

RICOEUR, Paul, *Historia y narratividad*, ed. y trad. Gabriel Aranzueque, Barcelona, Paidós I.C.E./Universidad de Barcelona, 1999, 230 pp.

Historia y narratividad es una compilación de seis artículos escritos por Paul Ricoeur, principalmente en la década de los setenta, que Gabriel Aranzueque Sahuquillo ha traducido a la lengua castellana y ordenado según su contenido, confiriendo al conjunto un sentido de progresión lógica y coherente. Los seis capítulos de que se compone el corpus de la obra tienen en común la claridad y el evidente carácter pedagógico del estilo de Ricoeur. Cada parte comienza con una introducción a los problemas que se van a tratar, así como a las conclusiones que pretende alcanzar el autor. Del mismo modo, Ricoeur da cuenta del curso que va a seguir el desarrollo de sus ideas y también de las teorías de las que va a hacer uso en su argumentación. La idea central que defiende es que la historia y la ficción comparten la cohesión diegética de la enunciación, si bien difieren en cuanto a intención y pretensiones veritativas. Recordemos los contenidos.

El primer ensayo, «Filosofía y lenguaje» (1978), tiene por objeto revincular el lenguaje con la realidad, el sujeto y la comunidad lingüística, en respuesta a la separación que tuvo lugar a partir del intento de la lingüística estructural, encabezada por Ferdinand de Saussure y la Escuela de Praga, de convertir el lenguaje en el objeto de una ciencia empírica mediante la distinción entre lengua y habla y la definición de aquella como un sistema cerrado de signos cuyo valor reside exclusivamente en sus relaciones de interdependencia (relegando el habla a la

categoría de variaciones concretas del sistema y quedando desplazada la noción de «sujeto» y la dimensión interpersonal). Con este fin, Ricoeur postula la distinción entre dos tipos de lingüística, que se dirigen a dos niveles diferentes del lenguaje: la de la lengua, «semiótica», que se ocupa de los signos, y la del habla o discurso, «semántica», que estudia las frases. El signo, argumenta Ricoeur, *difiere* del signo, mientras que el discurso *se refiere* al mundo.

El segundo ensayo, «¿Qué es un texto?» (1970), parte de la distinción entre «habla» y «texto» partiendo de una diferencia básica —la ausencia del lector en el momento de emisión del mensaje escrito y la del autor en el proceso de lectura—, para llegar a una definición de la teoría de la Hermenéutica como la ciencia que estudia las reglas de *interpretar*, es decir, el arte de poner de manifiesto el «mundo del texto» mediante la suspensión de la referencia descriptiva, a través de las relaciones internas y la estructura jerárquica de los elementos que componen un texto. De forma paralela, la referencia al mundo es sustituida por la relación con los otros textos (intertextualidad), que da lugar al «cuasimundo de los textos o *literatura*» (p. 63).

En el tercer ensayo, «Para una teoría del discurso narrativo» (1978), Ricoeur se plantea tres cuestiones diferentes pero relacionadas. En primer lugar, el autor destaca la *dimensión narrativa* de la *historia*, que la distingue de las otras ciencias humanas y sociales: un acontecimiento adquiere su estatuto histórico cuando es contado en las crónicas, relatos legendarios, etc., es decir, cuando forma parte de una narración. Más aún, un acontecimiento es importante en la

medida en que contribuye a hacer inteligible la historia contada y se puede describir a la luz de sus consecuencias, desempeñando un papel relevante en el curso de los hechos posteriores. Siguiendo nociones expuestas por W.B.Gallie, Ricoeur expone dos factores comunes a toda *narración*, sea ésta ficcional o historiográfica: por un lado, en todo relato se aúna una *dimensión cronológica o episódica*, y otra *atemporal o configurativa* que permite elaborar una totalidad significativa a partir de los acontecimientos dispersos; por otra parte, ambos tipos de relato generan expectativas respecto al desenlace, poniendo de manifiesto la *estructura teleológica* del acto narrativo, en conformidad con la teoría kantiana del juicio reflexivo. En segundo lugar, adopta una perspectiva puramente estructuralista para abordar el papel del relato en la literatura de ficción. Esto le permite considerar el «sentido» del relato ignorando su «referente»: Así, Ricoeur aboga por el estudio de las reglas y combinaciones que dan lugar a las relaciones internas básicas que componen el sistema del relato. Al ser éstas relaciones inmanentes, el sistema es indiferente respecto a la realidad extralingüística, posibilitando el acto voluntario del lector que el romántico inglés S. T. Coleridge denominó «the willing suspension of disbelief». El autor concluye este tercer ensayo citando a Hayden White en su obra *Metahistoria*, para dar cuenta del inevitable componente ideológico de la *historia*, así como para situar el estatus de la misma ofreciendo dos visiones inseparables: la historia como *artefacto literario*, pues tiende a asumir el estatuto de un sistema de símbolos autosuficiente, y la historia como *representación de la realidad* en la medida en que pretende que el mundo que describe (que es, desde el punto de vista de la realidad, el «mundo de la obra») equivalga a los acontecimientos efectivos del mundo «real».

En «Relato histórico y relato de ficción» (1973), Ricoeur toma las teorías narratológicas de Gerard Genette como punto de partida para resaltar distinciones con las que trabaja la *ficción* a diferencia de la historia y que no tiene en cuenta la lógica del relato, como la diferencia entre la historia contada y el enunciado narrativo; éste y su narración o enunciación propiamente dicha; el tiempo del relato y el del asunto contado; y el desdoblamiento entre el autor real y el narrador, que es en sí mismo un papel ficticio. Llevando más lejos la separación entre ficción e historia, Ricoeur expone cómo ésta última se caracteriza por la *indagación* en su pretensión de contar la verdad, amoldándose el relato a la exigencia del *archivo*.

«La función narrativa y la experiencia humana del tiempo» (1979) propone demostrar la vinculación que existe entre la *narratividad* y la *temporalidad*: la temporalidad es una estructura de la existencia que accede al lenguaje a través de la *narratividad*, mientras que la estructura lingüística tiene como referente último dicha temporalidad. Para ello, entrelazando la teoría del relato y la del tiempo, Ricoeur establece correspondencias entre los niveles del análisis del relato y los grados de profundidad del análisis del tiempo: mientras que el aspecto episódico señala la estrecha similitud conceptual entre el «estar en el tiempo» y el tiempo abstracto, el aspecto configurativo pone de relieve la afinidad entre la intratemporalidad y el nivel más profundo de la temporalización o *historicidad*.

En «La identidad narrativa» (1986), Ricoeur desarrolla la tesis de que la identidad narrativa del héroe depende del valor cohesivo del relato, en su capacidad para forjar una unidad de sentido que trascienda la mera progresión de la historia. Por su parte, el lector lleva a cabo una *apropiación* de los significados vinculados al héroe ficticio activando el

mundo referencial configurado por el *mythos* narrativo, con el fin de moldear su propia experiencia en función de los paradigmas pragmáticos desarrollados en el relato. Finalmente, afirma que la identidad narrativa de los individuos y también de las comunidades puede considerarse el producto de la intersección de historia y ficción.

Insisto en que es preciso destacar en *Historia y narrativa* la claridad explicativa de la que Paul Ricoeur hace gala, no sólo en lo que respecta a la metódica descripción previa de las ideas que pretende desarrollar y de las teorías críticas en que se va a apoyar, sino también en su recurrente uso de ejemplos literarios con los que ilustra las hipótesis que defiende.

Los ensayos publicados son bien conocidos por los especialistas, pero es de agradecer la traducción, cohesión que la selección y orden de los ensayos confieren a la nueva obra, y la clarificadora introducción de Ángel Gabilondo y Gabriel Aranzueque, que sitúa al lector en el marco conceptual de referencia. También la frecuente traducción a varias lenguas europeas de la extensa terminología especializada que el autor utiliza siempre en la lengua original (generalmente el alemán), y la abundante aportación bibliográfica que se nos ofrece.

Se trata, en fin, de una obra relevante y asequible, cuya temática y aportaciones teóricas siguen vigentes.

MÓNICA CALVO PASCUAL

CABO ASEGUINOLAZA, Fernando (compilación de textos y bibliografía), *Teorías sobre la Lírica*, Madrid, Arco Libros, 1999. 287 pp.

Después de editar, junto con Germán Gullón, el volumen colectivo *Teoría del*

poema: La enunciación lírica (1998), Fernando Cabo, nos ofrece, con el mismo empeño por poner claridad y ahondar en este terreno, una sugerente antología de textos de teoría sobre la lírica. Y aunque en este caso no aparezca explícitamente en el título la idea de que el nivel de enunciación es clave a la hora de abordar el espinoso problema de la determinación de la lírica, ésta sigue presidiendo su indagación. En sus propias palabras: «La lírica se entiende mejor como tipo de discurso centrado esencialmente en torno a una determinación enunciativa, que como género en un sentido tradicional» (10). Los textos seleccionados son una muestra no sólo valiosa sino autorizada de lo fundamentado de este aserto. Y no se peca por ello de unilateralidad o de partidismo, ya que, como bien explica Fernando Cabo en su introducción, las consideraciones formalistas del poema, que imperaron durante el período estructuralista, y que son las únicas que pueden oponerse a un acercamiento pragmático y discursivo a la lírica, pueden y deben replantearse en términos de teoría de la enunciación. En primer lugar, porque la diada «ficción y dicción» se encuentra ya abarcada en la más extensiva de «mímesis y expresión» (10); y en segundo lugar porque la perspectiva más puramente formalista (que se mueve en el campo de la dicción) «implica en la tradición moderna un condicionamiento previo que la reconduce a la determinación enunciativa» (13).

Una vez sentada esta base, Fernando Cabo muestra cómo tal perspectiva es válida para dar cabida en su casi totalidad a los debates sobre los problemas centrales de la lírica que se han venido discutiendo a través de los siglos, sobre todo después del movimiento romántico, del que la teoría moderna (y postmoderna) es heredera, como se muestra en uno de los textos seleccionados: el de Jean-Marie Schaeffer. Así, pues, en el nudo de la enunciación,

como determinante del carácter lírico de una obra, vienen a converger las trayectorias de la crítica inmanentista, de la historia de la literatura, y de la filosofía. De ahí la pluralidad de enfoques de los textos seleccionados. La introducción que les da paso, y que acabo brevemente de glosar, tiene la virtud de ser breve, pero precisa e iluminadora en el planteamiento del problema, y muy clara, cosa que es de agradecer en un terreno tan dado a divagaciones y vaguedades.

La selección de textos, en sí misma, se presenta como una labor ardua, casi diríamos como una lucha con toda la tradición de la modernidad. Lucha de la que el editor sale sobradamente airoso. Porque aunque hay textos fundamentales, que insoslayablemente deben constar en toda antología sobre teoría de la lírica como el de Karlheinz Stierle o el de René Wellek (éste último no sólo por lo que nos ofrece de opinión propia sino también porque resume acertadamente toda la tradición a la que se opone), el resto de candidatos queda a merced del buen criterio del seleccionador, y los que finalmente han sido elegidos aquí dan muestra del tino crítico de Fernando Cabo y de su familiaridad con el tema que trata, sobre todo teniendo en cuenta la limitación espacial que impone la colección en que se inscribe la obra.

Los criterios que han guiado la selección son el énfasis en el nivel de enunciación (sobre el que ya he insistido) como posibilitador de un acercamiento teórico generalizador al fenómeno lírico, y la selección de textos publicados originalmente en lenguas extranjeras de los que no hubiera traducción en español, lo que permite al público un acceso más cómodo a estos textos, no sólo por la superación de la barrera lingüística, sino también por la ventaja de hallarlos recogidos en un solo volumen.

El editor ha dividido su selección en cuatro partes. Ocupa la primera el artículo

clásico, ya citado, de René Wellek «la teoría de los géneros, la lírica y el *Erlebnis*» que plantea la cuestión de la definición de la lírica, lo que constituye un umbral más que apropiado para el resto de los textos; aunque aleccionadoramente este inicio es un abandono de toda certidumbre: no se pueden encontrar criterios delimitadores de lo lírico, sino que hay que remitirse a la historia de los géneros líricos concretos y sus tradiciones.

Una vez sentada esta base general y metodológica, una segunda parte incluye los artículos de Jean-Marie Schaeffer («Romanticismo y lenguaje poético») y José Guilherme Merquior («Naturaleza de la lírica») que comparten la reflexión sobre el uso del lenguaje en poesía, teniendo como referencia de fondo (en un caso para rebatirla y en otro para corregirla introduciendo el criterio aristotélico de la *mimesis*) la concepción estructuralista del lenguaje poético (especialmente en la formulación de Jakobson) como un lenguaje «especial» y autónomo. La selección del segundo texto tiene la virtud de introducir a un autor que no ha sido de referencia en el «canon» crítico español y que presenta propuestas muy sugerentes.

Lo mismo se puede decir del artículo que abre el tercer bloque («El lenguaje y la muerte. Séptima jornada», de Giorgio Agamben). En torno al problema de la voz poética y la ficcionalidad del sujeto lírico (aunque no en una propuesta tan radical como la de Agamben) giran los otros dos trabajos de esta sección. En «La referencia desdoblada: el sujeto lírico entre la ficción y la autobiografía», Dominique Combe considera al «yo» lírico como un «yo» figurado, un desvío del «yo» autobiográfico. Con «Lingüística y poética» de Juan Ferraté se rescata el trabajo semi-olvidado y de todo punto esclarecedor de este ensayista. En él, se ahonda igualmente en el carácter ficticio de lo poético. Aunque hay aquí también

un asedio filosófico a la poesía, se decanta el autor por la perspectiva de la estética de la creación verbal.

Un último bloque recoge el artículo de José María Pozuelo Yvancos «Pragmática, poesía y metapoesía en 'El poeta' de Vicente Aleixandre», en que se unen teoría y práctica, y el fundamental de Karheinz Stierle, «Lenguaje e identidad del poema. El ejemplo de Hölderlin», que es ampliación del clásico artículo de 1977 publicado en *Poétique* y que ahora aparece por primera vez en español. Ambos artículos coinciden en acercarse al fenómeno poético desde el punto de vista discursivo.

Cierra el tomo una nutrida bibliografía sobre el tema.

Así, pues, por la diversidad de perspectivas de los trabajos recogidos, la novedad de algunos de ellos en el panorama crítico español, y la corrección de las traducciones (en su caso), estamos ante una obra fundamental de referencia para quien quiera sumergirse en el campo de la reflexión sobre la lírica, que empieza a recibir ahora, tras el eclipse que sufrió con los estudios sobre narrativa, la atención que merecidamente reclamaba.

Y no quiero acabar sin lamentar que el coordinador no haya querido introducir en la selección su acertado artículo sobre lírica que apareció en el libro *Teoría del poema*: «Entre Narciso y Filomela: Enunciación y lenguaje poético».

ÁNGEL LUIS LUJÁN

DÍEZ TABOADA, María Paz, *La Despedida. Estudio de un subgénero lírico*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1998, 555 pp.

La idea de que el poema lírico es la estilización y modelización literaria de un acto ilocutivo, o de una acción comuni-

cativa, principalmente en situaciones ritualizadas, es tan antigua como la propia lírica, sin embargo, es en nuestros días cuando se está ahondando en la naturaleza situacional o enunciativa del poema. Es de destacar que el mismo año en que aparecía el libro que reseño salía a la luz en España el libro colectivo editado por Fernando Cabo y Germán Gullón bajo el título genérico: *Teoría del poema. La enunciación lírica*. Así, pues, si todo poema (o la mayoría) es poesía en situación o poesía con «asunto», la «despedida» en especial tiene una larga trayectoria como motivo lírico, como muy bien nos recuerda la autora, al traer a colación los ejemplos clásicos, medievales y de nuestra literatura áurea (con encomiable erudición) que servirán como antecedentes y fuentes para la constitución de un nuevo subgénero lírico. La «despedida» se definiría, entonces, como la «verbalización ilocutiva y fáctica de una separación socialmente ritualizada» (p. 29), en términos lingüísticos, o más sencillo, el «poema que, con exclusividad o preferencia, dice ADIÓS» (p. 35).

De lo que se trata aquí es de la determinación de un subgénero, que se desliga del tronco de un género mayor (la elegía, en este caso), y que se constituye como tal en un momento más o menos determinado y tiene un desarrollo histórico (cuyo final aún no hemos visto, para el caso de la «despedida»). La autora elige para su tarea un método histórico-inductivo. Es decir, selecciona los poemas que comparten el criterio de verbalizar explícitamente una fórmula de despedida, y los estudia sistemáticamente para extraer los rasgos que puedan definir el género en cuestión. El corpus está compuesto por 164 poemas de 51 autores (recogidos en el Apéndice I: «Repertorio de poetas y despedidas»), que abarcan desde Jovellanos al primer Bécquer, es decir, un siglo de poesía española en que se desarrollan tres movimientos lite-

rarios: Ilustración, Romanticismo y Posromanticismo. La despedida, por ende, como tal subgénero ve su nacimiento a finales del siglo XVIII con «A la ausencia de Marina» de Jovellanos, en que aparecen ya todos los elementos del nuevo subgénero, elementos que son estudiados a lo largo del libro con toda la apyatura teórica de la crítica de géneros.

En primer lugar, y atendiendo al hecho de que el poema se determina por su enunciación, se sitúan las coordenadas enunciativas intratextuales siguiendo el modelo esclarecedor de Iuri Levin, con el juego entre los distintos tipos de interlocutores que aparecen en el poema, y se trata de distinguir este género de otros que colindan con él: ausencias y partidas. E, inmediatamente después de diseñar el trayecto histórico de la despedida en la época elegida, se cierra la primera parte con la presentación de las modalidades en que puede aparecer plasmado formalmente este subgénero: en la forma tradicional de elegía, como epístola o en la variante mélico-dramática, influenciada por las formas musicales del siglo XVIII. En todos los casos el rastreo de fuentes y antecedentes es realmente iluminador para entender todas las «voces literarias» que pasan a formar parte del nuevo género.

Si esta primera parte es de alguna manera introductoria, es decir, va situando el género en sus coordenadas enunciativas, históricas y modales sin entrar en su descripción, las dos partes restantes que componen el libro constituyen ya un estudio exhaustivo de los rasgos que caracterizan los poemas como «despedidas». La segunda parte está dedicada a lo que en términos retóricos clásicos llamaríamos la *inventio* de la despedida y la tercera parte a su *elocutio*.

En la *inventio* de la despedida, como es de esperar, se pasa revista a todos los «topos» del género, o motivos literarios que aparecen recurrentemente en los poe-

mas. En una primera sección se fijan los papeles de los interlocutores poéticos (despedida de amantes, sentimental, de la patria, despedida existencial y funeral), que se constituyen en índices temáticos dentro del poema al igual que los lugares que se recogen en la segunda y cuarta sección de esta parte: el abandono, la melancolía y el dolor (materializadas en miradas y voces), el recuerdo del bien perdido, la incertidumbre del pasado... Una sección intermedia da cabida a las circunstancias concretas que rodean a la despedida y que pasan a ser también motivos literarios: el momento de la despedida, el medio de transporte, las causas de la separación, etc...

En la parte dedicada a la *elocutio* se tratan los asuntos propios de la verbalización del adiós, incluida la métrica, y se introduce también la reflexión sobre la polifonía y el desdoblamiento del yo poético, que quizá atañe más al nivel global de enunciación que a lo puramente elocutivo, en términos tradicionales. Lo mismo cabe decir de las secciones dedicadas a «Extratextualidad y paratextualidad» y a la «Parodia de la despedida» (secciones 2 y 3), que se estudiarían mejor dentro de los niveles de enunciación, en este caso saltando ya a la comunicación extra-textual, es decir, la que ocurre entre autores y lectores reales.

Cierran el libro una detallada bibliografía y tres útiles apéndices: uno dedicado al repertorio de poetas y despedidas, otro a los tipos de despedida listando los poemas del corpus que corresponden a cada modalidad (según los criterios dados en la sección 1 de la segunda parte); y el último apéndice es una lista de las formas métricas de las despedidas, con los poemas que las usan.

El estudio exhaustivo de un género, tal y como lo vemos practicado aquí, es una de las claves principales (si no la principal) para la comprensión de la institución literaria, ya que muestra la ne-

cesaria conjunción de teoría e historia, iluminando ambos campos. María Paz Díez Taboada nos da una buena muestra de cómo funciona y se determina un subgénero lírico, pero no en abstracto, sino sentándolo en una sólida base de desarrollo histórico, asiento que se nos presenta como una manera segura de caracterizar las distintas corrientes literarias, en su sucesión, a través del tratamiento que dan a un mismo género. Con *La despedida* tenemos no sólo perfectamente determinado este género en la época elegida, sino que también se nos ofrece la base para seguir estudiando su cultivo en el siglo XX. Piénsese en el famoso «Farewell» del *Crepusculario* de Neruda, o el inquietante (y más a la luz del presente libro) título que da Francisco Brines al conjunto de su obra completa: *Ensayo para una despedida*.

ÁNGEL LUIS LUJÁN

AA.VV., *Romances y canciones en la tradición andaluza*, Sevilla, Fundación Machado, 1999.

La literatura de carácter oral, debido a su naturaleza intrínseca, quizá sea la más pegada al pueblo, la que más se ha imbuido, mezclado en su vida. Los cantos acompañan al trabajo, la fiesta, el juego infantil, el cortejo amoroso, las celebraciones religiosas... Sin embargo, poco a poco se va perdiendo un patrimonio cultural del que todos hemos participado en algún momento. Tratar de recuperarlo, evitar su desaparición y dignificarlo es una hermosa tarea a la que contribuye la reciente publicación del libro titulado *Romances y Canciones en la Tradición Andaluza*.

Ha sido editado en 1999 por la Fundación Machado, una institución cuyo compromiso —según explica su presiden-

te Salvador Rodríguez Becerra— es propiciar el interés y estudio de todas las manifestaciones de la cultura tradicional en el ámbito de Andalucía. Y, por supuesto, la literatura oral adquirió desde el principio para la Fundación un lugar preferente. Con este volumen se inicia una nueva serie, «De viva voz», dedicada a dicha área de investigación, que acogerá tantos trabajos propios como de otros especialistas ajenos a ella.

Es importante subrayar la amplitud de miras de la Fundación y de los compiladores o editores del libro que nos ocupa —los profesores Pedro M. Piñero, Enrique Baltanás y Antonio J. Pérez Castellano— en cuanto al concepto de tradición andaluza. Esta no se entiende desde un peligroso exclusivismo que distorsionaría la realidad. La literatura oral de Andalucía se concibe engarzada en el tronco común de la cultura hispánica y aun de la europea; siendo resultado, en fin, de múltiples influencias que la modelaron con el paso de los siglos. Claro está que esto no es óbice para que en las piezas aquí recogidas salten a la luz en algún momento las peculiaridades que la región andaluza les imprime.

El libro se compone de una serie de trabajos que se organizan en dos partes dedicadas respectivamente al romancero y a las canciones líricas. No sólo se da cabida a estudios de piezas y temas muy concretos sino también a la exposición de planteamientos teóricos o reflexiones de carácter general sobre dichos grupos de la literatura oral andaluza.

La primera parte se abre con un artículo de Luis Díaz Viana donde el autor hace un aclarador repaso de los conceptos manejados por la teoría neotradicionalista (popular, tradicional, variantes, versiones y pueblos) y critica el enfoque restringido de sus planteamientos teóricos, así como las limitaciones de la encuesta geográfica que dicha escuela lleva a cabo. Es interesante insistir en esta

visión puesto que nos muestra una nueva forma de enfrentarnos al romancero. Los neotradicionalistas consideran dignas de estudio únicamente las versiones de romances viejos, vestigios del pasado, mientras que desechan los romances de creación más reciente, en parte procedentes de romances de ciego impresos en pliegos de cordel. Inciden más en la conservación y transmisión que en la oralidad misma como proceso creador. De esta manera se pone énfasis en la recopilación de diferentes versiones de temas viejos a través de encuestas, en la acumulación de lo que Díaz Viana denomina «productos». Y si es cierta la validez documental de las encuestas geográficas, hay que reparar también en que los neotradicionalistas no tienen en cuenta ni quiénes recitan, ni el porqué, el cómo y el para qué de las nuevas versiones. El artículo termina con un ejemplo sobre la capacidad de creación en el romancero de nuestra época. Según Díaz Viana «es, quizá, en esas recreaciones recientes, despreciadas por muchos, donde el romancero se muestra más vivo y más capaz de adaptarse a la realidad del momento» (p. 21).

En el segundo de los artículos, Jesús Antonio Cid hace un poco de historia sobre la recolección de romances en el área andaluza desde sus inicios en 1825 hasta 1916, año de las famosas encuestas de Manrique de Lara, que constituyen el asunto central del trabajo.

Continúa el libro con el estudio de dos romances que, aunque remontan sus antecedentes al romancero viejo, han sido remodelados por la tradición moderna. Francisco López Estrada se interesa por el romance de *La Blanca Niña* en la poesía oral de Antequera, y Enrique Baltanás analiza el romance del *Conde Claros en hábito de fraile*. El primero de ellos cuenta con un núcleo argumental de los más extendidos por Europa en la Edad Media y el segundo procede de un

largo romance que ya publicó Martín Nucio en su *Cancionero* s.a. y del que se conocen numerosas versiones de los siglos XVI y XVII.

El último de los trabajos de esta primera parte nos descubre un romancero moderno muy peculiar. En este caso la autora del artículo, M.^a José Porro Herrera, presenta una de las obras de Teodomiro Ramírez de Arellano: *Romances histórico-tradicionales de Córdoba*, publicada en 1902. Es el romancero de un escritor muy respetado de la época, que sintió la necesidad de formar parte de la corriente folclórica reivindicativa de las tradiciones populares, que venía desarrollándose desde los inicios del postromanticismo. Los romances de Ramírez de Arellano son una reescritura, una recreación —palimpsesto los llama M.^a José Porro— de textos precedentes. Para su confección tuvo como guía y modelo los denominados *Casos raros de Córdoba*, los romances de ciego impresos en pliegos de cordel y fuentes literarias varias cuyo argumento se desarrolla en Córdoba.

En la segunda parte, dedicada al Cancionero, José Manuel Pedrosa nos brinda una breve pero muy interesante panorámica de la historia y la poética del cancionero tradicional andaluz, ilustrada con bellos ejemplos, a través de la cual destierra falsas ideas y combate tópicos. Así, defiende una dimensión panhispánica de este cancionero que, según él, «constituye una categoría diferenciada mucho más en lo geográfico que en lo cultural del resto del cancionero hispánico y mundial» (p. 117). Nos sorprende la comparación de textos recogidos en Andalucía con otros de lejanas tierras y exóticas culturas como una perteneciente al *Talmud* de Babilonia, compilado en hebreo entre los siglos II y VI, u otro cantado en Irlanda todavía en el siglo XIX. Niega la simplista identificación del cancionero andaluz con arabismo, gitanismo, torerismo o bandolerismo. Y termina dando un

curioso ejemplo que muestra hasta qué punto la modernidad puede llegar a influir en la evolución del cancionero tradicional.

