

GALVÁN, Luis (ed.). *Mímesis, acción, ficción: contextos y consecuencias de la Poética de Aristóteles*. Problemata Literaria 91. Kassel: Edition Reichenberger, 2021, 266 pp.

La benemérita editorial Reichenberger se aproxima al centenar de títulos en su colección «Problemata Literaria» con este volumen colectivo editado por el profesor Luis Galván y financiado por la Fundación Alexander von Humboldt. Parece ocioso exponer la relevancia de la *Poética* de Aristóteles, objeto de una ingente labor de comentario que comenzó en el Renacimiento y continúa en el presente. A riesgo de generalizar, se puede decir que la orientación predominante ha seguido el principio *Aristotelem ex Aristotele interpretari*, dando lugar a trabajos imprescindibles, sin remontarnos más allá del siglo XX, como son los comentarios de Ingram Bywater, de Donald W. Lucas y recientemente de Arbogast Schmitt (2008), las monografías de Gerald Else y de Stephen Halliwell, y volúmenes colectivos como los editados por Amélie Rorty y más recientemente por Otfried Höffe (*Aristoteles: Poetik*, 2009) y por Pierre Destrée, Malcolm Heath y Dana L. Munteanu (*The Poetics in its Aristotelian Context*, 2020), etc. Todavía cabe esperar importantes resultados de este tipo de trabajo: siguen abiertas cuestiones de mayor y menor envergadura, que van desde el puesto de la *Poética* en el corpus aristotélico, como obra de ciencia productiva o como elemento afín al *órganon*, la cabida que da a la lírica (Lattmann, Bouchard), el sentido de palabras como τὸ φιλόνηρον y, por supuesto, κάθαρσις.

El libro que aquí se presenta, en cambio, toma la orientación de buscar un contexto más amplio, anterior y posterior a Aristóteles, en el que pueden situarse algunos con-

ceptos clave para adquirir contornos más precisos. De ahí el título: *Mímesis, acción, ficción*, y el subtítulo: *contextos y consecuencias de la Poética de Aristóteles*. Con este enfoque, se persigue una comprensión mejor de la *Poética* reparando en lo no dicho, lo que parece darse por sabido –la diferencia entre lengua corriente y lengua poética, el puesto de la poesía en la *polis*, etc.–, así como en teorizaciones que parecen haberse perdido –como la relativa a la comedia–. También se muestra el diálogo que la *Poética* ha suscitado en la tradición: respuestas, adaptaciones, contestaciones.

El resultado es un libro moderadamente interdisciplinar, con colaboraciones procedentes desde los estudios clásicos, románicos e hispánicos, la teoría de la literatura, la filosofía y los estudios de cine, que aspira a ilustrar distintas facetas del contexto en que se sitúa la *Poética* de Aristóteles y de larga y variada historia de las reacciones a ella. Expondremos a grandes rasgos su contenido.

Las páginas a cargo de José L. García Ramón exponen la reconstrucción de una lengua poética indoeuropea, con metáforas, epítetos, etc., a partir de los testimonios de distintas tradiciones lingüísticas. Aunque pueda parecer remoto, el capítulo tiene el mayor interés en este contexto porque el estudio de la metáfora es uno de los campos donde la teoría actual, con el enfoque cognitivo, se ha reencontrado con las intuiciones de Aristóteles. El trabajo de José Antonio Fernández Delgado indaga la existencia de una rica tradición de ejercicios retóricos, los *progymnasmata*, muchos siglos antes de la existencia bien documentada en los manuales a partir del siglo I d. C. Dicha tradición afloraría tanto en la *Poética* como en la *Retórica* de Aristóteles, y además habría sido determinante en algunos de los materiales tratados en la *Poética*, como la tragedia eu-

ripidea. La dimensión retórica, progimnasmática de la *Poética* puede encontrarse no solo en un tema concreto, el del carácter, sino también en su fundamentación misma, por la importancia que da a lo probable y creíble (τὸ εἰκός, τὸ πιθανόν). El acercamiento al dítirambo que ofrece David Hernández de la Fuente muestra que no pasaron inadvertidas a Aristóteles las facetas histórico-sociales de la poesía, ni tampoco su papel educativo, en la línea de Platón.

La existencia de un segundo libro de la *Poética* dedicado a la comedia ha salido del ámbito de la erudición para convertirse en un elemento de la cultura popular gracias a *El nombre de la rosa* de Umberto Eco, como Dmitri Nikulin recuerda en su capítulo. Su acercamiento a la comedia no consiste en una reconstrucción como las de Cooper, Janko y Watson entre otros, sino que toma elementos clave de la *Poética* -pensamiento, carácter, elección-, los desarrolla con ideas de la *Ética a Nicómaco* y otras obras de Aristóteles, y los aplica a piezas que aparecieron más tarde que la *Poética*: la Comedia Nueva griega y sus descendientes romanas. Muestra que la comedia presenta el pensamiento en acción, y no limitado a figuras heroicas, sino ejercido por personas corrientes, incluso socialmente despreciables, que son capaces de superar las dificultades y ayudar a sus congéneres. Se ofrece, pues, toda una rehabilitación filosófica de la tragedia, como la que el propio Nikulin ha defendido en su *Comedy, seriously*.

Como el anterior, el capítulo de Luis Galván ofrece un puente entre los *contextos* y las *consecuencias* de la *Poética*. La primera parte se dedica a examinar el vocabulario y las expresiones utilizadas por Aristóteles, sus antecesores y sus sucesores -sobre todo en un contexto retórico- para hablar de la falsedad y lo que actualmente llamamos ficcionalidad. La segunda parte muestra el desarrollo de una idea de ficción literaria entre los comentaristas de la *Poética* en el Renacimiento. De este panorama se puede extraer una orientación para el debate contemporáneo, a

saber, que los enfoques pragmáticos e institucionales sobre la ficción son más prometedores que los semánticos.

Siguen dos capítulos que presentan consecuencias de la *Poética* en el siglo xvii hispánico. En el primero, Martín Zulaica observa que las ideas de Aristóteles sobre la poesía y la historia fueron empleadas interesadamente por Bernardo de Balbuena en el prólogo de su poema épico *El Bernardo o Victoria de Roncesvalles* para defender el argumento escogido por él, y además para poner de relieve la autonomía del campo literario y su especificidad; para ello utiliza el concepto de *imitación* tal como había sido redefinido en los comentarios renacentistas, según se expuso en el capítulo de Luis Galván. Por su parte, Ana María Casas-Olcoz amplía la noción de «imitación de acción» para aplicarla no solamente al argumento sino también a la actividad de narrar: *El coloquio de los perros* de Cervantes es una imitación verosímil del intercambio conversacional conforme a la caracterización de H.P. Grice que Mary Louise Pratt adaptó para el discurso literario.

Los últimos tres capítulos se dedican a temas contemporáneos, y deshacen cualquier espejismo de marginación o irrelevancia de la *Poética* en la actualidad. Barbara Ventarola comienza revisitando el concepto aristotélico de *mimesis* para liberarlo de tópicos -en lo que es de por sí un valioso análisis de la constelación de ideas de la *Poética*- y a continuación ponerlo en relación con la actividad artística de las Vanguardias, que presumen de antimimetismo. A continuación, Denis Thouard muestra el papel estratégico o táctico de ciertas invocaciones de la *Poética* (Meschonnic, Ricœur, Beck) en la superación del Estructuralismo; en cierta medida, este sirvió para liberar la teoría aristotélica de la interpretación clasicista y verla con ojos nuevos. Por último, Carmen Sofía Brenes reúne en la fundamentación de su capítulo la *Poética* y la hermenéutica de Paul Ricœur, mostrando el potencial de la teoría aristotélica al proyectarla en el análisis del guion

cinematográfico. Su observación sobre la transversalidad de la cuestión del reconocimiento, desde la *Poética* hasta la filosofía contemporánea, recupera y renueva la conexión de poética y ética que también señala el capítulo de Dmitri Nikulin y que resulta natural a cualquier lector de Aristóteles.

En suma, *Mímesis, acción, ficción* puede interesar tanto a quienes buscan un conocimiento más completo de la *Poética* de Aristóteles como a quienes se interesan por una variedad de cuestiones históricas, teóricas y estéticas en torno a la literatura. La diversidad de temas y enfoques no priva al libro de cierta unidad; los lectores podrán descubrir hilos de continuidad, diálogo y complementariedad entre los capítulos.

RAFAEL ZAFRA

Universidad de Navarra – GRISO

QUINTANA TRIAS, Lluís. *El instante recuperado. La memoria involuntaria en la literatura y las artes*. Barcelona: Fragmenta, 2021, 345 pp.

