la teoría darwiniana de la selección sexual, proclamada fundamen-

talmente en *The Descent of Man, and Selection in Relation to Sex* (1871), y las novelas realistas hispanas del XIX, todo ello con el trasfondo histórico de la *cuestión de la mujer* en un contexto de lucha por sus derechos. Una de las cuestiones transversales de la monografía consiste precisamente en comprobar hasta qué punto la teoría darwiniana de la selección natural, que pone el acento en el carácter activo de la mujer como electora de su pareja sexual, puede contener un potencial de cambio respecto a la condición social de ésta. La coherencia del planteamiento de Landry aparece reforzada por la acotación del contexto hispano, cuya producción novelística no desmerecería, según el autor, aquella que se desarrolla del otro lado de los Pirineos (18).

El volumen se divide en tres secciones con sus respectivos capítulos: orígenes, adaptaciones y especiaciones. La primera de ellas, que ejerce de marco metodológico, trata cuestiones teóricas en torno a la reciprocidad entre literatura y ciencia, la dinámica de la selección sexual darwiniana y su traslación al caso español. Para ello, en el capítulo inicial, Landry reivindica la equiparación del estatus entre los discursos científicos y literarios, que comparten la centralidad del lenguaje en su articulación, ya que los escritos de Darwin no están sino describiendo leyes a través de éste. El propósito del libro no radica en evidenciar cuánto Darwin hay en Pardo Bazán o en Clarín, sino en buscar las fuerzas recíprocas entre ciencia y literatura de modo que no se puede desligar la novela realista de los avances científicos coetáneos, una novela que a su vez alcanzó en su época el estatus de dispensadora de cierto conocimiento científico (40). El segundo de los capítulos expone explícitamente la teoría de la selección darwiniana planteada en *The Descent*, según la cual en la naturaleza son las féminas quienes eligen a sus machos; éstos desplegarían sus atributos más deslumbrantes en función de esta criba. Resulta para el lector de particular interés la revelación de las contradic-

ciones que Darwin encuentra entre la observación del mundo natural, por un lado, y de la sociedad victoriana coetánea, por otro, así como las conciliaciones a las que llega para trasladar su teoría a la sociedad del momento en la que, por ejemplo, en ocasiones los hombres en vez de ser seleccionados son los electores. Darwin percibe así que ciertas prácticas que se dan en el reino animal no pueden ser aplicadas al de los humanos, de forma que se rompe el «principio de continuidad» entre animales y seres humanos. En el tercer capítulo comprobamos que la dificultad en la penetración en España de los discursos darwinistas enmarcados en su teoría de la selección natural así como las lecturas sesgadas que se hicieron de los mismos, revela que no plantearon una verdadera controversia respecto a la situación de la mujer, lo que, a ojos de Landry, dice mucho de la «compleja ambigüedad» de la España del momento.

La segunda parte del libro, «Adaptaciones», aborda los elementos clave de la selección sexual: los actores, la dinámica y los resultados, a través de novelas escritas, respectivamente, por Jacinto Octavio Picón, Leopoldo Alas (Clarín) y Benito Pérez Galdós. La producción del primero, en el capítulo 4, interesa por su abordaje de la problemática del «donjuanismo», cuyo ejemplo más significativo quizá sea su *Dulce y Sabroso* (1891). Aquí, la protagonista, Cristeta, pasa de ser víctima de Don Juan, paradigma de macho pretendiente descrito por Darwin que rivaliza con otros y progresa gracias a las exigencias de la competición, a mujer donjuanesca, contradiciendo así los roles asignados en *The Descent* a machos y hembras en el cortejo. El caso de Clarín, en el capítulo 5, es empleado por Landry para problematizar, a través de su *La Regenta*, la complejidad del ritual del cortejo, entendido como competición performática por la posesión de la mujer protagonista, Ana Ozores, por parte de Fermín de Pas y Álvaro Mesía, representativos, respectivamente, de la dicotomía entre lo sagrado y lo secular. El realismo de esta

novela permite de algún modo decodificar las teorías de Darwin, y así Landry pone de manifiesto que, con el antropólogo Bruce Kapferer, en el ritual interviene la invención, todo ello en el contexto de hipocresía y opresión propio de la Restauración española. En el capítulo 6, a través de *La desheredada* (1881) de Benito Pérez Galdós, se aborda la cuestión del linaje y la desheredación como problema central en este contexto histórico. La protagonista, Isidora Rufete, rechaza el rol que los hombres le asignan en su vida, como sirviente del hogar o amante ilegítima, y se enfrenta a las expectativas que la sociedad le concede, si bien finalmente se revelará la virtualidad de la situación en la que se apoya. El autor establece el vínculo con algunas de las reflexiones de Darwin que hacen referencia a las ansias de mantenimiento de cierto estatus entre las clases nobles que deja al margen cualquier tipo de selección natural en sus matrimonios. De este modo las prácticas y decisiones tomadas en la novela son confrontadas a las teorías de la selección sexual darwiniana bajo la idea de que la cultura es antinatural, de manera que los errores y también las decisiones acertadas son en última instancia corregidos por la naturaleza.

Como prácticas derivadas de estas adaptaciones, la tercera parte del libro, titulada «Especiaciones», se inicia con una reflexión a partir de *Noche* (1889) de Alejandro Sawa, ejemplificadora de un «darwinismo determinista», donde los personajes se encuentran acorralados entre la libre voluntad y, por tanto, la responsabilidad de sus acciones, y un destino inexorable que amenaza la virtud humana. El segundo capítulo de esta tercera parte aborda ciertas prácticas religiosas que centran las novelas de Armando Palacio Valdés, como los matrimonios místicos o el celibato de los curas, cuya práctica de la confesión constituye un perverso mecanismo de fuerza y control sobre la mujer. Así, en *Marta y María* (1883), la mística María acabará renunciando a su marido Ricardo, con quien se ha casado en un matrimonio pactado, en favor de uno místico. Dios y Ricar-

do representan así el clásico duelo masculino que trata de cortejar a la mujer electora, una rivalidad en la que, entroncando con la fuerte tradición de la mística en la literatura hispana, se introduce de manera excepcional la divinidad. El último capítulo del volumen se centra en la singularidad de Pardo Bazán al considerar las teorías evolucionistas de Darwin en novelas como *Doña Milagros* (1894) o *Memorias de un solterón* (1896) en las que integra diferentes tipos de subversión, entre ellas una crítica al papel fundamentalmente reproductivo que la sociedad otorga a la mujer.

Landry pone de manifiesto cómo frente a un Darwin que quiso ver en el determinismo evolucionista la imposibilidad de todo héroe, de todo intento de salirse de las normas dictadas por el instinto, surgirán las nuevas fuerzas sociales que luchan por el igualitarismo entre hombres y mujeres. Nuevas voces que proclamarán que frente a la ciencia, el ser humano es, ante todo, consciencia. La revelación de este tipo de problemáticas hace de esta una obra que no puede ser únicamente entendida en el marco de los estudios de recepción del darwinismo en España. Por su planteamiento metodológico, su erudición y rigurosidad, así como la brillante discusión, *Subvertive Seduction* constituye un valiosísimo estudio de cómo las teorías darwinistas se entretrejieron con la producción literaria y los discursos históricos de la cultura decimonónica española.

SONSOLES HERNÁNDEZ BARBOSA

GRACIA, Jordi y Domingo RÓDENAS (ed.). *Ondulaciones. El ensayo literario en la España del siglo XX*. Madrid – Frankfurt am Main: Iberoamericana – Vervuert, 2015, 528 pp.

Presentan Jordi Gracia y Domingo Ródenas su nueva obra con la intención de reivindicar el ensayo como «género en el que

la prosa de ideas se dota de una dimensión estética sustentada en su propia calidad literaria» o, lo que es lo mismo, con el deseo de devolverlo a una región de la que anduvo algún tiempo desterrado y en la que todavía hoy parece no poder adentrarse sin levantar ciertas —cada vez menos— suspicacias: la literatura. Perseveran con este volumen en un esfuerzo rastreable en anteriores publicaciones como *El ensayo español. Los contemporáneos* (1996), de Jordi Gracia, o *El ensayo español. Siglo XX* (2009), bajo el cuidado de ambos. Con estos trabajos y el ahora reseñado suman sus voces al elenco de autores que, al menos desde principios del siglo pasado, vienen afanándose por otorgar ejecutoria de nobleza a este «hidalguelo entre príncipes» del que hablaba Eduardo Gómez de Baquero y que es el ensayo.