La misma concepción panhispánica pauta el artículo de José M.^a Alín, al mostrarnos una colección de piezas que respecto a las canciones viejas clasifica en nuevas supervivencias (hasta ahora no identificadas), nuevas referencias y nuevas aportaciones de referencias parciales.

Pedro M. Piñero, Antonio José Pérez Castellano y Carmen Durán Medina se centran respectivamente en tres aspectos concretos del cancionero andaluz: la simbología de las horas y los caracoles, el mundo rural y, por último, la bamba en el Cancionerillo de Aznalcázar. El primero de los artículos nos revela parte de los significados ocultos que laten en estos cantos tradicionales caracterizados por su fragmentarismo pero de gran poder sugeridor. Por su parte, Antonio José Pérez Castellano presenta el cancionero tradicional contemporáneo de Andalucía (el recogido en los siglos XIX y XX) como un espejo de la mentalidad campesina, sin olvidar una doble influencia: la tradición folclórica y la culta. El último de ellos adquiere un valor antropológico, al acercarnos a una costumbre popular muy arraigada en la zona sevillana: la «me-cía» de las muchachas en una bamba o columpio, al ritmo de canciones que tomaron el mismo nombre.

No podía faltar una referencia a la influencia de la literatura oral en los poetas de la Generación del 27 —influencia que se ha venido asociando a la conexión de los poetas con el Centro de Estudios Históricos y al magisterio de escritores como Juan Ramón Jiménez—. Francisco Gutiérrez Carbajo analiza dicho vínculo dedicando especial atención a la obra de Alberti y Lorca, como poetas y como estudiosos de la literatura popular.

Se cierra el libro con un catálogo de retahílas y canciones infantiles de Anda-

lucía confeccionado por Ana Pelegrín, al que acompaña una amplia bibliografía y una rica selección de textos. A las diferentes piezas le asigna un número localizador, un título identificativo, al lado del cual aparecen los primeros versos del comienzo o *incipit* y otros *incipits* correspondientes.

Sin duda, la labor de recopilación de este volumen cuajado de cantos populares es uno de sus principales valores. Salvar del olvido tantas y tantas piezas que forman parte de la cultura popular es digno de elogio, pero no sería justo pasar por alto la referencia al rigor filológico, la cuidada documentación y las buenas referencias bibliográficas, a lo que se suma claridad expositiva y concisión.

EVA MARÍA PALLARÉS SISÓN

GUILLÉN, Claudio: *Múltiples Moradas. Ensayo de Literatura Comparada*, Barcelona, Tusquets, (Marginales, 170), 1998, 481 pp.

A través de un recorrido por algunos de los grandes temas y argumentos conflictivos que emergen del seno de la literatura universal, Claudio Guillén nos presenta un volumen vasto, que no excesivo, en el que pretende dar cuenta del significado último del concepto de multiplicidad. El trabajo, presentado al amparo de una estructura bímembre, se caracteriza, en primer término, por su elaborado prólogo. Desde una perspectiva alejada de la adoptada en las introducciones acostumbradas, el autor serpentea por las sendas que enlazan las diversas disciplinas, las diferentes conciencias, al mismo tiempo que cobija sus reflexiones en las opiniones vertidas por algunos de los grandes pensadores, artistas y científicos. Es de este modo como un trabajo

concebido como unión de estructuras unitarias, como multiplicidad, alcanza el grado de homogeneidad y de amalgama que requiere toda labor intelectual. Dos partes componen este libro: en la primera, Guillén agrupa cuatro ensayos, tres de ellos dedicados a grandes temas y uno a los problemas que suscita el concepto de género y, consecuentemente, el de literariedad. El primer gran argumento de la obra lo ocupa el ensayo del exilio al que podemos calificar de interdisciplinar. En «El sol de los desterrados: literatura y exilio» es donde el autor aprovecha para transitar el camino recorrido por este gran tema a lo largo de la historia de la literatura al tiempo que justifica su asunción y, por tanto, su expresión mediante una simbiosis con la filosofía. Desde los cínicos y los estoicos, pasando por la China de los grandes sabios, el autor logra llegar a Dante para posteriormente abarcar las grandes tematizaciones llevadas a cabo por Du Bellay y Shakespeare.

En «El hombre invisible: literatura y paisaje», Guillén nos ofrece una visión panorámica de la evolución de la noción de paisaje en las artes plásticas, concretamente en la pintura, para, posteriormente, demostrar la senda paralela o indisoluble que este concepto ha padecido en el soporte que nos ocupa, en la obra de arte verbal. Se trata de un ensayo caracterizado por su riqueza: la inmensa capacidad intelectual de autor lo hace posible. El hombre, gran ausente en la tematización del paisaje, se torna, al mismo tiempo, gran protagonista para Guillén. La búsqueda de la otredad, de lo ajeno, representa el verdadero fundamento del nacimiento de la noción de vista, de decorado o país que será el embrión del concepto de paisaje.

Es el último tema, la relación establecida desde antiguo entre la literatura y la obscenidad, el arte y la transgresión, la que ocupa las páginas del gran compara-

tista español. Se fundamenta este trabajo en el concepto de expresión total que, para Guillén, queda condensada en la palabra. Por tanto, la transgresión no estaría únicamente asociada al pensamiento, sino a la expresión y consolidación del mismo mediante la palabra cuya utilización supone la implicación del otro, del eterno interlocutor que se convierte en cómplice, en nuevo transgresor. Partiendo de la obra de Marcial y de sus «transgresiones en verso», el autor nos acerca a las metáforas del cuerpo y a los marcos que propician la emersión de los motivos obscenos consolidando sus afirmaciones al abrigo de los textos de Boccaccio, Rabelais y el Aretino entre otros. El último trabajo de esta primera parte, tercero en el orden de aparición, está dedicado a la literatura y la epistolaridad, en el que el pacto de ficción se presenta como fuerza centrífuga en la creación de una nueva tipología genérica. Previo al pacto de ficción aparece para Guillén el estilo, la intención estilística del autor, elemento esencial de la condición de literariedad, que le permite al comparatista español adentrarse en las teorías de naturaleza universalista que pondrían no la literariedad, sino la poeticidad como factor definitivo en la consideración artística de la obra de arte verbal. Por tanto, la reflexión inicialmente genérica que ocupaba el ensayo se convierte paulatinamente en una nueva aportación al debate siempre candente de la génesis y permanencia de la obra de arte, de su perpetuación y condición inmutable.

En la segunda parte, el autor se aleja de la perspectiva asumida en el primer término del volumen para ofrecernos una visión más puramente teórica, al menos, inicialmente. Sólo en «Tristes tópicos: imágenes nacionales y escritura literaria», Guillén recupera las condiciones de los primeros ensayos. En este estudio, procura desentrañar los mecanismos que

conforman la utilización de las imágenes previas que tiene el autor acerca de una literatura o nación extranjera. Así la génesis de la obra de arte, su proceso de creación, se convierte en centro neurálgico del ensayo: la intención del autor por superar estas imágenes ya dadas, ajenas a su experiencia, pero que al mismo tiempo la componen. De este modo, la escritura, la imagen y la experiencia concentran la atención del autor que se vale de los textos de autores como Orwell, Bacon, Lope de Vega o Proust para ejemplificar «Los avatares de la tontería». Por último, dedica un epígrafe a los «Abencerrajes y Gitanas», donde realiza diversas calas en las literaturas europeas para ejemplificar la presencia de dichas imágenes. En el otro extremo, con una focalización esencialmente antagónica, se perfilan los dos últimos ensayos. «Mundos en formación: los comienzos de las literaturas nacionales» le permite a Guillén exponer sus opiniones acerca de la condición de singularidad en el seno de la literatura, al mismo tiempo que aborda el problema de las literaturas inventadas y los estados en formación. Junto a esta gran polémica, para Guillén se presenta un problema adicional, los multilingüismos y las coyunturas supranacionales. Es en este estudio donde podemos corroborar la verdadera motivación de Guillén, su preocupación última por la historia de la literatura y, concretamente, su inquietud por el modo de asumirla, de pensarla.

Por último, viene «Europa: ciencia e inconsciencia» trabajo en el que Guillén, a partir de la noción siempre variable, inestable e indefinible de contexto, pretende aplicar un modelo crítico-poético a un extenso asunto histórico. Las indeterminaciones inherentes a Europa conformarán uno de los epígrafes del ensayo, ensamblaje textual de las experiencias de navegantes, exploradores o escritores, viajeros creadores de la imagen de Eu-

ropa, y al fin y al cabo sus consolidadores. Las yuxtaposiciones que componen la riqueza del Viejo Continente nos suscitan una percepción adyacente del mismo, de igual modo que si se tratase de una mixtura compuesta por retales, viejos pedazos siempre diferentes que conforman una totalidad sin dejar de encarnar la otredad, lo ajeno o lo discordante.

Estas múltiples moradas conforman un volumen rico en el que con una prosa sosegada el autor nos acerca a los enclaves seleccionados en su magnífico estudio. No sólo son los argumentos o la cuidada prosa los elementos que nos acercan al placer de la lectura de este volumen, sino también la gran capacidad intelectual y de relación del autor, que nos aproximan de modo desenvuelto y preciso a la gran cantidad de disciplinas que componen el libro. No se trata tan sólo de un ensayo de literatura, aunque ésta fuese su única intención. Nos encontramos ante un trabajo complejo y profundo capaz de contemplar múltiples soportes —más allá del verbal—; múltiples disciplinas y no sólo la filología; múltiples reflexiones y no un sistema crítico-literario monológico. Podemos definir el estudio como amplio, preciso y rico. Metodológicamente se aloja bajo los condicionamientos de una estructura que le confiere, ya desde el prólogo, el estatus de la homogeneidad y la multiplicidad buscadas. La última obra de Guillén, al igual que todas las anteriores, se presenta como esencial e indispensable no sólo para el filólogo o el comparatista, sino para cualquier lector exigente al mismo tiempo que exquisito. En definitiva, saludamos esta nueva obra de Claudio Guillén como una de las mejores aportaciones españolas al ámbito de la Literatura Comparada reciente, una vez más.

REBECA IZQUIERDO HUETE

LÓPEZ-POZA, Sagrario y Nieves PENA SUEIRO (eds.), *La fiesta. Actas del II Seminario de Relaciones de Sucesos (A Coruña, 13-15 de julio de 1998)*, La Coruña: Sociedad de Cultura Valle-Inclán- Colección SIELAE (Seminario Interdisciplinar para el Estudio de la Literatura Áurea Española), 1999.

El género editorial que se define en las *relaciones de sucesos* ha sido desde la aparición de la imprenta en la península algo más que un medio de suministrar información. Entre acto propagandístico y literario al tiempo, la historia literaria ha considerado este «género fronterizo» una de las expresiones originarias de la prensa, y también un directo descendiente de la literatura tradicional y del *romancero* por los metros y técnicas narrativas empleadas en los textos. Indudable vehículo de mediación cultural, esta literatura efímera fue durante siglos fuente de riqueza de las imprentas peninsulares y negocios asociados al libro y, por su vitalidad, un aglutinador de formas de expresión tradicionales con contenidos al servicio de la actualidad. Su continuidad como forma material portadora de cultura y civilización, su pervivencia en el largo tiempo de la historia, de las mentalidades, del imaginario social, han convertido estos fugaces impresos en una apreciada fuente de conocimiento de la evolución de la sociedad española moderna.

Así como los *canards*, *occasionels*, *almanachs* y *feuilles volantes* que anteceden a la prensa periódica han gozado en Francia de investigaciones que han destacado su proyección en la historia de la cultura escrita europea, las *relaciones de sucesos* hasta hace una década han sido estimadas principalmente por sus cualidades bibliográficas —sobresalen las conocidas bibliografías de Alenda y Mira, Pérez Pastor, Agulló y Cobo, Simón Díaz— que han puesto de relieve su condición de rarezas

editoriales de los siglos pasados. Ciertamente, tras un primer coloquio celebrado en Alcalá de Henares en el año de 1995, la significación de las *relaciones* ha trascendido el campo de la bibliografía literaria y hoy son el objeto de reflexión de la historia sociocultural española, como pone de relieve este volumen que recoge las *Actas del II Seminario de Relaciones de Sucesos*. Las *relaciones de sucesos*, reconocido medio de propaganda y forma de representación del poder en el Antiguo Régimen, son abordadas en estas *Actas* bajo el motivo monográfico de la fiesta del Renacimiento y del Barroco, proyección en la esfera de lo público y lo social del poder de las monarquías en la Alta y Baja Edad Moderna.

Son muy valiosas las páginas que destacan esta literatura ocasional como lugar de redefinición de la imagen del rey y del absolutismo, ya que los acontecimientos relacionados con la familia real y su reflejo en la vida de la corte constituyeron su temática central. Así, las *relaciones* de las bodas reales, tal y como subraya Agustín Redondo a propósito de las fiestas vinculadas al casamiento de Felipe II con Isabel de Valois (Toledo 1556-1560), contribuyeron al fortalecimiento de la cohesión de la comunidad y de la adhesión popular a la majestad real. En esta línea, varias investigaciones destacan la exaltación de la figura del monarca en las relaciones de honras fúnebres, en cuyos textos se articula políticamente el suceso histórico celebrado —tratan de legitimar el derroche y gasto simbólico de las conmemoraciones barrocas, puntualiza Fernando Rodríguez de la Flor—. Subrayan esta efectividad de las *relaciones de sucesos* como instrumento de propaganda institucional, varias investigaciones desde la historia del arte y la emblemática, que comparten la idea de la pervivencia de la ceremonia barroca más allá de sí misma por medio del discurso que la perpetúa y de la estética del exceso.

No faltan en estas *Actas* contribuciones que profundizan en la faceta moral y contrarreformista que también caracteriza el género, ya sean relaciones dedicadas a fiestas religiosas —a propósito del recibimiento de unas reliquias, de la defensa de la Inmaculada Concepción, o de la beatificación de Teresa de Jesús— o aquellas en las que se trata de reproducir fiestas infernales, jubileos, incluso el carnaval. En estas investigaciones se constata la idealizada unión entre el Rey y la Iglesia, del poder político y religioso exaltado en las relaciones barrocas que, en palabras de Pierre Civil, recogen la exposición del mundo social donde se gestaron para difundir y perpetuar una construcción ideológica. En este sentido, las relaciones de monstruos y casos sobrenaturales representan la vertiente más popular y eficaz de esta temática, ya que en ellas lo prodigioso es la expresión máxima del poder divino e incluso un elemento regulador de la ideología según Giuseppina Ledda.

A pesar de que la atribución de las *relaciones de sucesos* a un autor no fue lo habitual, otro grupo de estudios giran en torno a la figura de los relatores —caso del humanista madrileño López de Hoyos, de Pellicer, de Almansa y Mendoza, de León Soto, y también de Quevedo y Lope de Vega—, que, al referir los sucesos desde su autonomía y su individualidad como escritores, consolidaron, sin duda, el estatus literario de muchas piezas. Fue también cuestión puntual en la Edad Moderna la actuación de los monarcas en la legislación sobre la imprenta y la circulación de los impresos menores, la historia de estas leyes, establecida con gran precisión por Fermín de los Reyes, es también una historia de las representaciones de las relaciones del poder con estos impresos, su circulación y su lectura.

Este horizonte de estudios se completa con una importante serie de aportaciones dedicadas a la catalogación y proble-

mas bibliográficos —desde las observaciones para un repertorio descriptivo hasta una base de datos en vías de constitución—, investigaciones que, tal y como puntualiza Sagrario López Poza a propósito de las *relaciones de sucesos* en forma de libro, desde diferentes perspectivas contemplan la tradición en el ámbito peninsular de los procesos de conformación textual, circulación y difusión de este tipo de impresos populares.

MARÍA ÁNGELES GARCÍA COLLADO

PEDROSA, José Manuel, *Tradición oral y escrituras poéticas en los Siglos de Oro*, Oiartzun, Sendoa, 1999, 204 pp.

Este libro inaugura una nueva colección —«Biblioteca mítica»— dedicada al análisis de la tradición literaria oral y a la valoración consiguiente del modo en que este universo referencial, —tan difícil de atrapar en su mínima textualidad—, influye en la literatura culta, construyendo no sólo repertorios temáticos, sino un amplio muestrario de procedimientos formales que, en la mayor parte de las ocasiones, son considerados signos de la individualidad de un autor, cuando de hecho reflejan la manera en la que ese escritor participa de un imaginario, asombroso por sus proporciones.

En este caso, el volumen está integrado por siete estudios que demuestran la huella de la tradición oral en textos muy diversos de los Siglos de Oro y la manera en que se van configurando personales procesos de escritura, nutridos tanto de referencias cultas, como de un conocimiento real del insondable acervo del folclore popular. Excepto dos, se trata de trabajos que han ido apareciendo, a lo largo de la última década, en reconocidas revistas (*Hispanic Journal*, *Nueva Revista de Filología Hispánica*, *Críticón*), como facetas de una metodología inves-

tigadora que puede verse, ahora, entramada de una manera global.

El título del primero da cuenta ya de las distintas líneas que se entrecruzan en el presente volumen: «De Camoens a la tradición sefardí de Sarajevo: vida literaria y pervivencia oral del villancico de *La marinera*» (pp. 14-31); en efecto, J.M. Pedrosa considera la fortuna de un villancico popular del s. xv («Írme quiero, madre, / a aquella galera, / con el marinero / a ser marinera») desplegado por Luis de Camoens en una bella glosa, que contrasta con diversas manifestaciones de los ss. xvi y xvii, que demuestran la popularidad del villancico en esta época; parecería que su huella queda relegada a estas recreaciones cultas, sin embargo, en la tradición oral fue recogido en 1911 en Sarajevo (Bosnia) pero, ahora, bajo la forma de dos epitalamios que solían cantarse en los rituales de boda de esta comunidad sefardí, con variaciones singulares en el estribillo: «Con el marinero / yo seré la marinera. / Con el caballero, / cara de la buena estrena». Son datos suficientes para intentar determinar el modo en que la tradición constituye una poética que valora el «fenómeno de la reiteración» (p. 27) y la construcción de «nuevas estructuras paralelísticas» (p. 28), partiendo de una célula poética tradicional.

En «Sebastián de Horozco y el enigma de *El abad y su manceba*» (pp. 32-52) se persigue el rastro de una especie de adivinanza, glosada en su *Teatro universal de Proverbios*: «El abad y su manceba, / y el herrero y su muger; / de tres güevos comen sendos, / esto ¿cómo puede ser?», que contrasta con variantes del BN Madrid 3915 («de dos güebos comen sendos») y con el *Vocabulario* de G. Correas, en donde quienes aparecen son «el barbero y su muger», con la obvia solución del conflicto, pues, a gritos, se declara que la manceba del abad es la mujer del herrero o del bar-

bero. J.M. Pedrosa aprovecha esta línea temática para enlazar el texto con composiciones paralelas de disparates del estilo de «Un fraile y dos sacristanes / concertaron de moler», con el propósito de alcanzar uno de los núcleos argumentales del *Lazarillo*, el pacto sexual con el que se cierra su Tratado séptimo. El fondo, en todos estos casos, siempre es el mismo: «el motivo del trato sexual entre curas y amas» (pp. 38-39), de enorme incidencia en el imaginario de la literatura oral, fácilmente engastable en la serie de relaciones eróticas, de carácter enigmático, como ocurre con el famoso juego del esconder, o con la serie de adivinanzas modernas en donde diversos personajes o «se comieron nueve huevos», o «cogieron nueve perdices» o «compraron nueve naranjas», pero al final «todos tocaron a tres»; lo mismo sucede en Hispanoamérica y en otras lenguas peninsulares, encontrándose también manifestaciones del tema en la poesía inglesa, como lo demuestra el autor de *The Riddles of Hieracitus and Democritus*, de 1598; en este amplio desarrollo, importa señalar la primacía de Sebastián de Horozco, al acoger «un enigma que hunde sus raíces en el antiguo fondo folclórico común de los pueblos hispánicos y europeos» (p. 52).

Con «Francisco de Velasco y el aguinaldo de *Los mandamientos divinos*» (pp. 53-71), examina esta tradición temática, viva en el folclore peninsular hasta fechas recientes, como demuestra la versión de Bárago, pequeña aldea cántabra; se examina la estructura de esta forma poética y las distintas posibilidades que los mozos ponían en juego, cuando, ante las puertas de las casas y tras saludar, preguntaban: «¿Rezamos, cantamos, / lloramos o qué hacemos?»; si no había ocurrido durante el año ninguna desgracia en la casa, los cantantes ofrecían los diversos cantos del «aguinaldo», por el que recibían huevos, chorizo o dinero. J.M.

Pedrosa explora las raíces de esta composición en la misma literatura medieval: el poema en dísticos de los *Diez mandamientos* o las glosas del canciller Ayala, o tantos mandamientos de amor, de flores, del zapatero, del pobre, como hasta hoy se siguen cantando. La versión de Bárago destaca por su paralelismo con una composición recogida por Francisco de Velasco en el *Cancionero de coplas* («Guárdame mis mandamientos / buen cristiano, por tu fe») de 1604, que demuestran la evolución de «la poesía culta oralizada a lo largo de casi cuatro siglos» (p. 61) y que harían pensar en la existencia de pliegos viejos, hoy perdidos, con este mismo desarrollo y que explicarían, por ejemplo, las diferencias en el orden métrico; es útil también el cotejo con versiones recogidas por el propio J.M. Pedrosa en donde se desarrollan estas mismas ideas: «Años, años, buenos años, / Dios nos los deje gozar. / Siempre tendrás en memoria / los mandamientos guardar» y que revelan «la potente y compleja fuerza dinámica de la tradición oral» (p. 69).

Un refrán castellano es la base del análisis de «Lope de Vega, Cervantes y una canción tradicional: “Dama, señora, cortesana, labradora y...”» (pp. 72-92), tal y como aparece en *La bella malmaridada*: «Así dicen que ha de ser / la que es honrada mujer», con dos desarrollos distintos en el diálogo que sostienen Mauricio y Cipión, en la versión autógrafa de 1596 y en el impreso de la *Parte II* de 1609, interesándose por la actitud que la tal mujer debía manifestar en el verso «en la cama...», cuyo término lo ha de poner «el discreto letor»; se trata de un motivo que el propio Lope registra en *La difunta pleiteada*, en *La doncella Teodor*; estas referencias son hechura de una canción tradicional [«A la ventana eres dama, / al balcón eres señora, / en la mesa cortesana, / y en el campo labradora»] que debía coincidir con el «nues-

tro refrán castellano» con que Teodor excusaba dar la respuesta requerida; J.M. Pedrosa refuerza esta idea con nueva documentación: *La tía fingida*, atribuida a Cervantes, en donde la protagonista señala saberse de coro estos estereotipos femeninos, que F.A. de Icaza rastreó en la tradición proverbial italiana; Correas registra otro despliegue de valores: «en la cama, graciosa, y será en todo hermosa», que en la recopilación de Galindo, *Sentencias filosóficas*, adquiere mayor crudeza, al explicitar un «puta en la cama»; este aspecto se explora con paralelos multiculturales que alcanzan el presente más inmediato, desplegado con refranes y adivinanzas de procedencia muy diversa; en este cliché literario se cifran actitudes de dura misoginia que, desde la India de hace mil quinientos años hasta los Estados Unidos del hoy más próximo, va rebrotando en distintos momentos de la historia cultural; quizá se haya perdido el prototipo «y los documentos que han podido ser recuperados del ancho mar de la tradición no son sino breves y pálidos islotes fijados por la escritura que apenas pueden dar idea de la amplitud y riqueza de la corriente, esencialmente oral y popular, de la que emergen» (p. 90).

En «Góngora y las flores marchitas» (pp. 93-111) se analiza la enigmática letrilla que comienza «Aprended, Flores, en mí / lo que va de ayer a hoy, / que ayer maravilla fui, / y hoy sombra mía aun no soy», posiblemente inspirada en una enfermedad ya sufrida por el Marqués de Flores, ya por el propio poeta; el poema adquiere una notoriedad excepcional, con menciones continuas por poetas y dramaturgos contemporáneos, a las que se añaden aquí algunas referencias nuevas: un inédito *Baile de el Varón de Perales del Río* de autor anónimo, o un poema del jesuita mexicano Juan de Cigorondo; con todo, lo que interesa asegurar es el trazado de esta composición hasta la tradi-

ción literaria presente, en un recorrido que incluye un Auto de Fe realizado en Madrid en 1778 contra don Pablo de Olavide, cuatro reelaboraciones anónimas en un cancionero de 1808 contra don Manuel Godoy, una leyenda chilena que tiene por protagonista a don Martín Manrique, un fragmento narrativo de *El Periquillo Sarniento* de J. Fernández de Lizardi de 1813, más pliegos de cordel peninsulares de la misma centuria; con todo, más interesantes son las muestras de la tradición oral presente tanto en Zamora como en Navarra, recogidas por M. Manzano y V. Ordóñez, y que permiten «apreciar cómo sus últimos ecos ibéricos han seguido conservando, hasta hoy, toda su evocadora belleza y su asombrosa capacidad tanto de renovación poética como de resistente perpetuación» (p. 111).

En «Quevedo y *La mina funesta*» (pp. 112-134), dedicado a la silva «Al que cavaba una mina» y que comienza «Diste crédito a un pino», se considera la utilización que se realiza del tópico de la mina que se protege de la explotación mediante tabúes y advertencias terribles: «más que un motivo literario, se trata de un complejísimo motivo cultural que ha informado, a lo largo de la historia, todo tipo de mitos, cuentos, leyendas, creencias, miedos, supersticiones y hasta ritos mágicos y religiosos» (p. 114), cuyo rastro se persigue, de modo particular, en *El curioso impertinente* de Cervantes, en el *Quijote*, I.33, en el Emblema 89 de Sebastián de Covarrubias, sin olvidar los clásicos referentes de Ovidio (*Metamorfosis*, I, vv. 125-149), Horacio (*Odas* III.3, vv. 50-53) y Justino (*Epítome de Pompeyo Trogo*, Libros XLIV.3), para analizar en la literatura presente variaciones singulares de este complejo arquetipo: así aparece en *El ángel avaro* de Rafael Alberti, con el impresionante cierre de «Sueña con las minas», o en la *Mazurca* de Cela, o en los *Días y noches*

de amor y de guerra de Eduardo Galeano, que abren las simas de las minas bolivianas, en las que se atesora un sinfín de creencias, al igual que ocurre con las argentinas (lo demuestra la advocación de la Pacha Mamá) o con las minas de Sinaloa en México o con tantos casos reales de minas malditas en los Estados Unidos. Sólo Miguel Hernández sabe, en *El hombre acecha*, valorar positivamente «las inagotables vacas de oro yacente / ... de los Montes Urales». Una vez más, J.M. Pedrosa es capaz de conectar tradiciones y textos separados por culturas muy diferentes, separadas por milenios y por océanos, para demostrar la riqueza —y sorprendente multiplicidad— de los arcanos folclóricos.