En el homónimo ensayo inaugural de *Come ordinare una biblioteca* (2020), Roberto Calasso sostiene que el lector experimentado va siguiendo libro a libro una suerte de rastro personal. Lluís Quintana Trias (profesor de Filología Catalana en la Universitat Autònoma de Barcelona) es sin duda uno de esos avezados lectores, donde aparece un amplio abanico cultural y lingüístico de fuentes literarias, casi siempre en el ámbito de las literaturas europeas de expresión francesa, inglesa, alemana, catalana, castellana o italiana, sin olvidar la tradición clásica grecolatina. Para sortear la imposible exhaustividad a la hora de encarar tan vasto acervo sin renunciar al mismo tiempo a sentar las bases de cierta generalización, el autor se sitúa bajo la advocación de Eric Auerbach, utilizando el concepto proustiano de *memo-*

ria involuntaria a modo de *Ansatzpunkt*, para encontrar en él una vía de acceso privilegiada a los textos. De esta forma, el lector asiste a un vaivén de ejemplos donde se dan la mano una panoplia de autores: de Proust, Goethe o Rousseau a Wordsworth, Joyce o Benjamin, sin olvidar un buen elenco de figuras canónicas (pertenecientes a diferentes cánones) que aparecen a lo largo de las páginas escritas por Quintana: autores que van de Virgilio, Boccaccio, Cervantes, Chrétien de Troyes, Garcilaso, Jacint Verdaguer, Galdós, Leopardi, Dickens, Chéjov, Joan Maragall, Wordsworth, Antonio Machado, Mercè Rodoreda, Unamuno, Josep Pla o Borges a García Márquez, Carles Riba, Stephan Zweig, Rafael Alberti, Vilallonga, Virginia Woolf, Gabriel Ferrater o Italo Svevo, entre otros. Un festín textual del que el lector emerge oxigenado y hambriento, con ganas de seguir por su cuenta esa suerte de lectura casi cinemática. Para facilitar esa tarea, la cuidada edición del libro-objeto por parte del autor y de la editorial Fragmenta incluye una bibliografía razonada por capítulos (lo que aligera y facilita la lectura del texto central), así como dos utilísimos índices, uno onomástico y otro de obras citadas (una invitación a la relectura no secuencial del volumen).

Por otro lado, aun sin ninguna pretensión de trazar una *historia* del papel desempeñado por la memoria involuntaria en la literatura europea (los escasos ejemplos *artísticos* tienen sobre todo una función de apoyo o refrendo de la serie literaria), Quintana estructura su trabajo según una secuencia aparentemente conceptual bajo la cual subyace en realidad una pista cronológica. Tras un exordio (capítulo I) centrado en la famosa entrevista entre Napoleón y Goethe ocurrida en Erfurt en 1808, a modo de gancho para intrigar a quien lee y así poder introducir la cuestión de la memoria involuntaria en literatura, nos topamos con el capítulo II, donde se anticipan las tesis enunciadas a lo largo del libro y se ponen las posibles bases teóricas para interrogarse acerca de las relaciones entre memoria y literatura, de la mano de las ciencias

neurocognitivas, las enseñanzas freudianas y la tradición retórica y filológica del análisis textual (el autor se decanta sobre todo por esta tercera vía). En el resto del volumen se van introduciendo sucesivos conceptos emparentados, estados de conciencia ligados en mayor o menor medida a los fenómenos mnemónicos y plasmados en la literatura occidental según una lógica histórica a la que Quintana superpone la idea retórico-poética de *tópico* (más en concreto, en el sentido acuñado hace ya casi un siglo por E. R. Curtius), con su correspondiente inicio, configuración o desarrollo, cristalización y desgaste, hasta llegar a ser objeto de parodia.

A partir de ese momento, el trabajo de Quintana va de la asociación de ideas (capítulo III) a la *rêverie* (capítulo IV) y de ésta a la memoria involuntaria (capítulo V), desde su gestación y prefiguración en la modernidad literaria representada por Goethe, Rousseau, Leopardi o Wordsworth hasta su formulación y encarnación en la *Recherche* de Marcel Proust (la tan traída y llevada magdalena, así como el episodio final del tropiezo y consiguiente evocación de Venecia), a quien se dedica el capítulo VI, sin olvidar las *epifanías* teorizadas por James Joyce (capítulo VII) y el intrigante fenómeno del *déjà vu* (capítulo VIII). El brevísimo capítulo IX constituye el punto culminante de ese recorrido conceptual e histórico y en él asistimos a un intento final de definir la idea de memoria involuntaria en literatura. Para ello, el autor lleva a cabo casi un análisis componencial de los rasgos de convergencia y divergencia presentes en esa nebulosa terminológica donde no siempre es posible trazar límites claros o cortes limpios, obteniendo la siguiente formulación: «es un fenómeno psicológico, pero no una patología (se diferencia, pues, de la paramnesia, del *déjà vu*, etc.). Se materializa en un recuerdo, en esto se diferencia del ensueño; este recuerdo no depende de la voluntad, que no puede suscitarlo, ni lo puede recuperar: en este sentido, es diferente de la asociación de ideas, en la que se recuperan recuerdos que luego son fáciles

de localizar. Va asociado con la intimidad del individuo, no se puede compartir: en esto también se diferencia de la asociación de ideas, pero se aproxima al ensueño» (242).

Prueba de la dificultad de poner orden en una geometría tan enmarañada es la precaria ubicación de los dos últimos capítulos en el andamiaje del volumen. A veces invade la sensación de que algunos de los ejemplos comentados en esos capítulos finales, dedicados respectivamente a la fortuna de la memoria involuntaria en el siglo XX (capítulo X) y a su definitiva naturalización a finales del siglo XX (capítulo XI), podrían haber sido incluidos en alguno de los capítulos anteriores sin desvirtuar el discurso teórico, lo cual hace perder algo de consistencia a algunas de las hipótesis enunciadas. Sin que, por lo demás, ello reste un ápice de valor al libro de Quintana o haga menos recomendable su lectura. De hecho, buena parte de la capacidad *generadora* de este trabajo reside en el arduo reto tan generosamente aceptado por su autor: el de tratar de hilar fino en un terreno tan inmenso y resbaladizo como el de las relaciones entre memoria y literatura, siquiera sea circunscribiendo el foco de atención a la cuestión de la memoria involuntaria. La función de los libros de ensayo (aun los de extracción académica, como el que reseñamos) es, o debería ser, la de estimular la imaginación y la razón de quien los lee, provocar un diálogo asincrónico entre autores y receptores y ser la base de otros libros y otras discusiones. *El instante recuperado* consigue con creces dicho objetivo, dando pie a nuevas reflexiones y aperturas.

Los hilos que anudan el pasado y el presente son siempre difíciles de seguir, máxime cuando se refieren a objetos atinentes a la naturaleza humana y al funcionamiento de la mente. A ese respecto, en las páginas finales del trabajo Lluís Quintana confiesa con honestidad su renuncia a desarrollar las implicaciones ínsitas en la pregunta acerca de cómo podrá cambiar en el futuro la idea de memoria acorde con las transformaciones en la idea de espacio-tiempo que los recientes

descubrimientos científicos parecen avalar, aludiendo al *affaire* Sokal como aviso a navegantes de la impostura intelectual. No obstante, quien escribe estas líneas considera que no son tanto la física o las matemáticas los lugares donde buscar respuestas a esas preguntas, sino las ciencias cognitivas y la biología evolutiva, cuya presencia en todos los ámbitos del pensamiento contemporáneo sigue creciendo de manera exponencial (los actuales estudios literarios son un ejemplo cabal). Disciplinas que pueden aportar (y ya lo están haciendo) muchos elementos aprovechables a unas humanidades necesitadas de renovación y relevancia social, siempre que no se limiten a importar de forma acrítica terminologías y conceptos. Un defecto en el que el útil y sugestivo libro de Quintana no incurre en ningún momento, dando así prueba de honestidad intelectual. Como el Virgilio dantesco, el autor nos lleva con pericia y conocimiento hasta donde siente poder llegar. Para cruzar esa frontera, será preciso acudir a otros libros. Sólo queda esperar que esas guías nos deparen tantas satisfacciones como el libro de Lluís Quintana.

ENRIQUE SANTOS UNAMUNO
Universidad de Extremadura

SALDAÑA SAGREDO, Alfredo. *Romper el límite. La poesía de Roberto Juarroz*. Zaragoza: Prensas de la Universidad de Zaragoza, 2022, 326 pp.

Romper el límite, agrietar, fragmentar el lenguaje hasta desconocerlo. Atravesar la erosión de las palabras y buscar el balbuceo originario desde el que poder empezar a *desnombrar, desvivir, desnacer*: «desbautizar el mundo, / sacrificar el nombre de las cosas / para ganar su presencia» (p. 124). Exhumar el verbo, sacarlo hacia otro lado. Ahondar en el pozo oculto del significado y ascender desde allí, desde el hueco vacío del no-ser, como un *antipájaro*, a la luz del pensamien-

to, a la *contrarrealidad* de la vida, hacia la verdadera trascendencia. Airear la palabra hecha añicos y descubrir en sus retales el germen de algo nuevo. *Transnombrar* realidades y permitir que en ellas aniden en mutua simbiosis poesía y pensamiento, que se funde una nueva arquitectura desde las ruinas al avanzar «hacia lo más hondo y elevado» (p. 21) del abismo vertical de los poemas...

En apuestas juarrocianas léxicas, sintácticas y estilísticas como las anteriores indaga en este trabajo teórico Alfredo Saldaña, poeta y catedrático de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada de la Universidad de Zaragoza, que en este ensayo analiza la obra del argentino Roberto Juarroz (1925-1995) y lleva a cabo un estudio hermenéutico de una poética fundada sobre aspectos como el desmontaje, la huella, la fractura, la grieta, el hueco, el agujero, el nomadismo, el exilio, la nada, el vacío, la renuncia, la ausencia, el abismo o el silencio; una poética, esta, que encuentra su espacio de creación en la quiebra y el despojo de continuas negaciones, antítesis, paradojas, inversiones y reveses, en un peculiar «sacrificio nominal» (p. 127) en el que el argentino se entrega a la oquedad de cada texto, esa herida que se abre entre lo decible y lo indecible, entre los nombres y las cosas, un orificio en el que al fin pueden resonar al mismo tiempo tanto la filosofía como la poesía, tanto la palabra como el silencio.