En el ámbito hispánico la reivindicación de la especificidad literaria de este género se remonta cuanto menos a un crítico de la sensibilidad del mencionado *Andrenio* y a su trabajo de 1924 *El renacimiento de la novela española en el siglo XIX*, si bien la calidad estética de obras como *En torno al casticismo* (1902), de Unamuno, *El tablado de Arlequín* (1904), de Baroja, o *Castilla* (1912), de Azorín, despertaron con anterioridad las sospechas de quienes apreciaron en ellas valores estéticos a la altura de los manifestados en la narrativa, la lírica o el teatro. El vigoroso renacimiento de la prosa ensayística atestiguado desde finales del XIX llevó a *Andrenio* a considerar que el ensayo «es un género que pone alas a la didáctica y que reemplaza la sistematización científica por una ordenación estética» (1924: 141). Por otro lado, críticos de la talla de Georg Lukács, Max Bense y Theodor Adorno reflexionaron sobre las cualidades que justificarían la aproximación o la plena inclusión del ensayo dentro de los géneros considerados como literarios. Lukács, en su conocido trabajo «Sobre la esencia y la forma del ensayo» (1910), recopilado en *El alma y las formas* (1975), alejaba este género de los textos de carácter científico argumentando

que mientras que estos últimos ofrecen solo «hechos y sus conexiones», los ensayos aportan «almas y destinos» (1975: 17). Para Bense, el ensayo constituiría por sí mismo un género literario incardinado en el difuso «*confinium* que se forma entre poesía y prosa» y caracterizado por una particular manera de aspirar a conocer los elementos de la realidad en la que estos siempre aparecen vistos bajo las condiciones creadas por la escritura («Sobre el ensayo y su prosa», 1947, traducido por Aullón de Haro en *Teoría del ensayo*, 1992: 44). Por su parte, Theodor Adorno, en «El ensayo como forma» (1958), incluido en *Notas sobre literatura* (2003), evidenció que mientras que en los textos científicos el asunto tratado y el modo de exposición suelen transitar por caminos separados, el ensayo «trabaja enfáticamente en la forma de exposición», convirtiendo el estilo en protagonista (2003: 28). Por último, Juan Marichal identificó de manera muy lúcida en *Teoría e historia del ensayismo hispánico* (1984) la literariedad del ensayo en el «proceso de individuación humana» (1984: 16) apreciable en él, en el deseo subyacente de convertir la «voluntad de estilo» en «el agente transfigurador gracias al cual el escritor, parafraseando una definición quevedesca, se viste de sí mismo para la eternidad» (1984: 109). Tras la afirmación rotunda que encabeza la contraportada de *Ondulaciones*, «el ensayo no ha sido ni pariente pobre ni mero pasatiempo ocioso en las letras españolas», alientan las reivindicaciones de literariedad llevadas a cabo por los críticos mencionados.

Los autores de *Ondulaciones* mantienen, a nuestro entender, dos aciertos fundamentales de planteamiento que ya estaban presentes en sus obras anteriores. El primero es haber optado por una concepción amplia, si bien no ilimitada, del género ensayístico, dando cabida a textos cuya presencia podría resultar para algunos poco oportuna, pero cuya ausencia se convertiría sin duda en mucho más problemática: los artículos de opinión en la prensa. En este volumen co-

lectivo hay espacio tanto para las reflexiones de Darío Villanueva sobre la recepción de una obra gestada en los periódicos como *La rebelión de las masas* (1929), sobre cuya naturaleza ensayística apenas nadie se atreve a dudar (¿quizás por los apellidos de su autor?), como para los microensayos periódicos de Eugenio d'Ors. Gracia y Ródenas hace ya tiempo que comprendieron, en palabras de Ramón Gómez de la Serna, que «el ensayo es un gazpacho ideal» (201) y que decantar en probetas distintas el tomate, los pimientos o el aceite ocasionaría un falseamiento de su carácter esquivo e híbrido.

Por otro lado, los autores de *Ondulaciones* demuestran tener interiorizada la perspicaz interpretación de Marichal de que, «hablando estrictamente, no hay ensayos sino ensayistas. Estamos, en realidad, más que ante un género, ante una *operación* literaria, un *cómo* en vez de un continente expresivo» (1984: 14-15). Conscientes de esta particularidad, los editores han cedido nuevamente de manera prioritaria la palabra a los ensayistas y a los especialistas que se ocupan de ellos en lugar de invertir demasiado tiempo elucubrando de manera teórica sobre los rasgos idiosincrásicos de un género en el que lo más interesante lo constituye seguramente, de nuevo en palabras de Marichal, el esfuerzo del escritor individual «por articularse a sí mismo *con* su mundo histórico coetáneo» (1984: 15) y de trascenderlo mediante su voluntad de estilo.

Por último, conviene informar de que en el volumen colectivo que editan Jordi Gracia y Domingo Ródenas tienen cabida una respetable cantidad de estudios elaborados por diversos especialistas que indagan en las trayectorias de algunos de los ensayistas más notables del siglo XX, con la reprochable y solo parcialmente justificada ausencia de algunas de las almas dispersas del modernismo que tuvieron buena parte de la culpa de rescatar para la literatura al pobre hidalguelo que había sido hasta entonces el ensayo: Azorín, Baroja, Unamuno o Valle-Inclán no están presentes en estas páginas. Las abren,

tras un capítulo dedicado a las características y el estatuto genérico del ensayo, dos figuras tan complementarias y a la vez tan antitéticas como Azaña y Ortega y las continúan dos críticos de la etapa novecentista en ocasiones olvidados pero de finísimo olfato para enjuiciar el arte de vanguardia, como son Fernando Vela o Ángel Sánchez del Rivero. Hay espacio para el nunca del todo rehabilitado Eugenio d'Ors, para un Ramón Gómez de la Serna que encontró en la dedicación al ensayo una vía segura de legitimación como escritor, o para autores que cultivaron géneros «esquinosos», a medio camino entre la biografía y el ensayo, como Antonio Espina.

En la triste ruptura del exilio, tienen cabida los ensayos oníricos y proféticos de Juan Larrea, la lucidez de un Pedro Salinas que combinó en su madurez la crítica literaria con el análisis social y político, y también las reivindicaciones de Juan Chabás o Max Aub sobre la dignidad de una tradición liberal tratada de suprimir por el franquismo. Hay espacio, asimismo, para la filosofía de la razón poética de María Zambrano, para la reivindicación por parte de Juan Goytisolo de la tradición velada destapada por Américo Castro, para las respuestas esquinosas y ensayísticas de Carmen Martín Gaité a la literatura realista de su momento, para la incómoda pero estimulante impertinencia defendida por un Juan Benet, para los pecios de Rafael Sánchez Ferlosio y, finalmente, para la filosofía construida desde el vehículo ensayístico y cultivada por Eugenio Trías o Fernando Savater.

Este apresurado resumen confirma, a nuestro entender, que Gracia y Ródenas tienen asumido, certeramente, que más que de ensayo, debe hablarse de ensayistas, y que la *narración* es una modalidad discursiva clave del género. «Yo no enseño, yo relato», aseguraba Michel de Montaigne. Y esta obra, fiel al ejemplo del maestro, *relata* más que *enseña*, *narra* tanto la peripecia de algunos de los ensayistas más conspicuos del siglo XX como el perdurable gesto estético

mediante el cual quisieron trascender su momento histórico y vestirse con los ropajes de la eternidad.

MIGUEL ÁNGEL MARTÍN-HERVÁS JIMÉNEZ

CEBALLOS VIRO, Álvaro (ed.). *La retaguardia literaria en España (1900-1936)*. Madrid: Visor, 2014, 385 pp.

Las definiciones son uno de los cometidos más complejos y a su vez más necesarios de los investigadores. En ellas se recogen criterios y se condensan ideas que configuran categorías analíticas y permiten la visualización de planteamientos teóricos. El vocablo *vanguardia*, aplicado al campo artístico hispánico, ha generado un gran debate terminológico. A pesar de que ha sido puesto en cuestión por parte de la crítica en numerosas ocasiones, ha tenido importante fortuna histórica y ha contado con un alto grado de asentamiento. El vocablo *retaguardia*, sin embargo, no se ha conceptualizado hasta fechas relativamente recientes. En la bibliografía extranjera, contamos con propuestas como *Les arrière-gardes au XXe siècle. L'autre face de la modernité esthétique* (Ed. de William Marx. Paris: Presses Universitaires de France, 2004), *Academics, Pompiers, Official Artists and the Arrière-garde: Defining Modern and Traditional in France, 1900-1960* (Ed. de Nathalie Adamson y Toby Norris. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing, 2009) o *Arrière-Garde: Modernisme(n) in de Europese letterkunde, deel 3* (Ed. de Jan Baetens, Sjeff Houppermans et al. Amsterdam: Rozenberg Publishers, 2008). En nuestro idioma, pese a no ser un tema inédito —recordemos, por ejemplo, el artículo de Cecilio Alonso titulado «Sobre la categoría canónica de *Raros* y *Olvidados*» (2008)—, era necesario un compendio que, más que estudiar autores de retaguardia, planteara el estado de la cuestión, trazase su problemática, y analizara la dialéctica entre las vanguardias y sus contrarios.

El libro *La retaguardia literaria en España (1900-1936)*, con edición de Álvaro Ceballos Viro, reflexiona sobre la retaguardia y sus definiciones, en cuyo concepto está implícita la palabra vanguardia. Se trata de un trabajo colectivo, publicado en la colección Biblioteca Filológica Hispana de la editorial Visor, que recoge una selección de las aportaciones presentadas al congreso *La Retaguardia literaria en España (1900-1936)*, celebrado en mayo de 2012 en la Université de Liège. La introducción —lúcida, clara y concisa— supone una declaración de intenciones. En ella, Ceballos Viro explica que «la retaguardia podría definirse no como el grueso de la producción literaria de una época, sino como los sectores o actores del universo literario activamente opuestos a la revolución permanente de propuestas estilísticas, al menos en los términos en que dicha revolución se entendió en la época de las vanguardias históricas» (19). Además, advierte del error que puede suponer identificar retaguardia y reaccionarismo político así como vanguardia y modernidad.