En «Don Jerónimo de Barriónuevo y *El codo ardiente*» (pp. 135-145), analiza el picante poema de este canónigo seguntino que comienza con «El codico me arde, madre, / madre mía, el codo me arde», un villancico que tiene todo el aspecto de haber sido tradicional en el Siglo de Oro y que encierra el evidente eufemismo *codo=coño*, explotado en situaciones hilarantes, como refranes y sentencias del estilo de la que explica Juan de Mal Lara en su *Philosophia vulgar* de 1568: «Dolor de esposo, dolor de cobdo, duele mucho y dura poco», o Luis de Galindo, en sus *Sentencias filosóficas y morales* de hacia 1660-1669, quien indica que «por honestidad usa este castellano del equívoco». Ya puestos a buscar «codos», J.M. Pedrosa encadena varios refranes del *Vocabulario* de Correas de 1627 (por ejemplo: «A tu marido, muéstrale el codo, mas no del todo»), con un romancillo erótico de la *Séptima Parte de Flor de Varios Romances*, otro villancico glosado del *Cancionero musical de Módena* («A mi gusto me acomodo»), una graciosa seguidilla del s. XVII («Putas, puticas, putacas, / ¿qué traéis en esos codos?») y un romance del mismo siglo, en donde su protagonista, al caer, se

metió «un garrancho por el codo». Siendo tan crecida la abundancia de referencias a este eufemismo, extraña que no aparezca en algunos de los vocabularios eróticos compuestos en el presente siglo como el de C.J. Cela, cuando además permanece vivo, por ejemplo, en el folclore de Priego (Córdoba). El estudio supone, en consecuencia, un avance en el conocimiento «de la simbología erótica en que se encierran algunas de las claves ideológicas más perdurables de nuestra lengua, literatura y cultura» (p. 145).

En «Calderón y la *Oración del peregrino*» (pp. 146-159) se intenta averiguar qué «Oración» de «suave melodía» es la que se escucha en la comedia burlesca de Céfalo y Pocris de Calderón de la Barca, pues ninguna referencia más se da aparte de los primeros versos («San Christoval estaba a la Puerta, / con su capillita cubierta...») y de indicar que se toca el almirez; cree J.M. Pedrosa que hay razones suficientes para identificarla con la «oración del peregrino», aún viva en la tradición oral de Estella, como canto de aguinaldo o de cuestación navideña; una versión de Lorca, acuerda en su segunda estrofa, con la mención calderoniana: «Jesucristo está en la puerta / con su capillita puesta...»; se pasa, así, revista a diversas formulaciones de esta oración en las que se reza a San Martín, San Nicolás, San Juan o San Antón, dependiendo de los lugares en donde haya sido recogida; sólo una versión canaria, recogida por M. Trapero, se acerca a la muestra calderoniana: «San Cristóbal está en la puerta / con su capillita encubierta...»; además de esta línea representativa del folclore hispánico, se ofrece una variante de la tradición luso-brasileña («Eu sabia uma oração, / oração de peregrino...»). Siendo, por tanto, una versión de la «oración del peregrino» la que acoge Calderón en su comedia se insiste, sobre todo, en «la influencia que en ella han jugado los componentes de dinamismo y

conservadurismo, de repetición y regeneración, que explican la esencia y evolución de cualquier literatura de transmisión oral» (p. 156), así que es posible que Calderón la conociera ya en alguna variante truncada y contaminada; quizá, por ello, los músicos de su comedia no pudieran darle fin.

De nuevo, la tradición del siglo xvii es requerida en «*El amor forastero: Una canción popular y sus recreadores cultos* (Claramonte, Calderón...)» (pp. 160-182), para perseguir el sentido de una cancioncilla registrada por Correas en su *Vocabulario de refranes*: «El amor del soldado / no es más de una hora, / que en tocando la caja / ¡y a Dios, señora!», que aparece en una colección de cantares del mismo siglo y se incluye en las comedias *El valiente negro en Flandes* de Andrés de Claramonte, *El alcalde de Zalamea* de Calderón y el anónimo *Baile del Amor del Soldado*; la más breve es la de Calderón y se refiere a un burlesco comentario de la Chispa a Rebolledo, ya al final de la Jornada III; Claramonte, en cambio, sí que incluye una versión completa de la seguidilla, glosada en cuartetos; la del anónimo *Baile* aprovecha la tensa estructura temática que encierra para desarrollarla como una unidad dramática más. Al margen de este cotejo de versiones áureas, el aspecto más valioso del trabajo se refiere al rastreo de testimonios orales modernos no sólo de España, sino de Hispanoamérica, Portugal e Italia; todas coinciden en mostrar la imagen del militar apartándose de su amante al ritmo de la caja o del tambor, con versiones refranísticas. En el fondo, la tradición es muy amplia, por cuanto se trata de avisar a las jóvenes que deben desconfiar de amores pasajeros; por ello, si no son soldados, son estudiantes o marineros, como muestra otro conjunto de versiones examinadas. Además de la prevención, cabe también señalar la defensa del orgullo nativo y la protección

que quiere brindarse a las mozas que, por pertenecer a la misma comunidad, se consideran propias; de ahí que sea factible, también, encontrar versiones con esta indicación que puede englobar a las demás: «Amor de forastero / no dura una hora; / ensilla su caballo: / —¡Adiós, señora!», con toda una serie de variaciones entre las que hay que destacar aquellas en que el propio forastero avisa a las jóvenes de su llegada o bien son éstas las que difunden la noticia, dispuestas a la caza de tan codiciada presa. Hay también versiones modernas que permiten constatar la vida de estas ideas, bien en seguidillas, bien en jotas. Como conclusión, J.M. Pedrosa valora la razón con la que Margit Frenk demostró que a fines del s. XVI y comienzos del s. XVII, estas seguidillas de versos heptasílabos y pentasílabos alternantes desbancaron a los zéjeles y villancicos, que habían monopolizado el repertorio poético tradicional de los siglos medios y del siglo XVI; una de ellas sería la de *El amor del soldado* que, con el paso del tiempo, fue cambiando de protagonista, de formulación métrica e incluso de tópicos fundamentales.

Una amplia Bibliografía (pp. 183-204) pone cierre a un volumen que inaugura no sólo una colección, sino una metodología de análisis sobre el modo en que deben rastrearse las referencias de la tradición oral para convertirlas en soporte de una amplia trama de signos, algunos de los cuales corresponden a textos literarios, pero otros siguen vivos y presentes en diversas muestras culturales como manifestación viva de un mundo que se resiste a desaparecer. Es deseable, en fin, que vean pronto la luz los libros que se anuncian de próxima aparición: monografías de M. Frenk (*Nuevos estudios sobre lírica antigua*) y M.^a Cruz García de Enterría (*La literatura de cordel de los Siglos de Oro: historia y poética*), antologías de Jesús Suárez (sobre romancero

asturiano) y de Fernando Gomarín Guirado (un *Cancionero secreto de Cantabria*), amén de otro título de J.M. Pedrosa sobre *Literatura oral y literatura comparada*. Convertirán la «Biblioteca mítica» en una herramienta imprescindible para el estudio del difícil, por escurridizo, campo de la literatura oral y del folclore tradicional.

FERNANDO GÓMEZ REDONDO

ARELLANO, Ignacio, *Convención y recepción. Estudios sobre el teatro del Siglo de Oro*, Madrid, Gredos, 1999, 349 pp.

Este estudio del teatro del Siglo de Oro que nos propone Ignacio Arellano se asienta en el convencimiento de que sólo una adecuada recuperación del contexto ideológico y literario de las obras de nuestro teatro áureo nos puede dar la clave para su sólida interpretación, sean cuales fueren los útiles metodológicos y los supuestos teóricos de aproximación al texto.

Así es como el receptor actual puede hacer una lectura correcta de las mismas, adaptando su horizonte de expectativas a los códigos artísticos del Siglo de Oro: «*Estos códigos específicos de cada una de las especies dramáticas que pudieran distinguirse (tema de investigación aún pendiente) funcionan como orientadores de la interpretación y sentido de las obras dramáticas. Ninguna lectura que ignore estos códigos puede resultar coherente*» (p. 8).

El autor aborda el estudio según dos coordenadas determinantes: la división genérica y la evolución cronológica, estudio que abarcará dos de las tres partes del libro (la tercera estará dedicada a los elementos teatrales no lingüísticos) y cuya exposición se llevará a cabo con

referencia a las fuentes primarias de la época: obras de preceptiva (Lope, El Pinciano, Bances Candamo, etc) y obras dramáticas propiamente dichas.

En la primera, «Claves y códigos genéricos», el autor advierte con insistencia de la importancia de estudiar una obra de acuerdo con los patrones genéricos que la determinan.

La presencia de algunos de sus elementos no siempre implica que la obra en cuestión se adscriba a tal o cual género; para ello, hace falta que, además, puedan ser considerados claves estructurales de la misma.

Se establecen más adelante las características definitorias de la comedia de capa y espada, uno de los subgéneros que más éxito (de recepción y, por tanto, de producción) tuvo en el Siglo de Oro. Así, apoyándose en un amplio y heterogéneo corpus de obras, estudia Arellano su temática, las coordenadas espacio-temporales que exige y, sobre todo, la dificultad de la trama, basada en el ingenio: «*Existe en el siglo XVII la conciencia de un tipo de comedia especial, de tema amoroso y ambiente coetáneo y urbano, con personajes particulares y basada fundamentalmente en el ingenio*» (p. 40).

La complicación de la trama lleva, en contra de lo que tradicionalmente se ha mantenido, a la violación consciente de la exigencia de verosimilitud, violación que, paradójicamente, es producida por la rígida conservación de las unidades de tiempo y lugar.

La finalidad que persigue este artificio no es otra que la de divertir al auditorio. Y es que, por mucho que algunos críticos se empeñen en adulterar el sentido de este tipo de comedias acercándolas a la tragedia (como señala en uno de los capítulos a partir del análisis de la obra de Tirso *Marta la piadosa*), la de capa y espada posee un carácter eminentemente lúdico; dos de sus rasgos más sobresalientes, la ruptura del decoro y la

generalización de agentes cómicos, así lo demuestran.

Estas características llevan a establecer un límite infranqueable entre este tipo de comedia, perteneciente al subgénero de comedia cómica, y las que se inscriben dentro del grupo de obras dramáticas serias.

En la segunda parte, «De Lope a Bances Candamo», el autor atiende al factor evolutivo, segunda clave fundamental para la comprensión del hecho literario. Lo que denominamos «Comedia nueva» no es un producto que aparezca absolutamente perfilado desde el principio.

La evolución que presenta se estructura metodológicamente en tres fases: de formación, de vigencia plena de la fórmula («representada por las últimas piezas de Lope y —de manera arquetípica— por la comedia calderoniana») y de desintegración.

La primera etapa, a la que denomina comedia urbana, presenta características algo indefinidas, a caballo entre el modelo dramático anterior más cercano (el de la comedia «a fantasía») y la comedia de capa y espada propiamente dicha. De esta última la separarían algunos elementos como la onomástica o el hecho de que algunos de los protagonistas —femeninos y masculinos— sean antiheroicos, lo que permite una ironía muchas veces cercana a la «turpitud et deformitas» de los antiguos.

La etapa de plenitud se caracteriza porque «*sin dejar de ser un género eminentemente lúdico, asistimos a una distribución de la comicidad en agentes ingeniosos y agentes ridículos, y a un refinamiento del decoro, que ha puesto de relieve Chevalier, y, sobre todo, a una estilización estructural que construye mecanismos de enredo perfectamente calibrados*» (p. 105).

La tercera es una fase de decadencia, de repetición mecánica de los logros con-

seguidos por un modelo ya caduco. La degeneración, además, no se debe sólo a la propia evolución «biológica» del género, sino que a ella contribuyen también las condiciones extrínsecas al hecho literario.

Desde esta perspectiva se analiza, en el capítulo 6, el teatro de Bances Candamo, que servirá para cotejar la teoría y la práctica teatrales. La producción de este autor es estudiada teniendo en cuenta el hecho, que se destaca como fundamental, de que el público al que va dirigida la obra se ha restringido: el ámbito en que tiene lugar la representación de sus obras ya no será el corral de comedias (con la heterogeneidad social que esto implica) sino la corte: estamos, cómo lo denomina el propio Arellano, ante el teatro áulico.

En la tercera parte se destaca la peculiaridad del género teatral, genuinamente espectacular.

Así, se analizan, por una parte, las características del lenguaje dramático y, por otra, los elementos teatrales no lingüísticos, manteniendo siempre, por supuesto, la clasificación cronológico-genérica ya indicada.

Posteriormente, se abordan los «valores visuales de la palabra», considerando éstos en un triple sentido: En primer lugar, la palabra en el teatro se erige como mecanismo director de la percepción, indicando al espectador los elementos escénicos que van a desempeñar un importante papel en la trama; incluso, puede sustituir a elementos no presentes en el escenario por razones técnicas o éticas: procedimientos como el decorado verbal o la ticoscopia («relato de lo que se supone ve fuera de escena un personaje en escena») centran la atención de este segundo apartado.

Por último, estudia la aplicación concreta del tópico «ut pictura poesis» al lenguaje teatral que, como sabemos, es de gran rendimiento en el Siglo de Oro. En el caso concreto del teatro, tal vincu-

lación se pone especialmente de manifiesto en las descripciones de objetos, caracterizadas por su cromatismo. Una relación tan estrecha con la pintura se observa también en la configuración del escenario en las comedias de santos, subgénero caracterizado por un especial aprovechamiento del espacio y por una utilización del mismo (y de los demás recursos escénicos) fuertemente convencionalizada.

Parece especialmente acertada la utilización de una obra de Tirso para el análisis del espacio porque, como él mismo señala, «*los elementos escénicos que utilice, obedecerán, en principio, a los requisitos o necesidades del género, y no a la propensión personal que pudiera tener el dramaturgo al fasto escenográfico (como sucede en Vélez de Guevara, por ejemplo)*» (p. 239).

Una importancia considerable de elementos extralingüísticos se aprecia también en las comedias de Calderón, a pesar de que, como señalábamos antes, el ingenio verbal es la característica determinante de éstas. La clasificación de estos otros elementos se apoya básicamente en la aportación de Kowzan al estudio de los signos teatrales, que está ilustrada con un gran número de ejemplos.

Quizás hubiera sido bueno hacer constar la taxonomía genérica de la que parte el autor, para facilitar la comprensión de los lectores no especializados. Sin embargo, la claridad de ideas y de exposición a que nos tiene acostumbrados Ignacio Arellano, director del Grupo de Investigación Siglo de Oro (GRISO), queda de nuevo avalada por esta recopilación de trabajos que ahora se nos ofrecen como un todo orgánico y coherente, fundamental para un conocimiento que, sin ser integral ni pretenderlo, nos proporciona una visión muy certera y ajustada de nuestro teatro áureo.

SILA GÓMEZ ÁLVAREZ

FERNÁNDEZ MOSQUERA, Santiago, *La poesía amorosa de Quevedo. Disposición y estilo desde «Canta sola a Lisi»*, Madrid, Gredos, 1999, 419 pp.

Este estudio viene a equilibrar la balanza de la atención que la crítica ha dispensado al conjunto de la obra de Quevedo. Así como abundan los trabajos sobre otros géneros, su poesía amorosa no ha recibido por parte de los estudiosos el interés que ha motivado el resto de su producción. Esta monografía se añade al exiguo conjunto de las que aparecen recogidas en la bibliografía final, presentando, pues, el interés añadido de profundizar en un terreno aún no suficientemente trillado.

La tesis de este libro de Fernández Mosquera es que *Canta sola a Lisi* —una de las partes más importantes de la poesía amorosa de Quevedo— debe considerarse un cancionero petrarquista. Para que podamos aceptar este presupuesto se han de hacer, apunta el autor, dos consideraciones fundamentales:

La primera proclama la necesidad de distinguir entre el *Canzoniere* de Petrarca y el modelo genérico que surge a partir de esta obra: el cancionero petrarquista. La segunda señala la importancia del factor espacio-temporal como coordenada fundamental en la evolución de cualquier tradición literaria.

Para determinar si un conjunto de poemas puede incluirse dentro de la tradición petrarquista del cancionero, es necesario recomponer la ideología literaria de la época, estableciendo los rasgos que, en ese momento concreto, se consideraban constituyentes inexcusables del mismo: «*Canta sola a Lisi* canta un solo amor y una sola amada. Esta amada se llama Lisi paralelamente a Laura; tiene unidad temática, pero variedad métrica —*vario stile*— y dentro de esa variedad métrica un predominio absoluto del soneto. *Canta sola a Lisi* conserva algún

elemento temático y estructural característico del *Canzoniere* como son los tres sonetos aniversario. Y algo fundamental: Quevedo —o Salas— escoge una sección distinta a la general *Musa Erato*» (p. 53).

Estas características textuales, a las que se añaden otras como la edición del cancionero a cargo de un amigo o familiar del poeta, fundamentan la tesis del autor.

Una vez sentadas las bases de las que se parte, esto es, la consideración de *Canta sola a Lisi* como un ejercicio literario, el autor se dispone a analizar los poemas desde una perspectiva fundamentalmente retórica.

Se centra en el análisis pormenorizado del uso que Quevedo hace de las principales figuras retóricas en su poesía amorosa. A este estudio se suma la comparación de esta práctica con la de aquellos autores que, de una manera u otra, se insertan en esta tradición: Herrera, Francisco de la Torre y Lope de Vega. El giro paródico que Lope imprime a la tradición petrarquista en sus *Rimas de Tomé de Burguillos* hace patente cuáles eran los elementos que se repetían tópicamente en un cancionero al uso.

Para la clasificación de las figuras y su categorización, el autor seguirá el esquema metodológico propuesto por Lausberg sustentado, sobre todo, en Quintiliano. Éstas quedarán estructuradas, para su estudio, en tres grandes apartados: tropos, figuras de dicción y figuras de pensamiento.

El estudio de los tropos es fundamental, ya que en ellos cristalizan los tópicos propios de una tradición. El petrarquismo adopta unos cauces estilísticos que, en muchos casos, proceden de la tradición clásica y cancioneril precedente pero que, a la luz de un nuevo prisma, se convierten en elementos caracterizadores del mismo.

Las figuras de pensamiento se dividen, siempre siguiendo a Lausberg, en

dos tipos: las «figuras frente al público» (o sea, *apostrophe*, *interrogatio* y *subiectio*) son, según Fernández Mosquera, las que mejor reflejan el sesgo patético que, aun siendo propio de la tradición, viene a confirmar, por su uso acentuado, la peculiaridad del estilo quevediano. Y las «figuras frente al asunto» entre las que se analizan la *correctio*, la *finitio*, la *concinatio* y el *antitheton* con todas sus variantes.

El cancionero destaca, sobre todo, por su carácter hiperbólico: «La hipérbole en *Canta sola a Lisi* es, más que un recurso, una característica general. Los medios utilizados para generarla suelen ser acumulaciones de tropos —metáforas, antonomasias, etc.— u otro tipo de figuras o simples reiteraciones. Esta hipérbole sirve para describir dos puntos fundamentales: los efectos del amor en el enamoramiento y la belleza de la dama» (p. 175).

El uso que Quevedo hace de las figuras estudiadas en *Canta sola a Lisi* lo inserta en esta tradición, sin que podamos, lógicamente, obviar las peculiaridades existentes. Para Fernández Mosquera, «la gran diferencia entre Quevedo y estos poetas no es la complementariedad de las tradiciones cancioneril y petrarquista, sino la integración» (p. 289), que incorpora elementos procedentes de discursos literarios tan dispares como el clásico, el neolatino, el cancioneril e, incluso, el gongorino.

El tercer capítulo se ocupa de las instancias de la enunciación. De nuevo, el punto de vista adoptado se muestra sumamente operativo para tratar la relación de Quevedo con su obra poética. Y es que, al considerar el conjunto de la obra quevediana como producto de un ejercicio literario muy claro (sometido, por tanto, a unos códigos establecidos), se subsanan las contradicciones que el emisor presenta en el conjunto de su obra.

Es inútil, por tanto, sentencia Fernán-

dez Mosquera, buscar un correlato biográfico como punto de partida de *Canta sola a Lisi*. Centrándose así el autor en el universo estrictamente literario, destaca la acentuada presencia del «yo poético» en este cancionero quevediano.

La importancia de su enunciación es de tal calibre que la dama, Lisi, es una mera excusa que motiva la reflexión sobre su estado anímico: «Si al comienzo de *Canta sola a Lisi* se observan sonetos más convencionales dentro de un cancionero, al final del mismo las composiciones se concentran en la expresión del dolor amoroso para convertirse en algo más. (...) Lisi y la muerte comparten la interlocución en los últimos sonetos del cancionero» (p. 297). Sin duda, es este protagonismo de la muerte un rasgo caracterizador de toda la poesía quevediana.

La obra acaba con un «Apéndice textual» en el que se atiende a las distintas ediciones de la poesía amorosa de Quevedo, aspecto nada desdeñable en un estudio crítico de estas características.

Destaca la teoría del autor acerca del papel que Quevedo tuvo en la selección y ordenación de los poemas que componen el cancionero, papel que hasta ahora se había desatendido, a partir de las declaraciones de González de Salas sobre su protagonismo editorial: «Definitivamente creo que Quevedo escogió y ordenó *Canta sola a Lisi* y que Salas, a la vista de los textos señalados por el poeta, pudo redactar los títulos introductorios y con toda certeza las breves introducciones a los textos amén de los Preliminares generales a la edición y en particular a *Canta sola a Lisi*. Pero la responsabilidad del texto es de Quevedo, que debió de mandar expresamente a Salas publicar *Canta sola a Lisi* con la forma que en 1648 tiene» (p. 347).

Con esta activa participación del autor (que, aunque evidente para Fernández Mosquera, no sería imprescindible, piensa, para apoyar su teoría), reprueba éste

aquellas ediciones de la poesía amorosa de Quevedo en las que no se respeta la unidad del cancionero, apareciendo los poemas que lo componen indiscriminados del resto.

En resumen, el autor ofrece en primer lugar una novedosa interpretación de *Canta sola a Lisi* como cancionero petrarquista, siguiendo un cauce no muy alejado del que apuntaba I. Navarrete hace algunos años en su libro *Los huérfanos de Petrarca*. En segundo lugar, encontramos una propuesta, más que plausible, de la división de los núcleos temáticos del poema como alternativa a las de Moore y Walters. En tercer lugar, el libro constituye también un aprovechamiento excepcional de la teoría elocutiva retórica aplicada al poemario. Por último, la explicación de las variadas interpretaciones que se han hecho de esta poesía basada en la difícil personalidad de Quevedo, nos facilita el entendimiento de la poesía amorosa de un autor eminentemente proteico.

Si a todo esto le añadimos que la edición está sumamente cuidada y presenta un gran número de herramientas (índices variados, bibliografía primaria y secundaria, etc.) que facilitan enormemente el estudio, podemos concluir que el interés del libro está fuera de toda duda.

SILA GÓMEZ ÁLVAREZ

ARELLANO AYUSO, Ignacio, *Comentarios a la poesía satírico-burlesca de Quevedo*, Madrid, Arco Libros, 1998, 80 pp.

La figura e importancia de Francisco de Quevedo en la literatura española es tan conocida como indiscutible. Se cuentan por docenas los trabajos dedicados al escritor barroco y su obra ha sido sin duda una de las más frecuente y profun-

damente estudiadas por la crítica. Sin embargo, en la práctica, sus textos siguen presentando, incluso en ámbitos universitarios, dificultades de comprensión y análisis, dificultades que se acentúan notablemente en el caso de su poesía satírico-burlesca. Se precisan entonces una serie de conocimientos que van más allá del dominio de los meros contenidos y de una cierta erudición y que incluyen el dominio de una técnica y método de análisis. Como respuesta a esta necesidad y en el marco de una colección que pretende acercar los temas literarios del modo más simple, conciso y útil posible ha de valorarse este libro, breve en extensión, pero no en utilidad.

En la nota preliminar, y como introducción a la primera parte, el obligado esbozo teórico, el autor pone de manifiesto que «sólo» aspira a «sugerir un método de acercamiento al género específico que ahora me ocupa (la poesía burlesca quevediana) y proponer algunas glosas sobre los puntos más relevantes». Aunque se plantea, pues, un ejercicio dentro de un ámbito muy concreto, el autor parte de dos premisas que deberían ser lema de prácticamente todo comentario: 1. el someter el análisis a las necesidades del texto objeto de dicho comentario y 2. partir de un reconocimiento y establecimiento previo de todas las dificultades y trabas que éste pudiera presentar. En el caso del texto quevediano, las que, conscientemente, plantea la corriente en la que se inserta, el conceptismo. Apunta Ignacio Arellano la conveniencia de estudiar, para comprender mejor la clave en la que fueron escritos, la *Agudeza y arte de ingenio* de Baltasar Gracián y se apresura a sintetizar, dentro de una explicación de la estética de la agudeza, algunos de los puntos más importantes y glosar algunos tipos de agudeza fundamentales, como las mentales de semejanza, exageración, proporción, disonancia, ponderación misteriosa

y alusión; y las verbales de paronomasia, dilogía, antanaclasis, polípite, derivación, disociación, calambur y retruécano. Se destaca de ellas su valor, dentro de la poesía satírico-burlesca, esencialmente cómico. Este valor y dimensión cómica implica un esfuerzo por parte del crítico actual por adaptarse a las convenciones propias de la época y comprender, al tiempo que reconstruir, la mentalidad y las claves barrocas. Ha de evitarse por lo tanto el análisis anacrónico, en el que tan a menudo se ha incurrido, y tomar, como defiende I. Arellano, la coherencia sintáctica, semántica y poética (estética e ideológica, en este caso) como pilar sobre el que estructurar el estudio.

En lo que podría considerarse la segunda parte del libro, la más eminentemente práctica, se ofrece el comentario de algunas de las composiciones más significativas de la obra satírico-burlesca de Quevedo: el «archiconocido» soneto «A un nariz»; el análisis cuasi-conjunto de dos sonetos mitológicos («A Apolo siguiendo a Dafne» y «A Dafne huyendo de Apolo»); el también soneto «Pinta el «Aquí fue Troya» de la hermosura» y, en un registro, algo más distante, la «Jácara del Escarramán». En el primero de ellos se hace especial hincapié en la estructuración al servicio de la hipérbole del conjunto y en el tono caricaturesco, propiamente grotesco de un modelo típico y tópico en la época, el de la «figura». En el segundo, la parodia de los clásicos poemas mitológicos, permite apreciar, a través de un caso concreto y muy repetido, la historia de Dafne y Apolo, el contraste entre el extremo y dolido modo barroco y el inmediatamente anterior, el equilibrado y sensorial mundo renacentista, ejemplificado con un soneto de Garcilaso que toma como tema a la misma pareja de amantes. El último de los sonetos «Pinta el...» pone de relieve la destrucción que, también a través de la parodia, y siguiendo el modelo de la *tur-*

pido et deformitas, se lleva a cabo en este momento de otro de los géneros tradicionales: la descripción o retrato lírico de la amada. Finalmente, el último de los textos, el romance de Escarramán se centra, desde un acercamiento más puramente filológico (entendiendo éste como la primera y preceptiva anotación) en uno de los códigos más denotativos del periodo barroco: el lenguaje de germanía.