A lo largo de estas páginas podemos advertir cómo, si por algo se caracteriza la escritura de Juarroz es por ser, como apunta Saldaña, la «aventura a la intemperie» (p. 115) de un poeta que transita por los márgenes voluntarios del silencio, un «poeta migrante» (p. 122) desanclado de la realidad e instalado en el espacio y el tiempo de sus textos, que se mueve por los extrarradios del mundo conocido y por la desubicación constante, a través de un peculiar camino virgen que huye de la anécdota, el desahogo sentimental, la poesía social y los senderos más aplaudidos y trillados de su tiempo, siempre en favor de la propia singularidad y coheren-

cia. Nos encontramos ante un poeta extraordinario, un verdadero «cultivador de grietas» (p. 170) que en todo momento concibió la escritura como una «ruptura creadora» (p. 138), un autor que inauguró su propio vacío para poder renombrar allí la incertidumbre al responder a la duda con expresiones condicionales, modos subjuntivos o preguntas que expandieran los límites en lugar de constreñirlos, un autor que trabajó con el silencio y se apartó de lo accesorio, consciente de que «el poema dice así lo necesario, calla lo suficiente» (p. 131). En este ensayo advertimos que Juarroz fue un poeta que siempre optó por avanzar campo a través por terrenos inexplorados del lenguaje y por entregarse al riesgo lúcidamente inestable de ese trayecto oblicuo y sin señalar que requiere toda sugerencia, ese excepcional desbroce capaz de «obrar por debajo» (p. 19) y excavar en lugares desconocidos nuevos hoyos lingüísticos, otras significaciones profundas, ascendentes y descendentes al mismo tiempo, encaminadas hacia posibilidades inéditas de lectura y existencia. De esta forma, el argentino, que entendió siempre el poema «como una explosión del ser por debajo del lenguaje» (p. 75), hace detonar en sus textos la realidad hasta romperla, hasta quedarse con el retal del tiempo o el pedazo de la vida, con la ínfima ceniza del fragmento, y a partir de ahí horada el suelo con silencios que puedan airear el mundo de su texto, exhumar la voz terrestre e impulsarla así a caer hacia arriba en el raptó de la luz, el rebote ascendente del poema. Quizás por todo esto Saldaña se refiere en sus páginas a Juarroz como «un poeta *underground*, un poeta que opera bajo la superficie, por vía subterránea» (p. 20), allí donde siempre hemos interpretado que terminaban los límites conocidos del mundo, en esa nada en la que parecía concluir cualquier atisbo de realidad, y donde sin embargo, de la mano del argentino, todo, cualquier cosa, pasa a ser posible.

Si en alguna tradición pudiera encuadrarse esta escritura tan íntimamente comprometida tanto con el lenguaje como con la verdad

poética, esta poesía apartada de todos esos grupos, camarillas, gregarismos y cenáculos —«con interés antológico pero no ontológico», como diría José Ángel Valente— de los que Roberto Juarroz siempre desconfió, no sería sino en la de quienes se han entregado también a la poesía del pensar o al pensamiento de la poesía en sus textos, y eso explica que la particular senda «reflexiva, meditativa e incluso filosófica» (p. 82) del argentino se ponga en relación en estas páginas con ciertos aspectos de las obras de autores como Gaston Bachelard, Maurice Blanchot, Paul Celan, Joseph Joubert, René Char, Jacques Derrida, Edmond Jabès, José Ángel Valente, María Zambrano o Antonio Porchia, al que Juarroz siempre consideró su maestro.

Al igual que el propio Antonio Porchia hiciera con sus *Voces*, Roberto Juarroz decidió mantener para las diferentes entregas de su obra el título de *Poesía vertical*, solo que en su caso seguido del numeral que correspondiera, y si prestamos atención a dicho título, no es de extrañar que Alfredo Saldaña haya dedicado una parte esencial de su estudio precisamente a la verticalidad del abismo, a la experimentación consciente en torno al dinamismo de un imaginario poético en el que encontramos símbolos redefinidos, como es el caso del pozo, tradicionalmente concebido como lugar donde todo concluye de pronto y se paraliza, y cuyo fondo, sin embargo, en la poesía juarrociana pasa a conducir a ese *otro lado* que mucho tiene que ver con el revés de las cosas, con una «otredad casi nunca visitada, reveladora de un espacio que acoge todo lo desaparecido» (p. 129), en palabras de Saldaña.

Así, en estas páginas se lleva a cabo un análisis simbólico, estilístico y filosófico de una poética de la otredad en la que, tal y como afirma Saldaña: «hay que dar la vuelta a las cosas para intuir la extensa complejidad de una realidad esencialmente antitética y contradictoria» (p. 192). De esta forma, asistimos al alumbramiento del poema juarrociano a partir de inversiones conceptuales que surgen «del encuentro inexplicable e insólito de dos

palabras que no parecían poder reunirse» (p. 114). Vemos cómo el argentino busca «el revés de la realidad o la espalda de las cosas» (p. 129), su sombra o su doble, su *antisigno*, una *anticaída* vertical hacia el abismo, un descenso a las alturas desde el pozo concebido como «apertura a lo sin fondo» (p. 201), como «lugar donde empieza el otro lado» (p. 191), como entorno donde la realidad se trueca en *contrarrealidad* y, al decir de Saldaña, «cabe la posibilidad de no haber nada» (p. 238) y que encontremos todo.

Y es que, en este ensayo, entre las señas de identidad que mejor caracterizan la escritura juarrociana, se analiza el sonido adelgazado y casi desaparecido de un «registro marcadamente afásico» (p. 239) que se debate entre las palabras y las cosas, entre lo decible y lo indecible, un registro, este, que trabaja con el silencio originario, con ese mutismo anterior al «uso encallecido y en ocasiones encanallado de las palabras» (p. 125), siempre con el fin de «reconquistar el olvidado balbuceo / que hacía juego en el origen de las cosas» (p. 238), esto es, romper por completo los límites del mundo conocido, cruzar al otro lado, y una vez allí, exhumar del lenguaje un balbuceo, tan solo un no-decir previo al deterioro de los términos.

CELIA CARRASCO GIL
Universidad de Zaragoza

MÁRQUEZ, Miguel Ángel. *El endecasílabo garcilasiano*. Madrid: Grupo Editorial Sial Pígmalión. Colección Trivium de Textos y Ensayos, 2022, 209 pp.

El endecasílabo es el verso más importante de la poesía española desde el Renacimiento: ocupa el lugar de verso largo de la poesía culta, papel en el que sustituye al verso de Juan de Mena; es un verso simple, pero rítmicamente complejo. Su riqueza rítmica se basa en la exigencia de un acento interior, como mínimo, además del acento

imprescindible de la penúltima sílaba. En la teoría métrica del siglo XIX se llega a reducir la esencia rítmica del endecasílabo a dos tipos, caracterizados por el acento en 6.^a, o en 4.^a y 8.^a, además del obligatorio en 10.^a (Maury, Bello, Benot, por ejemplo); y el dactílico (acentos en 4.^a y 7.^a).

Desde la Introducción de su estudio Miguel Ángel Márquez precisa que su trabajo se centra en el endecasílabo introducido por Boscán y Garcilaso en la poesía española tomado de Petrarca, quien prescinde del dactílico. Para marcar estos límites califica de *garcilasiano* al verso de once sílabas utilizado en la poesía culta española hasta la renovación del modernismo. Los dos primeros capítulos son de carácter sincrónico: el primero propone una tipología del endecasílabo, y revisa un artículo publicado en 2009 en la *Revista de Literatura*; el segundo se centra en la realización fónica de las vocales en contacto en el verso aplicando el programa *Praat* de Boersma y Weenink. Los dos últimos capítulos tienen carácter diacrónico: el tercero trata de los precedentes del endecasílabo garcilasiano y destaca el papel del endecasílabo *horaciano* junto al modelo de Petrarca; el último capítulo analiza el proceso que va del endecasílabo al verso libre de base endecasilábica, pasando por las combinaciones de endecasílabo y heptasílabo. El *corpus* está constituido por la *Égloga III* (376 versos) de Garcilaso, la *Fábula de Polifemo y Galatea* (504 versos) de Góngora, y el «Fragmento 1.^o» y el «Fragmento 2.^o» del poema *Espacio* de Juan Ramón Jiménez (306 versos). Pero son analizados muchos otros poemas al hilo de la exposición (Fray Luis de León, San Juan de la Cruz, Rubén Darío, Alexandre, Cernuda, Gimferrer, Carvajal...).

El capítulo primero, «Tipología del endecasílabo», empieza distinguiendo cuatro clases de acentos: *obligatorio* (el de 10.^a sílaba); *rítmico identificador* (los que identifican cada tipo, como los acentos en 4.^a y 8.^a del *endecasílabo sáfico*); *complementario* o *secundario* (acento facultativo en cada tipo, como el de 1.^a o 2.^a del *endecasílabo sáfico*);

pararrítmico (en posición inmediata a un acento rítmico, como el de 7.^a sílaba en el *endecasílabo común*). Tras comentar la clasificación tradicional del endecasílabo garcilasiano en *común* (acento identificador en 6.^a) y *sáfico* (acentos identificadores en 4.^a y 8.^a), plantea la dificultad de asignar a uno de los dos tipos el endecasílabo acentuado en 4.^a y 6.^a. Propone considerarlo como un tipo propio al que llama *endecasílabo horaciano* (acentos identificadores en 4.^a y 6.^a). Así quedan constituidos tres tipos *primarios* del endecasílabo: *común*, *sáfico* y *horaciano*, que comparten el análisis rítmico por cláusulas binarias y cuaternarias a partir del primer acento rítmico identificador. Hay un cuarto tipo de endecasílabo: el *yámbico*, que acentúa en 6.^a, 8.^a y 10.^a o en 4.^a, 6.^a, 8.^a y 10.^a. Su característica es que tanto en una como en otra combinación después del acento identificador solo hay cláusulas binarias. Si la segunda combinación lleva un acento también en 2.^a será un *yámbico puro*. Muy interesante es el cuadro y el comentario de tipos y frecuencias en el corpus estudiado. Destaco la denominación de *oligotónicos* para versos que carecen de uno de los acentos identificadores (por ejemplo, 2.^a, 8.^a y 10.^a; 4.^a y 10.^a) (páginas 34-35).