Tras la introducción, el volumen reúne un total de dieciocho estudios teórico-críticos. La heterogeneidad de las contribuciones ha dado lugar a que el editor las agrupe en cinco secciones. La primera aborda la recepción que tuvo la nueva literatura en su época. Cecilio Alonso analiza la tensión entre la resistencia de lo instituido y el empuje de lo emergente en *Los Lunes de El Imparcial* (31-58), Javier Serrano Alonso se ocupa de la agresiva oposición al modernismo por parte de los eclesiásticos (59-88), Rosario Mascato Rey muestra con el caso de la poesía lírica castellana cómo el canon establecido por las instituciones académicas difiere del de creadores y periodistas (89-102), y Juan Herrero-Senés estudia la(s) página(s) literaria(s) de *Gracia y Justicia*, revista satírica conservadora (103-116). El segundo bloque —el más extenso— está dedicado a la «literatura comercial». Serge Salaün examina la paradójica modernidad del teatro de masas (119-140), Christine Rivalan Guégo

trabaja sobre autores que produjeron gran parte de su obra en colecciones literarias de gran divulgación (141-165), Laurie-Anne Laget investiga la producción novelística de Gómez de la Serna en los años veinte (167-180), Marie Franco la compleja modernidad de Jardiel Poncela (181-197), Cécile Fourrel de Frettes se centra en *Piedra de Luna* de Blasco Ibáñez (pp. 199-212), y la figura de Gabriel y Galán es valorada por Antonio Trinidad Muñoz (pp. 213-228). Bajo el epígrafe de «la retaguardia infiltrada» se recoge la aportación de Juan Bolufer sobre un borrador hasta ahora inédito de Valle-Inclán (231-253) y la de Antonio Rivas acerca de la presencia de escritores costumbristas en la obra ramoniana (255-267). En una concepción amplia del arte, tienen cabida diversos productos culturales. Se ha dedicado de forma muy oportuna el siguiente apartado a las tarjetas postales —artículo que cuenta con un apéndice ilustrado en blanco y negro— (Marta Palenque, 271-302), a la relación entre la cultura literaria y el código visual en apropiación del cuerpo (Isabel Clúa Ginés, 303-320), y al *Sexto sentido*, película de Nemesio Sobrevila (Luis Pascual Cordero Sánchez, 321-337). El último bloque se consagra a la dialéctica entre centros y periferias. Son analizadas aquí la revista burgalesa *Parábola* por Leonardo Romero Tobar (341-357), *La tristeza errante* de Wenceslao Retana por Alba del Pozo García (359-371), y Dagmar Vandebosch hace lo propio con el caso de Alfonso Hernández-Catá y Felipe Sassone (373-385).

Además de esta variedad temática, los artículos ofrecen diversos enfoques. Unos participan en esa retaguardia porque estudian escritos que manifiestan un claro rechazo a las propuestas vanguardistas, algunos porque versan sobre autores difícilmente clasificables, otros porque se ocupan de productos culturales que recogen a artistas de otro tiempo, y otros porque tienen en cuenta el contexto en el que fueron creados dichos productos. Esta diversidad de significados se debe a que la retaguardia supone, ante todo, un concepto

con pluralidad de sentidos. A este respecto, es muy de agradecer que no se ofrezcan definiciones dogmáticas de los conceptos analizados. El volumen supone, de esta forma, un debate abierto en el que se proponen caminos, se cuestionan categorías epistemológicas heredadas y se plantean preguntas —algunas de ellas permanecen abiertas—.

El trabajo tiene la virtud, además, de sugerir futuras líneas de trabajo. Pese a que se consagren tres artículos a diversos aspectos de la cultura visual, hubiera sido deseable haber tenido en cuenta otras disciplinas estéticas y sus relaciones con la literatura. Debido a que nos encontramos ante un muy fructífero campo de trabajo, probablemente, como reconoce el propio editor en la introducción, «un estudio interdisciplinar más amplio revelase vastas homologías estructurales» (20).

Muchas de las contribuciones «un considerable número con teorías y terminologías bourdieuanas» suponen una reflexión sobre el tiempo. Es el tiempo el que aparta al investigador de la labor crítica para acercarlo a la historia literaria y es que, al fin y al cabo «la Literatura está en la Historia pero, a su vez, es una historia que se rehace en las oleadas de las nuevas lecturas prestadas a los textos» (Romero Tobar, 357).

En síntesis, el presente volumen contribuye, de forma loable, a la necesaria e insoslayable labor de (re)visión y (re)conceptualización de la(s) literatura(s) de retaguardia y vanguardia y, por supuesto, de los cánones hasta hoy establecidos.

IRENE GARCÍA CHACÓN

TERUEL, José. *Los años norteamericanos de Luis Cernuda*. Madrid: Pre-Textos – Fundación Gerardo Diego, 2013, 266 pp.

El nuevo libro de José Teruel, *Los años norteamericanos de Luis Cernuda*, es el resultado de un meticuloso proceso de investigación que nace y se desarrolla en sucesivas

estancias del autor en prestigiosas instituciones académicas de los EE. UU. Teruel había anticipado el interés por este tema en una de las cinco lecturas que, con motivo del centenario de Cernuda en 2002, había editado en colaboración con Philip Silver bajo el patrocinio del Instituto Internacional de Madrid y la Fundación Federico García Lorca. En aquella ocasión, Teruel decía que, en sus visitas a Middlebury y Mount Holyoke, había notado cómo Cernuda dejaba siempre un cierto «rastros de olvido» por esos *colleges* en donde ejerciera la docencia entre 1947 y 1952. Uno de los objetivos de aquel trabajo había sido abordar la muy traída y llevada dificultad en el carácter de Cernuda, esto es, su «leyenda», a través de la yuxtaposición de autobiografía y crítica literaria. En su libro, Teruel continúa y completa este proyecto de forma magistral. Por medio de una heurística aleatoria de vida y obra, este crítico demuestra la «función de rectificación y restitución» (22) que la escritura de Cernuda cumple en relación con los aspectos más controvertidos de su carrera literaria.

La estructura del libro la componen diez capítulos de extensión diversa precedidos de una introducción. En las líneas introductorias, Teruel anticipa que, dado el rechazo del poeta a ser biografiado, su análisis se apoyará en la «conjunción ambivalente entre el hombre y el poeta» ya que de ella «se nutrió su poesía» (21). En la misma sección, Teruel nos dice que intentará refutar «la idea recibida» de la decadencia estética de Cernuda a partir de 1947 (23), estableciendo a la vez la defensa de la actividad crítica del poeta (24).

Los capítulos primero y segundo adelantan ciertas claves interpretativas de la obra de Cernuda desde la poesía escrita antes de su llegada a Nueva York en 1947, así como un somero examen de los anticipos temáticos de América durante el mismo período. En las secciones tercera, cuarta y quinta del libro, Teruel aborda los primeros años de Cernuda en los EE UU como profesor de español en Mount Holyoke, Massachusetts, y Middlebury College, Vermont. A pesar de

la brevedad en la extensión de estos capítulos, el autor presenta la evidencia necesaria en torno a los distintos manejos que la obra de Cernuda recibía por aquellos años, y a la no siempre proporcionada respuesta del poeta. En las mismas páginas, sin embargo, también hace referencia al espinoso debate con Dámaso Alonso en relación con el protagonismo de Cernuda en la nómina del 27 (75), y a la rampante homofobia de Jorge Guillén según se deriva de la correspondencia citada con Pedro Salinas: «Qué tenemos que ver tú [Pedro Salinas] y yo con un marica» (77). En Mount Holyoke Cernuda finaliza *Vivir sin estar viviendo*. Según Teruel, esta colección confirma la experiencia del exilio como «un ingrediente más de la existencia desarraigada del poeta» (94) y el comienzo de la visión nostálgica de «una España imperial, grandiosa e imposible» (95).

En los tres capítulos siguientes, Teruel se centra en la decisiva importancia de la primera visita de Cernuda a México en el verano de 1949, la dificultad de readaptación al mundo anglosajón después de la misma, y la representación poética de la experiencia amorosa en tierras mexicanas. Teruel prueba su buen hacer como crítico y presenta importantes enmiendas y correcciones autógrafas a la primera edición de las *Variaciones* de 1952 que no se han tenido en cuenta en ediciones posteriores (104-110). Asimismo, resalta «el intimismo culturalista» (137) de Cernuda en poemas tan relevantes como «Águila y rosa» o «Retrato de poeta». Señala, con razón, que la vena culturalista en estos textos constituye un antecedente ineludible de la poética *novísima*, relativizando su pretendida novedad. Teruel añade que el culturalismo cernudiano apunta a la continuidad entre la poesía de la España de posguerra y la que se escribía en el exilio. En su lectura de los «Poemas para un cuerpo», este crítico subraya la normalización del deseo en la recepción inicial de estos textos (153), e insiste en el componente homoerótico de los poemas como afirmación existencial y «resquicio de libertad individual» (159).

En el capítulo noveno Teruel repasa la actividad ensayística de Cernuda y se detiene en sus trabajos sobre Cervantes y Unamuno para argumentar que la labor crítica del poeta «estuvo estrechamente vinculada a su reflexión sobre la poesía» (164). Según esta premisa, señala que Cernuda proyecta sobre Don Quijote la disyuntiva general de su obra; esto es, «el héroe como encarnación del conflicto entre la realidad y el deseo» (176). Añade que en su vindicación de Cervantes y Unamuno como poetas, Cernuda aplica los modelos poéticos que le interesaban en aquel momento: «el meditativo y el de la poesía de la experiencia» (180) y «su gradual asimilación del romanticismo inglés» (183).

Teruel concluye su estudio con un acercamiento muy completo a los últimos años de Cernuda en México y los EE.UU. A través de un lúcido análisis de *Desolación de la Quimera*, Teruel prueba su argumento inicial en relación con la madurez y relevancia estética del último Cernuda. Asimismo identifica con acierto los temas principales de esta colección, los cuales resume de la mano de José-Carlos Mainer a uno central: «la consagración del poeta como héroe» (210). En un libro ya pródigo en frases memorables, Teruel nos ofrece una más: «[L]a salvación del hombre como artista entraña la condenación del artista como hombre», de ahí que la figura de Cernuda se agigante «a la luz de lo que se llamó su leyenda» (237).