No faltan en todos estos casos las consiguientes referencias textuales, bibliográficas, las explicaciones léxicas, retóricas, estilísticas y culturales (tanto sociológicas como culturales). El comentario, sin perder de vista el conjunto, poemático, genérico y socio-literario en el que se inserta, parte de la unidad del verso, deteniéndose siempre que es necesario y, sin llegar a la completa exhaustividad, sí completando una lectura seria y profunda de la totalidad. Sobra señalar la autoridad de Ignacio Arellano, no sólo en la figura de Quevedo, sino en el periodo, corriente, disciplina y apartados que trata, que le ha permitido elaborar este modélico conjunto de páginas, cuya brevedad se hace compatible con la precisión y la profundidad de comprensión más certera de la obra quevediana. El libro resulta una exposición clara, concisa y acertada del tema que le ocupa, en la que no deja de transparentarse, a través del «saber hacer» literario y filológico, la admiración del autor por la obra y el universo quevediano.

MARGARITA IRIARTE LÓPEZ

CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro, *El Divino Orfeo*, ed. J. Enrique Duarte, Pamplona-Kassel, Universidad de Navarra-Reichenberger, 1999.

Nos encontramos con una nueva y magnífica edición de uno de los autos

sacramentales de don Pedro Calderón de la Barca que la Universidad de Navarra y Edition Reichenberger han publicado a través del proyecto de edición y anotación de los autos completos de Calderón. *El Divino Orfeo*, cuyo responsable es Enrique Duarte, contiene la edición crítica de dos autos sacramentales calderonianos, el de hacia 1634 y la segunda versión de 1663.

Estas obras de Calderón estaban necesitadas de una edición crítica y un estudio que resaltase la alegoría y despejase muchas de las cuestiones que planteaba. Ya Alexander A. Parker, en el prólogo a su libro *Los autos sacramentales de Calderón de la Barca*, manifestaba que «Pensaba entonces que *El Divino Orfeo* no podía colocarse en la cima de la obra calderoniana, pero ahora estoy casi seguro de que, si pudiera leerlo de nuevo, me confirmaría en la idea de que merece tal posición [...] La belleza poética del *Divino Orfeo* constituye de por sí una respuesta auténtica a las frustraciones que padece el género humano ante la vida que posee y ante la abrumadora necesidad de encontrar alguna forma de salvación»¹. Las palabras de Parker que calificaban al *Divino Orfeo* como una de las cumbres en el arte calderoniano, quedan corroboradas, por las opiniones de A. Pollin, Á. Valbuena Prat, G. Highet, entre otros, en el mismo sentido. Sorprende, por lo tanto, que esta obra no hubiese recibido antes la atención de los expertos de la literatura áurea, puesto que ninguna de las ediciones que teníamos hasta el momento manejaba manuscrito autógrafo de Calderón. Creemos que esta edición cubre un hueco fundamental para entender la literatura de Calderón y la época áurea.

En la introducción, el editor se encarga de estudiar en profundidad los ele-

¹ PARKER, Alexander, A., «Prólogo a la presente edición», *Los autos sacramentales de Calderón de la Barca*, Barcelona, Ariel, 1983, p. 9.

mentos más importantes que constituyen los dos autos del *Divino Orfeo*.

En el primer capítulo, se analiza la alegorización del mito clásico de Orfeo desde el siglo III a.C. hasta el siglo XVII, viendo la evolución del mito que permite la identificación de Orfeo con Cristo, analizando fuentes literarias y las distintas fuentes artísticas, entre ellas las figuras de Orfeo en las catacumbas romanas. El mito de Orfeo permitió una amplia gama de interpretaciones alegóricas. Dentro de estas múltiples posibilidades, el editor de estos autos sacramentales se ha centrado en aquellos documentos e imágenes artísticas que permiten una identificación entre el mito clásico y Cristo. Destacamos el rastreo que se ha realizado en la patrística destacando textos como *El testamento de Orfeo*, de autores judíos de la Alejandría del siglo II a.C., Justino, Orígenes, Clemente de Alejandría, Eusebio de Cesárea... La evolución en el camino de la alegorización continuó en la Edad Media y en el Siglo de Oro. En 1640, los jesuitas de los Países Bajos, para celebrar el centenario de la fundación de la Compañía de Jesús, publicaron un libro titulado *Imago primi saeculi societatis Iesu a Provincia Flandro*, en cuya página 463, nos encontramos la figura de un Orfeo que rescata a Eurídice, representando alegóricamente a Cristo rescatando el alma humana del poder de los infiernos, con un anagrama en el que EUCHARISTIA se convierte en CITHARA IESU. Este mismo juego de letras se representa en la loa, también editada, en la que cinco galanes, cinco damas y un viejo venerable representan este juego.

Importancia también tiene el minucioso estudio que se hace comparando la cítara órfica y la cruz en la que muere Cristo: autoridades como San Bernardo, Clemente de Alejandría, Casiodoro, Alcuino, o incluso Gracián nos muestran una alegorización del mito clásico que

era muy conocida en la época de Calderón de la Barca.

El estudio introductorio se completa con un análisis pormenorizado de otros aspectos importantes de los dos autos sacramentales. El primero de ellos es la datación del primer auto sacramental, ya que el otro de 1663 no presenta problemas, pues conservamos la memoria de apariencias de Calderón fechada en febrero de 1663; esta datación se realiza mediante una exhaustiva comparación con otros dos autos de Calderón, *El veneno y la triaca* y *La cura y la enfermedad*, fechados alrededor de 1634 y 1647-57 respectivamente. Los pasajes comunes suponen unos 620 versos en el primero de los autos del *Divino Orfeo*, cantidad suficientemente significativa como para tenerla en cuenta.

Otra parte del estudio introductorio se refiere a la comparación entre los dos autos sacramentales. Existe una diferencia de treinta años en la que Calderón rehizo totalmente el auto y mejoró considerablemente la calidad de éste. Los principales cambios que realizó don Pedro consisten en una mejor organización del material dramático, limitando largas tiradas de versos pronunciadas por un solo personaje, una alegoría más conseguida y un aumento de la espectacularidad visual del auto sacramental, al pasar de una representación de dos carros a cuatro.

Otros aspectos que se han tenido en cuenta han sido las circunstancias de la representación, los actores, la memoria de apariencia de *El Divino Orfeo*, 1663, las representaciones posteriores de los dos autos y la métrica, además de un excelente estudio textual de los tres textos publicados: la loa, el auto de 1663 y el auto de 1664. El auto de 1663 ya había sido editado por don Ángel Valbuena Prat, en su monumental recopilación de autos sacramentales, por Ricardo Arias, en la editorial Porrúa y por Enrique Rull

en Plaza & Janés. Sin embargo, el texto que nos ofrece Enrique Duarte en esta edición crítica está basado en el manuscrito autógrafo calderoniano, junto con un detallado cotejo de variantes; la fijación textual es meticulosa, el aparato de notas completo y de admirable erudición y sindéresis. El volumen presenta además un detallado índice de notas muy útil para todos aquellos estudiosos que en un determinado momento necesitan hacer uso de un pasaje paralelo, una aclaración mitológica o alegórica o una etimología. Además incluye una reproducción facsimilar del autógrafo calderoniano del texto del *Divino Orfeo*, 1663, que contribuye a redondear la edición de estas obras.

Es pues, una espléndida suma a la espléndida colección de autos sacramentales completos que está publicando la Universidad de Navarra y Reichenberger, dirigida por Ignacio Arellano. Hay que señalar que el trabajo del equipo de investigación de Navarra supone un avance imprescindible en el terreno de los autos de Calderón, como lo supone en otras áreas del Siglo de Oro. Enhorabuena, pues, al GRISO y a Enrique Duarte por este riguroso y admirable trabajo.

VICTORIA BELÉN TORRES

CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro, *A María el corazón*, ed. de I. Arellano, I. Adeva, F. Crosas y M. Zugasti, Kassel-Pamplona, Edition Reichenberger-Universidad de Navarra, 1999, 254 pp. (y facsímil).

Con *A María el corazón* se nos ofrece una nueva entrega de la edición completa de Autos Sacramentales de Calderón que está llevando a cabo el Grupo de Investigación Siglo de Oro (GRISO) de

la Universidad de Navarra, a través de Edition Reichenberger. Constituye este volumen el número veinticinco de una serie que ya nos tiene acostumbrados al rigor en su trabajo de fijación y anotación textual, labor filológica que consigue *rescatar* una parte fundamental de la producción calderoniana, al tiempo que arroja importantes aportaciones no sólo para el estudio de este género concreto, sino también para el del conjunto de la obra del gran dramaturgo. El auto *A María el corazón*, como apunta su propio título, pertenece a lo que los estudiosos del *corpus sacramental* de Calderón denominan como «autos marianos». Según se nos indica en la introducción, este auto se representó, junto con *La inmunidad del sagrado*, en las fiestas del Corpus de 1664. Ha de destacarse el hecho de que se haya utilizado, como texto base para la presente edición, un autógrafo del autor que, en palabras de los editores, «representa la última voluntad del poeta, es decir, una versión de última mano». Se trata, por tanto, de un texto corregido por el mismo Calderón, del que no han partido los demás testimonios (que proceden de un modelo previo). El volumen, además del texto crítico, consta de un estudio introductorio, un apéndice en el que se contienen fragmentos de la *Historia Lauretana* (fuente histórica para el argumento de la obra), así como un facsímil del manuscrito.

El estudio que precede al texto, resulta muy completo. En primer lugar, los editores resumen las *circunstancias externas* que rodean la representación del auto (año, número y lugar de las representaciones, compañía, diseño escenográfico), para enseguida pasar al análisis del mismo, en el que se lleva a cabo una síntesis del argumento y una descripción de su estructura dramática. El elenco de temas abordados por Calderón, bajo la apariencia de un argumento bastante simple

(las milagrosas traslaciones de la casa natal de la Virgen hasta su destino definitivo y la piadosa leyenda del sacerdote peregrino), constituyen un verdadero tratado de teología católica sobre la figura de la Virgen María en el conjunto de la Historia de la Salvación (destacándose algunos temas: la nueva Eva, Inmaculada Concepción y, sobre todo, la pareja Encarnación-Eucaristía).

La introducción es una inestimable ayuda para el lector, imprescindible sobre todo para un lector actual que carezca de una formación teológica específica, al mostrar la profundidad que encierra el texto, los sentidos alegóricos que se despliegan a medida que avanza la acción dramática, la estrecha imbricación que consigue establecer Calderón entre el argumento y el sentido del auto, todo ello a través de un verdadero espectáculo teatral. Se cierra esta primera parte del volumen con una sinopsis métrica, seguida del estudio de las cuestiones textuales. Sobre este último aspecto creo de justicia subrayar la meticulosidad del trabajo realizado, con la compulsión y estudio de los catorce testimonios conocidos del auto. El interés de estas cuestiones, en el caso concreto de *A María el corazón*, no se encuentra tanto en la fijación del texto crítico, ya que se parte de una situación privilegiada (el autógrafo definitivo, al que ya nos hemos referido), como en la ejemplar manifestación del accidentado proceso de transmisión por el que han atravesado los textos del teatro áureo. Además de ponderar el valor del manuscrito por tratarse de una *fijación* que lleva a cabo el mismo poeta, los editores destacan la particularidad de que aparezcan, en notas al margen, referencias a las fuentes (históricas y bíblicas) que sirven de inspiración al autor.

El auto, apoyándose fundamentalmente en la *Historia Lauretana* del P. Horacio Turselino (obra traducida por el P. Juan de Rojas), desarrolla la historia de

la Santa Casa de Loreto y sus sucesivas traslaciones: desde Tierra Santa a Dalmacia, para pasar después al bosque de Laureta —ya en Italia— hasta fijar su residencia, tras dos nuevos asentamientos provisionales, en su sede definitiva. A este portentoso milagro, obrado por manos angélicas, le acompaña la historia —no menos sorprendente— del piadoso Peregrino: un sacerdote dálmata que, movido por su devoción mariana, se pone en camino para ir a honrar a la Virgen en la que fuera su casa. Durante el viaje es secuestrado por unos turcos, quienes intentan hacerle renegar de su fe. Finalmente, al no conseguir su propósito, y cansados de escucharle decir que había consagrado su corazón a la Virgen, deciden matarlo, abriéndole el pecho para hacer burla de sus palabras. Ante el asombro de todos, por mediación de la Virgen, se obra el portento; de manera que el sacerdote, llevando en las manos sus entrañas, se pone en pie y consigue llegar hasta Loreto para cumplir su voto. El auto concluye con la apoteosis final, en la que la música y la escenografía apuran todos sus recursos para rendir culto a la Virgen y a la Eucaristía, cumpliéndose así la característica mezcla del género: espectáculo dramático y celebración litúrgica a un tiempo.

Sobre el fondo de esta historia milagrosa, Calderón ha desarrollado una compleja alegoría en la que quedan unidos todos los elementos fundamentales de la pieza dramática: la casa de Nazaret representa en sus sucesivos trayectos el progreso de la historia salvífica y muestra también el singular papel de la Virgen en este proceso. En el espacio real y simbólico de la Santa Casa se manifiesta la estrecha vinculación entre Encarnación y Eucaristía. A su vez, la leyenda del Peregrino adquiere un sentido universal, a través de la imagen del *homo viator* que debe enfrentarse a los obstáculos externos del camino (azuzadas por

Furor y Culpa las Siete Cabezas de la Hidra) y a la propia división interna (reflejada en los debates entre Peregrino y Pensamiento), hasta alcanzar la meta, contando con María como la mejor aliada de su peregrinaje.

Todos estos aspectos se comentan amena y eruditamente tanto en el estudio preliminar como en el cuidado aparato de notas, que dan a conocer pormenores del autógrafo (tachaduras, apuntes al margen, etc.), resuelven las posibles dificultades de léxico (aportando las definiciones del término en la época y pasajes paralelos), aclaran los fragmentos más oscuros y determinan las referencias alegóricas, apoyadas en textos bíblicos y de la tradición patrística. Cumplen, de este modo, su función mediadora que permite al lector el acceso al texto calderoniano en toda la profunda complejidad que éste encierra.

El volumen incluye un apéndice que contiene los fragmentos de la *Historia Lauretana* utilizados por Calderón para la construcción de su obra (de modo que es posible analizar el proceso poético de reelaboración, a partir de un texto previo) y, finalmente, concluye con la reproducción facsímil del manuscrito autógrafo (facilitando así al lector el contacto directo con el original).

La edición reseñada ha de destacarse, por todos los aspectos que aquí se han comentado, como una aportación de extraordinario valor, que viene a confirmar la admirable tarea desarrollada por el GRISO en el ámbito de los estudios hispanistas: ejemplo de rigor en la aproximación a los textos del teatro áureo, estas ediciones dan cabal cumplimiento a la misión de acercar al lector y al crítico ese enorme tesoro literario. Sólo nos queda esperar la pronta aparición de nuevos volúmenes que continúen tan encomiable empresa.

ÁNGEL ARIAS

CALDERÓN DE LA BARCA, P., *La piel de Gedeón*, ed. Ana Armendáriz, Pamplona-Kassel, Universidad de Navarra-Reichenberger, 1998, 243 pp.

Esta edición de Ana Armendáriz del auto calderoniano *La piel de Gedeón*, se encuadra dentro del amplio proyecto de edición crítica completa de los Autos Sacramentales de Calderón de la Barca de la Universidad de Navarra-Edition Reichenberger, dirigido por Ignacio Arellano, y del cual constituye el volumen 21.

Se inicia con una extensa introducción que estudia los principales aspectos del auto, las circunstancias externas, como las relativas a la representación en Madrid, para la celebración de la fiesta del Corpus Christi, el 5 de julio de 1650, con datos de interés (número y nombre de actores de la compañía, construcción de carros...).

Las páginas centrales se ocupan del argumento y esquema estructural, desde el análisis de la adaptación de la fuente, que es el *Libro de los Jueces*, caps. 6 y 7. Dios designa a Gedeón para ser el nuevo caudillo de Israel con la misión de librar a su pueblo de la opresión de los madianitas, a cuyo acoso fueron sometidos durante siete años como castigo divino por haber rendido culto a Baal. La esperanza de los israelitas constituye la doble alegoría del auto: la predicción de la victoria de Cristo y la Eucaristía, simbolizada en la victoria de Gedeón, y el misterio de la Encarnación divina en una Virgen pura, simbolizado en el vellón de Gedeón. Ambas alegorías se desarrollan en un esquema estructural muy preciso, analizado con pericia por Armendáriz, que se explaya en la simbología, comentada rigurosamente, apoyada en los testimonios pertinentes de los Padres de la Iglesia y otras fuentes posibles de inspiración calderoniana. Muy interesante es el análisis de las diferencias entre el relato bíblico y el texto del auto, que obe-

decen principalmente al aumento del efecto dramático.

Con amplia y erudita información glosa la editora el sentido tipológico de las señales inscritas en el relato bíblico: la ofrenda a Dios de un sacrificio de pan y carne, prefiguración del misterio eucarístico; la prueba del vellón, símbolo de la Encarnación divina; la victoria de Gedeón, etc.

Otros aspectos de la tipología cristológica de Gedeón y su victoria, como prefiguración de la exaltación eucarística (la espada, los 300 hombres que intervienen en el combate, la prueba del agua...) se aclaran en el estudio preliminar y en las notas, permitiendo una comprensión profunda de esta red de conceptos densamente trabada por la dramaturgia calderoniana.

Después de una sinopsis métrica, la edición crítica se detiene en el estudio textual, muy meticuloso y completo, como el resto de los aspectos de este volumen. Partiendo de la base de que no se conoce manuscrito autógrafo del auto, ni hay una edición autorizada y vigilada por el propio autor, se ha hecho una compulsión de todos los testimonios relevantes conocidos de la pieza: 8 manuscritos y 3 ediciones, examinando las relaciones entre todos, lo que permite establecer la mayor garantía del manuscrito ms.83089-83100 de la Biblioteca del Instituto del Teatro de Barcelona, que parece haber tenido una redacción más cercana al original calderoniano, por lo que es el texto base de la edición crítica presentada.

El lector dispone ahora, pues, de un texto mucho más depurado y cercano al original que el que ofrecía la edición manejada hasta el momento (la de Valbuena Prat, publicada por Aguilar).

La exhaustiva anotación filológica del texto supone un gran avance respecto al estado anterior, ya que nunca se había hecho con este auto, de gran riqueza y

variedad de alusiones bíblicas, patrísticas, filosóficas, literarias, emblemáticas, pero también de refranes populares, frases hechas, chistes conceptistas... Destaca asimismo la abundancia y precisión de textos paralelos del propio autor o de autores coetáneos que emplea Armendáriz para ilustrar el texto.

Nos encontramos, en suma, ante una rigurosísima y completa edición crítica de un auto sacramental que pese a su interés y belleza no había recibido, en comparación con otros autos calderonianos una atención particular, como muestra el escaso número de estudios dedicados exclusivamente al auto recogidos en la bibliografía. Esta carencia ya está subsanada con este volumen, muy reseñable por su claridad expositiva, por la gran aportación de material textual y testimonios manejados que corroboran cada afirmación y por la exhaustividad en la anotación filológica.

MAITE MARTOS MARTOS

MARTÍN ABAD, Julián: *La imprenta en Alcalá de Henares (1601-1700)*, Madrid, Arco-Libros, 1999 pp.

Nos alegra recoger la noticia de la aparición de una nueva tipobibliografía española de las que tanto están ayudando, en la mayor parte de los casos, a cubrir las lagunas documentales del patrimonio bibliográfico español. Nos referimos al repertorio de Julián Martín Abad versado en la imprenta de Alcalá de Henares durante el siglo XVII. Este investigador continúa con su labor magistral, marcando la pauta de los trabajos serios y exhaustivos, a pesar de que él mismo se reproche que «siempre se le escape algo».

En la jugosa introducción al repertorio el autor nos muestra las tareas lleva-

das a cabo en la investigación. Además de la recuperación de ediciones desconocidas y de la nueva localización de ejemplares (señalando, en ocasiones, las marcas de antiguos poseedores), nos sorprenden una serie de búsquedas documentales (desgraciadamente no habituales) con resultados tremendamente fructíferos. Martín Abad reconstruye descripciones de un ejemplar ideal a partir de varios ejemplares incompletos, mostrando el punto de encuentro de dos historias editoriales: la del volumen y la de la edición. En este apartado reivindica la privilegiada información que nos brinda el estudio de los reclamos.

Otra fuente documental a la que recurre son los pleitos personales e institucionales, recordándonos lo imprescindible que resulta realizar una investigación bibliográfica recurriendo a los tan queridos (y temidos) archivos.

Seguidamente, Martín Abad apunta que las ediciones imaginarias o fantasmas en este caso se deben, sobre todo, a erratas de impresión que se han ido transmitiendo en repertorios de enorme autoridad.

Por último, alega que el control de referencia bibliográfica supone un sustancial ahorro de tiempo y esfuerzo al bibliógrafo que consulte un repertorio, siempre que la información sea «amplia y precisa».

La organización de asientos bibliográficos es la que ya utilizó en su repertorio del siglo XVI, marcando los diferentes estados con A, B, C... Así también sigue el mismo orden de sucesión de elementos en las descripciones (encabezamiento, título, traductores, comentaristas, pie de imprenta, características físicas del volumen, transcripción facsimilar de la portadilla, portada, colofón, *incipit* y *explicit*, referencias bibliográficas y estudios sobre la edición, relación de los ejemplares localizados...).

Martín Abad continúa con el estudio de la situación de los talleres de imprenta

y los mercaderes de libros de la ciudad. El desarrollo de la villa resulta directamente proporcional al aumento de su población y al incremento de centros de formación de origen religioso. Sin embargo, la situación de la Universidad se va deteriorando. Pierde capacidad de autogestión y se adueña de ella el absentismo tanto estudiantil como docente, provocado en gran medida por la baja calidad de la enseñanza, ya que las cátedras se conceden por intereses al margen de los méritos propios.

Como en todas las épocas, los acontecimientos sociales (justas poéticas, nacimientos, visitas reales) dieron lugar a una serie de impresos de uno u otro tipo: relaciones de sucesos, pliegos sueltos y otros. Encuentra particularmente interesantes todos los impresos debidos al proceso de beatificación del cardenal Cisneros. Martín Abad reproduce muestras de un material xilográfico, creado expresamente para estos escritos, compuesto de escudos y capitales que recrean el distintivo de Cisneros al modo regio (páginas 33-35).

Una visita ordenada por Felipe II el 12 de noviembre de 1572 a los talleres de imprenta de Toledo, Burgos, Medina del Campo, Salamanca, Alcalá de Henares, Sevilla, Granada y Valladolid ha sido el punto de partida por el que Martín Abad reconstruye el panorama impresor en Alcalá durante esa época. La intención de la visita era establecer las condiciones técnicas, económicas y humanas de las que disponían los talleres.

Se conservan datos exquisitos sobre la imprenta de Andrés de Angulo, antigua posesión de «Juan de Borcal». Tiene importantes posibilidades que le permiten encargar, incluso en el extranjero, tipos para impresiones concretas. Trabaja con cuatro prensas y dieciséis operarios. Las erratas en los libros se deben, según el impresor, a lo mal que escriben los autores, que no conocen la ortografía, y a

los malos correctores, que debían estar regulados por un examen que evaluara su cualificación para el cargo. Éste es el mayor taller que hay en la villa.

Más modesto es el de Sebastián Martínez, con dos prensas y tres oficiales a su cargo. Los encargos que admite son libros que no sobrepasan los 60 pliegos. El impresor entiende que los problemas de los libros españoles residen en su baja calidad, derivada fundamentalmente de los malos correctores y de la escasez de papel.

Juan Gracián comparte taller con Juan de Villanueva. Según Martín Abad se trata del modelo de taller alcalaíno: dos prensas, ocho operarios, impresión de libros de no más de 60 pliegos en latín, romance o griego. Las deficiencias son de nuevo responsabilidad de los correctores, malos y poco experimentados, y de la falta de legislación e inversión, lo que reduce la competitividad de nuestras imprentas en Europa. Las soluciones propuestas son la mejora del papel y la prohibición de exportar libros.

Cuando en 1561 se establece la Corte en Madrid, muchos talleres complutenses emigran hacia la capital; más llamativa es todavía la partida de muchos libreros. Respecto al producto, destaca que andando el siglo xvii la calidad de los libros disminuye y que aumenta también la cantidad de textos religiosos: devocionarios, libros de horas... relacionado con el aumento de los conventos.

Seguidamente Martín Abad comenta la nómina de impresores alcalaínos del siglo xvii: Juan Gracián y su viuda, Justo Sánchez Crespo y su viuda (imprenta que después pasa a manos de Andrés Sánchez de Ezpeleta y Ana Salinas), José de Castillo, Luis Martínez Grande y otros. Reproduce muestras de representativas marcas tipográficas y capitales. También hay noticias sobre los mercaderes de libros, libreros-editores y encuadernadores complutenses, así como cos-

teadores de libros impresos en Alcalá no residentes allí.

Las apretadas catorce páginas siguientes contienen la sustanciosa bibliografía consultada, dividida cuidadosamente en dos apartados: Repertorios, catálogos y estudios citados abreviadamente y otras fuentes utilizadas. Con el buen aprovechamiento de estas páginas, lograríamos tal vez, y sólo tal vez, acercarnos a los ingentes conocimientos que Julián Martín Abad demuestra en el catálogo descriptivo de 935 asientos dispuesto a continuación.

Nos alegra, y agradecemos particularmente, la confección de un catálogo alfabético abreviado de las ediciones, un índice de impresores, libreros y costeadores y otro onomástico, dado que agilizan y facilitan cualquier consulta o recuperación de datos. Sin escatimar esfuerzos, Martín Abad nos regala con tres apéndices utilísimos: la relación cronológica de ediciones imaginarias, las correspondencias entre su trabajo y el de Juan Catalina (*Ensayo de una Tipografía Complutense*. Madrid: Imprenta y Fundación de Manuel Tello, 1889) y la nómina de bibliotecas en las que ha encontrado ejemplares alcaláinos del XVII.

Tras esta descripción, el discreto lector habrá intuido que estamos ante una de las obras fundamentales para los investigadores del siglo XVII español y para todos los que contribuyan a esclarecer la historia editorial española. De nuevo, gracias, Julián.

EVA M.^a GARCÍA GARCÍA

Prosistas del siglo XVIII, eds. César Real Ramos y Luis Alcalde Cuevas, Barcelona, Biblioteca Hermes, 1997, 270 pp.