El ritmo del endecasílabo se ve enriquecido y matizado si se considera la acentuación de la parte que precede al primer acento identificador: el endecasílabo común, y el yámbico con acento en 6.^a, por ejemplo, puede llevar acento en 1.^a, 2.^a o 3.^a, o no llevar acento. Los tres primeros casos son identificados por Tomás Navarro Tomás como *enfático*, *heroico* y *melódico*, respectivamente. Son 17 las posibilidades de combinaciones acentuales de todos los tipos de endecasílabo, enumeradas y ejemplificadas en las páginas 38-40. El análisis del corpus se refleja en un interesante cuadro con los porcentajes de cada una de estas variedades.

Los dos últimos apartados del estudio de la tipología del endecasílabo están dedicados al endecasílabo con acento *pararrítmico* en 7.^a tras 6.^a, y al endecasílabo dactílico (4.^a,

7.^a y 10.^a). En 16 endecasílabos dactílicos del fragmento primero de *Espacio* se analiza el tono de las sílabas 6.^a y 7.^a: en nueve casos el acento en 7.^a tiene un tono más bajo que en 6.^a; cinco tienen un tono más alto; y dos lo tienen igual. Estas diferencias no tienen relación con la duración de la pausa entre las sílabas acentuadas. De todo esto parece concluirse que esta clase de versos «permite a quien recita unas posibilidades de ejecución que forman un *continuum* en lo que se refiere a tonicidad relativa de los acentos y la pausa entre palabras» (página 51). Márquez concreta la expresividad de este endecasílabo acentuado en 6.^a y 7.^a en una especie de alegoría u onomatopeya del contenido (*ruptura*, *separación*, *caída*, por ejemplo), un reforzamiento del significado de una palabra, o un subrayado de estructuras paralelas.

La diferencia del endecasílabo dactílico –acentos en (1.^a) 4.^a, 7.^a y 10.^a– que hace rara su combinación con el garcilasiano está en las cláusulas ternarias después del acento identificador en 4.^a.

Hasta aquí su interesante y original definición del endecasílabo garcilasiano, base teórica para el resto del estudio, de carácter diacrónico, aunque antes hay un capítulo que trata cuestiones de métrica general no limitadas al endecasílabo; en concreto, referidas al cómputo silábico (encuentro de vocales y finales de verso). Para el análisis de lo que ocurre en el encuentro de vocales (diptongos, diéresis, hiatos, sinéresis, sinalefa y dialefa) se fija en las curvas de intensidad, los formantes y la transcripción fonética de cada cadena aplicando el programa Praat. En páginas 101-102 se encuentra un resumen de lo que ocurre en el encuentro de vocales que se resuelve en una sílaba (diptongación, monoptongación y elisión) y del que se resuelve en dos sílabas. Aquí hay que subrayar la originalidad de los resultados que se refieren al segundo caso, que son: 1) desdoblamiento de la vocal /i/ en una /i/ vocálica y una yod, *criados* [kri.ˈja.dos]; 2) desdoblamiento de la vocal /u/ en una /u/ vocálica y una wau, *suave* [su.ˈwa.be]; 3)

desdoblamiento de la vocal /o/ en una vocal /o/ y una wau, *no es* [no.´wes].

En cuanto a los finales de verso agudos y esdrújulos, sostiene Márquez que carece de fundamento métrico sumar o restar una sílaba. Como demuestra el análisis con el programa Praat, ni hay desdoblamiento de la vocal final en el endecasílabo agudo, ni elisión o disminución de la perceptibilidad de la postónica en el esdrújulo. Métricamente, pues, al verso solo le importa el último acento, que indica la necesidad del retorno, y sería mejor hacer como portugueses y catalanes y llamar *decasílabo* al verso de once sílabas, aunque «pretender cambiar la terminología hoy podría generar confusión y terminar fracasando como un mero deseo arbitrario» (página 108).

Los dos últimos capítulos están dedicados a la historia del endecasílabo, partiendo del momento de la aclimatación del tipo garcilasiano: hacia atrás (precedentes) y hacia adelante (hasta el moderno verso libre de ritmo endecasilábico). El capítulo 3, *Precedentes del endecasílabo garcilasiano*, dedica una atención especial al endecasílabo sáfico horaciano, modelo de dos tipos rítmicos del garcilasiano: el *sáfico* (acentos en 1.^a, 4.^a, 8.^a y 10.^a) y el *horaciano* (1.^a, 4.^a, 6.^a y 10.^a). La detallada explicación del posible origen latino del endecasílabo es clara y convincente. La segunda parte de este capítulo está dedicada a los conocidos ensayos de Imperial y del Marqués de Santillana, y al endecasílabo catalán de Ausiàs March. Pasa revista a los más conocidos trabajos sobre Imperial y Santillana (Lapesa, Sansone, Navarro Tomás, Carr, Pilar Lorenzo Gradín, Pérez Priego, Javier Gutiérrez Carou), todo ello acompañado de cuadros originales que detallan los porcentajes de presencia de los distintos tipos, incluyendo el dactílico, en los diez primeros sonetos de Santillana y su comparación con los de la *Égloga III* de Garcilaso. Todo lo anterior lleva a apoyar la idea de Márquez: el endecasílabo de Boscán y Garcilaso sigue el modelo de Petrarca, que no es

el único existente en la poesía medieval, italiana y franco-provenzal.

El último capítulo del libro está consagrado al *ritmo endecasilábico* y lleva desde la combinación de heptasílabos y endecasílabos en estrofas clásicas (lira, estancia, silva) hasta el moderno verso libre de ritmo endecasilábico. Si en las primeras combinaciones de versos de siete y once sílabas el sáfico (4.^a y 8.^a) aparece en menor proporción que en los endecasílabos de la *Égloga III*, restricción que se hace más llamativa en Fray Luis o en San Juan de la Cruz, en Góngora se da un cambio radical, pues en sus *Soledades* no hay ninguna restricción al sáfico. El sáfico en la silva de Góngora aparece en la proporción normal de los poemas con solo endecasílabos. La integración del sáfico en la silva por Góngora facilita y anuncia la silva modernista, que introduce otros metros impares (pentasílabo o eneasílabo, facilitados por la acentuación en 4.^a y 8.^a del endecasílabo). Por otra parte, la silva modernista introduce el alejandrino en la combinación, y este verso, como compuesto, abre la puerta al *versículo* (combinación de dos o más versos de 11, 7, 9 y 5 sílabas como miembros del *verso libre de ritmo endecasilábico*). El análisis del poema de Rubén Darío «Marina» le sirve para ejemplificar la nueva forma de silva modernista. El ritmo endecasilábico distingue al versículo del verso libre whitmaniano. Es cierto que la «distinción teórica [entre versículo y verso whitmaniano] se difumina frecuentemente cuando se analizan poemas concretos» (página 160). Pueden darse «irregularidades», como ilustran los comentarios de Bousoño a la poesía de Aleixandre. En la poesía española el versículo compuesto de miembros endecasilábicos aparece «con plena conciencia y desarrollo» en Juan Ramón Jiménez, al menos desde *Diario de un poeta recién casado* (1917), y es el tipo de verso de los fragmentos de *Espacio* que se analizan, con cuadros de frecuencias y porcentajes. Si en el versículo se unen más de dos miembros, se produce un *hiperversículo*, con raras ejemplos en Juan Ramón Jiménez, más en la poesía del 27 (Aleixandre, por ejemplo) y en la postgue-

rra. Ilustra con un análisis del poema de Pere Gimferrer, «La muerte en Beverly Hills» (1967) el funcionamiento del hiperversículo.

Un paso más en la liberación del verso es la *prosa endecasilábica*, de la que nos ofrece ejemplos el mismo Juan Ramón Jiménez, cuando empieza en los años 40 a presentar en prosa su producción en verso. El estudio de una grabación de Juan Ramón Jiménez sirve de base a Márquez para la discusión de los problemas rítmicos que plantea la prosificación: ¿es la búsqueda del «poema seguido» (Aurora de Albornoz)? ¿es poesía camuflada en prosa (Isabel Paraiso)? Rítmicamente, para Juan Ramón Jiménez, la prosa no se diferencia del ritmo de los poemas en verso libre. Analiza seguidamente otros poemas en prosa de ritmo endecasilábico (de Antonio Carvajal, de Gamoneda – poemas en bloque, los llamó Martínez García– y de Jenaro Talens).

La presencia de tres versos de trece sílabas en el poema «Helios», de Rubén Darío, lleva a plantear la cuestión de si se puede hablar de muestra esporádica del versículo de miembros endecasilábicos en el nicaragüense. Márquez propone considerarlos compuestos de 5+9, y entonces, al introducir en la silva un verso compuesto distinto del alejandrino, entraría en el poema como versículo del verso libre y sería un «precedente esporádico».