Luis Cernuda no fue, como se sabe, un hombre de trato liviano. Al parecer exquisito y distante, por no decir arisco e injusto en ocasiones, como señala Teruel en varios momentos de su trabajo, Cernuda permite que el resentimiento y la amargura afloren explícitos en su escritura. El libro alcanza desde este ángulo uno de sus principales objetivos: haber desvelado hasta qué punto la dificultad de Cernuda como hombre habría sido, como intuyera Jaime Gil de Biedma en su momento, una cuestión de pose literaria, al poner en el punto de mira la implicación del poeta en la elaboración de su propia leyenda. El proceso de desmitifica-

ción del mito de Cernuda descubre lo que la leyenda ocultaba, que al fin y al cabo es, como dice Teruel, lo que nos debe interesar a sus lectores: «su absoluta entrega y fidelidad a un destino: la poesía» (235).

En este sentido, Teruel realiza un sólido e impecable ejercicio de intervención filológica al acercarse al tema de la leyenda de Cernuda dentro de los parámetros contextuales y literarios que determinaron los quince últimos años de la vida de este autor. Pero el autor no es solo un nombre sino también, como indica Michel Foucault, una función estrechamente ligada a los sistemas legales e institucionales que resuelven la des/articulación del sujeto en el (y del) discurso. Parece legítimo, entonces, haber profundizado en *Los años norteamericanos de Cernuda* en relación con tres de los asuntos entrevistados por José Teruel: la homofobia de algunos contemporáneos, la (muy debatida y todavía debatible) reproducción de la visión imperial de España desde el exilio republicano, y, más importante, la apropiación institucional del nombre «Luis Cernuda» en los últimos años. Es ahora cuando el libro de Teruel se muestra indispensable en los estudios culturales y literarios peninsulares: no solo proporciona una riquísima veta de información acerca de uno de los mayores poetas españoles del siglo XX, sino que acrecienta el interés crítico por su trabajo, invitándonos a perfilar y matizar nuestra investigación, que también es, sin duda, de lo que se trata.

ENRIQUE ÁLVAREZ

PERAL VEGA, Emilio. *Retablos de agitación política. Nuevas aproximaciones al teatro de la Guerra Civil española*. Madrid – Frankfurt: Iberoamericana – Vervuert, 2013, 286 pp.

Silencio y olvido son imposibles ante episodios tan decisivos en la historia de la nación. Improcedentes resultan también a

estas alturas relatos interesados y parciales cuya motivación fundamental son la justificación de tal o cual comportamiento en lo sucedido. Por el contrario, se impone narrar lo acontecido, aduciendo la mejor documentación posible, ordenada, categorizada e interpretada con rigor, aun a sabiendas de que la imparcialidad absoluta no existe ni es necesaria para que el resultado sea valioso históricamente. Si la actitud es la adecuada, el propio texto será el escenario donde irán mostrando los límites de la investigación y su pertinencia real.

No están de más estas consideraciones si se tiene en cuenta cómo ha sido abordado el estudio de la Guerra Civil y su teatro muchas veces: con exceso de partidismo, con visiones parciales, polarizando la atención en uno solo de los bandos contendientes, ya sea la España republicana, ya la autollamada España nacional. En esta ocasión, se corrige esa asimetría y se considera lo sucedido en los dos lados, aunque otorgando mayor espacio a lo acontecido en la España republicana, pero no por capricho o elección interesada, sino porque las actividades teatrales tuvieron mucha mayor vitalidad y extensión.

Hay que señalar también que el libro forma parte de una dedicación prolongada de su autor al estudio de aquel teatro, que ha cuajado en otras publicaciones de referencia necesaria y elaboradas con el admirable hispanista Nigel Dennis: *Teatro de la Guerra Civil: el bando republicano* (2009) y *Teatro de la Guerra Civil: el bando nacional* (2010). En estos libros quedaron fijados su metodología, su horizonte integrador, su conocimiento de cuanto se ha hecho antes sobre el teatro en aquellos años y una razonada antología de textos en cada volumen.

El libro que reseño completa algunos aspectos de ese proyecto, de aquí que su subtítulo aluda al carácter de «nuevas aproximaciones» al tema de sus ensayos, buscando entender lo acontecido por sucesivos acercamientos, es decir, con una actitud abierta y no dogmática, sin apriorismos que hipotequen el resultado de la investigación.

La indagación continuada y no pretenciosa es el camino adecuado para comprender cualquier proceso cultural complejo. Se aprecia en este caso bien leyendo la «Introducción» (19-30) donde realiza un recuento, preciso y ponderado, de la tradición historiográfica de los estudios dedicados al teatro de la Guerra Civil española desde Robert Marrast, Miguel Bilbatúa o José Monleón a aportaciones posteriores imprescindibles como las de Jim McCarthy, John London o Manuel Aznar Soler entre otras. Y es así como hay que leer este libro, en relación con los de quienes le han precedido, como un conjunto de telas que se suman para la reconstrucción de lo acontecido. En esta dirección apunta el título, al llamarlo «Retablos de agitación política», aunando los diferentes valores que el término *retablo* conlleva: escenario o teatrillo donde se dan representaciones junto a un sentido que mira más a las bellas artes como conjunto de obras que representan una historia. En el libro se ofrecen al cabo, en palabras del autor, «seis instantáneas —tres por cada uno de los bandos— que configuran un eslabón más en la incompleta fotografía de las iniciativas culturales nacidas bajo la amenaza de las bombas» (21), decantándose por episodios poco estudiados hasta ahora y en hitos culturales que no han sido reconstruidos con el detalle necesario. Se trata de una indagación en lo no evidente. Conviven así nuevos datos sobre La Barraca durante la guerra civil, ya desaparecido, tras ser cruelmente asesinado, Federico García Lorca, con la narración de los orígenes del Retablo de la Falange. El meollo del libro son «seis empresas que, en su conjunto, manifiestan la preeminencia del Partido Comunista, con el apoyo inestimable de su correligionario José Hernández, ministro de Instrucción Pública, y de la Falange Española Tradicionalista y de las JONS, con Luis Escobar como figura señera, en la labor de uno y otro bando» (22). Teatro de propaganda, de «agitación política», con sus dependencias y sus limitaciones, pero con un indudable valor documen-

tal. Teatro de *circunstancias* —y le otorgo al término el alto valor que se le asignaba en la época a la expresión «estar a la altura de las circunstancias», Antonio Machado por ejemplo, frente a quienes se situaban *au dessus de la mêlée*— y que solo puede reconstruirse acudiendo a fuentes memoriales, archivísticas e indagando en las noticias de la prensa, con frecuencia en publicaciones secundarias y mínimas. Por ello, el vaciado de un centenar de publicaciones periódicas sustenta la argumentación de estos estudios. El tejido presentado es de verdadero encaje de bolillos logrando una imagen convincente de los episodios historiadados. Sin arena menuda no hay buena playa. Sin datos precisos, minuciosos, bien categorizados, el relato histórico se resiente. No es el caso.

Las tres iniciativas republicanas historiadadas son los trabajos multidisciplinarios de «Altavoz del Frente» (31-110), las actividades de La Barraca hasta su desaparición a finales de 1937, antes de que fuera fagocitado su nombre, que no su espíritu, por los rebeldes en la posguerra (111-164) y el Teatro-Guiñol de las Milicias de la Cultura (165-176). Se ha soslayado el estudio de asuntos y nombres más conocidos del teatro de propaganda republicano. Nunca hasta ahora se había historiado con detenimiento la actividad de La Barraca desde que Federico se alejó de ella y durante los primeros meses de la guerra hasta su desaparición. Peral Vega documenta desde la selección de los aspirantes a las actividades realizadas en el frente de Guadalajara y otros lugares, la cercanía de Miguel Hernández, la colaboración del rejuvenecido grupo en la representación de *Mariana Pineda* en Valencia o un acercamiento a dramas clásicos como *Fuenteovejuna*, reorientada su lectura por la mano certera de García Lorca hasta convertirlo en un drama social. Hermoso y hasta sorprendente resulta todo lo relacionado con la *Mariana Pineda* valenciana, dirigida por Manuel Altolaguirre, con decorado y vestuario de Víctor María Cortezo y con un bello cartel anunciador de Ramón Gaya

(162). Y hasta conmovedor resulta ver el figurín de don Pedro, para ser interpretado por Luis Cernuda (161). Las Milicias de la Cultura pusieron todo su empeño en erradicar el analfabetismo en el ejército republicano y entre sus muchos intentos figuró la creación de un guiñol, de cuyas actividades se ofrece una breve pero sugestiva reseña (168-172). Su propia elementalidad fue su arma más eficaz.

Entretanto, en el bando rebelde se creó un sistema de propaganda dentro del cual se insertaron actividades escénicas, de las cuales se historian aquí tres: la trayectoria de La Tarumba (179-234), el Teatro Ambulante de Campaña (235-244) y actividades de teatro infantil que buscaban el adoctrinamiento de los más pequeños (245-262). La Tarumba había sido idea del pintor Miguel Prieto, militante inequívoco de izquierdas, quien con García Lorca y Neruda había intentado en 1934 formar una compañía de guiñol. Ahora, se constituyó en Huelva y se especializó en teatro clásico español: los entremeses de Cervantes, *El degollado fingido*, de Lope de Vega, *La cena del rey Baltasar*, de Calderón, o el auto anónimo del siglo XVI *Las bodas de España*, jalonaron sus primeros pasos, alentados por los falangistas Manuel Augusto García Viñolas, Manuel de la Corte y los pintores José Caballero y José Romero Estasi. Clásicos puestos al servicio de la causa rebelde, que reforzaba su adoctrinamiento con poemas recitados o de canciones. Se estaban sentando las bases del teatro falangista con una apropiación de la tradición nacional que fue avalada por responsables de propaganda como Dionisio Ridruejo o Luis Escobar. La *liturgia* imperialista de los rebeldes espejeaba y se reforzaba con aquellas piezas de las que fueron subiendo a las tablas cada vez más autos y piezas de adoctrinamiento teológico.

El Teatro Ambulante de Campaña es una tesela más de aquel complejo mosaico. Creado en Zaragoza en 1937, dirigido por José Antonio Álvarez. Adoctrinamiento adobado con entretenimiento fue la estrategia elegi-

da en el diseño de sus funciones que dieron en Zaragoza o Logroño.