Este volumen sobre la prosa del siglo XVIII ha tenido presente, en primer lu-

gar, al lector adolescente al que va dirigida esta colección de la Biblioteca Hermes, por ello, se ha pretendido hacer una antología representativa del siglo, a la par que sugestiva para el joven lector.

Desde esta óptica, el libro se abre con un cuadro cronológico que permite contextualizar los hechos históricos y culturales con los literarios del período ilustrado. Seguidamente, la *Introducción* aborda el XVIII de un modo general, tratando los aspectos más relevantes tanto históricos y sociales como culturales, para centrarse, finalmente, en la prosa dieciochesca.

La *Introducción* hace hincapié en la «contemporaneidad» y modernidad de la literatura del Setecientos, así como de la amenidad de su prosa. Se analizan los motivos que dieron origen a la nueva mentalidad ciudadana del hombre del XVIII, mucho más preocupado por las formas de sociabilidad y de trato que en etapas pasadas. Los nuevos usos y costumbres del Setecientos, y el deseo de apertura de la España ilustrada a las modas extranjeras se explican desde figuras caricaturescas como el petimetre y su oponente el majo. Se intenta dar cuenta de la cambiante sociedad española del XVIII en su camino hacia la modernidad.

En líneas generales, los editores muestran en su *Introducción* una preocupación por desmentir muchos de los tópicos que se vienen repitiendo con respecto a la literatura española del XVIII, causados por el desconocimiento. De ahí, la importancia de un libro como el presente, que además está enfocado hacia un público joven. Aquí se habla de pluralidad y complejidad en las actitudes literarias de esta etapa de profundos cambios sociales que fue el Setecientos. Se contemplan tanto las posturas liberales como las más tradicionales, y se defienden figuras, normalmente tachadas de reaccionarias, como Forner y Ramón de la Cruz, entre otros, que si bien se definen como

conservadores, también despuntaron, en ocasiones, por albergar ideales de renovación y modernidad. En definitiva, muchos fueron los que adoptaron en el XVIII posturas intermedias y eclécticas.

Esta diversidad de opiniones se aprecia también en los distintos géneros y tendencias literarias. Se observa cómo el Setecientos, lejos de ser un siglo limitado estéticamente y literariamente, creó nuevos géneros literarios, que reflejaran, entre otras cosas, la nueva sensibilidad de la época, como la novela sentimental. En cuanto al teatro, frente a la tragedia clásica surgió la tragedia urbana; también nació la comedia sentimental, paralelo a la novela, y la comedia neoclásica que subió a las tablas los problemas y personajes cotidianos con su natural lenguaje. Naturalidad y claridad que se extendió al género de la prosa, en donde triunfó el artículo periodístico, tras la consolidación de la prensa, el género epistolar en todas sus variantes, y se dio origen al ensayo moderno, con figuras como Feijoo. Otros géneros ya conocidos, como el diálogo, los discursos, pensamientos, y otros, modificaron su estructura y temática para adaptarse a problemas e intereses modernos. Por lo tanto, la *Introducción* muestra un panorama bastante completo de la realidad literaria del XVIII.

Como ya se ha señalado, la antología de esta edición resulta acertada, sobre todo, teniendo en cuenta el público para el que se ha realizado fundamentalmente. Por ello, se han escogido obras que podrían llamarse de obligado conocimiento, como las *Cartas marruecas* y las *Noches lúgubres* de Cadalso, el conocido informe de Jovellanos sobre la educación pública, algunos fragmentos del *Fray Gerundio de Campazas* del padre Isla y de *el Valdemaro* de Martínez Colomer, entre otros. Este deseo de amenidad, al tiempo que se instruye, de los editores se aprecia también en los textos elegidos del

Teatro Crítico, con títulos como «La defensa de las mujeres», y en otros artículos seleccionados de periódicos como *El Pensador*, *El Censor*, y algunos de Marchena publicados en *El Observador*. Cada uno de los escritos elegidos tiene sus correspondientes notas y viene precedido por una breve, pero completa, biografía del autor y sus obras.

Cierra el volumen, como es habitual en la colección, un conjunto de actividades que tratan de ayudar al estudiante en su análisis de los textos, y correcta comprensión. Por último, una bibliografía general y el índice.

En resumen, nos encontramos ante una edición sencilla, pero de calidad, que refleja un claro interés por el contenido del estudio y por el formato en el que aparece, consiguiendo, de este modo, hacer agradable el libro tanto en su forma, como por su amena lectura.

MARÍA ANGULO EGEA

El ensayo español. Siglo XVIII, edición de Francisco Sánchez Blanco, Barcelona, Crítica, 1997, 373 pp.

El ensayo en el siglo XVIII fue un género que abarcó un número considerable de escritos de muy distinta índole y difícil clasificación dentro de los cánones clásicos. Por lo general, como explica el editor, eran obras más bien breves, libres en su desarrollo, que pretendían ser un estudio ameno, lejos del academicismo de retóricas pasadas, en donde se transmitiesen opiniones acerca de aspectos actuales y que preocupaban a la sociedad del Setecientos.

Desde este enfoque, la presente edición recoge algunos de los textos más representativos del período literario ilustrado español, en el que el género ensayístico, del que se encarga esta colección

de la editorial Crítica, tuvo especial relevancia. Sánchez Blanco, según expone en la *Introducción*, ha considerado ensayos algunas obras no siempre clasificadas como tales en las Historias de la Literatura, como por ejemplo los libros de viajes. Sin embargo, muchos de estos libros encajan, tanto por la naturalidad de su lenguaje como por la finalidad didáctica que persiguen, dentro del carácter general del ensayo.

Lo primero que se analiza en la *Introducción* es el porqué de esta proliferación de ensayos en el XVIII, y qué coordenadas culturales y sociales dieron lugar a esa situación. Los cambios que se produjeron en el Setecientos y que dirigían la sociedad hacia la modernidad, trajeron consigo nuevas manifestaciones culturales, conductas sociales diferentes y, en general, una recepción distinta de la cultura. El interés por el saber y la ciencia aumentó entre la población, y los hombres de letras reflejaron una preocupación por los cambios que se estaban produciendo. La cultura y el saber no quedaban ya relegados a las aulas universitarias, las tertulias y reuniones de amigos jugaron un papel decisivo en la transmisión de conocimientos. Esto otorgó a la escritura un carácter más libre y ameno, de tono conversacional. Esta libertad de formas, junto con el espíritu utilitarista y didáctico de la época, dio origen a la proliferación de ensayos.

Más adelante, el editor advierte de la multiplicidad de formas que se dieron dentro de este género en prosa en el XVIII, así como de su desvinculación de fórmulas escolásticas y academicistas pasadas. En este polimorfismo del ensayo, Sánchez Blanco incluye los *prólogos*, los *epílogos*, las *censuras* y *aprobaciones*. Considera estos textos como el germen del artículo periodístico, ya que, como se afirma en la *Introducción*, los comentarios críticos de muchas de estas aprobaciones se escapaban de su limitada labor

censora, y se convertían en juicios de valor personales de sumo interés. Por esta razón entre los textos seleccionados se encuentra la *Aprobación de las Memorias eruditas de Juan Martínez de Salafranca* que realizó Juan de Iriarte en 1735 (también se incluyen en el volumen algunos fragmentos de las *Memorias* de Salafranca, propiamente dichas).

Otros escritos que también recoge la presente antología son aquellos de carácter didáctico, como los *diálogos*, *reflexiones*, *oraciones* y *discursos*. Como explica la *Introducción*, existieron notables diferencias entre este tipo de obras en el XVIII y las del mismo género en épocas pretéritas. El escritor del XVIII buscaría formas de expresión nuevas, que le permitiesen dialogar, sin que para ello se requiriera una excesiva erudición. Estos textos, por lo general, mostraban y defendían una postura, pero su razonamiento no exigía una conclusión definitiva y única, sino que el juicio quedaba, de algún modo, suspendido; era el placer de la conversación. Los cambios en la *Oración* se debieron fundamentalmente al espíritu reformista del padre Isla, por un lado, y de Mayans, por otro: ambos, promotores de la renovación de la oratoria eclesiástica. En el *discurso* del XVIII se destaca la figura de Feijoo como modelo de escritura natural y espontánea, a la que añadió un rasgo nuevo e innovador: el humorismo, elemento que conferiría amenidad al discurso.

Otro de los géneros que sobresale en este compendio del *Ensayo español del siglo XVIII* es la *carta*. Ciertamente, el desarrollo del género epistolar en el Setecientos fue espectacular, sólo comparable con el auge de la prensa. El carácter teóricamente privado e íntimo de la carta permitía algunas libertades del agrado y entretenimiento del lector dieciochesco. Aun así, como señala Sánchez Blanco, hay que establecer diferencias entre unas cartas y otras: por un lado, se encuentran

ejemplos como las *Cartas eruditas y curiosas* de Feijoo y, de otro, casos como las *Cartas marruecas* de Cadalso, ambas recogidas en la antología.

Uno de los casos que mejor refleja el espíritu de la Ilustración es el *diccionario*. Este género reveló el esquema abierto y misceláneo de la literatura del Setecientos, y recogió el ideal ilustrado que confiaba en poder reunir el saber humano, aunque fuera desde la acumulación alfabética de conocimientos.

La presente antología reúne también dentro del género ensayístico algunos escritos administrativos, que sin perder la función para la que estaban concebidos, añaden en su labor observaciones y experiencias de interés. Se trata de las *Memorias*, *Informes* y *Dictámenes* que, como afirma el editor, son una muestra de la estrecha relación de la cultura en el siglo XVIII con el Estado y el aparato burocrático. Entre los textos elegidos para este volumen aparecen entre otros, el *Dictamen sobre el buen gusto* de Arava (1750), y el conocido informe de Jovellanos, *Memoria para el arreglo de la policía de los espectáculos y diversiones públicas y sobre su origen en España*, de 1790.

Por último, brillan con luz propia en este compendio de escritos ensayísticos del XVIII, el *artículo periodístico*, los *diarios* y los *viajes*. Del ensayo periodístico se subraya, por supuesto, su amenidad, su carácter misceláneo y su inmediata actualidad. Se señala la importancia e implicación del editor del Setecientos con lo que publicaba su periódico, frente a la función meramente representativa que ocupa hoy en día. Por ello, se han escogido artículos de periódicos en los que el papel de editor fue especialmente emblemático, como sucedió con Clavijo y Fajardo en *El Pensador*, y con Luis García Cañuelo y Luis Marcelino Pereira en una de las etapas de *El Censor*.

En cuanto a los *Diarios y Vidas*, Sán-

chez Blanco opone el «egocentrismo» que revela la *Vida* de Torres de Villarroel con la tendencia habitual de este tipo de escritos del XVIII, en donde el yo pasaba a ser un observador o testigo de la realidad circundante, en una pretendida búsqueda de objetividad. Las narraciones de viajes, por su parte, se relacionaban en ocasiones con los diarios, ya que a menudo semejaban fragmentos de biografías, como las que se recogen de los marinos Antonio de Ulloa y Jorge Juan. Otros viajes, por el contrario, serían la excusa pedagógica que utilizarían algunos para enseñar, como Antonio Ponz y su *Viaje de España*, entre otros.

En definitiva, la selección de escritos de la presente edición, como se ha venido señalando, resulta acertada ya que se ha tenido en cuenta la pluralidad de formas que convivieron bajo el género del ensayo en el siglo XVIII. Cada uno de los autores de la antología lleva su biografía, que se completa al final de los ensayos con unas *Notas Críticas*, donde se recogen breves reflexiones y análisis de los textos escogidos, así como sus estudios actuales y referencias, todo de suma utilidad para el investigador que pretenda profundizar en alguno de los autores. Por último, cierra el volumen la bibliografía, en donde aparecen no sólo obras vinculadas con el ensayo dieciochesco, sino también otras de carácter general importantes para un conocimiento de este siglo.

MARÍA ANGULO EGEA

ARTEAGA, Esteban de: *Investigaciones filosóficas sobre la belleza ideal*. Ed. de F. Molina. Madrid, Tecnos, 1999, 293 pp.

Hace ahora doscientos años, exactamente el 30 de octubre de 1799, moría

en París el jesuita español expulso Esteban de Arteaga, considerado en la actualidad uno de los más importantes pensadores españoles del siglo XVIII. Entre sus abundantes escritos destacan, sin duda, las *Investigaciones filosóficas sobre la belleza ideal* (1789), el más valioso tratado de estética del Dieciocho español, que hunde sus raíces en el sensismo para reflexionar sobre dos cuestiones centrales de la teoría artística: la imitación y la idea de belleza.

Cuando se tratan la obra y la personalidad de Arteaga, resulta una referencia ineludible la edición que Batllori elaboró en 1943 para la colección *Clásicos castellanos* y que, en 1972, aparece revisada y aumentada con el resto de la producción en español (la mayor parte de la obra de Arteaga está escrita en lengua italiana). El magnífico estudio preliminar de Batllori sigue siendo hoy perfectamente válido, pero parecía necesaria una nueva lectura de este clásico dieciochesco a la luz de corrientes críticas actuales y teniendo en cuenta las aportaciones teóricas que, en las últimas décadas, han reivindicado una forma distinta de acercarse al s. XVIII español. Y esa actualización es la que proporciona Fernando Molina en la presente edición, en la que se incluye también, a modo de apéndice, la *Carta a Don Antonio Ponz*. En este breve escrito, publicado en el mismo año que las *Investigaciones* y considerado por el editor la segunda obra española en importancia de Arteaga, se analiza la discusión, muy propia del momento, de la compatibilidad entre Filosofía y Poesía y se esbozan ideas que —en mi opinión— desarrollaría y sistematizaría el futuro movimiento romántico.

A los textos de Arteaga les precede, como es habitual, una introducción crítica. Ésta se inicia con una «Cronología» que ofrece una sintética semblanza biográfica del autor. Se añade, además, una útil y completa bibliografía tanto prima-

ria (obras principales de Arteaga y anteriores ediciones de las *Investigaciones*) como secundaria. Tras esta breve contextualización, F. Molina se centra plenamente en el análisis de la obra editada.

«El néctar, la abeja y la miel: las tres fases de la creación artística» es el título con que se abre el estudio. Aquí se expone el núcleo central de la teoría artística de Arteaga, estableciendo las conexiones de ésta con otras doctrinas estéticas de su tiempo, como las de Diderot, André y, especialmente, Batteux. Si Batllori había destacado como méritos fundamentales de las *Investigaciones* la concesión de una importancia esencial al acto de la creación artística y la primacía que se otorga al sentimiento, para Molina la principal aportación de Arteaga es la reivindicación del papel de la imaginación en el proceso de formación del ideal de belleza en el sujeto creador. Pero se trata de un concepto de *imaginación* proveniente del subjetivismo empirista, nunca del romántico. El editor, perfecto conocedor de la materia, defiende con abundante documentación la exclusiva filiación sensista de Arteaga y niega —en mi opinión, acertadamente— los presuntos atisbos prerrománticos en los que la crítica anterior había situado uno de los principales valores de la teoría artística del jesuita.

En el segundo apartado, «Las artes imitativas», se expone el tratamiento que cada una de éstas recibe en las *Investigaciones*. Así, las consideraciones de Arteaga sobre la poesía, pintura, escultura, música y danza son analizadas minuciosamente, a partir de una ubicación coherente en su contexto histórico (desde los precedentes clásicos y renacentistas hasta las teorías contemporáneas), profundizando y ampliando, de este modo, los anteriores estudios críticos al respecto.

Bajo el título «Una (im)posible fuente de la belleza ideal arteaguiana: el artículo *Idéal. Beaux - arts* de Chastellux» se

introduce un capítulo muy específico en el que se relacionan las *Investigaciones* con este artículo del suplemento de la *Encyclopédie*. Según Molina, *éste constituye una de las más lúcidas aportaciones a la teoría de la belleza ideal que, sin embargo, hasta ahora apenas ha merecido atención en los estudios sobre la estética del XVIII* (p. 43). El editor afirma que el texto del francés no puede contemplarse como fuente del tratado de Arteaga, pero, no obstante, cree que la confrontación de sus respectivos ensayos puede resultar útil para establecer más claramente la posición ideológica que comparten ambos autores y, en último término, obtener una mejor comprensión del pensamiento arteaguiano. Así, Molina concluye que, a pesar de que Chastellux y Arteaga tienen en común elementos como los presupuestos sensistas y los procedimientos expositivos sobre los que se articulan sus discursos e, incluso, los grados de relación establecidos entre arte y naturaleza, disienten en conceptos teóricos básicos como el de imitación o la distinción entre belleza absoluta y relativa. Para el editor, Arteaga se encuentra más anclado en el clasicismo que el autor francés. En todo caso, el análisis del artículo de Chastellux aporta una nueva perspectiva en la interpretación de las *Investigaciones*.

El epígrafe que cierra el estudio introductorio aborda brevemente la génesis y el sentido de la *Carta a don Antonio Ponz*. Este pequeño ensayo, que defiende la posibilidad de que el pensamiento filosófico subsista en los moldes de la mejor poesía, esgrimiendo como prueba concluyente la producción de los grandes poetas grecorromanos, es presentado por el editor como una muestra del polemismo vocacional de Arteaga.

Junto a la introducción crítica, deben también valorarse los útiles comentarios explicativos y la completísima documentación que Fernando Molina aporta en sus notas, producto de un minucioso trabajo

previo y de un profundo conocimiento de la teoría literaria y de la obra de Arteaga en general (su tesis doctoral sobre las *Rivoluzioni* y otros trabajos sobre el jesuita demuestran que es uno de los máximos conocedores de la producción arteaguiana). Además, las notas, reunidas con acertado criterio al final del texto editado, no interfieren con las originales, de forma que se consigue un respeto escrupuloso del texto primario, sin privar al lector medio de una información indispensable para el acceso a la obra.

En definitiva, la edición de las *Investigaciones filosóficas sobre la belleza ideal* llevada a cabo por Fernando Molina constituye una revisión cuidada y rigurosa de la obra principal de Arteaga y responde a la necesidad de recuperación y actualización de un clásico fundamental en la historia de las ideas estéticas en España. A pesar de las valiosas ediciones modernas de las *Investigaciones* (Battlori, Izquierdo), la que ahora reseñamos significa una referencia indispensable, por la actualización de la bibliografía crítica sobre el asunto, por su original indagación en las teorías artísticas contemporáneas a Arteaga, por la pulcritud en la edición del texto en cuestión y por sus abundantes y esclarecedoras notas. En suma, un acierto más de la colección y de la editorial responsables de esta meritoria publicación.

LAURA LOPERA RODRÍGUEZ

AA.VV., *Historia de la literatura española. Siglo XIX (II)* (vol. 9 de la *Historia de la literatura española*, dir. Víctor García de la Concha y Leonardo Romero Tobar, coord.). Madrid, Espasa-Calpe, 1998, lvi + 1023 pp.

La aparición de un nuevo manual dedicado a la historia de la literatura espa-

ñola es siempre motivo de expectación. el inconveniente inicial es que, desde la primera ocasión en que el lector entendido lo va a hojear, presupone que los contenidos —diríanse casi tópicos— han de estar organizados de una manera determinada, no ya cronológicamente, que es criterio indefectible al historiar, sino en sucesivos capítulos cuya denominación arrastre de la literatura medieval al Renacimiento, de éste al Barroco y de aquí a la Ilustración, para conseguir con el Romanticismo, el Realismo y los muchos *ismos* descubiertos y por descubrir en el siglo XX.

Pero al reseñar este volumen de la *Historia de la literatura española*, dirigida por Víctor García de la Concha, dedicado a la literatura de la segunda mitad del siglo XIX, tengo la suerte de que hayan aparecido ya otros tres volúmenes previamente, todos ellos coordinados por Guillermo Carnero², así que puedo centrar casi enteramente mi atención en este *Siglo XIX (II)*, sin otra necesidad que hacer mención del plan original de la *Historia*, que constará de doce tomos: dos dedicados a la Edad Media, tres a la Edad de Oro, dos al siglo XVIII, otros dos al XIX y tres al siglo XX. La obra aparece distribuida, pues, en cinco etapas, de mayor amplitud cronológica las dos primeras y ceñidas a los límites de un siglo cada una de las tres últimas. García de la Concha ha encargado a distinguidos especialistas la coordinación de cada etapa: a Pedro Cátedra la Edad Media (vols. 1 y 2), a Domingo Yndurain y a Cristóbal Cuevas la Edad de Oro (vols. 3-5), a Guillermo Carnero el siglo XVIII y la primera mitad del XIX (vols. 6-8), a Leonardo Romero Tobar la segunda mitad del XIX (vol. 9), y el propio director coordinará dos de los volúmenes dedicados al siglo XX (10 y 11), mientras que

² Son los volúmenes 8, *siglo XVIII (I)*, aparecido en 1995, lo mismo que el 9, *siglo XVIII (II)*, y el 10, *siglo XIX (I)*, publicado en 1997.

Santos Sanz Villanueva se ocupará del último (vol. 12). A cada coordinador le compete la redacción, cuando menos, de los capítulos introductorios de cada etapa y encargar a especialistas los capítulos restantes. Los volúmenes aparecidos hasta la fecha suelen comenzar con una amplia introducción, que presenta el contexto de la producción literaria del período; los demás capítulos aparecen a continuación organizados de acuerdo con el desarrollo histórico de los géneros literarios.

El tomo coordinado por el catedrático de la Universidad de Zaragoza Leonardo Romero Tobar se abre con la consiguiente introducción firmada por el coordinador, que estudia los márgenes de la literatura española en la segunda mitad del XIX (delimitación cronológica, el renacimiento del bilingüismo y la importancia de la transmisión literaria oral), el papel de la emergencia del nacionalismo en la literatura española, los problemas de periodización de la época (continuidad literaria del Romanticismo; Realismo y Naturalismo, y las tendencias de «Fin de siglo»: decadentismo, simbolismo, impresionismo o espiritualismo) y las transformaciones de los géneros literarios en relación con las corrientes del pensamiento que caracterizan el contexto ideológico de la etapa; todo ello sazonado con una compleja red de referencias bibliográficas selectas, para que el lector amplíe cuanto información estime oportuna sobre cualquier aspecto que le interese.

El volumen está organizado en ocho capítulos. Voy a detenerme brevemente en el contenido de cada uno.

El primero, «Del realismo al fin de siglo. Sociedad y arte literario», está a cargo de Yvan Lissorgues, Marta Palenque y Francisca Soria. Lissorgues se ha ocupado de reconsiderar el concepto de Realismo, dar cuenta del debate sobre la estética realista y en torno a la aparición del modelo teórico del Naturalismo, y

exponer la importancia del krausismo y del idealismo en la época; cierra su colaboración con unas páginas sobre la crisis de fin de siglo y el regeneracionismo. A continuación Marta Palenque informa del desarrollo de la prensa durante la Restauración, y Francisco Soria del asociacionismo cultural en la segunda mitad del XIX.

El segundo capítulo está dedicado al teatro durante la Restauración y el fin de siglo. Juan María Díez Taboada trata del melodrama y el Realismo, en especial de Echegaray y sus imitadores; Jesús Rubio Jiménez, estudia la dramaturgia de los novelistas, el teatro de Galdós, las traducciones del teatro europeo del fin de siglo y el primer Benavente; Luciano García Lorenzo y Pilar Espín dan noticia del teatro menor, el teatro por horas y sus modalidades; Francisco León Tello, del teatro musical (ópera, zarzuela), el género chico y las polémicas en torno al italianismo del teatro lírico y a la teoría wagneriana de la ópera; y, por último, Joaquín Álvarez Barrientos da razón de los bufos y otras formas musicales.

El tercer capítulo se titula «La poesía. Tradiciones poéticas y líricas de la modernidad». Es el mismo coordinador del tomo, Romero Tobar, quien presenta un panorama de las tendencias poéticas del período en su contexto y se detiene en los canales de difusión de los textos poéticos, la pervivencia de formas y géneros consagrados por la tradición, la crisis del Romanticismo poético y la singularidad de la creación becqueriana. Julián Bravo Vega ofrece páginas muy interesantes sobre la continuidad de la poesía clasicista; Salvador García Castañeda esclarece el apogeo de la fábula en la época y la variedad funcional del género (didácticas, políticas, ascéticas, literarias...); Juan Pedro Gabino revisa la poesía satírica y festiva a partir de 1868; Díez Taboada explica la trayectoria posromántica de la lírica española; Russell

P. Sebold destaca la modernidad de las *Rimas* becquerianas y subraya agudamente la *desnudez* de su poesía; Jorge Urrutia resalta la importancia de la obra de Campoamor y del Realismo poético; Marina Mayoral reseña el renacimiento de la literatura gallega, prestando especial atención a Rosalía de Castro, y Richard Cardwell da noticia del premodernismo y el decadentismo finiseculares.

Los cuatro capítulos siguientes, casi la mitad del volumen, están consagrados, como es lógico, a la prosa narrativa. En el capítulo cuarto Anna Caballé revisa la significación de las memorias y las autobiografías; María Dolores Royo estudia la prosa narrativa y fantástica de Pedro Antonio de Alarcón; Sebold interpreta con originalidad las *Leyendas* de Bécquer; James Whiston presenta la singularidad de las novelas de Valera; Juan Oleza dedica unas páginas inteligentísimas a la génesis del Realismo y a la novela de tesis, y José Manuel González Herrán ofrece una síntesis ajustada y valiosa de la obra perediana y dilucida la relación conceptual entre costumbrismo y novela regional.

El capítulo quinto está dedicado íntegramente a Galdós. Ciento treinta páginas, que inicia Peter Bly con unas páginas introductorias sobre «Historia y arte en la narrativa galdosiana», a las que siguen algunos párrafos sobre las primeras novelas históricas. Yolanda Arencibia se ocupa de lo que denomina las «novelas del compromiso» (*Doña Perfecta*, *Gloria* y *La familia de León Roch*), los *Episodios Nacionales* y las últimas novelas. La sección de «novelas españolas contemporáneas» está a cargo de Ignacio Javier López, que las revisa con suficiente detenimiento.

El capítulo siguiente se titula «Plenitud del relato realista». Carolyn Richmond, Gonzalo Sobejano y Juan Oleza hacen magníficas presentaciones respectivamente de la narrativa breve de «Cla-

rín», *La Regenta* y *Su único hijo*; se publica aquí el estudio póstumo de Maurice Hemingway sobre las novelas de Emilia Pardo Bazán; y, por último, Juan Paredes Núñez, Germán Gullón y María Ángeles Ezama se ocupan del relato corto durante la Restauración.

El capítulo séptimo se consagra a la última etapa de la trayectoria del relato realista: «del Naturalismo al fin de siglo». Enrique Miralles presenta la obra de Jacinto Octavio Picón, el padre Coloma y Ortega y Munilla; Pura Fernández estudia el naturalismo radical de López Bago, Alejandro Sawa, Zahonero y el marqués de Figueroa, y la obra de Vicente Blasco Ibáñez; Álvaro Ruiz de la Peña, a Armando Palacio Valdés³; Oleza da cuenta del movimiento espiritualista; Ezama, de las tendencias narrativas en la última década del XIX, y Lily Litvak, de la literatura de viajes.