Dentro de este mismo capítulo sigue un interesante y original apartado referido a los criterios que deben guiar la interpretación rítmica de los versículos. Es necesaria la práctica del análisis de muchos versículos para moverse con cierta seguridad en la descripción de formas frecuentemente ambiguas. Pueden actuar conjuntamente varios criterios y puede haber divergencias entre ellos. Son cinco los criterios establecidos, que van desde el número de sílabas y lugar de los acentos hasta la división sintagmática, pasando por la rima interna, mejor percepción del ritmo de endecasílabo y heptasílabo al final del versículo o el entorno métrico.

En el último apartado del libro, «Un nuevo verso libre de ritmo endecasilábico», em-

pieza haciendo un resumen de la conformación histórica de este tipo de verso y anuncia la posibilidad de entender como de ritmo endecasilábico otros versos libres analizables en cláusulas cuaternarias y binarias. Parte del hechizo que le produce el verso de García Lorca (en «Oda a Walt Whitman») que dice «manadas de bisontes empujadas por el viento». Este verso, analizable como compuesto de 7+8, también lo puede ser como formado por tres cláusulas cuaternarias seguidas de una binaria, a partir del primer acento rítmico: 15 sílabas con acentos en 2.^a, 6.^a, 10.^a, 14.^a. Se trata de un ritmo idéntico al del endecasílabo garcilasiano.

Imposible dar cuenta de la minuciosa y paciente labor de recuento y análisis que se objetiva en los numerosos comentarios y cuadros del trabajo. Por supuesto la bibliografía clásica sobre el endecasílabo (Henríquez Ureña, Saavedra Molina, Navarro Tomás) acompaña a los apoyos en las obras pertinentes para otras cuestiones de métrica clásica, historia del endecasílabo, verso libre...

En la monografía de Miguel Ángel Márquez sobre el endecasílabo garcilasiano, tema que junto al del versículo ha sido objeto de estudios antes publicados por el autor, subrayamos algunos puntos que pueden considerarse como originales aportaciones. En primer lugar, creemos que su determinación del ritmo considerando como primer acento rítmico el de 4.^a o el de 6.^a apoya la división tradicional del endecasílabo en *a maiori* o *a maiore* (acento en 6.^a) y *a minori* o *a minore* (acento en 4.^a). Pero destacamos la originalidad de su sistemática aplicación de la división en cláusulas cuaternarias y binarias, que le va a servir para explicar el ritmo endecasilábico de otros versos, especialmente los que conforman el verso libre. También hay que destacar la integración del tipo *horaciano* de endecasílabo, bien argumentada por la estructura semejante a los versos de Horacio y por los porcentajes de su presencia en los textos analizados.

Este trabajo llama a su posible ampliación en otras investigaciones referidas tanto a la teoría del endecasílabo como a su historia. Así, se podría comparar su visión del endecasílabo con otras propuestas de análisis que consideran su estructura silábico-acental, como las de Masdeu (*versitos*), Bello (*cláusulas rítmicas*) o Sinibaldo de Mas (distancias de los acentos). También se podría ampliar el estudio histórico con la descripción de corpus más amplios ayudándose, si fuera posible, de los poderosos medios técnicos actuales.

JOSÉ DOMÍNGUEZ CAPARRÓS
UNED

LÓPEZ NAVIA, Santiago. *Inspiración y pretexto II. Nuevos estudios sobre Cervantes, su obra y su recepción*. Madrid: Iberoamericana – Vervuert, 2021, 300 pp.

Es evidente que para Santiago López Navia, acreditado autor de tantos trabajos de investigación sobre la obra cervantina, Cervantes siempre ha supuesto una inagotable fuente de inspiración y todo un pretexto para seguir indagando en las recreaciones que diversos autores nos han brindado, las cuales constituyen el caleidoscopio del universo escriturario del autor alcalaíno. Prueba de ello es este segundo volumen publicado tras tres lustros de rigurosa investigación, complementario del ya publicado en 2005.

Sin duda, es motivo de satisfacción el poder presentar a los lectores una obra en la que van a descubrir nuevas y prometedoras aportaciones en torno a «Los textos y su construcción», «*El Quijote* y su recreación» y «Cervantes de nuevo recreado», las tres partes que vertebran este libro. La primera parte, a su vez, tripartita, comienza apostando fuerte, dado que plantea una cuestión no bien estudiada todavía, esto es, la del cronista que se ocupa del seguimiento histórico del gobierno de Sancho. Este planteamiento dará

paso al estudio sobre la identidad literaria de don Quijote, en el que se ahonda en la voluntad irrenunciable de ser literariamente otro. A su vez, delimitará los límites y la relevancia de la pseudohistoricidad y pseudoautoría en *El Persiles*, no sea que el texto que estemos leyendo sea otro texto.

La parte central del libro, a la que se le dedican seis capítulos, versa sobre las recreaciones de *El Quijote*. Para empezar, se echa una mirada a la presencia de España y lo español en la obra de Cervantes y la recreación literaria de don Quijote a la luz del nacionalismo españolista. Seguirá la visión conservadora de don Quijote en las recreaciones de la narrativa hispánica del siglo XIX. Además, si ya les anunciaba novedades aportaciones, gracias a esta obra toparemos con un don Quijote alumbrado por la fuerza creativa de la gracia de Viviana en *Viviana y Merlin* de Benjamín Jarnés. Y es que, «es difícil de aceptar cómo un autor tan fecundo y sugestivo ha merecido una atención tan poco significativa por parte de la crítica» (p.133). Por su parte, por medio de una parodia metaliteraria, la zombiemanía recalca en estas páginas dedicadas a *El Quijote Z* de Hāzael G. (2010), «un momento de zombis cuando tan necesitamos estamos, mucho más que nunca, de caballeros andantes» (p.158). En verdad es radicalmente diferente la sociedad en la que vivimos inmersos y aquella donde se gestó la obra cervantina, en la que el insigne autor jamás perdía de vista al receptor: «¡Voto a Dios que me espanta esta grandeza / y que diera un doblón por describilla! / Porque ¿a quién no sorprende y maravilla / esta máquina insigne, esta riqueza?» Pues bien, guiados por esa misma inquietud, hay autores que siguen escribiendo obras con el fin último de que la voz cervantina siga cobrando vida en la época actual. Este es el caso de María Perezagua, quien con su «Don Quijote en Manhattan» nos lleva a tomar en cuenta parámetros como la robótica. Y digo yo, si recreaciones de este tipo son las que priman en las lecturas de los lectores del siglo XXI, ¿cuál acabará siendo «el lugar»,

en el año 2105, la Luna, Marte? He aquí la verdadera genialidad escrituraria de Cervantes, el maestro de la ficción y la realidad, aquel que escribió una obra que se puede ir adaptando a los tiempos y que seguirá funcionando literaria y socialmente. Pero sigamos con la descripción del libro que nos ocupa, donde se presenta un estudio desde la transversalidad de la recreación, centrado en *El hombre que mató a don Quijote* de Terry Gilliam (2018), dado «el valor de una película en concreto en el ámbito general de las recreaciones del *Quijote*» (p.177). Dicho sea de paso, he disfrutado especialmente estas páginas al recordar el impacto que me causó la ambientación de una de las escenas de la película en un bellissimo pueblo, tan querido para mí, San Martín de Unx, en el que nació mi madre. He aquí un detalle más de la recreación cervantina, pues no estamos en la Mancha, sino en Navarra.

Llegados a este punto, vamos a abordar la última parte del libro, que vuelve a ser tripartita (perfecta la estructura del libro). Pues bien, comienza con el tratamiento del universo literario barroco que hace Alfonso Mateo-Sagasta en su espléndida novela *Ladrones de tinta* (2005), cuyo protagonista, al tiempo que narrador en primera persona, Isidoro Montemayor, es un detective privado que «ha tomado entre sus manos el encargo de averiguar quién se esconde bajo la falsa identidad de Alonso Fernández de Avellaneda» (p.196). A continuación, contamos con una magnífica selección de siete novelas que se publicaron en España (con motivo del IV Centenario), que proponemos al lector ávido de recrearse por páginas con trasfondo cervantino: tres novelas en las que se recrea la biografía de Cervantes: *La sombra del otro* de Luis García Jambrina (2014), *Misterioso asesinato en casa de Cervantes* de Juan Eslava Galán (2015), *El hidalgo que nunca regresó* de Carlos Luria (2016) y otras cuatro que trascienden los datos biográficos de Cervantes y en las que aparece como personaje: *El reino de los hombres sin amor* de Alfonso Mateo-Sagasta (2014), *Señales de humo* de Rafael Reig

(2016), *El ingenioso hidalgo* de Álvaro Bermejo (2016) y *Musa décima* de José María Merino (2016). Esta parte se cierra con otra recreación de Cervantes y *El Quijote* en la novela *Código* (2005-2016), dando cuenta de la estela del modelo novelístico de *El código Da Vinci* de Dan Brown (2005). Así, se examinan cinco novelas basadas en este esquema literario: *Misión Cervantes* de Brad Thor (2008), *El misterio de Cervantes* de Pedro Delgado Cavilla (2016²), *El código secreto del Quijote* de Manuel Sánchez Pérez (2016), *La tumba de don Quijote* de Ángel Velasco (2006), *El escudero Cervantes y el caso de poema cifrado* de Manuel Berriatúa (2015).

Cierra el libro con una actualizada y exhaustiva bibliografía, propia de un afanado investigador, junto con un índice onomástico que siempre es de agradecer por parte del lector, a pesar del trabajo añadido que supone para el autor.

Para concluir, ha quedado de manifiesto el minucioso, al tiempo que esmerado trabajo, que le ha llevado a este reconocido cervantista, Santiago López Navia, a ensamblar cada una de las recreaciones cervantinas en un sólido estudio en el que ha conseguido encajar de manera magistral cada una de las piezas.