Lo que más me agrada de este libro, además de su atractivo contenido, es la claridad y buen orden en que se presenta. Cada capítulo ha sido organizado como una unidad autónoma, con sus imágenes y su bibliografía. Pero no falta un planteamiento general, que refuerzan útiles índices de publicaciones periódicas y de nombres citados. Dan cohesión al conjunto y ayudan a no perderse en lo anecdótico, que alcanza así su verdadero valor, integrado y dotado de sentido.

JESÚS RUBIO JIMÉNEZ

SÁNCHEZ RODRÍGUEZ, Alfonso. *Un temblor de olas rojas. Poesía y compromiso en la España de 1936*. Sevilla: Editorial Renacimiento, 2014, 222 pp.

Con un título que resuena ecos albertianos, *Un temblor de olas rojas* recoge una serie de trabajos de investigación del autor que convergen en un mismo tema común: la poesía producida durante la Guerra Civil española (1936-1939). El libro está constituido en dos bloques, el primero de ellos compuesto por cinco trabajos y un segundo en el que se integran cinco escritos, a modo de apéndices, cuatro de ellos dedicados al poeta del 27 José María Hinojosa, a quien el autor ha dedicado gran parte de sus investigaciones.

Respecto al primer bloque de trabajos, el primero de ellos, «Poetas en la Guerra Civil (1936-1939)», es el eje central del libro y trata algunos de los casos más significativos de poetas que apoyaron, con diversos matices, a uno u otro bando durante la contienda. Por estas páginas se encuentran referencias a Lorenzo Villalonga, Juan Ramón Masoliver, Manuel Halcón, Antonio Machado, Emilio Prados, Miguel Hernández, Rafael Alberti, Pablo Neruda, de quien Sánchez Rodríguez destaca la siguiente frase: «No ha

habido en la historia intelectual una esencia tan fértil para los poetas como la guerra española», que le sirve de pretexto para citar a autores extranjeros que versaron sobre la Guerra Civil española, como el caso de Auden Ehrenburg, Gide, Hemingway, Huidobro, Koestler, Vallejo, los cuales apoyaron la causa frentepopulista, frente a nombres como Brasillach, Campbell, Claudel que hicieron lo propio con el bando opuesto. Así como otros intelectuales foráneos que sintieron la necesidad de acudir a combatir por lo que consideraban unos ideales comunes. Dentro de este trabajo el autor le otorga una especial relevancia a un factor inherente a la guerra y que, en su opinión, no ha sido analizado con rigor por los historiadores: «el Terror», que lo hubo, como es obvio, tanto en un bando —el Rojo— como en el otro —el Blanco—, y muestra como ejemplos la experiencia de José María Hinojosa —ejemplo de una víctima del Terror Rojo— y de Federico García Lorca —del Terror Blanco—, para determinar que la historia y los especialistas no han sido iguales de equitativos con un escritor que con otro, al emitir juicios o consideraciones sobre sus obras influenciados casi siempre por factores ajenos a lo puramente artístico y/o literario. En el segundo estudio, «La soledad sangrienta», Sánchez Rodríguez analiza la poesía comprometida de Manuel Altolaguirre con la causa frentepopulista, textos que, en algunos casos, el propio poeta desestimó por tener su sentido en el tiempo concreto en que se circunscribían, formando parte de lo que se ha llamado «literatura de urgencias», del mismo modo que, por ejemplo, *Viento del pueblo* de Miguel Hernández, creado, en un principio, para animar a los soldados en la lucha. No obstante, Sánchez Rodríguez se detiene en el poema «Mi hermano Luis», que pasaría a su libro *Nube temporal* con el título de «No llegué a tiempo», en el que se aprecia un cambio de tonalidad acorde a la evolución que sufrió en su interior el propio poeta. El tercer capítulo está dedicado a tratar la figura de José Bergamín, «José Ber-

gamín en la Guerra Civil Española», uno de los poetas de mayor influencia en los medios literarios frentepopulistas durante la Guerra Civil. El investigador repasa varios momentos de la trayectoria artística de Bergamín, desde su labor al frente de *Cruz y Raya* y *El Mono Azul* hasta su papel como poeta de guerra, aludiendo a escritos aparecidos en esta última publicación y en *Hora de España*. Asimismo, Sánchez Rodríguez profundiza en otra de las facetas llevadas a cabo por José Bergamín durante el trienio bélico, como fue su tarea *comisarial* durante la celebración del II Congreso Internacional de Escritores para la Defensa de la Cultura. El cuarto trabajo se titula «Víctor Cortezo y los *sacripantes* del partido» y en él realiza un estudio sobre el poema de Luis Cernuda «Amigos: Víctor Cortezo» escrito en 1961, que formó parte de la undécima y última colección de *La realidad y el deseo*, la titulada *Desolación de la quimera*, impresa en noviembre de 1962, y sobre el que el autor llama la atención e invita a su mejor reconocimiento y análisis. Sánchez Rodríguez reconstruye y aporta información sobre Cortezo, que, entre otras cuestiones, pasó por una checa comunista de Germanías, padeciendo el terror vivido y sentido durante la Guerra Civil española. Por último, el primer bloque finaliza con un quinto estudio titulado «La Guerra de los ingleses», el cual es interesante porque ofrece la visión de la Guerra Civil —y del Terror— vista por los extranjeros, centrado fundamentalmente en Málaga, ciudad que ha acogido desde mucho tiempo atrás a muchas de estas personas que decidieron fijar sus residencias en tal idílico lugar y que, en los momentos previos a la Guerra Civil y durante su trascurso, vieron sus paraísos terrenales convertidos en verdaderos infiernos. Son autores como Chalmers-Mitchell, Norton, Grice-Hutchinson, Brennan o Gamel Woosley.

El segundo bloque de *Un temblor de olas rojas* se compone de cinco apéndices documentales que no por ello son menos trascendentales. El primero de los estudios

lleva por título «Amistades peligrosas de Rafael Alberti. *El príncipe D. S. Mirsky*» y en él se examina la amistad del matrimonio Alberti y María Teresa León con el príncipe Dimitri Mirsky, quien tras un brusco viraje ideológico, a partir de ahondar en la vida de Lenin y Marx, escribió una fabulosa *Vida de Lenin*, que no le bastó para caer en desgracia y morir bajo el terror estaliniano. Como anota Sánchez Rodríguez, Alberti sólo mencionó a Mirsky elogiando aquella conversión, obviando o silenciando su final. A este trabajo se le suman otros tres sobre José María Hinojosa en los que la intención del autor se hace evidente reivindicando con fuerza la figura del poeta y analizando sus últimos días de vida en Málaga en 1936, unas vivencias y unas creaciones que el autor conoce a la perfección, no olvidemos que, junto a sus investigaciones sobre el asunto, Sánchez Rodríguez también es poeta y dramaturgo y, precisamente, en su segunda pieza teatral publicada, *El buzo y la aviadora* (2014), realizó una dramatización del llamado «caso Hinojosa».

El volumen, aparte de una útil bibliografía y unas páginas finales donde se explica la procedencia de los textos aquí reunidos, finaliza con una entrevista realizada al propio autor en la que explica con claridad sus experiencias y conclusiones sobre lo ocurrido desde el punto de vista de la crítica con la obra de Hinojosa, llegando a manifestar que «cobardes fueron quienes lo asesinaron a él y a Maeztu y a Muñoz Seca y a Ponce de León, etc. Y quienes asesinaron en Granada a Federico García Lorca, al alcalde Fernández-Montesinos, al rector Vila Hernández y a más de 5 000 personas. Reconozcamos esto para empezar y luego hablamos de ética y de literatura».

En conclusión, *Un temblor de olas rojas. Poesía y compromiso político en la España de 1936* debe ser libro de consulta obligada para aquellos investigadores interesados en este período histórico crucial de las letras españolas. Del mismo modo que para aquellos estudiosos que centren sus estudios en

el asunto del «Terror» promovido durante la Guerra Civil española para apreciar cómo se vivió y se plasmó este sentimiento en uno y otro bando.

MIGUEL SOLER GALLO

DIEGO, Gerardo y José GARCÍA NIETO. *Creación y memoria*. Francisco Javier Díez de Revenga (ed.). Barcelona: Anthropos – Fundación Gerardo Diego – Fundación José García Nieto, 2014, XLVIII + 142 pp.

Regresa en este libro el catedrático de Literatura Española de la Universidad de Murcia, Francisco Javier Díez de Revenga, a uno de sus temas preferidos, de entre los muchos que han suscitado desde siempre su curiosidad y en los que es un reputado especialista. Nos referimos a la obra y la vida del poeta de la Generación del 27 Gerardo Diego, pues de toda la poesía española, han sido los Siglos de Oro y el 27 los asuntos predilectos del hispanista murciano y de los que ha publicado un buen número de libros, conjugando siempre el conocimiento y la amenidad filológica.

En esta ocasión nos trae pruebas fehacientes de la estrecha amistad del poeta santanderino del 27 con otro de los grandes nombres de la poesía española, aunque perteneciente ya a la generación siguiente, la de 1936 y, por lo tanto, más joven, nos referimos a José García Nieto. El libro, por tanto, revela, las estrechas relaciones de dos grandes poetas, maestro y discípulo, unidos por un modo muy particular de entender la poesía, sobre todo en unos años en que el descontento social y político podía contradecir otras formas de entender la literatura, más clásicas, más puras y, sobre todo, más ajenas al momento que se estaba viviendo.

Gerardo Diego y José García Nieto se identifican con esa postura de poetas formalistas, profundos y fieles continuadores de la

tradición lírica castellana, con Lope de Vega como gran mentor indiscutible: «Un tipo de poesía destemporalizada, permanente, no comprometida con la realidad social, alejada de movimientos que, en la Posguerra, surgirían con fuerza, y situada en el extremo opuesto de la poesía social y del surrealismo y sus variantes».