El capítulo octavo y último trata de la crítica literaria. Manuel Sánchez Mariana informa del afán —más o menos erudito— de recuperación de la literatura española que se produce durante el siglo XIX y da noticia de las colecciones de clásicos que se publican y del desarrollo de la investigación filológica; García Castañeda se cuida de las tendencias del pensamiento y las publicaciones periódicas durante la etapa isabelina y la Restauración; Miguel Ángel Garrido, de la figura de Menéndez Pelayo; José Sánchez Reboledo, de la crítica literaria de Valera y de Pardo Bazán, y Sergio Besser, de la de «Clarín»; por último, José María Martínez Cachero se ocupa de la crítica finisecular.

Merece la pena destacar la calidad de las secciones bibliográficas que acompa-

³ En fecha muy reciente se ha publicado la magnífica tercera parte del volumen V (*Realismo y Naturalismo. La novela*) de la *Historia de la literatura española*, de Juan Luis Alborg (Madrid, Gredos, 1999), dedicado íntegramente a Palacio Valdés y a Blasco Ibáñez.

ñan a cada capítulo, cuyas entradas son punto de referencia obligado para cada colaborador, lo que supone no sólo facilitar un listado selecto y actualizado de fuentes de información, sino a menudo una orientación crítica sobre el material citado. Por añadidura, unos índices minuciosamente elaborados facilitan la localización de cualquier dato.

En definitiva, este manual del *Siglo XIX (II)* es ya, sin duda, un libro de consulta inexcusable, una síntesis valiosa y actualizada, firmada por especialistas de primer orden. Pero quiero subrayar la contribución de Romero Tobar, que, con su sabia discreción y con el buen hacer a que nos tiene acostumbrados, ha impreso al volumen un carácter riguroso y cohesionado, en la medida de lo posible, dado el abultado número y la personalidad de los colaboradores.

MANUEL CAMARERO

RUBIO JIMÉNEZ, Jesús y Ricardo CENTELLAS SALAMERO, *Viajeros románticos en el monasterio de Veruela. «Spanish Sketches», un álbum inédito de Valeriano Bécquer. Edición y catálogo de...»,* Diputación de Zaragoza, 1999, 198 pp.

Nuestro conocimiento de los hermanos Bécquer se ha extendido extraordinariamente a partir de 1990, fecha en que se celebró en Tarazona y en Veruela el congreso «Los Bécquer y el Moncayo»; allí se confirió especial atención a las *Cartas desde mi celda* de Gustavo (ya entonces muy bien editadas por Darío Villanueva), a sus artículos de costumbres y a sus notas periodísticas sobre los grabados de Valeriano. Aunque el renacido interés por la obra de Gustavo se ha manifestado en toda España, ese incremento se ha debido fundamentalmente a

los especialistas agrupados alrededor de *El Gnomo*, boletín de estudios becquerianos que creó en Zaragoza Jesús Rubio Jiménez en 1992. Debe destacarse la aparición desde entonces de materiales sepultados en archivos particulares, como los autógrafos juveniles del poeta, editados por Leonardo Tobar en 1993, y los álbumes de Gustavo dedicados a Julia Espín descritos por Everet Ward Olmssted (1907) y recuperados por Rubio Jiménez en 1997.

En las *Actas* del citado Congreso se dio a conocer además *Los Borbones en pelota*, colección de dibujos eróticos atribuidos a los Bécquer. La probablemente errónea adjudicación de esa obra no empaña la importancia de su descubrimiento, que dio relieve a la actividad conjunta de los hermanos, a su participación en revistas hasta entonces desconocidas, y al gusto muy característico de los románticos por la pornografía. Valeriano Bécquer, cuya personalidad se mantenía en las sombras, resulta desde entonces una figura fascinante de pintor bohemio, despreocupado de la moral al uso e ideológicamente asociado con republicanos y krausistas.

En ese contexto podemos valorar ahora mejor la obra que comentamos. Se trata de la edición del álbum de dibujos de Valeriano comprado por la Biblioteca nacional en 1992 y descrito por el mismo Rubio Jiménez en *El gnomo* (1993). Este nuevo álbum completa el conservado en la Universidad de Columbia, conocido como «Expedición de Veruela», estudiado por Santos Torroella (1948), Ángel del Río (1936-1937), Rica Brown (1963) y Jesús Rubio Jiménez (1990) y editado modernamente por la Diputación de Zaragoza (1991). Los 68 dibujos del nuevo álbum confirman la peripecia técnica del dibujante y sobre todo ayudan a interpretar los escritos del poeta relacionados con sus estancias en Veruela. Cada dibujo aparece en sepia (con la excepción

de una acuarela en color) y lleva al pie una breve y completa explicación de su tema y sus características. Las reproducciones son excelentes, salvo la del esbozo 53, boceto cuyos rasgos resultan casi imperceptibles.

La extensa introducción de Rubio Jiménez (123 páginas) sitúa los *Sketches* en el contexto de la experiencia de los hermanos en Veruela. El autor considera el pasaje de los Bécquer por el Monasterio como un típico viaje romántico en que la paleta del pintor y la pluma del literato se entrecruzan para expresar una experiencia vital. En su fino análisis de los dibujos y los cuadros de Valeriano, Rubio va señalando la evolución del pintor que pasa del costumbrismo romántico al realismo bucólico de la pintura al aire libre típica de la escuela de Barbizón.

El estudio de ese viaje romántico se hace sobre una sólida base documental. En primer lugar, Rubio nos proporciona una acabada descripción del convento, de los detalles arquitectónicos de su fábrica y del paisaje que lo rodea. Es muy nueva y valiosa su información sobre el uso del Monasterio, hacia 1864, como hospedaje para veraneantes o turistas. El hallazgo de un manuscrito de 1861, que incluye un *Romance* jocoso sobre ese sitio de veraneo y el reglamento para el uso de sus facilidades, le permite describir vívidamente el comportamiento de los visitantes en relación con la naturaleza del lugar. Las páginas de Gustavo Adolfo llenas de alusiones al paisaje, a los personajes y a las costumbres verolenses adquieren, en contacto con esa realidad perdida para el lector de hoy, un extraordinario relieve. Por ejemplo, la simple descripción del amistoso encuentro de los dos compadres, comparada con los dibujos y en el contexto de la realidad que representan, obtiene una autonomía y un valor poético inesperados al convertirse, como observa Rubio, en la evo-

cación elegíaca de una celebración pagana.

La estancia de los hermanos en el Monasterio fue en parte determinada por la presencia allí hacia los mismos años de Augusto Ferrán, director del *Diario de Alcoy*. Ferrán mantuvo en una celda su biblioteca, sus papeles personales y enseres de uso embargados debido a la falta de pago por Santiago Sola, administrador de la hospedería. Rubio encontró en el archivo de Sola los papeles de Ferrán en estado algo lamentable; afortunadamente pudo rescatar algunos de fundamental importancia. Una carta de Janer, por ejemplo, hace mención a los Bécquer; otras de Fortanet nos proporcionan datos sobre los problemas económicos de Ferrán y sobre su relación con gente de Madrid. Impresionan sobre todo las cartas de una amante alemana, Regina, que ha tenido al parecer una hija de Ferrán y que muy dignamente le implora su recordación y su ayuda. Esos papeles nos proporcionan indicios claves sobre la vida de Ferrán, su personalidad, su modo de trabajar y su relación con Gustavo. El análisis de cuentos y de otras páginas de Ferrán, escritas en Veruela o en sus alrededores, iluminan textos similares de Bécquer. Ferrán, como indica Rubio, va adquiriendo así poco a poco un notable papel, apenas insinuado en la biografía de Manuela Cubero Sanz, en la viuda y en la obra de su amigo.

Las cartas del archivo sirven a Rubio Jiménez para fijar las fechas de las visitas a Veruela. Los *Sketches* debieron componerse entre fines de 1863 y el otoño de 1864, que es cuando Gustavo escribe la mayoría de sus artículos sobre Veruela y las *Cartas desde mi celda*. Ya Rica Brown había indicado la importancia de los dibujos de Valeriano para entender aspectos de esos textos; ahora con el análisis comparativo de Rubio esa importancia queda definitivamente comprobada. Algunos dibujos permiten fechar

también el viaje de los hermanos a Deva (a la casa del Marqués de Valmar, que encarga al pintor la realización de frescos inspirados en obras clásicas), a Bilbao y a la playa de Algorta, citada por Gustavo varias veces, donde Valeriano pinta escenas de pesca y dibuja viñetas satíricas de los bañistas. Esas viñetas, muy cercanas en estilo a los dibujos de *Los Borbones en pelota*, llevan como pie de foto unas cuartetas probablemente escritas por Gustavo.

En su final análisis de las *Cartas desde mi celda*, Rubio muestra cómo el poeta hace efectiva la fórmula horaciana *ut pictura poesis*. Ve la realidad con ojos de pintor y se identifica totalmente con la sensibilidad plástica de su hermano. A medida que el pincel de Valeriano pasa de las tintas románticas a las técnicas realistas, Gustavo evidencia una transformación espiritual paralela: cuando describe el cementerio de la aldea, confiesa que los sueños románticos de su juventud han quedado ya atrás y que ahora sólo le importa vivir la vida real sin ilusiones falsas ni angustias desmedidas.

Completa el libro la presentación de una viñeta sobre la Virgen de Veruela aparecida en un texto de 1764 que Gustavo Adolfo debió tener en cuenta al describir la imagen en la Carta IX. Ricardo Centellas, que dio a conocer esa viñeta en 1998, reitera la comparación del dibujo con el texto de Bécquer.

Este libro es además una joya tipográfica. Todo en él, desde la portada hasta el colofón, evidencia el cuidado y el arte que caracteriza a las obras publicadas por Rubio bajo el patrocinio de la Diputación de Zaragoza. La seriedad de la investigación y la belleza del libro constituyen en sí un respetuoso homenaje al legado artístico de los dos hermanos.

RUBÉN BENÍTEZ

ALBORG, Juan Luis, *Historia de la literatura española*. Tomo V: *Realismo y naturalismo. La novela. Parte primera*. Madrid, Editorial Gredos, 1996, 775 pp.

La publicación de un nuevo volumen de esta *Historia de la literatura española* es siempre motivo de expectación. Juan Luis Alborg ha logrado despertarla hasta tal punto, que no sólo se espera por conocer su opinión sobre los temas críticos de cada época, sino también por el mero hecho de leer su prosa inteligente, aguda y a menudo tan certera. Alborg nos había sometido a un largo paréntesis desde que apareciera el tomo IV sobre el romanticismo; entretanto había encontrado tiempo para escribir su gruesa diatriba *Sobre crítica y críticos*, y ahora, con la publicación de este volumen de su *Historia*, anuncia nada menos que la preparación de otros dos volúmenes sobre la novela realista y naturalista.

El que tenemos entre manos se ocupa, después de una extensa introducción, de Fernán Caballero, Alarcón y Pereda. Los dos que anuncia se referirán: el uno, a Valera, Galdós, Pardo Bazán y Clarín, y el otro, a Palacio Valdés, el P. Coloma, Blasco Ibáñez, Picón y los que denomina «novelistas menores»⁴. El plan es ambiciosísimo, teniendo en cuenta que si hiciésemos la simple operación de multiplicar por tres el número de páginas de este volumen, obtendríamos la friolera de casi dos mil quinientas páginas, a sabiendas de que en los tres no hablará sino de la novela, es decir que aún le quedan por tratar el teatro y la poesía de la segunda mitad del XIX, si es que no se detiene

⁴ En el último momento me entero de que se acaba de publicar el volumen tercero, dedicado exclusivamente a Palacio Valdés y a Blasco Ibáñez: *de siglo a siglo*, A. Palacio Valdés - V. Blasco Ibáñez. ¿Esto quiere decir que habrá cuarta parte para el P. Coloma, Picón y los novelistas menores? Lo cierto es que la editorial anuncia la segunda parte según estaba prevista.

asimismo en historiar la crítica literaria y el desarrollo del ensayo.

Desde que publicara el volumen II dedicado a los siglos XVI y XVII, los restantes han ido creciendo de manera desproporcionada a medida que nos acercamos a la época contemporánea. Aquel volumen II permitía suponer que tal vez dos más completarían la obra. Pero no. Apareció entonces el voluminoso tomo del XVIII y dos años después el del romanticismo, que aumentaba la cuenta progresivamente: si el segundo se ocupaba de dos siglos, el tercero de uno solo y el cuarto de la primera mitad del XIX, probablemente restaba uno, todo lo más dos, para cumplir cierto pronóstico de progresivo desdoblamiento de la materia proyectada. Pero no, ya digo: sobre la novela de la segunda mitad del XIX serán tres, por el momento. No quiero ni imaginarme cómo podría ser, si las fuerzas no le flaquean al profesor Alborg, la sección del siglo XX.

La introducción que abre esta primera parte del tomo V está dedicada a explicar el concepto de *realismo* en la historia literaria, la definición del movimiento realista decimonónico, la conciencia que se tuvo en Francia del nacimiento y desarrollo del realismo antes que en el resto de Occidente, y por último la formación del naturalismo desde el seno mismo del realismo a partir de su fundamentación positivista y las polémicas que generó. Destaca la reivindicación del papel de Taine como crítico literario y pensador positivista en la evolución del movimiento. Convendría ahondar en la investigación del alcance de la influencia de Taine en España, tal vez en relación con la traducción de sus obras, así como insistir en la función que Lázaro Galdiano, con *La España Moderna*, jugó a fin de siglo en la difusión de las nuevas tendencias filosóficas y de la naciente psicología.

A continuación hay seis capítulos que

se ocupan del desarrollo del realismo en Alemania, Italia, Bélgica, Holanda y Estados Unidos, y de cómo irradiaron las ideas y las diatribas francesas en el mundo occidental, las reacciones que en cada parte se produjeron y las soluciones que adoptaron. Una vez leídos estos siete capítulos introductorios, que abarcan la mitad del volumen, Alborg inicia el estudio de la novela española del XIX.

En las páginas iniciales se queja de que «los críticos [...] parece que han observado nuestra etapa realista-naturalista por el agujero de un canuto; el resto del mundo les ha tenido sin cuidado» (10). Todo lo más, «toman el baremo francés como sistema métrico esencial» (11), pero ignoran lo que sucede simultáneamente o inmediatamente en la mayoría del mundo occidental. A tal propósito obedecen las trescientas cincuenta y seis páginas introductorias que ofrece Alborg. Sin embargo, llama la atención que no se detenga un poco —salvo referencias ocasionales— en el denominado psicologismo o idealismo espiritualista ruso, que tanta fortuna tuvo en el desarrollo final del movimiento realista.

La otra mitad del volumen se centra en el estudio de los orígenes del realismo en España. Vuelve entonces sobre la tan polémica relación entre el costumbrismo y la novela realista y discute la cronología del movimiento, rechazando para la ocasión el método generacional: «nos encontramos no con una sucesión de generaciones [...] sino con un conglomerado de varias *generaciones juntas*, en el que cada escritor, como es de ley, posee inconfundibles rasgos personales que le distinguen y caracterizan, aunque todos coincidan en lo esencial» (418).

El capítulo siguiente está dedicado a Fernán Caballero. Hace un repaso de su vida y su obra, así como de la importancia de su pistolario. Me parece discuti-

ble la inclusión de Fernán Caballero en este tomo, en lugar de haber figurado en el anterior, el del romanticismo, junto a otros autores de novela costumbrista. Pero la fecha de la publicación de sus obras y, por consiguiente, la importancia que tuvo su recepción durante la segunda mitad del XIX son razones suficientes para acometer aquí su estudio, siempre condicionado a la idea de que buena parte de su producción se realizase durante los años que corren entre 1830 y 1850.

La novedad mayor en el capítulo X, sobre Alarcón, es el detenimiento con que estudia su personalidad y sus ideas, así como sus libros de viaje y su labor periodística como cronista de guerra. En el último capítulo informa exhaustivamente sobre las recientes e importantes investigaciones que se han realizado sobre Pereda (Laureano Bonet, Anthony H. Clarke, Salvador García Castañeda, José M. González Herrán...), al mismo tiempo que planea sobre él como sobre los restantes autores la figura de José F. Montesinos, autoridad omnipresente, aun discutida, en cualquier asunto relacionado con la novela decimonónica española.

El trabajo denodado y pertinaz de Juan Luis Alborg nos va legando materiales críticos verdaderamente valiosos, opiniones perspicaces, aunque no siempre se compartan, y una sorprendente asimilación de la información sobre cada asunto que trata. Porque Alborg trabaja solo y lo lee todo. ¡Todo! Se pueden contar con los dedos de la mano los autores que han acometido una empresa como ésta (Amador de los Ríos, Cejador, Valbuena Prat), y ningún otro con tanto rugor, con tanta independencia de criterio, con tanta sensatez, ni probablemente con una ilusión tan fuera de medida.

MANUEL CAMARERO

Estudios de Literatura Española de los siglos XIX y XX (Homenaje a Juan María Díez Taboada). Coord. por José Carlos de Torres Martínez y Cecilia García Antón. Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1998, 911 pp.

Con estos voluminosos *Estudios* se quiere homenajear la dilatada y fructífera carrera investigadora, docente e institucional de Juan María Díez Taboada, secretario de *Revista de Literatura* desde hace más de veinte años, y antes redactor-jefe, desde 1963.

El libro se divide en cuatro bloques, que corresponden a las principales materias a las que el homenajeado ha dedicado su atención en numerosas y notables publicaciones. Dispuestas todas las colaboraciones por orden alfabético de apellidos, la primera y última sección enmarcan el conjunto de estudios generales sobre los siglos XIX y XX. No obstante, los iniciales acercamientos a Bécquer y, asimismo, las calas finales en aspectos de teoría y crítica literarias enmarcan, con absoluta coherencia, el objetivo de esta publicación. Los estudios becquerianos están en deuda con Díez Taboada a causa de su indispensable primer libro (*La mujer ideal*, Madrid, CSIC, 1965), como reconoce Rafael Montesinos en la carta de apertura. De su profundo conocimiento de los géneros literarios, así como de otras cuestiones de teoría literaria, dan testimonio sus numerosos artículos.

No es fácil, ya no sintetizar, sino ni siquiera exponer un total de ciento una colaboraciones en páginas de apretada letra. Haciendo de la necesidad virtud, conviene conformarse con señalar las principales líneas que vertebran la orientación general de tales aportaciones.

Colaboran en el volumen muchos de los más destacados especialistas en Bécquer, como Joaquín Benito de Lucas, con su poema inicial, Rubén Benítez, «Béc-

quer y las poesías hebraicas», y Robert Pageard, «Juan Valera defensor de Bécquer y de las Rimas», así como otros tan cualificados como M. D. Cabra, S. López Navia, y J. Montero Padilla.

El unánime reconocimiento del puesto fundamental que ocupa la obra de Bécquer en la poesía española contemporánea, dado su influjo en Juan Ramón, en Unamuno y en los poetas del 27 (A. Sánchez), demuestra su justeza al ir avanzando en la comprensión de la profunda sabiduría literaria del poeta sevillano. J. Rubio Jiménez se ocupa de mostrar que conviene volver a los textos para aclarar cuestiones biográficas y no a la inversa. Su análisis de la rima XVI, según el autógrafo conservado en el álbum de Julia Espín, permite comprender, a través de la *serenata*, cómo la literatura se construye con convenciones genéricas, en este caso empleadas previamente por Goethe, Lamartine, Heine y también poetas españoles (p. 104), que determinan los intereses artísticos (musicales y plásticos) y vitales del poeta. M.^a Paz Díez Taboada compara la renovación becqueriana en su uso del procedimiento de la *despedida* (Rima XL) con la de sus antecesores del siglo XVIII (Meléndez Valdés y Cienfuegos).

F. Díez Platas destaca las reminiscencias clásicas en dos leyendas, siguiendo las modificaciones que introdujo Bécquer, como indicadores de su sensibilidad y de su formación poética. Que Bécquer no fue sólo un gran poeta del verso, sino un fino escritor de prosa, como puede comprobarse en las *Leyendas*, pero sobre todo en las *Cartas desde mi celda*, explica el interés por caracterizarle «como un postromántico, que no es lo mismo que un romántico rezagado» (J. Estruch, p. 63), no sólo por su actitud ideológica, sino especialmente por su prosa poética, muy próxima en algunos pasajes al poema en prosa.

M.^a L. Ortega presenta un condensa-

do estudio sobre la traducción anónima al francés de veintiuna Rimas, conservadas en un manuscrito de la Biblioteca de Palacio. Ortega da unas pinceladas sugerentes sobre teoría de la traducción, al señalar las decisiones métricas y figurativas que adoptó el secretario de embajada C. de Sidorovitch —a quien atribuye la autoría de la traducción— así como los rasgos expresivos que muestran su superior calidad respecto de las versiones de Tannenbergh o Fouquier (pp. 93-94).

K. Niemeyer muestra los condicionantes sociales y genéricos a la hora de abordar el problema del erotismo en la poesía española anterior al modernismo. Bécquer, como guía de Rueda, Reina o Gil, marcó un camino para el encuentro erótico del sujeto poético (p. 83). El modernismo representaría la culminación del Eros individual.

En esta línea, entrando ya en los estudios de la segunda sección, R. Llopesa discute la influencia parnasiana y de Rubén Darío en *La bacanal* de Salvador Rueda. R. Mansberger presenta la ambigua valoración de la renovación poética por parte de los sectores oficiales de la Restauración. En especial, llama la atención sobre la impresión que los prerrafaelistas produjeron en Núñez de Arce (pp. 283-285). Y en cuanto a este mismo autor, N. Pérez García reconoce que el cambio de orientación en el lenguaje poético ha preterido su obra poética; no obstante resalta que el suyo constituía «uno de los primeros intentos serios de aclimatar en nuestro país el monólogo dramático anglosajón», pese a las limitaciones de sus modelos, sus formas y sus técnicas estructurales y meditativas (p. 340).

En el conjunto de estudios de esta sección, se atiende a la narrativa menos conocida del período. G. Torres Nebreira recorre la parte de la producción de Carolina Coronado menos conocida y apreciada, en concreto «dos relatos y dos

novelas de extensión media» (p. 405) que, frente a sus incursiones en la «novela histórica», Torres califica de «contemporáneas». J. M.^a Balcells interpreta desde una clave paródica el milenarista «Cuento futuro» de Clarín. Bordeando el campo de la literatura comparada y de la recepción, V. Bagnó traza las fuentes y la originalidad interpretativa del estudio «La Revolución y la novela en Rusia» de Pardo Bazán y M.^a C. Simón Palmer presenta las páginas de un diario perdido de esta misma escritora gallega, que se han conservado en un manuscrito inédito. Estas notas corresponden a abril de 1879, mientras preparaba su *San Francisco de Asís*, y bosquejan las actitudes vitales y estéticas de su protagonista. Por su parte, A. Ferraz analiza la actitud de Fernán Caballero ante la técnica fotográfica con vistas a «precisar qué tipo de mímesis o imitación defendía» (p. 226).

Con tres colaboraciones se reconoce la aportación básica a la literatura española contemporánea, de la obra periodística de Larra. L. Romero Tobar describe la repercusión social, económica y política según quién emplee los seudónimos «Fígaro» y «Andrés Niporesas». El marcado carácter autorreflexivo de la escritura de Larra permite a B. Sánchez Sala insistir en los límites del método irónico en la configuración de su identidad política, literaria y vital. E. Rull comenta el conocido «Un reo de muerte».

Las aproximaciones al teatro del siglo XIX recogen acercamientos tanto al hecho literario como al hecho escénico y comercial (M. Schinasi). En cuanto a los primeros, M. Á. Muro muestra cómo el tratamiento de la misma fórmula teatral, aplicada en dos obras distintas (*A Madrid me vuelvo* y *Marcela*), ayuda a comprender la evolución dramática de Bretón de los Herreros, así como a rebatir algunos tópicos de la crítica reticente a este autor. Desde la otra perspectiva, J. Álvarez Barrientos presenta la concepción breto-

niana de la interpretación, «adecuado siempre al ideal de la naturalidad y de la verosimilitud clasicistas» (p. 153), tal como queda expuesto en los *Progresos y estado actual de la declamación de España*. Jesús Costa incluye en un apéndice una escena de una comedia inédita de E. Florentino Sanz. Al terreno *architextual*, por usar un término de G. Genette, corresponden los estudios sobre fuentes, refundiciones o inclusión de personajes de los Siglos de Oro en la escena romántica (J. Montero Reguera, e I. Vallejo).

Por último, A. Fdez. Insuela recuerda la irrupción de F. Oliver con un teatro en el 98 y su repercusión a lo largo del s. xx.

Prueba del acierto teórico de valorar la importancia historiográfica del siglo xix son los artículos de A. Gil Novales y de F. Glez. Ollé, sobre la continuidad de la Ilustración y el afrancesamiento, así como del paso del Neoclasicismo al Romanticismo, ostensible en el género de la poesía épica. Esta misma importancia de la historiografía en el siglo xix, que obliga, según Francisco Abad, a abordar el estudio de la lengua, las ideas lingüísticas y las ideas literarias durante un período que excede los límites estrictamente cronológicos del siglo (1771/1789-1939) (p. 136), se muestra en los estudios dedicados a figuras menores que ayudan a comprender la pluralidad artística del momento. V. Infantes ofrece una indagación erudita y documental sobre la trayectoria editorial de la poesía de José González Estrada. Con respecto a la decisiva dimensión, no sólo económica, sino también política y estratégica, que adquiere el mercado editorial en este período, Pura Fernández aclara los episodios de la pugna hispano-francesa por dominar el negocio de la exportación de libros en español. Hito básico es la Convención Literaria de 1853.

Dos aportaciones bibliográficas nos ponen al corriente de la evolución del sentido federalista en la cultura vasca (C.

Menéndez Onrubia) y nos dan noticias de la cartelera romántica, a partir de un manuscrito conservado en la Biblioteca Menéndez Pelayo (M.^a J. Rodríguez). F. Aguilar Piñal narra las vicisitudes cervantinas de la Real Academia Sevillana de Buenas Letras. A. Quilis estudia la métrica de una zarzuela del filipino José Rizal y S. García Castañeda el *Almanaque de las Dos Asturias*. La *paraliteratura* cuenta con estudios sobre las falsificaciones históricas de las guías granadinas del siglo xviii (M.^a S. Carrasco) y sobre la perspectiva del «viajero» español del siglo xix como protagonista literario, en los *Recuerdos* de Mesonero Romanos (J. F. Villar). No sólo con relación a la cultura francesa, la visión del *otro* sobre España incluye también la percepción que elaboró la historiografía alemana a lo largo de sucesivas etapas (L. Álvarez Gutiérrez y H. Juretschke). Y, por último, el artículo de L. Díaz G. Viana, señala «los mitos etnológicos en el estudio de la literatura popular».