Finalmente, basten estas líneas para que tomemos conciencia de la génesis de esta obra, a saber, las continuas lecturas que ha ido realizando su autor, las cuales constituyen la verdadera fuente de inspiración de este libro. Y si fuese este el pretexto para que, destinatarios como somos de la obra cervantina, y recordando aquello de «Desocupado lector: sin juramento me podrás creer que quisiera que este libro, como hijo del entendimiento, fuera el más hermoso, el más gallardo y más discreto que pudiera imaginarse», los lectores se acercasen a estos nuevos estudios sobre Cervantes, su obra y recepción, a nuestro ver, a esta obra y a su autor, le haríamos justicia.

ALICIA VILLAR-LECUMBERRI
Universidad Internacional de Valencia –VIU

VEGA, Lope de. *Barlaán y Josafat*. Edición crítica de Daniele Crivellari. Madrid: Cátedra, 2021, 360 pp.

Una buena edición crítica: ese y no otro es el fin último de la filología. El *Barlaán y Josafat* de Daniele Crivellari cumple con creces tal empeño, como ya supondrán cuantos conozcan la impecable trayectoria del lopista italiano, a quien debemos nada menos que el descubrimiento del autógrafo de *Barlaán y Josafat*, perdido durante años. Un hallazgo de tamaño envergadura merecía una edición como la presente.

Las primeras páginas del excelente estudio introductorio trazan un panorama crítico de la comedia a la par que compendian la vasta trayectoria de la historia del santo Josafat, que en sus orígenes no es otro que Buda. Las peripecias de este personaje y su maestro Barlaán recorrieron durante siglos distintas lenguas y tradiciones. Tal periplo tuvo como consecuencia la cristianización del mito y la aparición de numerosísimas versiones, entre ellas una latina del siglo XII, considerada la «vulgata» por su amplia difusión, que en 1608 Juan de Arce Solorceno vertió al castellano: muy probablemente fue esta traducción (*Historia de los dos soldados de Cristo, Barlaán y Josafat*) la fuente directa de Lope, que remató su comedia el 1 de febrero de 1611, en un periodo de introspección religiosa que desembocaría en su ordenación sacerdotal.

El estudio introductorio desgrana asimismo las características de *Barlaán y Josafat* que permiten inscribirla en el género de la comedia de santos, tales como el uso de apariciones espectaculares o la recurrencia a profecías, levitaciones e intervenciones angélicas y diabólicas. Pero Crivellari menciona también, con la prudencia debida, ciertos rasgos que suponen «un alejamiento –o un intento de superación–, quizá cabría decir» (p. 19) del citado patrón genérico: la sólida trabazón de la trama (frente al carácter episódico de muchas comedias de santos), el carácter exótico de Barlaán y Josafat (lo habitual era la apari-

ción de santos cercanos al público) o el empleo de temas que escapan del ámbito catequístico (el amor humano, sin ir más lejos).

El siguiente apartado del prólogo está dedicado a una de las especialidades de Crivellari: el estudio de los manuscritos lopescos. El editor demuestra que el autógrafo conservado, como el de tantos otros firmados por el Fénix, constituye una copia en limpio de un borrador escrito ya en verso. Así lo atestiguan no pocas correcciones *in itinere*, muy bien descritas por Crivellari, que desmenuza aspectos reveladores, como la posición de las correcciones en el folio o los desplazamientos de la caja de escritura. Todo ello desgranado en explicaciones claras y acompañadas de las imágenes correspondientes (esta edición delata a Crivellari como un gran profesor, lo mismo que otros trabajos suyos y un premio recién obtenido por su entregada labor docente). Con todo, que el ológrafo constituya una copia en limpio no quita para que Lope modificase el texto sobre la marcha, no solo para corregir ciertos errores o incongruencias, sino también por razones estilísticas o literarias: sinónimos, cambios en la rima y aun modificaciones en la estrofa empleada desvelan «un proceso mixto de copia-composición», aun cuando se trate más bien de «operaciones de microcirugía textual», en feliz metáfora de Crivellari (p. 53).

Finalmente, se examinan los cambios realizados en el manuscrito por parte del *autor* Hernán Sánchez de Vargas u otra persona perteneciente a su compañía, con vistas a la puesta en escena de la obra. Así, Crivellari analiza la adición de nombres de personajes en el elenco o la atribución de los papeles a los actores, un reparto que implicaría realizar algunos cambios (la ascunción de varias intervenciones por parte de un solo personaje, por ejemplo), aunque en el manuscrito no quede rastro de todas las modificaciones necesarias a tal efecto. Por lo demás, y dejando de lado intervenciones cuya función es señalar la supresión de ciertos pasajes, se comentan asimismo algunas correcciones acertadas –siempre de mano ajena a Lope– que afectan a las

didascalias. Enmiendas que el editor, con buen tino, acogerá en su texto.

En el siguiente apartado, se escudriña el texto de *Barlaán y Josafat* publicado en la *Parte XXIV* (1641), que difiere sustancialmente del conservado en el autógrafo: aparte de diversas supresiones, sustituciones y traslados, los tres actos originales se condensan en dos y se añade una tercera jornada completamente nueva (en el impreso se declara además que el texto constituye «la primera parte» de la obra, lo que sugiere la existencia de una segunda parte que efectivamente pudo existir, a tenor de una noticia de representación de la ‘segunda parte’ de *Barlaán y Josafat* fechada en 1640). De este modo, «la comedia queda desprovista de varios momentos cruciales, aunque –eso sí– sin que se produzcan nunca incongruencias evidentes en la sucesión de los hechos» (p. 63), como muy bien demuestra Crivellari. Lo mismo que otros estudiosos, y a la luz del distinto talante de esta jornada (que se desvía totalmente de la leyenda original, apuesta sin ambages por la espectacularidad teatral y concede un protagonismo mucho mayor al personaje de Leucipe), el editor se inclina más bien por suponer que no fue Lope el autor de esta versión, sino tal vez un autor de comedias. Pero de la paternidad de esta reelaboración se ocupa Crivellari con su acostumbrada cautela: «Quizá la futura localización de nuevos documentos o la aplicación de herramientas como la del análisis estilométrico y de la ortoepia puedan aclarar este misterio filológico» (p. 67). En efecto, las pruebas estilométricas realizadas en fechas recientes por Germán Vega y Álvaro Cuéllar sugieren que la reelaboración de *Barlaán y Josafat* sí pudo deberse al propio Lope, pero el misterio está lejos de resolverse.

Tras mencionar la escasa fortuna de *Barlaán y Josafat* sobre las tablas (a buen seguro afectada por el cierre de los corrales madrileños tras el fallecimiento de la reina Margarita de Austria), las siguientes páginas tratan un aspecto que siempre genera mucha curiosidad entre los estudiantes: el posible influjo de *Barlaán y Josafat* en *La vida es sueño*, muy discutido por la crítica. Efectivamente, pueden

rastrearse temas compartidos por ambas obras e, incluso, aires de familia en el archiconocido primer monólogo de Segismundo. No es menos cierto, sin embargo, que las analogías no van más allá; a juicio de Crivellari, pues, resulta más verosímil suponer que Calderón se inspirase no tanto en *Barlaán y Josafat* como en alguna de las muchas «obras en prosa que habían transmitido la historia de Barlaán y su discípulo» (p. 70).

A continuación, se describen al detalle los distintos testimonios de *Barlaán y Josafat* y se establece su correspondiente filiación. De la *Parte XXIV* (cuya relación textual con el original no está del todo clara) deriva una suelta, de la que a su vez desciende un manuscrito. La descripción de los testimonios se antoja a menudo árida y de áspera lectura; muy al contrario, quienes se asomen a este apartado, por lo común relegado a un puñado de voluntariosos especialistas, podrán deleitarse con la azarosa historia del autógrafo lopesco (bombardeo de la Segunda Guerra Mundial mediante), las estupendas invocaciones religiosas con que el Fénix jalonaba sus manuscritos o los dimes y diretes que Montesinos tuvo con algún otro editor.

El estudio introductorio se cierra con una minuciosa sinopsis métrica y argumental de la comedia. A partir del análisis del *Barlaán*, el editor expone sus conclusiones acerca de la segmentación del teatro áureo y sobre la función de las distintas rayas que Lope empleaba en sus autógrafos (la «semántica de las líneas»), tema este del que Crivellari es un reconocido especialista. Particularmente interesante resulta observar cómo las rayas permiten indicar una nueva configuración de los personajes en escena o resaltar determinados momentos de la comedia. En definitiva, «lejos de poder establecer una jerarquía» entre las distintas herramientas de segmentación (métrica, cambios de espacio, escenarios vacíos, etc.), es imprescindible «tener siempre en cuenta la multitud de recursos de los que disponía el dramaturgo» (p. 113).

En lo que a la edición del texto se refiere, el trabajo se antoja tan pulcro y riguroso como

el estudio de la obra. En primer lugar, debe destacarse el acierto que supone editar no solo el texto transmitido por el autógrafo, sino también el acto tercero de la *Parte XXIV*, que se ofrece en forma de apéndice. Las notas al pie, muy completas, resuelven con precisión los distintos problemas que pueden plantearse en diversos niveles de lectura, tanto en lo que atañe a dificultades léxicas, sintácticas e interpretativas como a aspectos textuales, literarios, históricos, métricos o bibliográficos. Es asimismo digno de admiración el esmero con que se anotan las diferentes facetas de la obra, que Crivellari demuestra conocer al dedillo, en un diálogo constante con otros estudiosos y otras obras del propio Lope. El aparato crítico de variantes se presenta en forma de apéndice: sin duda un acierto, dado el público amplio al que va dirigida esta edición. Tras el aparato, además, figura un apartado titulado «Características del autógrafo», en el que se da debida cuenta del proceso de escritura por parte de Lope en lo que respecta a fenómenos como adiciones, supresiones, sustituciones, etc.