El camino común de la estética y el formalismo une definitivamente a Gerardo Diego y a José García Nieto, pero, antes que nada, los une un proceso de amistad que de un modo progresivo va forjando una relación de mutuo respeto, admiración y fidelidad literaria y humana. Éste es, pues, el asunto de esta nueva obra de Díez de Revenga, acercarnos a las palabras que cada uno de ellos escriben sobre el otro, reseñas y comentarios, textos y poemas, pero asimismo un suculento epistolario que nos pone al día de las vicisitudes de dos de los grandes escritores de esos años y de su opinión sobre asuntos de índole literaria. De manera que el libro incluye comentarios y opiniones del maestro Gerardo Diego sobre su amigo más joven: «García Nieto será perpetuamente el poeta joven de su poesía tersa y en su aspecto terso. Creo que en este poeta de 37 años la tersura es la cualidad predominante».

El libro incluye además un rico epistolario en el que el lector podrá comprobar el tono afectuoso y admirativo con el que ambos escritores se tratan, y el apoyo en asuntos literarios circunstanciales que exhiben estas páginas, concebidas por Francisco Javier Díez de Revenga no solo para que el lector pueda ampliar su bagaje bibliográfico y vital acerca de dos figuras de la lírica española en un contexto tan crítico e interesante como el de la inmediata Posguerra española, sino también, y como siempre sucede en sus libros, para el deleite seguro de los que compartimos su gusto por la poesía moderna y clásica, desde Lope de Vega hasta Gerardo Diego.

Una variada y sustancial antología de textos de ambos poetas pone el colofón brillante a una obra de indiscutible mérito, crea-

da con el mimo y el cuidado de un hispanista de rango reconocido como es Francisco Javier Díez de Revenga.

PASCUAL GARCÍA

RODRÍGUEZ FER, Claudio, Tera BLANCO DE SARACHO y María LOPO. *Valente vital (Ginebra, Saboya, París)*. Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela, 2014, 516 pp.

Dos años después de la aparición de *Valente vital (Galicia, Madrid, Oxford)*, se publica el segundo volumen de esta serie con el título de *Valente vital (Ginebra, Saboya, París)*, una edición que constituye una entrada bibliográfica imprescindible para ahondar en el imaginario de un escritor que desde el primer momento trató de tender puentes con otras vías de conocimiento y otros lenguajes artísticos. Si la primera entrega apareció con autoría compartida por Claudio Rodríguez Fer, Marta Agudo y Manuel Fernández Rodríguez, este segundo volumen es fruto del trabajo del propio Rodríguez Fer, Tera Blanco de Saracho y María Lopo. Quince años después de la muerte de José Ángel Valente (Orense, 1929-Ginebra, 2000), conocida la totalidad de su producción (poesía, crítica literaria, escritura diarística, *versiones* de otros poetas, ensayos sobre diferentes temas culturales), nos encontramos ante un escritor que va reuniendo en torno a su obra un grado cada vez más alto de aceptación y reconocimiento por parte de los lectores.

Como ocurría en la primera entrada de esta serie, debe reconocerse la exhaustiva labor de investigación que han llevado a cabo los autores de estos ensayos, quienes han trabajado directamente con fuentes de primera mano, con los materiales de Valente y no a partir de segundas lecturas o interpretaciones de otros. El resultado es un volumen donde hay un trabajo ingente, muchí-

simas horas de consulta en epistolarios, bibliotecas y todo tipo de archivos, dosieres temáticos y fondos de documentación privados y públicos. Como consecuencia de ello, se ofrece un riquísimo venero de fuentes y posibilidades de lectura por las que acceder al universo ideológico y estético de uno de los poetas más singulares de la segunda mitad del siglo XX, un poeta que, más allá de los límites y circunstancias de su particular enclave generacional (o de aquel «pequeño grupito barcelonés», en expresión del propio Valente, que trató de gestionar el destino de un tiempo poético), ocupa un lugar relevante en la poesía europea contemporánea.

Abren el volumen Rodríguez Fer y Blanco de Saracho con «Valente en Ginebra: Memoria y figuras» (13-361), análisis que recorre la etapa más extensa (la correspondiente a las residencias del poeta en Ginebra y en Collonges-sous-Salève). La gradual incorporación de Valente como funcionario internacional de la OMS a partir de 1958 contó con el apoyo incondicional de su «gran conspiradora y enorme amiga» Vicenta del Valle Doménech, quien en aquel momento ya trabajaba en la ciudad helvética. Allí, además de colaborar con la nutrida colonia de emigrantes gallegos, retomará su relación con Alfonso Costafreda, a quien ya había tratado en Madrid cuando los dos compartían residencia estudiantil en el Colegio Mayor Ximénez de Cisneros, y allí también mantuvo encuentros con intelectuales como Alberto Jiménez Fraud, figura central del exilio histórico español, quien dirigiera la madrileña Residencia de Estudiantes, a quien Valente había conocido en Oxford y que acabaría convirtiéndose en una persona decisiva en su evolución intelectual, María Zambrano (una *revelación* que dio comienzo en 1964), Julio Cortázar, Emilio A. Westphalen (cuya poesía tenía en muy alta estima), los hermanos Juan y Luis Goytisolo (Valente y Juan Goytisolo mantuvieron una intensa amistad a lo largo de muchos años, relación que, en los dos casos, incluía una extraordinaria valoración de

la escritura del otro), Juan Benet, Jorge Semprún, José-Miguel Ullán y, entre otros, Rosa Regás. Estas y otras relaciones que Valente pudo mantener demuestran que, a pesar de su consabida aversión hacia la organización grupal (prevención que no le impidió militar durante algún tiempo en el Frente de Liberación Popular), en su horizonte vital siempre hubo intereses por cuestiones colectivas, actividades literarias compartidas y acciones políticas de rechazo a diferentes dictaduras en las que se implicó intensamente. Entre esas actividades, se encuentran algunas excursiones por la Alta Saboya, zona en la que pudo visitar el cementerio de Morette, donde habían sido enterrados combatientes de la resistencia (españoles, algunos de ellos) contra la ocupación nazi (de esa experiencia surgió el poema «Cementerio de Morette-Glières, 1944»).

Se ofrecen detalles reveladores del ambiente doméstico, laboral y literario que Valente desarrolló en el cantón de Ginebra y en la vecina región francesa de la Alta Saboya: las condiciones de su trabajo como traductor en la OMS, que tan poco le satisfacía, las relaciones con sus hijos, los encuentros con otros escritores, sus visitas frecuentes a las librerías (una de sus favoritas, Delphica, especializada en literatura esotérica y mística). A lo largo de ese periodo Valente afrontó la enfermedad y la muerte de algunas personas muy próximas (su hijo Antonio, que moriría en 1989 con 32 años como consecuencia de su adicción a las drogas, su hija María, que murió prematuramente con apenas cinco meses, su padre, sus amigos Costafreda y Casey, cuyos suicidios dejaron en él una profunda huella). Así, Valente pudo ahondar en la configuración de dos campos semánticos —la muerte y la espiritualidad— que ya habían aparecido con anterioridad y que acabarían ocupando lugares centrales en una poética elaborada en torno a registros marcadamente meditativos que cultivará a lo largo de toda su trayectoria con lecturas de hondo calado espiritual y metafísico provenientes de muy diversas

tradiciones y que ha de verse como la antihuella de aquel cristianismo militante, en gran medida dogmático y fundamentalista, en el que se había educado. Y cubriéndolo todo, se sigue apreciando el interés por ciertos rasgos que acabarán convirtiéndose en marcas identitarias de la casa: el cultivo de la disidencia y el interés por actitudes heterodoxas.

María Lopo firma el segundo ensayo del volumen, «Valente en París: Fragmentos recuperados» (363-516), donde da cuenta de la importancia que ese lugar, París (con todas sus implicaciones simbólicas, culturales e ideológicas), tuvo en la vida de Valente a lo largo de cincuenta años, desde 1949, cuando recorre por vez primera las calles de la ciudad. Ese descubrimiento se intensificará a partir de 1958, cuando fije su residencia en Ginebra. Así pues, desde esa fecha, por motivos personales o profesionales, los viajes y estancias parisinas son frecuentes. Como en Ginebra, estableció contactos con la comunidad gallega emigrante y frecuentó círculos del exilio y de la intelectualidad hispánica (a muchos de ellos ya los había tratado en Oxford o en Ginebra) y, entre muchos otros, mantuvo relaciones con Manuel Azcárate, Ramón Chao, José Martínez Guerricabeitia, fundador de la librería y editorial Ruedo Ibérico (otras librerías que Valente frecuentó en París fueron la Librairie Espagnole de A. Soriano, cita obligada del exilio del treinta y nueve, la Librairie Hispano-américaine, abierta desde 1947), Edmond Jabès, Juan Gelman, Severo Sarduy o Paco Ibáñez. Durante este periodo, y especialmente a partir de la década de los sesenta, la poesía valenteana, tanto en español como en sus versiones francesas, se divulga a través de publicaciones periódicas, antologías y revistas de medios y ámbitos muy diversos (en esa difusión de la poesía española contemporánea resultan fundamentales las aportaciones de estudiosos e hispanistas como Dario Puccini, Pierre Darmangeat, Claude Couffon, François López, Robert Marrast, Jacques Ancet, Jean-Louis Guere-

ña). Como documenta Lopo en su ensayo, la presencia de Valente en el panorama cultural galo a partir de 1985, una vez ya jubilado, se incrementa de manera exponencial. Su presencia editorial es constante y se suceden los reconocimientos a su trabajo literario, un trabajo que, durante algunos años, pareció tener mayor y mejor recepción en el país vecino que en el nuestro.