Entre los estudios sobre el siglo xx, D. Briesemeister presenta un panorama pavoroso de la investigación alemana en el campo de la hispanística entre 1918 y 1945, al mostrar la forja ideológica y burocrática a que puede ser sometida una disciplina humanística. Afortunadamente, la literatura española del siglo xx ha proporcionado ejemplos muy notables de dignidad ética a la altura de su compromiso estético, cuyo ejemplo tópico es la obra de A. Machado. A propósito de *Juan de Mairena*, J. A. Bravo reflexiona sobre el sentido dramático de la prosa machadiana.

No sólo en el sentido del compromiso directo, la literatura española de este siglo parece animada de raíz por una preocupación política que se manifiesta estéticamente de diversas maneras. J. Rico Verdú se acerca al coleante problema noventayochista de la vida nacional, mediante un análisis de la configuración biográfica, literaria y social de la provin-

cia en las novelas que vieron nacer a *Azorín*. Y, por su parte, M. Etreros trata de precisar «la concepción gallega del mundo en la estética de Valle-Inclán». G. Güntert y J. de José se aproximan, respectivamente, a la influencia nietzscheana y a la pervivencia de tópicos románticos en la caracterización de personajes en las novelas de Baroja. Ana M.^a Leyra propone una lectura de las novelas poemáticas de Ramón Pérez de Ayala como narraciones transformadoras de las insuficiencias de la vida española, y L. López Molina se fija en las colaboraciones de Gómez de la Serna en *La Gaceta Literaria*, mientras J. M. Mnez. Cachero, estudia una novela «recomendada» de G. Mnez. Sierra. Las estremecedoras páginas de *Campo de los almendros*, de Max Aub, dan pie a G. Malgat para mostrar, comparando las tres versiones del manuscrito, el drama personal y literario de su autor perdido en el laberinto, metafórico y real, de sus recuerdos y de la ficción con que trató de conjurarlos.

La narrativa contemporánea no está ausente de estas páginas. L. Montejo insiste en la creciente focalización homodiegética de la ficción española desde los años setenta. P. Nieva aborda la voz narrativa de las mujeres, así como su universo temático y el tratamiento de la novela como género, a través de tres obras que giran en torno a nuestra reciente historia política y social, escritas por Carmen Martín Gaité, Montserrat Roig y Rosa Montero.

F. Marcos Marín analiza un texto satírico en verso, perteneciente a la poesía burlesca popular —el tanguillo—, en torno al golpe de Estado del 23F. Aplica el modelo de la lingüística computacional para determinar los criterios composicionales, temáticos e ideológicos de una parodia épica. J. C. de Torres estudia el léxico de «uno de los primerísimos relatos del planeta de los toros» (p. 764), escrito por J. López Pinillos.

Aunque aquí aparecen trabajos como el de K. Pörtl, que trata de la vida y obra de un dramaturgo del siglo XX, como A. Martínez Ballesteros, también pasa, como en los estudios del siglo XIX, que los aquí dedicados al teatro atienden al aspecto literario así como a los espectaculares y comerciales. J. L. García Barrientos trata ponderadamente de valorar la trayectoria de Antonio Gala, a propósito de *Séneca o el beneficio de la duda*. La pureza literaria que anhela Gala «consiste en una especie de *promiscuidad de géneros* que parece caracterizar su producción entera» (p. 529). Gala ha triunfado, también, en el género «poético por antonomasia». K. Spang ofrece un inventario de los recursos, de narrativización y de escenificación, del teatro épico para demostrar, mediante *El tragaluz* de A. Bue-ro Vallejo, que «la aplicación de recursos brechtianos ni imposibilita la subjetivización, ni impide que un drama sea histórico, ni aun cuando se les añada una buena dosis de ciencia-ficción» (p. 749).

L. García Lorenzo presenta las cifras de público y representaciones de *Don Gil de las calzas verdes*, así como la desigual acogida con que la crítica teatral madrileña y la barcelonesa acogieron el montaje de Marsillach y Cytrynowski. M.^a F. Vilches incide en el creciente papel del director de escena entre 1898 y 1939, parejo al proceso de autonomía artística, económica y profesional que experimenta el espectáculo teatral. Se traza la personalidad de los principales directores de escena españoles de aquel momento, con especial atención a Rivas Cheriff y García Lorca. T. García-Abad recrea la vida y la labor de Victoria Durán, una de las escenógrafas españolas de mayor relieve de este siglo. O. Cornago destaca el papel de la experimentación formalista en la puesta en escena de *Mary d'Ous*, de *Els joglars*.

Al estudio de motivos temáticos dedican trabajos I. Beceiro, sobre el tratamiento moderno de mitos medievales,

como las bodas de las hijas del Cid, J. Paulino, sobre el encerramiento en el teatro de Buero Vallejo, y C. García Antón, sobre la figura del hijo pródigo en López Pinillos. J. Fradejas anota la reelaboración del episodio apócrifo de la huida a Egipto, en la poesía y teatro del siglo XX. Y un tema duro en los distintos géneros es el de la *madre terrible*, que explica F. Sánchez Blanco.

T. Sanz Esteban traza la semblanza y compendia la vida y la obra de Miguel Melendres, poeta, periodista y autor espiritual en catalán y castellano. L. Estepa inventaría una colección particular de manuscritos, comprada por el Ayuntamiento de Madrid, que contienen documentos literarios y epistolares ocasionales, incluyendo reproducciones fotográficas y facsimilares.

Los géneros biográficos y autobiográficos tienen también su cabida. Los tratan J. M.^a López-Piñero («La literatura en Cajal») y A. Lleonart («Entorno a la autobiografía en España»), así como A. Martín que se refiere a la discusión científica de la biografía, a raíz de las polémicas sobre la vida de Cervantes.

Por el lado lírico, J. Rodríguez Richart estudia la poesía unamuniana del destierro y del exilio, con atención especial a los sonetos *De Fuerteventura a París*. Destaca la dimensión política de los comentarios en prosa, mutilados en algunas ediciones por razones que enumera, no siendo la menor el temor a la censura. Ana Suárez estudia, desde una perspectiva temática abarcadora, la centralidad de la forma del soneto en la producción poética del rector salmantino, sobre todo a través del *Cancionero*, cuya extensión «convierte esta obra en [...] un vivo deseo de encontrar en último término a Dios, y disfrutar la eternidad» (p. 755). Baltanás ofrece una lectura «feminista» del romance lorquiano de *La monja contra su gusto*, señalando la asombrosa capacidad de Lorca para ajus-

tar en el cauce genérico los motivos populares, la temática del libro, y su visión poética englobadora. L. Martínez Cuitiño escribe sobre «Nueva York en Lorca».

No faltan el comentario de un poema —de Machado (E. Moreno)—, o de un libro —Juan Pujol, poeta modernista (M. Palenque)—. I. Paraíso llama la atención sobre el milimétrico diseño con que Jorge Guillén lograba la armonía de sus libros. El versículo mayor en *Clamor* es un ejemplo de las simetrías temáticas y rítmicas del poeta de Valladolid. Con todo, si se quiere coronar el arco que une los primeros estudios con estos, conviene resaltar la figura de Cernuda como el descendiente privilegiado de Bécquer, más allá de los tópicos al uso. M. Fernando Varela acierta al señalar la profunda continuidad entre ambos poetas, gracias a la sabia asimilación cernudiana de la lírica inglesa. Sin embargo, Varela malogra la intuición del «tono espiritual», de la «preeminencia de la imagen porque es fruto de la imaginación» (p. 787), al optar por una interpretación estilística —en último término, hegeliana, como hace explícito— en lugar de recurrir a la teoría poética de Coleridge. Por su parte, en cuanto a la relación de la poesía con la pintura o la música, G. Solana Díez presenta y analiza tres écfasis de L. Cernuda y J. L. Varela aporta una nota sobre Gerardo Diego y la música.

Por último, los estudios de teoría y crítica literarias insisten, desde su perspectiva disciplinar, en los asuntos tratados en las otras secciones. Podría decirse que, en este siglo, la teoría ha empapado el campo de la historia literaria al reflexionar sobre la condición histórica de su objeto de estudio. Sobre la pervivencia de la investigación retórica clásica, Á. L. Luján comenta un poema de Salinas «que pone de manifiesto la estructura retórica de la realidad» (p. 891). Fco. Fernández Turienzo se propone aclarar el significado de «niebla» para com-

prender la tensión «dialéctica» que, en la conocida novela homónima, Unamuno pone en juego. M.^a C. Bobes Naves atiende a la condición clave de las «acotaciones» a la hora de representar el «texto dramático», y desde una comprensión semiótica que ha caracterizado sus investigaciones, señala la ambigüedad espectacular de las acotaciones en *Yerma*. A. López Quintás esboza un método «lúdico», de carácter genérico, para la enseñanza de la Ética a través de la lectura (con ejemplos de Camus, Beckett y Saint-Exupéry).

En el campo propio de la Poética, L. Alburquerque traza la superposición de la «tradición investigadora» en el paradigma teórico romántico, a partir del modelo morfológico de Goethe. J. Checa Beltrán desenmascara vivamente el oportunismo de la *Poética* de Martínez de la Rosa. Sus ideas poéticas constituyen una trivialidad dogmática de los preceptos neoclásicos, superados en el pensamiento español desde cuarenta años antes de la publicación de la obra (1827). M. Á. Garrido sintetiza los principales puntos que «podrían constituir de un modo preciso la entrada *género literario* de un diccionario, o sea, la delimitación que es posible acometer actualmente de esa noción» (p. 869).

J. M. Díez Sanz recorre breve y ajustadamente la génesis del pensamiento de E. Cassirer sobre las formas simbólicas de expresión, atendiendo a la ampliación epistémica del pensamiento neokantiano de Marburgo. Se destaca la impresión que las investigaciones multidisciplinares de la Biblioteca Warburg en Hamburgo causó en la concepción de Cassirer que «realiza — más allá de Masburgo— el viejo idealmarburgiano de elaborar una reflexión filosófica sobre la cultura» (p. 850).

Los demás artículos, de M. L. Burguera, W. Corral, A. Esteban y M. I. Hdez. Prieto, tratan temas de literatura hispano-americana o en relación con ella,

y el de A. Soria se refiere al Centenario de Hipólito Taine.

En conclusión, estos *Estudios* constituyen una prueba de sincera admiración y afecto al homenajeado prof. Díez Taboada, a la vez que ofrecen una orientación plural y armónica de muy diversos aspectos de la investigación literaria.

ARMANDO PEGO PUIGBÓ

ARREGUI ZAMORANO, María Teresa, *Estructuras y técnicas narrativas en el cuento literario de la generación del 98: Unamuno, Azorín y Baroja*, Pamplona, EUNSA, 1998 (Anejos de RILCE, n.º 19).

La edición del libro que ahora se presta a reseña corresponde al bien logrado resumen de la tesis que, con el mismo título, fue defendida por la ya doctora Arregui Zamorano, en la Universidad de Navarra. El objetivo primordial de la obra resulta, tal y como se desprende del prólogo, a cargo del Catedrático de Literatura Ángel-R. Fernández, no sólo una aproximación a las peculiaridades narrativas cuentísticas de los autores estudiados, sino, además, un acercamiento al género literario del cuento artístico, descuidado en el ámbito de análisis filológico y teórico, con la más destacada excepción, aunque no la única, del pionero del estudio de tal modo de creación, don Mariano Baquero Goyanes. Es, precisamente la elección de los tres autores de la generación del 98 lo que determina cierto carácter de continuación de la obra de don Mariano, quizá no explícitamente pretendida, por la autora. En efecto, si la obra teórica sobre el cuento de Baquero se centra, en su tesis doctoral, en el cuento español del siglo XIX, Unamuno, Azorín y Baroja se ofrecen como puentes imprescindibles en la de-

terminación, desde el punto de vista narratológico, de los posteriores desarrollos del relato breve en la centuria del XX.

Los artículos en que Mariano Baquero desgranó su estudio histórico-teórico acerca de estos autores, sirven de primer paso para la consecución de una obra que tanto en extensión como en el empleo de terminología y de los avances de la narratología actual, da, sin duda, mejor cuenta del tema tratado.

Dado el carácter reivindicativo del género cuentístico que posee el presente libro, no es en absoluto superflua, sino incluso necesaria, la introducción a la técnica de los tres autores que ofrece, a partir de una síntesis acertada que recoge el núcleo de las características del género, a través de sus más afamados teorizadores. No puede faltar, por tanto, un comentario, tan breve como preciso, a las aportaciones de Poe, considerado padre de la poética del cuento literario moderno. Sus reflexiones han influido notablemente, en las aportaciones posteriores de Quiroga y de Cortázar, valiosas también para el común de los investigadores. Como resulta preceptivo en estudios acerca de este género narrativo, se aportan debidamente las disquisiciones teóricas de autores como Anderson-Imbert, Castagnino, Lancelotti, Serra y Mas-trángelo, importantes, no sólo en su ámbito natural hispanoamericano, sino también en general. Pero lo que Arregui aporta de sustancioso en esta síntesis resulta ser la inclusión de las aportaciones teóricas sobre el cuento de autores que, fuera de los más conocidos y citados, amplían la visión de análisis hispánica: Díez Rodríguez, Martín Nogales, Benet, Ayala y un nutrido etcétera de citas puntuales, articuladas debidamente en el corpus de la síntesis, completada con las consideraciones en torno a la comparación del cuento con otras entidades genéricas como la novela o la novela corta, punto de apoyo en numerosos teóri-

cos a la hora de fundamentar el relato breve como género autónomo.

Esbozado este primer apartado general, de marcado acento teórico, la autora divide la obra en tres epígrafes, en los que entra a tratar separadamente de los autores que han sido objeto de su estudio. La confección de los subcapítulos responde, en este sentido, a una consideración simétrica y unitaria de aspectos y componentes temáticos y funcionales, en cuanto a técnica narrativa, descritos de tal modo que no se excluye el personal núcleo de cada uno de los escritores en torno a la preeminencia de determinados factores de carácter literario. De este modo, por ejemplo, se catalogan, en primer lugar, los cuentos de cada uno de ellos, con la especificación de su asimilación, por parte de su creador, como cuentos literarios. Por ello, tras el catálogo, se aclara la percepción teórica cuentística de cada uno de los tres, en sus respectivos epígrafes, con el fin de delimitar y justificar convenientemente la elección de los textos analizados. A continuación, deslindada la parte histórico-teórica, Arregui entra a tratar, desde el punto de vista narratológico, el núcleo cuentístico: temas, personajes, tiempo, espacio, tipos de narradores y empleo de los estilos directo e indirecto. Las peculiaridades de tratamiento de cada autor se reflejan, de forma más perceptible, en los apartados: temático, de personajes y de técnicas de la narración. En ellos se muestra el talante creador de los autores, lo que determina, en buena medida, su noción de la narrativa breve y su concepción teórica del cuento. Se cumple así la preceptiva, desde Poe, de la unión tema-estilo, postulado básico en el concepto de la tensión e intensidad cuentísticas.

De este modo, Unamuno concibe el cuento, de acuerdo con la herencia poética, como un plan preconcebido. Adicionalmente, emparenta el cuento con la poesía, en el nivel de gestación autorial,

y no concede importancia al desenlace, con lo que establece «su carácter significativo o de apertura» (p.45). El cuento unamuniano, en definitiva, entraría dentro del tipo de obra vivípara, en la peculiar terminología del autor, con lo que se demuestra, según Arregui, un empleo centrado en la perfección técnica para acometer sus «nivolas» posteriores.

El caso de Azorín se revela similar en cuanto al emparentamiento, implícito en la teoría de Poe, entre cuento y poesía. La dificultad radica en su brevedad, raíz primordial de su condensación expositiva. Así, «el cuento es a la prosa como el soneto al verso», en un afán de superación del cuento argumental mecánico y la consecuente búsqueda del lirismo.

Para Baroja, en cambio, la ausencia de una busca efectiva de lo «artístico», entendido como importancia fundamental del lenguaje y del tono que se aprecia entre sus dos compañeros de generación, permite una presencia mayor de lo canónico en la teoría del género. La subjetividad de Unamuno y Azorín provoca, en la confección de sus relatos, un acercamiento a la diversidad poética del cuento del siglo XX, surgida de la confrontación de prácticas tan diversas como las de, principalmente, Poe, Chéjov y Kafka. Sin embargo, en el caso de Baroja, es la confusión genérica («cuentos de acción», o propiamente cuentos; y «cuentos de situación», o «cuadros de ambiente») lo que determina su modernidad y el progresivo abandono de las técnicas preceptivas.

El hilo individualizador que presentan los epígrafes temático y de personajes se completa con las peculiaridades en torno a la preponderancia respectiva de determinadas técnicas textuales. A este respecto, Arregui esboza, a través de los cuentos estudiados, ciertas constantes de los autores, ampliables al resto de su obra, pero que destacan por su empleo generalizado en los cuentos: la ironía en Una-

muno, el arte de la sugerencia en Azorín, el humor en Baroja. Sin embargo, dentro del estudio del género, encarnado en la producción de los tres autores, destaca el análisis concreto de los componentes narrativos. Éstos vienen determinados, en el singular modo de construcción cuentístico, por el uso de tema y argumento, y avalan claramente la noción de modernidad diversa del cuento literario.

Los apartados correspondientes al desmenuzamiento de los factores narrativos constituyen, no sólo el grueso del estudio de la autora, sino también, y sobre todo, la originalidad fundamental del planteamiento de su análisis. Dado el carácter autónomo del género, éste necesita de un específico tratamiento narratológico. Para ello, sobre las consideraciones particulares de estilo y conceptualización cuentística de cada uno de los autores, la doctora Arregui ha diseñado una base de lo que se antoja como un método de análisis factible y productivo en el terreno del relato breve. En efecto, epígrafes como «El comienzo de los relatos» y «El final de los relatos», constantes en los tres grandes capítulos, determinan el grado de independencia del cuento respecto a otros géneros narrativos. La importancia del comienzo y del desenlace, en orden a la estructuración del plan preconcebido, del todo breve y compacto que supone el cuento moderno, es fundamental en su análisis. Principalmente, en lo que respecta al desenlace, fundamental en el cuento. Siguiendo a Brandenberger, Arregui describe la tensión entre lo sorprendente (preceptivo en Poe) y su ausencia (rasgo de evolución y modernidad). Del mismo modo, la inclusión del epígrafe «Elementos épicos, líricos y dramáticos», da oportuna cuenta de los rasgos de mezcolanza genérica, no específicos del cuento, pero sí determinantes en su creación a lo largo del siglo XX. Por otra parte, adopta Arregui

una terminología integradora, en un sabio empleo de lo ecléctico, gracias a lo cual presenta, con conceptos fácilmente asimilables, las necesarias precisiones y divisiones en torno al empleo de determinados factores de la narración. En especial, destacan los términos de «retropecciones» y «prospecciones» para el análisis del tiempo en los relatos, menos intrincados que los clásicos de Genette. En cuanto a la definición del narrador, la autora opta por tomar, debido a su claridad, la sencilla división establecida por Anderson-Imbert, que diferencia entre «el omnisciente, el observador, el testigo y el protagonista» (p. 80). La articulación de los componentes narrativos, que suelen mostrar en el cuento moderno la preponderancia de una acción principal, justifica, por último, el análisis, dentro de un estudio pormenorizado y autónomo del género, de las secuencias narrativas, tal y como lleva a cabo Arregui.

En definitiva, el estudio paralelo en cuanto al género cuentístico y su particular empleo de los tres autores, refleja, fundamentalmente en torno a las cuestiones de estructura, un alejamiento de los cánones funcionales del cuento decimonónico. El rechazo de la figura del narrador omnisciente y la asunción de lo simbólico redundan en el «progresivo desprestigio de la importancia del argumento, y en la sustitución de la externa, o física, por la interna» (p. 201). El cuento, con la asunción de cambios sustanciales en su concepción y creación, continúa, aún así, conservando las constantes funcionales de brevedad y condensación, y presenta, en los autores noventayochistas, el germen de la diversidad característica en el cuento moderno. En este sentido, el apartado final de «Conclusiones» sintetiza, sin el peso del catálogo cuentístico singular de cada uno de los autores, una perspectiva teórica de mayor calado crítico.

RODRIGO MATEOS GARCÍA

GÓMEZ TORRES, Ana María, *La retórica de la nada: en torno a la poética de las vanguardias*, Málaga, Publicaciones del Congreso de Literatura Española Contemporánea, 1998, 123 pp.

El presente estudio nace con el objeto de demostrar la base retórica de los manifiestos vanguardistas, es decir, de fundamentar, con el apoyo de las pruebas documentales y de investigación manejadas por la autora, la existencia de un poso de ideal estructurador de una nueva estética entre los diferentes movimientos pretendidamente renovadores y, por lo tanto, la incardinación del movimiento artístico, no sólo literario, de los «ismos» del primer cuarto del siglo XX, en la vía de la herencia que la modernidad recoge de la tradición clásica.

Para corroborar su hipótesis, Gómez Torres ha partido de un nutrido aparato bibliográfico (29 páginas), que avala la seriedad de su trabajo de investigación, con el colofón de una redacción impecable. Cabe destacar, precisamente, el contraste de extensión, entre el del material de consulta, extenso, sin duda, en el cómputo general de una obra breve, y el total de dicha obra. En este sentido, la bibliografía se incardina en el corpus total, dentro de la brevedad del estudio, como un debate ágil entre los autores citados. Lejos de obtener un trabajo con sensación de inacabado, o de resignarse a consignar gran parte de las obras de referencia, la autora salva la dificultad de la desproporción entre el apartado de Bibliografía y el resultado de redacción, introduciendo puntuales citas y consideraciones de autores y obras estudiados, lo cual, no sólo ayuda al lector a desentrañar fácilmente la cuestión tratada, sino a demostrar el conocimiento magistral de Gómez Torres respecto al complicado e intrincado tema de las vanguardias literarias. El resultado es un estilo conciso, de gran capacidad de síntesis total y de

productiva y fácil recepción y asimilación, además de una contundente articulación de citas de autores y estudiosos, que borra para el lector la diversificación, teórica y práctica, vanguardista.

El libro aparece dividido en siete apartados a modo de capítulos, de los cuales, la bibliografía se articula como último y autónomo. El primer capítulo, titulado «El manifiesto como género literario», ofrece, en lo que respecta a la consideración del peso de la retórica en el movimiento vanguardista, un germen y una pequeña síntesis, a la par que explicación, del mensaje principal del libro: la conciencia seria y unitaria de creación de los manifiestos vanguardistas, concebidos, a pesar de su aparente fragmentación teórica y de lugares de aparición (Italia, Francia, Rusia, etc.), como un todo que puede ser estudiado como un proyecto poético, susceptible de ser denominado «programa teórico historiable», ya a partir de mediados de los años veinte. En efecto, según Martínez Torres, existe una línea de manifestación teórica iniciada por el futurismo de Marinetti (1909), que continúa en la vanguardia rusa (Maiakovski, Khlebnikov, Kandinski) y desemboca en Breton (1924) y en las aportaciones tardías de 1930 y 1942. El hilo temporal se basa, por tanto, en la influencia del italiano, que concebía el manifiesto literario como un género artístico («un arte di far manifesti», p.11). Las características formales de los manifiestos vanguardistas redundan, precisamente, en este aspecto de composición deliberada: rasgos como la «heterogeneidad formal», resultado de la fusión en corpus de los manifiestos; y la «fusión entre teoría y práctica poéticas», determinan el «estado retórico» del género, estructurado en torno a componentes como la captatio, fundada sobre un lenguaje violento y preciso; la dispositio, que se basa en la revolución tipográfica vanguardista; y una elocutio enlazada con los

precedentes de happenings, recitales sorpresa y similares manifestaciones públicas.

Con la premisa latente en este primer capítulo, el más importante, sin duda alguna en el conjunto de la obra, se desgranar los restantes, en los cuales Gómez Torres une, con éxito, las nociones teóricas de la vanguardia con el objeto de su análisis. De este modo, el segundo capítulo, «La retórica de la nada», recoge dos principios básicos de los movimientos estudiados, en torno a la desagregación respecto a la tradición literaria. Lo que la autora denomina «retórica de la negación» y «estética negativa» son componentes de un rechazo a lo anterior heredado como «estética de la oposición» (Lotman), en que la subversión se revela, precisamente, como nuevo uso retórico, en cuanto constructor de una sensibilidad artística. Lo que se pretende por parte de los vanguardistas, en definitiva, es la disolución de la oposición entre forma y contenido, mediante la muestra del proceso de producción artística, en una concepción del arte que, en su rechazo a las normas clásicas, se define como «antinaturalidad». Para ello, el arte de vanguardia debe redefinirse constantemente, de ahí su necesaria fugacidad, en el vórtice continuo de una revolución estética inacabable. De este modo, la noción de lo bello se trueca en negación, ya que no se presta a objetivación posible universal, pues su éxito radica, al menos teóricamente, en el azar.

El sentido de negación se advierte también en el tercer capítulo, «El aura destruida». El singular modo de creación de las vanguardias creó un cisma entre los procesos de producción y de recepción, entre los autores y gran parte del público lector. La ruptura con el arte heredado se explica, de forma paralela a este fenómeno, como un deseo de eliminación del arte «institucionalizado», es decir, «la obra orgánica que trataba de

disimular su proceso de producción» (p. 37).

Debidamente desarrollado el rasgo del rechazo pretendido de lo clásico mediante la unión entre la práctica y la teoría poéticas, Gómez Torres se aventura en la otra característica configuradora de la cohesión estética entre los movimientos disgregadores. Junto a la consideración de la negación de lo clásico destaca, en este sentido, la voluntad antimimética y deshumanizadora del arte nuevo, expuesta en el cuarto capítulo, «Mímesis». Es éste el capítulo más extenso del presente libro. Se expone en él, de nuevo, la carga retórica que subyace a los procesos creativos de las vanguardias artísticas, principalmente europeas. La extensión del cuarto capítulo se debe, en gran medida, al deseo, por parte de la autora, de constatar la labor de estudio de los formalistas rusos en torno al canon poético teórico vanguardista. En este sentido, se recogen diversos títulos de varios autores orientales, con el fin de refrendar la hipótesis de la autora, en cuanto formalismo teórico y vanguardismo creador son coetáneos. Destaca, a este respecto, el estudio de Sklovski, «La resurrección de la palabra», de 1914, base de comparación con otros estudios posteriores dentro del mismo campo de análisis y corroborador de la importancia del aspecto retórico en la concepción vanguardista. Todorov, importante en cuanto recopilador de la doctrina formalista rusa, destaca en especial la fascinación de Jakobson por las nuevas formas a través de los versos de Khlebnikov, Maiakovski y Pasternak (p. 51). Este mismo autor destaca las conexiones de sus tres compatriotas con el futurismo italiano. La labor del Grupo μ , en este orden de aclimatación de estudios teóricos, también se destaca por su interés por la vanguardia.