En definitiva, esta edición crítica de *Barlaán y Josafat* pone la comedia de Lope a disposición de los lectores en las mejores condiciones posibles, y supone el broche de oro al hallazgo del autógrafo perdido. Además, el estudio introductorio y las exhaustivas notas al texto hacen de esta edición una excelente compañía para estudiantes y especialistas. No debería faltar en una buena biblioteca; a mis alumnos, desde luego, no dejaré de aconsejársela.

DANIEL FERNÁNDEZ RODRÍGUEZ
Universidad de Valencia

VARELA OLEA, M.^a Ángeles (ed.). *Galdós. Cien años de actualidad*. Berlín: Peter Lang, 2021, 296 pp.

El centenario de la muerte de Benito Pérez Galdós (2020), a pesar de la pandemia del coronavirus, ha aportado algunas obras de

envergadura, como esta colectiva *Cien años de actualidad*, editada por la investigadora y profesora universitaria M.^a Ángeles Varela Olea. Dieciséis contribuciones de estudiosos españoles y extranjeros abordan diversas facetas de la obra galdosiana: su pervivencia, su labor periodística, la relación con algunos de sus contemporáneos, su teatro y la recepción internacional de su obra.

Un siglo es ya un periodo suficiente para hacer balance. A tenor de lo que nos muestra este libro el influjo de Galdós entre lectores e investigadores está vivo. No podemos no volver al siglo XIX, pórtico de la literatura contemporánea española, y dentro de él, al narrador más prolífico que, además, noveló toda la centuria en sus *Episodios Nacionales* y el Madrid del último tercio de siglo. No se puede entender el siglo XIX español sin leer a Galdós. No se puede entender la historia de la literatura española desde el Siglo de Oro hasta este tercer milenio sin la intermediación de los grandes autores del XIX, que bebieron en las fuentes áureas y sentaron las bases de la escritura contemporánea.

Muy variados temas nos trae este volumen, en el que tanto se aprende como abre perspectivas de estudio. La editora y coautora del libro, Ángeles Varela, presenta un curioso estudio que muestra la reacción de Galdós ante una cruel epidemia de su época: nada nuevo bajo el sol. Encontramos incluso un relato inédito del escritor canario: *La hija mimada*, de 1885, que publican aquí Pilar García Pinacho y Carmen Menéndez-Onrubia. La extensísima tarea periodística de Galdós -basta ver por ejemplo el volumen de sus colaboraciones con *La Prensa* de Buenos Aires- es calibrada por Isabel Román Román, donde reconocemos una vez más el crucial papel del periodismo para el desarrollo de la literatura decimonónica. Francisco Estévez hace una cala en la capacidad galdosiana de la écfrasis, descripción de un objeto artístico, en este caso pinturas; y Donatella Siviero se sumerge en la narración de la violencia en el primer Galdós. No podían faltar algunas contribuciones sobre la magna *Fortunata y Jacinta*, en este

caso a manos de Assunta Claudia Scotto di Carlo, cuyo influjo en la literatura catalana analiza Antonio Arroyo Almaraz. La mujer, tema de nuestro tiempo, se encuentra en una fructífera comparación entre *Lo prohibido* de Galdós y las *Memorias de un solterón* de Pardo Bazán, cuyo centenario, precisamente, se celebró el pasado 2021. Margalinda M. Socías Colomar ha efectuado la comparativa.

«La tradición romántica en la obra dramática de Benito Pérez Galdós», a cargo de José Luis González Subías, abre perspectivas interesantes al abordar el teatro, tan relevante en la obra de Galdós, conectándolo con la tradición romántica. La literatura del XIX, siendo muy variada, es al mismo tiempo un continuum en el que el romanticismo, superficial o profundo, está presente. Y eso es lo que pretende demostrar, con acierto a nuestro juicio, González Subías. Muy interesantes igualmente los estudios sobre las adaptaciones contemporáneas de novelas como *Fortunata y Jacinta* o *Misericordia* a las tablas escénicas. En el primero Ana Isabel Ballesteros Dorado se ocupa de indagarlo, y en el segundo, Gema Cano Jiménez. En ambos casos, además, hubo adaptaciones para la televisión. Ilustrativa es la contribución acerca de la presencia de Galdós en la prensa diaria neerlandesa de principios del siglo XX, donde Lieve Behiels se detiene sobre todo en las grandes expectativas que suscitó el estreno de su *Electra* en teatros de Holanda.

Cien años de actualidad concluye con dos estudios sobre traducción: una italiana «olvidada» de *La familia de León Roch* (Elena de Paz de Castro); y «Las mujeres traductoras en vida de Pérez-Galdós» (María Isabel García Bolta), que espiga versiones rusas, inglesas (distinguiendo Estados Unidos y Reino Unido), neerlandesas, italianas, alemanas, suecas, danesas y francesas. Ilustrativo para constatar la proyección internacional de nuestro autor.

El volumen se había abierto con reflexiones más generales: «El galdosismo hoy», de Noël Valis, presidenta de la Asociación In-

ternacional de Galdosistas; y «Galdós. El eterno humano», de Yolanda Arencibia. M.^a Ángeles Valera se encarga de la introducción al volumen: «En la obra de Galdós, presagios de la humanidad futura». Ahí la editora hace notar la lúcida visión de la compleja España, válida para la España de hoy, que ofrece la literatura de Galdós. Y concluye con unas palabras de Manuel Machado sobre el escritor canario. Los genios como él sabían caminar entre el Bien y la Belleza, y «Por eso no mueren; porque esas luces, encendidas en su corazón y en su mente, quedan siempre alumbrando la estela imborrable de su paso».

ANTONIO BARNÉS
Universidad Complutense

SANTIAGO NOGALES, Rocío. *Alejandro Sawa eterno personaje. Más allá de Max Estrella*. Valencina de la Concepción (Sevilla): Editorial Renacimiento, 2021, 290 pp.

El interés por la figura de Alejandro Sawa (1862-1909) se sitúa más allá de su mitificación literaria como Max Estrella, el protagonista de *Luces de bohemia* de Ramón María de Valle-Inclán, una de las obras capitales del teatro español del siglo XX. Procede por ello distinguir la persona del personaje, para lo cual es necesario profundizar en su figura a partir de sus apariciones reales o referenciales en obras literarias. De esta forma, se podría completar su dimensión exacta y reconocer episodios de su vida en la ficción alejados de estereotipos, de colisiones con la realidad y de la aureola mítica y unívoca de Sawa como gran representante de la bohemia española de existencia trágica, rebelde y miserable.

Es lo realizado por Rocío Santiago Nogales, investigadora de la UNED, en *Alejandro Sawa eterno personaje. Más allá de Max Estrella*, un estudio a añadir a aquellos de las últimas décadas que le evitaron seguir siendo un desconocido en la historia de la literatura.

El libro parte de su tesis doctoral, *Alejandro Sawa (1862-1909): escritor y personaje*, pero el estilo imprimido es divulgativo por encima de académico. Está destinado al mayor número de los lectores interesados en el ensayo literario, sin perder el rigor científico. Dibuja una estructura definida para evitar la sensación de desorden en el tratamiento del tema, muchísimo más amplio en su tesis codirigida por la profesora de la UNED, María Clementa Millán, y la autora de la biografía más exhaustiva de Sawa, la profesora Amelina Correa Ramón, de la Universidad de Granada, *Alejandro Sawa. Luces de bohemia* (2008).

Esta última obra es fundamental en la estrategia y la perspectiva adoptada por Rocío Santiago Nogales, aunque demuestra conocer toda la bibliografía sobre Sawa y la bohemia. En todo momento, coteja los hechos ficticios aludidos en la creación artística con los hechos reales. El trabajo se estructura en tres partes correspondientes a tres visiones de Sawa. La primera es la proporcionada por él mismo en su autoficción *Declaración de un vencido* y el diario *Iluminaciones en la sombra*. El segundo bloque ofrece su imagen ficcionalizada por sus contemporáneos, centrada en Pío Baroja, Ernesto Bark, Valle-Inclán, Joaquín Dicenta y José Montero. La tercera es su aparición como personaje en la narrativa contemporánea y, en concreto, en *Las máscaras del héroe* de Juan Manuel de Prada, en *Alejandro Sawa y la Santa Bohemia* de Juan Diego Fernández y en *Alguien debería escribir un libro sobre Alejandro Sawa* de Pepe Cervera. Tres visiones, la personal, la de sus contemporáneos y la actual, que interactúan en la conformación de su estela psicológica y biográfica en este ensayo, puesto que Sawa ha sido personaje literario en más de una decena de ocasiones.

Después de una primera parte donde se subraya el reflejo del desengaño de Sawa en sus dos obras citadas, la segunda es un balance completo de la visión de sus contemporáneos. Es obvio que Valle-Inclán ocupa un lugar preferente a lo largo de las páginas. La autora entra en el debate de Max Estrella fren-

te a otro bohemio literario crucial como Rafael Villasús de *El árbol de la ciencia* de Pío Baroja, con quien tiene muchas similitudes, pero también diferencias. No se limita a establecer sus paralelismos, como en estudios anteriores, sino a ampliarlos con otras obras del autor donostiarra donde figuran otros bohemios desaharrapados rebeldes con intervenciones más extensas que Villasús: *Aventuras, inventos y mixtificaciones de Silvestre Paradox*, *Aurora roja* y *Los últimos románticos*. Baroja, en *Juventud y egolatría*, narra un encontronazo con Sawa, con una acusación de escritura grandilocuente. Sawa la devolvió tildándolo de escritor aldeano. Ambos no mantuvieron una enemistad declarada pero sí una falta de conexión personal; una dialéctica entre la admiración y la antipatía.