Este volumen cumple una función decisiva en la exploración e interpretación de los motivos temáticos e intereses poéticos valenteanos; leemos en él unos trabajos imprescindibles en el diagnóstico de una escritura que, alejada de quienes podrían haber sido sus compañeros de viaje, indagó en lo oculto de un agujero con la pretensión de encontrar ese «vacío secreto» al que pudo referirse Valente en *Material memoria*. Y, por utilizar conceptos de una vieja *querelle* en la que nuestro poeta se vio implicado, en ese instante, la poesía no es comunicación sino revelación, conocimiento de una realidad que no se deja atrapar de otra manera, con otro lenguaje. Es claro que esa idea del *vacío secreto* le obsesionaba de alguna manera. Así, en una entrada de su diario del 9 de marzo de 1983 se lee: «La poesía no solo no es comunicación: es, antes que nada o antes, mucho antes de que pueda llegar —si llega— a ser comunicada, incomunicación, cosa para andar en lo oculto, para echar púas de erizo y quedarse en un agujero sin que nadie nos vea, para encontrar un vacío secreto». Valente no cejó en su empeño de llegar hasta el fondo de ese agujero para hablar desde ahí, construir un lugar que fuese a la vez umbral y sepultura de toda enunciación, alumbramiento y disolución del don de la palabra. Este volumen desvela los mecanismos de una escritura que se muestra extremadamente consciente de la inestabilidad del principio sobre el que se asienta: la poesía es conocimiento nunca adquirido de antemano, puesto en juego a cada instante con el riesgo de perderlo o no alcanzarlo.

ALFREDO SALDAÑA

ROMERA CASTILLO, José (ed.). *Erotismo y teatro en la primera década del siglo XXI*. Madrid: Visor Libros, 2012, 383 pp.

El presente volumen recoge las sesiones plenarias, impartidas por destacados dramaturgos, actores, directores y críticos, así como las numerosas comunicaciones expuestas entre los días 27 y 29 de junio de 2011, con ocasión del XXI Seminario Internacional del Centro de Investigación de Semiótica Literaria, Teatral y Nuevas Tecnologías, dirigido por el profesor José Romera Castillo y caracterizado por su interés en cuestiones de la más estricta y candente actualidad en el ámbito de lo teatral.

En la presentación «Sobre erotismo y teatro en el SELITEN@T», Romera Castillo analiza de modo riguroso y pormenorizado los estados de la cuestión, desde el teatro clásico hasta el de nuestra centuria, así como introduce e inventaría las aportaciones del XXI Seminario; una vez más, el centro se revela pionero en el avance de la investigación teatral, en concreto en el estudio y la plasmación de las relaciones entre teatro y erotismo en el siglo XXI, tanto en España como en Iberoamérica y otros ámbitos internacionales.

Inaugura el apartado de sesiones plenarias la ponencia «*Atra bilis* y Perpetua: la desmedida pasión por los ijares», a cargo de la dramaturga Laila Ripoll, quien habla de la sensualidad grotesca en sus obras *Atra bilis*, que ella misma califica de «cuento de terror sobre el poder y el deseo» (23), y *Santa Perpetua*, obra tanto más terrorífica por cuanto remite a hechos verídicos. A continuación, Raúl Hernández Garrido traza una «Descripción de una prostituta» —en atención a una acepción etimológica de la palabra *pornografía*—, con el fin de analizar «Lo obsceno en la escena y el desgarramiento del relato» (29); partiendo de la denegación del sexo en el teatro, el autor cuestiona la posibilidad de crear una dramaturgia del sexo, de controlar su inclusión dentro de la trama sin que ésta se corrompa y desaparez-

ca. Mariano de Paco Serrano, por su parte, estudia «El drama de la atracción en Danny, Roberta, Calixto y Melibea», trazando un paralelismo entre la obra *Danny y Roberta, una danza apache*, de John Patrick Stanley, y *La Celestina*, el clásico de Fernando de Rojas, a partir del eterno conflicto entre *Eros* y *Tánatos*. La actriz Pepa Pedroche habla de «La interpretación del erotismo por una actriz» a partir de su propia experiencia en la Compañía Nacional de Teatro Clásico; para ello pasa revista a los papeles interpretados en su última década de trabajo, en diez obras emblemáticas del teatro clásico, asociando cada uno de estos personajes femeninos a una tipología o tendencia del erotismo, a la vez que incidiendo en la universalidad y atemporalidad de los textos clásicos y sus temáticas.

Francisco Gutiérrez Carbajo articula su ponencia alrededor del interrogante «¿Qué erotismo?», a partir de unas modalidades determinadas por su propia enciclopedia de espectador y lector; optando por la hipótesis conjetural antes que por la tesis categórica, plantea, a propósito de unas cuantas obras seleccionadas, cuestiones como los comportamientos sádicos y masoquistas, la ley de Sodoma, el papel de lo fálico y el discurso androgénico, la ambigüedad erótica o la máquina del sexo (81). Por su parte, María-José Ragué-Arias proporciona datos sobre erotismo en el teatro catalán de la primera década del siglo XXI, en el marco del proyecto T-6 del TNC, para concluir que el erotismo no es un tema o componente destacado en la mayoría de ellos; a continuación se centra en la obra de otras dos dramaturgas, Àngels Aymar y Eva Hibernia, siendo esta última la que más claramente asume en su escritura erotismo y sexualidad, «ese pulso poético que trasluce un misterio en el que siempre hallamos tintes eróticos» (93). Manuel Vieites aborda la cuestión del «Amor y erotismo en la dramática gallega actual. Breve panorámica», para acabar constatando cómo amor y erotismo impregnan el teatro gallego de principio a fin, desde la dramáti-

ca popular hasta algunos exponentes contemporáneos, y cómo en la mayoría de los casos erotismo y sexualidad se viven desde la imposibilidad, la violencia, la sumisión o el dolor. También sobre erotismo y teatro gallego habla Roberto Pascual, en su ponencia «El erotismo en la creación escénica gallega contemporánea: algunos casos», y se centra en el análisis de algunos espectáculos de las compañías Nut Teatro, Chévere y Matarile Teatro, en que el erotismo es tratado de manera explícita. Por último, Rosa de Diego articula su ponencia alrededor de «Erotismo, sexo y teatro en Francia: algunas calas», partiendo de una revisión panorámica para luego detenerse en la mirada del director contemporáneo Jean-Michel Rabeux, y en concreto en su versión de *Sueño de una noche de verano*, en que introduce todas las posibilidades barrocas mediante sugestivas imágenes y la subversión del lenguaje.

Las comunicaciones se articulan a través de dos apartados: a) Erotismo en los textos dramáticos —con diferentes secciones— y b) Erotismo en los espectáculos teatrales. Dentro del apartado del erotismo en los textos dramáticos, merecen un lugar destacado las dramaturgias femeninas, a quien el Centro ha prestado mucha atención a lo largo de su recorrido. En el presente volumen figuran las intervenciones de Raquel García-Pascual acerca de la máscara y el erotismo en el teatro de Paloma Pedrero; de Coral García Rodríguez, sobre el erotismo en las obras de Angélica Liddell; de Cristina Vinuesa Muñoz y Sergio Cabrerizo Romero, que comparan el erotismo de Liddell con el de María Folguera; de Alicia Casado Vegas, acerca de una obra de Carmen Losa, *Levante*, en el panorama del teatro de tema lésbico en la España del siglo XXI. En lo referente a dramaturgias masculinas, Susana Báez estudia el erotismo en el teatro mínimo de José Moreno Arenas; Eileen J. Doll se centra en *La Bella Durmiente*, de Jerónimo López Mozo; Juana Escabias analiza *Los atletas ensayan el escarnio* de Santiago Martín Bermúdez, y Alison Guzmán, *Todos los que quedan* de Raúl Hernán-

dez Garrido; Efraín Barradas aborda *Anna in the Tropics*, del cubano Nilo Cruz; Ignacio Rodeño habla de erotismos subalternos en el teatro latinoestadounidense actual, y Julián Beltrán Pérez estudia género e identidad sexual en *La ley del rancho*, del mexicano Hugo Salcedo.

En el apartado de puestas en escena, María Bastianes analiza escenificaciones recientes de dos piezas renacentistas: *Tragicomedia de Don Duardos e Himenea*; Purificación García Mascarell trata el tema del erotismo en el teatro clásico español a partir de los montajes de Eduardo Vasco al frente de la CNTC; Berta Muñoz Cáliz analiza el mito de Don Juan en la España del siglo XXI; Laura López Sánchez estudia *Las amistades peligrosas*, de Choderlos de Laclos, en el teatro español del siglo XXI; Fernando Olaya Pérez analiza *Arrojad mis cenizas sobre Mickey* (o *Eurodisney*), de Rodrigo García; María José Orozco Vera, comenta el espectáculo dirigido por Alfonso Zurro con ocasión del Día Mundial del Teatro 2010; Nerea Aburto estudia erotismo y mujer en *Mujeres en sus camas / Emakumeak Izarapean* (2007) de Tanttaka Teatroa, y Juan José Montijano Ruiz aborda la cuestión del erotismo en *Cómeme el coco, negro* (2007).

Este volumen constituye el primer estudio amplio y riguroso que aborda la cuestión del erotismo en el teatro y muy particularmente en el de los albores del siglo XXI; por ello, y por la admirable polifonía de interpretaciones, perspectivas y conclusiones que ofrece, deviene prueba y testimonio de lo fructífero de los esfuerzos investigadores del SELITEN@T y sus Seminarios Internacionales.

ANA PRIETO NADAL

ROMERA CASTILLO, José (ed.). *Teatro e Internet en la primera década del siglo XXI*. Madrid: Verbum, 2013, 560 pp.