Pero, aparte de la indudable importancia de las aportaciones formalistas, la autora se centra también en el mundo

hispanico: la corriente ultraísta, propiciada por Borges y otros en su *Manifiesto del Ultra*; la figura de Huidobro, las influencias en los poetas del grupo del 27; así como las conclusiones, en el orden de la teoría y el pensamiento, de Ortega y de Guillermo de Torre, encuentran acomodo y explicación.

El quinto capítulo, titulado «El giro literario», se centra en la herencia filosófica que alienta la nueva concepción artística. A este respecto se aprecia una línea de pensamiento que avala la estética vanguardista. La quiebra del lenguaje, considerada dentro de una corriente de «filosofía antimetáfrica del lenguaje» cuenta con una tradición que desde Novalis, avanza hasta Nietzsche, Heidegger y Derrida, como principales figuras, y que deja constancia del empeño reformador vanguardista, sustentado en el andamiaje del pensamiento occidental que constituye la retórica. Es precisamente la relación entre las llamadas «poéticas de la lectura» más o menos actuales y la concepción del arte de los vanguardistas lo que configura el breve contenido del último capítulo, «Poética de la lectura», que se abre como recapitulación abierta. La relación entre filosofía actual y poética de vanguardia ilustra una muy interesante encrucijada del llamado pensamiento moderno.

RODRIGO MATEOS GARCÍA

BURGUERA NADAL, María Luisa y Santiago FORTUÑO LLORENS (eds.), *Vanguardia y Humorismo. La otra generación del 27*, Castelló de la Plana, Publicacions de la Universitat Jaume I (Col·lecció Summa. Filologia / 10), 1998, 160 pp.

El presente libro recoge el conjunto de las nueve conferencias, ahora capítulos, que conformaron el curso cuyo título

lo recoge la edición, celebrado, bajo el auspicio de la Universitat Jaume I y con la colaboración del Excelentísimo Ayuntamiento de Castellón de la Plana, en la sede en Valencia de la Universidad Internacional Menéndez y Pelayo.

Es de señalar, respecto a los autores que impartieron el citado curso, la participación, no sólo de profesores de la Jaume I (José Luis Aguirre Sirera y Vicente J. Benet, además de los dos editores, con sendos artículos), sino también de investigadores de diversas procedencias: Antonio Carreño, de la Brown University; María José Conde Guerri, de la Universidad de León; Emilio de Miguel Martínez, de la Universidad de Salamanca; y Antonio Mingote, el cual, amén de reconocido y fino humorista y colaborador de *La Codorniz*, no en vano creada por varios de los creadores homenajeados, acudió en calidad de miembro de la Real Academia Española de la Lengua. La conferencia inaugural, de tipo teórico general, fue pronunciada por Miguel Ángel Garrido Gallardo, del CSIC, y publicada aparte en la revista *Ínsula*.

El objeto de esta obra de recopilación consiste en recuperar para los lectores la producción artística de toda una generación de creadores, olvidada tanto por el injusto reconocimiento a la labor literaria humorística, considerada como de menor entidad estética, como por la afinidad política, achacada a algunos de sus miembros, con el régimen dictatorial franquista; o, al menos, por la pretendida omisión, por parte de la mayoría, de los atropellos de los vencedores de la Guerra Civil española. Afortunadamente, la calidad expositiva e investigadora de los conferenciantes se centra en el deseo de mostrar la existencia de un nutrido grupo de escritores cuya obra se basa en el baluarte de ingenio que la Vanguardia presta a los juegos del lenguaje, en pos de la consecución de un humor inteligente, entroncado con el Absurdo, y fruto,

por tanto, del Surrealismo y de Dadá, como fuentes vanguardistas más vigorizantes. La articulación de Vanguardia y Humorismo cristaliza en una concepción del humor renovadora, ajena en buena medida a los mecanismos literarios clásicos de la ironía y de la sátira y basada en juegos del lenguaje. El grupo de escritores aquí homenajeado, por tanto, es una «generación de renovadores del humor contemporáneo» (p. 7).

El recorrido histórico literario comienza, tras la debida introducción de los editores, con el artículo de Antonio Carreño, «Del lenguaje del humor al humor del lenguaje: el teatro de Miguel Mihura. Una poética de la parodia». En este artículo se hace hincapié, por parte del autor, en el mecanismo subversivo, desde el punto de vista literario, de los componentes que la nueva forma de hacer humor acarrea a los escritores estudiados, en especial a partir, en una primera parte, de los títulos de diversas obras de Jardiel Poncela, para más tarde analizar a Mihura como cristizador genial de las fórmulas de la risa. La parodia, verdadera protagonista del artículo en cuanto vórtice de las nuevas concepciones de creación literaria humorística, se define como «discrepancia cómica» (p. 16). Carreño, en este sentido, lleva a cabo una notable síntesis de los principales estudios, en el marco de la crítica y de la teoría literarias, dedicados al mecanismo paródico. Tras el formalismo destacan las aportaciones de Bakhtin, de la deconstrucción y de los estudios semióticos de Eco (pp. 17-20). El repaso histórico sobre la noción de parodia permite centrar el escrito, en su parte final, en el uso de Mihura. Los juegos de palabras y los equívocos del lenguaje en que se basa la «comicidad paródica» de aquél permiten, según Carreño, considerarle como iniciador del teatro del absurdo. El humor, en este sentido, se define como la máscara de la «angustia del vivir» que supone la posguerra (p. 29).

Más alejado, sin duda, del ámbito teórico literario, el artículo de José Luis Aguirre Sierra, «Antonio de Lara Gavián, Tono (1896-1978)» ofrece una interpretación sobre la escisión generacional del 27. La comunidad inicial de influencias, basada en la vanguardia italiana y francesa y en la deshumanización que propugna Ortega, se divide en cuanto Juan Ramón Jiménez resultará más importante para los poetas, mientras que Ramón Gómez de la Serna será el padre literario de prosistas y humoristas. La Guerra Civil creará dos generaciones, «los señoritos de izquierdas y los señoritos de derechas» (p.45), estos últimos, mayoritariamente, en el sector del humorismo. Pero el núcleo del artículo, por encima de las disquisiciones generacionales, presenta la biografía y la obra de Tono, haciendo hincapié en sabrosas anécdotas. Es precisamente esta vertiente de la referencia a ciertos destellos de humor de los autores citados, lo que determina el carácter de homenaje de curso y libro. Así, el tercer artículo, de Vicente J. Benet, titulado «Humor y orden narrativo en cine y teatro. Análisis comparado de *Angelina o el honor de un brigadier*», presenta el estudio dentro del marco biográfico del Poncela hollywoodiense y en el histórico general de la generación de la que forma parte. Tras repudiar el carácter de «monopolio estético» del grupo de poetas del 27, Benet destaca la importancia del cine, arte caro a las vanguardias, en el mentor del grupo de los humoristas, Gómez de la Serna. Entre los genios del cinematógrafo de la época, y por encima de la escuela soviética (Eisenstein, Pudovkin, Alexandrov), los intereses del surrealismo humorístico se decantarán por Chaplin, Sennet, Harold Lloyd y Buster Keaton.

En este marco de influencias del cine como interés común de la generación, Jardiel presenta, en su obra, diversidad de procedimientos semióticos entre teatro y

cine, lo cual avala su conocimiento del medio y su carácter innovador, tristemente malogrado por la falta del apoyo monetario en un arte sustentado en una industria poderosa.

María Luisa Burguera continúa en este proceso de descripción individual de los autores humoristas, y para ello se centra en Edgar Neville. La producción en cine entronca con el artículo anterior y presenta la vivencia alegre y disparatada de los humoristas en la Meca del Cine. Las anécdotas y la amistad del grupo español con Charlot reflejan una actitud ante la vida, de la cual los escritos representan fiel testimonio. Sobre todo ello, Burguera destaca las ideas sobre el humor de Neville, amparadas en las nociones sobre el mismo de Gómez de la Serna, y fundadas en el concepto de civilización. El humor es signo de adelanto social (p. 75), culmen de la poesía. Amparado en estas convicciones, Neville presenta su obra dramática como aplicación de las tres bases que Bergson atribuía a lo cómico: la repetición, la inversión y la interferencia de series, en un juego desobjetivador e inteligente que muestra la nueva concepción del humor como adelanto civilizado. El objetivo, sin embargo, en el caso de Neville, resulta ser el alejamiento del absurdo.

María José Conde Guerri, por su parte, vuelve a la figura de Jardiel Poncela, esta vez centrada en la producción teatral. Su artículo, «El teatro del humor en Enrique Jardiel Poncela» se centra en el análisis de lo paraverbal en las obras teatrales del autor: música, kinesis y decoración se convierten en accesorios imprescindibles en la representación, en busca de un todo dramático alejado, como en el caso de Neville, de lo absurdo, debido a la concepción totalizante de las obras, de finales generalmente cerrados.

Fuera del aspecto teatral, preponderante en la creación de los humoristas del

27, Santiago Fortuño Llorens presenta en el sexto artículo, «La poesía de la otra generación del 27 (Edgar Neville, Jardiel Poncela y López Rubio)», hallazgos poéticos de los autores mencionados, alejados en ocasiones del humorismo, salvo en el caso de Jardiel. El artículo hace especial hincapié en el olvido de la obra lírica de esta otra generación, y su interés principal radica en dar a conocer los títulos de poemarios, brevemente comentados, además de hilvanar, en torno a la lírica, un nexo de unión entre los grupos escindidos de la misma generación.

De vuelta a lo teatral, Emilio de Miguel Martínez retoma a Mihura en «El humor de Miguel Mihura y el teatro del absurdo». Según de Miguel, el deseo de lucro económico provocó en Mihura una desunión entre la primera originalidad y la posterior vulgarización, por objetivación, de los propios tópicos. De este modo, el humor del autor, cuyo objeto, en concordancia con sus compañeros de grupo, tenía por objeto «la propia existencia, el individuo mismo» (p. 122), pierde la frescura del absurdo y se sistematiza.

En el conjunto de semblanzas biográfico-literarias que supone el presente libro, el artículo de José María Torrijos, «El humor inverosímil de José López Rubio», constituye un colofón, en gran medida, de los anteriores, y ello, en buena medida, debido al discurso del propio López Rubio de ingreso en la RAE (5 de junio de 1983), «La otra generación del 27». El título y el contenido de tal discurso constituyen el núcleo de la concepción de generación que destila la presente obra, y muestran la fusión, discutida por algunos participantes del curso, entre los grupos de los poetas y de los humoristas, al menos en torno a la influencia común de Gómez de la Serna. Por otra parte, Torrijos presenta, frente a las facetas de la dramaturgia y de la lírica, la vertiente narrativa, encarnada en el rese-

ñado. Finalmente, la admiración y el reconocimiento de los humoristas del 27 viene avalada, no sólo por la RAE, sino por autores y artistas contemporáneos que, como Pedro Almodóvar, declaran la influencia de este grupo de creadores.

Digno colofón de este estudio resulta ser, sin duda, la participación de Antonio Mingote. En su artículo «La Codorniz», destila la concepción vital del humorismo como defensa plausible de libertad en el marco de la genial revista. Del mismo modo, destaca la creación de los autores estudiados, no sólo en cuanto escritores, sino también como dibujantes, labor en la que comenzaron su andadura profesional Mihura y Tono.

En definitiva, el libro supone una sucinta y precisa presentación de los humoristas del 27, como medio eficaz de recuerdo y con evidente afán del rescate de su obra del olvido oficial. Para ello, aparte de la labor de investigación y divulgación que entrañan los diferentes artículos, tanto la introducción como las aportaciones compiladas ofrecen, excepto en el caso de Mingote, una bibliografía básica que permitirá a los lectores, llevar a cabo una beneficiosa ampliación de su conocimiento acerca de las obras de Jardiel, Mihura, Neville, Tono y López Rubio, como figuras más destacadas, sin olvidar los títulos que remiten a la consideración de estudios sobre el humor en general y el literario en particular.

RODRIGO MATEOS GARCÍA

CAMPOAMOR GONZÁLEZ, Antonio, *Bibliografía de Juan Ramón Jiménez*, Mogueer, Ediciones de la Fundación Juan Ramón Jiménez, 1999, 943 pp..

Como corresponde a una de las máximas figuras de las letras hispánicas, Juan

Ramón Jiménez, Premio Nobel 1956, ha suscitado a lo largo del tiempo una amplísima bibliografía. Son varias las razones que cabe aducir: sus libros (sirva de ejemplo *Platero y yo*) han sido objeto de numerosas ediciones y han sido traducidos a las principales lenguas; la maestría y hondura de su poesía no ha dejado de atraer, generación tras generación, a estudiosos de todo el mundo que han dedicado al poeta incontables estudios, artículos, congresos, seminarios, números monográficos en revistas, etc. Por su amplitud y dispersión, este repertorio bibliográfico resulta inabarcable para el estudio del poeta. Sólo existe una forma de hacerlo accesible: reunir toda la bibliografía surgida en torno a la vida y la obra del poeta en una sola obra de consulta. Antonio Campoamor González se percató enseguida de esta necesidad y decidió darle cumplida solución. No se le ocultaba que una obra de estas características le comprometía a realizar una investigación paciente, intrincada y, sobre todo, muy larga, con fecha de inicio, pero no de final. Baste señalar que las novedades editoriales y críticas en torno al poeta se vienen sucediendo a un ritmo trepidante.

El libro que acaba de aparecer, *Bibliografía de Juan Ramón Jiménez*, debe presentarse como una obra de madurez, resultado de muchos años de dedicación y trabajo. Por este motivo, merece ser esbozada, siquiera brevemente, la historia de su gestación. En 1983, A. Campoamor publica *Bibliografía general de Juan Ramón Jiménez* en la editorial Taurus. En aquella primera recopilación bibliográfica, el autor llegó a reunir 9.070 entradas, abarcando desde el año 1898, fecha en la que aparece por primera vez en la prensa un poema de Juan Ramón, hasta 1982. Son suficientes estos datos para dar idea de las dimensiones de la obra. No en vano, se convirtió de inmediato en libro de consulta obligada para cualquier estudioso del poeta.

Durante los 16 años que han transcurrido desde 1983 hasta 1999, Juan Ramón ha seguido generando un gran número de novedades tanto en el campo de la edición como en el de la crítica. Sus obras han sido objeto de nuevas ediciones y motivo de recientes análisis y estudios. A. Campoamor, fiel al «compromiso» adquirido, decide ampliar su compilación bibliográfica, consiguiendo incorporar un total de 3.093 nuevas entradas. Así pues, esta *Bibliografía de Juan Ramón Jiménez* es la reedición ampliada de aquella que apareció en 1983.

Ahora bien, para que un catálogo bibliográfico tan extenso cumpla con su función y sea verdaderamente útil ha de reunir tres requisitos fundamentales: 1º) exhaustividad en la recopilación de los datos, 2º) empleo de un criterio riguroso en la exposición de los mismos y 3º) una clasificación interna que facilite y agilice su consulta. Punto por punto, la *Bibliografía de Juan Ramón Jiménez* se ajusta a estas exigencias.

La exhaustividad viene garantizada por el método de trabajo seguido por su autor. A. Campoamor ha realizado, durante varias décadas, un rastreo minucioso por las principales bibliotecas y hemerotecas españolas (Biblioteca Nacional de Madrid, Hemeroteca Municipal de Madrid, etc) y también extranjeras (Biblioteca de la «Sala Zenobia-Juan Ramón Jiménez» de la Universidad de Puerto Rico, Biblioteca Lenin de Moscú). Además, ha prolongado su búsqueda en el Archivo Histórico Nacional de Madrid, donde se encuentran un gran número de manuscritos y documentos del poeta. El autor también ha seguido, con suma constancia, la prensa diaria y los suplementos culturales siempre atento a cualquier información que éstos pudieran ofrecer en torno a Juan Ramón. Tampoco han escapado a su control los catálogos comerciales de librerías y editores.

En su exposición de los datos reco-

pilados, el autor ha procurado la máxima precisión. Cada libro, artículo, estudio o congreso va acompañado de la correspondiente información. Y aún más, en ocasiones añade detalles que, a buen seguro, agradece el lector. Así por ejemplo, en el apartado dedicado a los libros escritos por el poeta, A. Campoamor además de ofrecer las referencias obligadas (fecha de publicación, editorial y año), incorpora otros datos complementarios, tales como número de páginas, ilustraciones o descripción de la portada. Es de justicia destacar también que en esta nueva *Bibliografía de Juan Ramón Jiménez*, el autor se ha tomado la molestia de revisar todos los datos que aparecieron publicados en la primera edición de 1983. Por tanto, se trata de una versión corregida, además de muy ampliada.

Uno de los grandes aciertos de esta obra lo constituye, sin duda, la nitidez y racionalidad con que A. Campoamor ordena y clasifica todo el material que ha logrado reunir. El libro aparece dividido en dos partes fundamentales: 1ª) *Bibliografía de Juan Ramón Jiménez* y 2ª) *Bibliografía sobre Juan Ramón Jiménez*. En la primera sección, el autor incluye los siguientes apartados: I) libros escritos por el poeta, II) traducciones de sus obras a diversas lenguas, III) folletos en que apareció publicada parte de su obra, IV) traducciones de la obra de otros autores realizadas por el propio Juan Ramón, V) revistas, cuadernos y hojas sueltas creados por el de Moguer, VI) prólogos escritos por el poeta a libros de otros escritores coetáneos, VII) obra inédita de Juan Ramón según la ordenación establecida por él mismo en los años 1936 y 1952, VIII) colaboraciones del poeta en revistas y periódicos de España y América, IX) colecciones de poesías sueltas, X) poemas de Juan Ramón a los que se ha puesto música y, finalmente, XI) grabaciones realizadas con textos del poeta,

entre los que se incluye lecturas del propio Juan Ramón.

Este índice demuestra que A. Campoamor ha incluido en su obra todas y cada una de las facetas desarrolladas por el moguerense. No sólo ha prestado atención a la obra poética, sino también a su actividad como traductor, prologuista, editor y colaborador habitual en multitud de publicaciones periódicas. En suma, Juan Ramón es captado en su verdadera dimensión y amplitud.

La segunda parte de la obra, la dedicada a la bibliografía surgida en torno al poeta, consta de los siguientes apartados: I) Libros monográficos sobre el poeta, II) tesis y tesinas, III) conferencias, ponencias y comunicaciones, IV) estudios breves y citas mayores en libro, V) antologías en las que aparece Juan Ramón, VI) prólogos sobre Juan Ramón, VII) artículos y citas menores sobre el poeta, VIII) homenajes dedicados a Juan Ramón en libros, revistas y periódicos, IX) Actos en homenaje al de Moguer, X) Retratos pictóricos de Juan Ramón, XI) Emisiones en radio y televisión dedicadas al poeta y XII) relación de sellos y monedas con la imagen del poeta así como de las adaptaciones teatrales y cinematográficas de algunos de sus textos, fundamentalmente de *Platero y yo*.

De este modo, el estudioso juanramoniano puede disponer rápidamente de cualquier información sobre el poeta, desde la aportación crítica más antigua hasta la más reciente, desde el estudio más breve y específico hasta el más extenso y general. Por todo ello, no puede más que agradecer al autor de la *Bibliografía de Juan Ramón Jiménez* el haber alumbrado una obra de consulta tan útil y completa. Muchos de los grandes escritores de la literatura española carecen de un repertorio bibliográfico siquiera similar, por lo que la gratitud cobra aún más sentido.

M.ª ÁNGELES SANZ MANZANO

LLARENA, Alicia: *Realismo Mágico y lo Real Maravilloso: una cuestión de verosimilitud. (Espacio y actitud en cuatro novelas latinoamericanas)*, Islas Canarias, Hispamérica, 1997, 333 pp.

El presente trabajo es una reelaboración de la tesis doctoral titulada «Claves para el “Realismo Mágico” y “Lo Real Maravilloso”: Espacio y actitud en cuatro novelas latinoamericanas», defendida en la Universidad de las Palmas, y que irrumpe ahora en el mercado editorial bajo el signo de un empeño: ofrecer una panorámica que desempeñe y explicita la historia y aplicación de estos términos en el ámbito de la literatura hispanoamericana. El volumen se fundamenta en el concepto de verosimilitud y en la vinculación de la misma con dos categorías básicas de la narración: el espacio y la actitud adoptada por el narrador. Sin embargo, el trabajo de Llarena no se limita a la mera exposición teórica, sino que desarrolla además un análisis práctico del tema a partir de cuatro grandes textos de la narrativa hispanoamericana del siglo xx: *Hombres de maíz*, *Pedro Páramo*, *Cien años de soledad* y *El reino de este mundo*.

El libro se abre con una breve introducción que constata y presenta el problema que representa la doble terminología —conceptos de realismo mágico y de lo real maravilloso—, a la par que plantea cómo ha afectado la asunción y la interpretación de los mismos que ha derivado en una prolongada polémica en el seno de la crítica. De este modo, Llarena advierte de la necesidad del deslinde de ambos conceptos así como de su posterior revalidación. En el camino de su evolución y desarrollo, los límites de ambos términos han llegado a desdibujarse. Esta situación podría justificarse a partir de dos puntos de máxima relevancia: el primero, apoyado en la noción

de realidad ficcional —centro neurálgico de la construcción literaria—, que se manifiesta en esa «otra realidad» tan característica de este tipo de obras y, el segundo, intrínseco a la realidad social y al concepto de «identidad americana».

En la primera parte del estudio —La polémica: génesis y desarrollo de la ambigüedad—, se lleva a cabo un recorrido sintético desde los orígenes y génesis de los conceptos, allá por los años veinte, hasta la cercana década de los ochenta. Con una evidente intención desambiguadora, la autora realiza una exhaustiva revisión de los pasos de la crítica, que se había hundido en un mar de conjeturas basadas en los nexos existentes entre los conceptos de lo mágico y lo fantástico. A esta situación caótica habría que añadir, además, que el origen del término «realismo mágico» remite a las artes plásticas, lo que ha contribuido a trasladar gran parte de las consideraciones literarias a dicho ámbito, aumentando de este modo la confusión reinante. Será durante la década de los setenta cuando la crítica, atrapada en la espiral de la ambigüedad, inicie los primeros intentos de deslinde terminológico, cuyo punto climático se hace ostensible en el XVI Congreso Internacional de Literatura Iberoamericana celebrado en 1975. A partir de este momento emergen nuevas reflexiones e incluso se le dedican monografías a un tema que hasta la fecha había permanecido restringido al artículo. Los nuevos enfoques, descargados del peso que suponían las aseveraciones de los grandes críticos, insertan en el debate perspectivas innovadoras que relacionan de manera precisa lo maravilloso con lo mítico, instaurado en el espacio prelógico. Sin embargo, hasta entrados los años ochenta no se producirá, según Llarena, el esclarecimiento de la polémica, a pesar de que el congreso había dejado tras de sí una estela de nuevas proposiciones

que habían permitido dilatar el marco teórico reinante.

Ya en la segunda parte del trabajo, «Punto de vista, actitud y compromiso frente a lo extraño», la autora trata de ahondar en la cuestión desde unos presupuestos de naturaleza menos resbaladiza que los adoptados por los críticos anteriores que no desembocaban en la praxis exegética. El estudio de Llarena sustenta su metodología en premisas de corte estructuralista, tales como la actitud del narrador y el espacio literario. Por lo que respecta al primer factor, hay que señalar que ya había comenzado a tener vigencia en la discusión durante la década de los setenta, cuando fue asumida como una de las estrategias básicas del discurso mágico realista. Sin embargo, lo novedoso de nuestra propuesta consiste en que no sólo se vertebra bajo la sombra de la entidad del narrador, tal y como venía sucediendo, sino que Llarena avala doblemente su propuesta al recurrir también a la entidad del personaje. En este sentido, su tratamiento no se reduce al reflejo de la actitud del carácter frente a lo maravilloso, a modo de barómetro crítico, sino que pretende develar los mecanismos que permiten al personaje injertar lo maravilloso en el seno de la cotidianeidad. De este modo, Llarena justifica la elección del término «actitud», ya que, frente al «punto de vista», ésta implica tanto el punto de vista del narrador como la actitud del personaje. La adopción de este enfoque supone la posibilidad viable de la delimitación y diferenciación entre la narración mágicorealista y la realmaravillosa. La divergencia esencial residiría en la «reflexividad» de los distintos discursos. El narrador mágico realista «asume un rol de identidad con respecto al universo que describe», se trataría pues de una narración pura o afectiva. Por el contrario, el narrador de lo real maravilloso se sirve, afirma la autora, de la función

ideológica a la hora de vertebrar el discurso, lo que se hace palpable en la «distancia» inherente a lo real maravilloso americano. Por este camino, Llarena manifiesta su concepción de la perspectiva novelesca como una convergencia de relaciones entre personaje, narrador, universo...

Con respecto al segundo pilar de su teoría práctica y tercer apartado de este trabajo —«Sobre “el lugar de la coherencia”. Función y espacio en el Realismo Mágico y Lo Real Maravilloso Americano»—, hemos de señalar la ausencia total de antecedentes críticos. Para Llarena, el espacio es uno de los pilares de la verosimilitud narrativa, y el elemento estructurador que puede proporcionar la base para el establecimiento de las diferencias radicales en los mecanismos narrativos de los que se sirven los distintos autores para dar a luz obras que se adscriban al ámbito de lo ontológico o de lo fenomenológico. Las topologías se manifiestan de manera subjetiva, a la vez que, en muchos casos, llega a producirse la homologación de espacios míticos, simbólicos e imaginarios. Así, en las obras pertenecientes al campo del realismo mágico, este elemento discursivo refleja la naturaleza prelógica de este tipo de narraciones. Se caracterizan los espacios analizados por la autora por su gran autonomía y autorreferencialidad, de manera que se puede afirmar la génesis cosmogónica por parte de los autores. Pero, por otro lado, la espaciología de lo real maravilloso se caracteriza, según Llarena, por ser esencialmente diferente al fundamentarse en la superposición de cosmovisiones, además de reflejar la confrontación de un espacio «artificial», vinculado a lo europeo, con un espacio «auténtico», encarnación de todo lo relativo al continente americano.

En resumen, podemos concluir que el presente trabajo, de pulcra factura metodológica, responde al gran número de in-

terrogantes que se ha planteado la autora. Realizando una exhaustiva labor histórico-bibliográfica, logra desentrañar las perspectivas que provocaron la contaminación de la polémica y la posterior ambigüedad. Hay que señalar también que la elección de los pilares sobre los que se elabora la praxis ha resultado positiva. Así, Llarena consigue modelar el reconocimiento de los radicales diferenciales entre las técnicas magicorrealistas y las

realmaravillosas logrando esclarecer, con el apoyo de los textos, el sincretismo que había dominado gran parte de las reflexiones y estudios anteriores, abogando, de este modo, por la supervivencia de ambos conceptos, ya que, como queda demostrado, cada uno de ellos tiene autonomía suficiente para delimitar un contorno sin que tengan que ser considerados análogos.

REBECA IZQUIERDO HUETE