El profesor José Romera Castillo ha co-

ordinado la edición de un libro esencial para el estudio y la investigación de las artes escénicas en España. Su visión es amplia y diversa: *Teatro e Internet en la primera década del siglo XXI* (Madrid, Verbum, 2013). Constituyen las actas del XXII Seminario Internacional que organizó el grupo de investigación SELITEN@T, cuya sede se encuentra en la UNED, en Madrid. Este grupo de investigación, uno de los más importantes de España, fundado por el propio Romera en 1991, ha trabajado y continúa haciéndolo por la reconstrucción de la vida escénica, la literatura, el teatro y también por el análisis de la aplicación de las nuevas tecnologías a todo ello, en España, a través de sus ochenta tesis doctorales, DEAS y TFM, publicaciones en libros y en la revista *SIGNA*, seminarios internacionales, etc. Este nuevo libro de quinientas sesenta páginas está dividido en cinco partes, que, a su vez, contienen, en total, treinta y seis colaboraciones de especialistas y dramaturgos.

La primera parte esboza, a través de sus ocho colaboraciones, un panorama que refleja la ingente cantidad de espacios virtuales dedicados al teatro histórico, a la dramaturgia más reciente y a la literatura dramática dedicada a los más jóvenes, en España. Una buena relación de fuentes para la reconstrucción histórica del teatro anterior al siglo XX se da en los siguientes trabajos: «El teatro medieval, enredado y enREDoso, con unas apostillas sobre el teatro renacentista», de Miguel Ángel Pérez Priego; «El gran teatro del Siglo de Oro de la Red Mundial: realidades y proyectos», de Germán Vega García-Luengos; «El *Corpus Electrónico de Teatro Breve Español (CORTBE)*: los autores dieciochescos», de Julio Vélez Sainz y Juan Carlos Bayo Julve; «El teatro español de los siglos XVIII y XIX en Internet: luces y sombras», de Ana M.^a Freire, y «Sobre teatro lírico e Internet: presente y futuro en las nuevas tecnologías», de M.^a Pilar Espín Templado y Gerardo Fernández San Emeterio. Sobre la investigación y la creación dramaturgica más reciente se en-

cuentran aquí los siguientes dos artículos: «Internet e investigación teatral. Fuentes en la red para la investigación del teatro español de los siglos XX y XXI», de Berta Muñoz Cáliz, y «La dramaturgia española actual en castellano: algunas calas sobre la edición de sus textos en España y su presencia en Internet», de Fernando Olaya Pérez. Finalmente, esta primera parte concluye con el trabajo «Literatura dramática infantil y juvenil actual en Internet», de María Isabel Lozano Palacios.

En el segundo apartado titulado «Los dramaturgos reflexionan», concretamente solo tres autores, Luis Araújo, Diana M. de Paco Serrano y Jerónimo López Mozo, opinan sobre sus particulares experiencias dramáticas. En su trabajo «Un intento de escritura dramática global. (Algunas consideraciones derivadas del proceso de creación de *Dios está muy lejos*)», Araújo reflexiona en torno a la manera de integrar las formas actuales de comunicación y de información en las dramaturgias actuales y en su propia obra. Por su parte, Diana M. de Paco Serrano señala, en «¿Una nueva protagonista? El papel de la red en nuestros textos dramáticos», que sus piezas han estado influidas o mediatizadas por la presencia de la red. También trabaja, junto a la actriz y directora María Ángeles Rodríguez, en un interesante proyecto que lleva por título *Teatro a la carta*. Finalmente, Jerónimo López Mozo, aunque él no lo ha integrado en sus obras, en «Internet: de herramienta útil a materia dramática», comenta sus impresiones sobre algunas piezas que para él han considerado este mundo, en la última década.

El tercer bloque temático de este volumen, «Nuevas modalidades teatrales», versa sobre algunas herramientas tecnológicas que están condicionando las nuevas creaciones teatrales. El primero de los tres trabajos de este bloque se titula «Teatro de robots: actores mecánicos y con alma de *software*». En él, Teresa López Pellisa, analiza las tradiciones y algunos aspectos que condicionan ciertas nuevas creaciones y que tienen que ver

con el mundo de los autómatas, los tecno-títeres y los roboactores. Por su parte, Isabel Marcillas Piquer, en un interesante trabajo titulado «*Flashmobs*: la transformación de la dramaturgia a través de las redes sociales», reflexiona en torno a este fenómeno, nacido en New York, que se presenta como «una reunión pública de personas desconocidas entre sí, organizada a través de Internet o de teléfono móvil, que llevan a cabo un acto sin sentido y que luego se dispersan otra vez» (239). Esta parte concluye con un artículo de Rosana Murias Carracedo: «El *crowdfunding*: otra forma de financiarse, ¿otra forma de hacer teatro?», donde, con gran acierto, se analiza cómo se articula esta forma de financiación social a través de Internet.

La cuarta parada de esta edición gira en torno al «Teatro en diversas zonas de España» y la vinculación a Internet de los diferentes agentes que participan en el proceso de creación y producción en las artes escénicas, durante la primera década del siglo XXI, en cada una de las regiones mencionadas a lo largo de cinco trabajos con presencia en la red: Asturias, Málaga, Vizcaya, Galicia y Madrid. En cada artículo, realizados por miembros del grupo SELITEN@T, se limitan los campos de estudio, y no solo por cuestiones territoriales. Los trabajos y autores que componen esta parte son los siguientes: «Teatro asturiano: una visión (virtual) del mundo», de Rubén Chimeno Fernández; «La contribución de Internet al fomento del teatro en Málaga durante la primera década del siglo XXI», de Miguel Ángel Jiménez Aguilar; «Presencia del teatro vasco (Vizcaya/Bizkaia) en Internet (2000-2009)», de Nerea Aburto González; «La presencia en Internet de compañías de teatro gallegas (2000-2009)», de Ricardo de la Torre Rodríguez, y «Los escenógrafos de la Compañía Nacional de Teatro Clásico e Internet», de Olivia Nieto Yusta.

En el último apartado del libro, «Sobre autores, obras y espectáculos», se dan cita diecisiete trabajos, que componen una inte-

resante y amplia miscelánea acerca de la relación entre los creadores y las obras con las nuevas tecnologías y el ciberespacio. Los títulos y los autores de los artículos son los siguientes: «Internet como elemento dramático (*Grooming, Tras la puerta* y otros espectáculos)», de Juan Ignacio García Garzón; «Internet en el teatro de Aitana Galán y Paco Becerra», de Alicia Casado Vegas; «*Grooming* o *Alicia en el país de las ventanas indiscretas*», de Mariángeles Rodríguez Alonso; «Teatro e Internet: diagnóstico terminal de una sociedad líquida (A. de Santos, J. Campos, A. Liddell, D. de Paco y J. Escabias)», de Coral García Rodríguez; «Juego de identidad en Internet: varias propuestas dramáticas contemporáneas (A. Bueno, J. Escabias y J. P. Heras)», de Lourdes Bueno; «De los dos lados de la *webcam: Venecia, una performance* de Angélica Liddell», de Emmanuelle Garnier; «El paradigma cibernético en *PCP*, de Diana de Paco Serrano», de Simone Trecca; «José Ricardo Morales e Internet», de Ana Sedano Solís; «Hipertextualidad y recepción: rizomas teatrales de José Moreno Arenas», de Susana Báez Ayala; «*Esto es lo que hay*, espectáculo de Carmen Ruiz-Mingorance, sobre las *Pulgas dramáticas* de José Moreno Arenas», de María Jesús Orozco Vera; «Sobre público y visualidad en los entornos virtuales de relación, a través de *Seedbed: failed.version* (2011), de Javi Moreno», de Sergio Cabrerizo Romero; «Marcel-Í Antúnez y la sistematurgia: proyecto *Membrana* y el actor expandido», de Martín Bienvenido Fons Sastre; «Proyecto *Twitter* en la dramaturgia *mexicana.com*: un par de ejemplos (Carlos Vigil y Richard Viqueira)», de Enrique A. Mijares Verdín; «La relación de la presencia áurica del ac-

tor y los vídeos del *YouTube* en la escena improvisada del espectáculo *Links*», de Mariana de Lima Muniz y Mauricio Andrade Rocha; «Giacomo Verde: la palabra tecnológica de un *digital storyteller*», de Marina Sanfilippo; «Realidades virtuales: Johannes Birringer», de María José Sánchez Montes, y «Tecnologías de la *performance* digital de Johannes Birringer», de María Ángeles Grandes Rosales.

El gran valor de este libro es su diversidad y esta abarca lo que sus ponentes y comunicantes han aportado. Considerada así, resulta una compilación muy interesante. Aunque, sin duda, queda mucho trabajo por hacer. Hay alguna carencia notable, como, por ejemplo, el Archivo Virtual de Artes Escénicas de la Universidad de Castilla-La Mancha, dirigido por José Antonio Sánchez: artescenicass.uclm.es, referente imprescindible para la investigación de la vanguardia contemporánea y su vinculación con Internet. Hubiera merecido una buena presencia en esta obra el magno archivo. O la incorporación del estudio de las artes escénicas en más regiones españolas con presencia en la red, ya que en este libro solo hay una mínima muestra. En cualquier caso, la pregunta esencial, histórica, que va desarrollándose acertadamente a lo largo del libro es la de siempre, sobre cualquier novedad técnica: ¿cómo se aplica Internet en la escena actual, en todas sus perspectivas? *Teatro e Internet en la primera década del siglo XXI* resulta imprescindible para entender el mundo de hoy. Una vez más, el catedrático de Literatura de la UNED, José Romera Castillo, ha coordinado esta bellísima edición de las actas de uno de los congresos más interesantes que ha impulsado el grupo que dirige, SELITEN@T, desde su fundación.

ROBERTO GARCÍA DE MESA