El apartado más extenso es el dedicado a *Luces de Bohemia*. Se ofrecen nuevas luces destinadas a hallar aspectos más ocultos de lo aparente en la relación de Max y Sawa. Pero muy interesante resulta la parte central dedicada a la relación con Rubén Darío y sus reproches epistolares, muy bien reproducidos. También la pregunta sobre el posible desdoblamiento de Max Estrella en Don Latino de Híspalis, al que se le ha identificado como la peor parte de Sawa. Santiago Nogales muestra la cautela necesaria a la hora de establecer paralelismos entre la parte ficticia del personaje y sus referentes con una revisión exhaustiva de citas de estudios anteriores de Alonso Zamora Vicente, Medardo Fraile, Allen Phillips y otros.

Culminando el bloque, estudia el retrato más certero de Alejandro Sawa en la ficción. Se trata del creado por Joaquín Dicenta en su novela *Encarnación* (1913), algo perceptible en el heterónimo de semejanza fonética del personaje novelado: Alejandro Nava. El remate atiende al cuento «La sombra de Verlaine» (1914) de José Montero, donde ciertas características de Sawa están presentes en el protagonista e incluso sus rasgos físicos en uno de los contertulios de café.

Pero la singularidad y relevancia del texto de Rocío Santiago Nogales adquiere mayor

empaquetado en el apartado sobre la presencia de Alejandro Sawa en la novela actual. Y comienza con la que marcó época y un interés mayúsculo de los lectores por la bohemia española: *Las máscaras del héroe* (1996) de Juan Manuel de Prada. Su singularidad consiste en no disimular a los personajes con pseudónimos sino en ofrecerlos ficcionalizados, con lo que hay de verdad y de invención, a partir de un recorrido mítico de antihéroes con un juego entre un narrador, el abúlico Fernando Navales, y Pedro Luis de Gálvez, relación que da estructura temática a la novela. Se detallan los errores biográficos existentes centrándose en las diez páginas de las seiscientas en que Sawa aparece en la novela, y la imaginación existente porque es literatura hecha de la literatura.

Juan Diego Fernández publicó *Alejandro Sawa y la Santa Bohemia* (2009). Según la autora, no es una gran aportación porque todo su contenido estaba estudiado, pero era necesario adentrarse en este libro con cuarenta páginas de estructura extraña, con una composición pensada como estructura dramatizada donde lo interesante es la aparición de Sawa como personaje. Une fragmentos de sus obras para contar su vida en un diálogo suyo con un narrador. Mucho más interesante por su difícil encasillado es *Alguien debería escribir un libro de Alejandro Sawa* (2016) de Pepe Cervera. Se trata de un conjunto de relatos inspirados en nueve episodios de su vida con dimensión de novela entre la realidad y la ficción que rellena huecos con datos inventados, sin pretender engaños aun no siendo ciertos, como la relación entre Sawa y Jeanne Poirier. Da la palabra al adolescente, adulto y derrotado entre una voz en primera y en tercera persona donde el lector asiste a la escritura de párrafos que le despojan de la leyenda. También es una reconstrucción del Madrid de la época.

Rocío Santiago Nogales ha profundizado en la ficción para ofrecer una dimensión psicológica y biográfica de Alejandro Sawa. Su gran logro es haber conseguido construir su realidad a partir de la ficción, poniendo en cuestión tópicos establecidos sin acudir a la

construcción biográfica sino a la exégesis de un corpus de obras. Sawa fue un bohemio con una vida novelesca, pero ello exige respeto a su figura, rigor en la construcción de interpretaciones y un alejamiento de errores de testimonios que crearon una leyenda. Este trabajo nos lo devuelve vivo, con su aliento de derrotado y la fuerza necesaria para leer tanto sus obras como las analizadas como personaje de ficción. Ahí está el gran mérito de un trabajo imprescindible para entender a la figura primordial de la bohemia española de finales del siglo XIX y principios del XX.

JOSÉ VICENTE PEIRÓ
UNED

POZUELO YVANCOS, José María (ed.).
Literatura y Memoria: Narrativa de la Guerra Civil. Murcia: Editum. Servicio de Publicaciones de la Universidad de Murcia, 2021, 317 pp.

Más allá de sus logros como monografía, la presente obra pone en valor el papel que la literatura cumple en el reconocimiento de la memoria, de sus posibilidades y de sus beneficios, pero también de las responsabilidades de los lectores para rescatar de las fauces del olvido aquellas vivencias que marcaron el pasado y que deben ser ahora reconstruidas imaginariamente. Este volumen, editado por el profesor José María Pozuelo Yvancos, pretende así mostrar las capacidades del relato literario para construir un mundo verbal que salve de la desmemoria determinados acontecimientos traumáticos. Precisamente esta es la gran aportación del compendio: el estudio de la contigüidad entre literatura y memoria en la concepción de las obras de arte como una suerte de repositorios capaces de albergar «otros» tipos de memoria y testimonios. Desde el análisis de diferentes géneros y obras literarias contemporáneas de vocación y formulación dispar, once reputados investigadores construyen un texto de indudable valor

académico en el marco de lo que Andreas Huyssen ha llamado «discursos de la memoria» o «giro memorialista».

«La comedia humana antes que la epopeya». Así define Luis Beltrán en «Madrid asediado, visto por Zúñiga» (pp. 15-32) el testimonio crítico sobre la Guerra Civil que nos ha sido legado en la obra del autor. Abordando el análisis de *Largo noviembre de Madrid* (1980) y *Capital de la gloria* (2003), Beltrán imparte una poderosa lección sobre la colisión de lo autobiográfico y lo simbólico en el tratamiento del recuerdo. El simbolismo de Zúñiga es abiertamente didáctico y la acumulación de imágenes sumamente aleccionadora, de tal modo que la ciudad asediada de Madrid se convierte en el único hilo argumental, porque «no se trata de contar una historia» (p. 30), sino de iluminar conciencias.

El segundo capítulo, «En el borde del abismo: la escritura y la muerte en *Los girasoles ciegos* (2004) de Alberto Méndez», lo dedica Antonio Candelero a reflexionar sobre la necesidad del escritor de dejar testimonio ante la inminencia de la muerte. El autor recupera de la obra de Méndez la noción de la escritura como único instrumento para dejar huella tangible y perdurable. En palabras de Candelero, Méndez «patentiza» la ausencia definitiva (p. 36), la de la herida perenne y atemporalmente abierta, y nos obliga a involucrarnos en su duelo.

A continuación, Celia Fernández Prieto desarrolla en «Dos vidas de posguerra, contrastes autobiográficos. Lidia Falcón y Esther Tusquets» (pp. 71-93), la incidencia que las categorías de género y de clase social imponen en los modos y las idiosincrasias de la figuración autobiográfica. Fernández Prieto visibiliza hasta qué punto Falcón y Tusquets tuvieron que (re)construirse literariamente a la sombra de los discursos y prácticas que encorsetaban los destinos femeninos durante el franquismo. De tal modo, estas autobiografías se alejan de su componente meramente personal para tornarse evocaciones testimoniales de una situación compartida colectivamente.

En «Voces de la infancia, refugios de la memoria imaginada (Mercè Rodoreda, Ana María Matute, Juan Marsé, Castilla del Pino)» (pp. 95-122), María José García recoge el testimonio y plantea la narrativa sobre la Guerra Civil no solamente como relato del pasado, sino como «una forma de relación con dicho pasado» (p. 96). Más de ochenta años después, son los hijos, nietos y bisnietos quienes tienen la responsabilidad de retomar el desafío de la memoria traumática mediante la escritura de una memoria colectiva familiar.

El quinto capítulo, «El puzzle de la verdad: fotografía y no ficción en *Enterrar a los muertos* de Ignacio Martínez de Pisón» (pp. 123-154), rescata la figura de José Robles, traductor al servicio de la policía soviética y acusado de traición a la República. Mediante el análisis de su historia en *Enterrar a los muertos* (ya desde su parlante título), Carmen María López López expone la capacidad reparadora de la literatura para romper los pactos de silencio que condenan al olvido crímenes como este. Con Martínez de Pisón como ejemplo abanderado, la autora analiza el cada vez más frecuente procedimiento estilístico que los escritores de las últimas décadas han llevado a cabo al rechazar lo ficcional en virtud de «la auscultación del estatuto de verdad» (p. 124).

Por su parte, Elide Pittarello se sumerge en los valores connotativos que ya plantea el título de la obra que analiza: *El río del olvido*. Así, en «Julio Llamazares: decir lo que no termina de perderse» (pp. 155-188), Pittarello aborda el dilema al que se enfrenta el autor cuando comprende la necesidad imperiosa de desenterrar el pasado. Se trata de exponer, además de las consecuencias del régimen franquista para los habitantes de la zona bañada por el Curueño, el desahucio al que el pacto de silencio de la transición democrática los condena y, cuya amnesia, Llamazares juzga duramente.

Tras el análisis de Elide Pittarello, José María Pozuelo Yvancos presenta un minucioso estudio sobre la poética de la invención en Javier Marías. En «Juan Deza, figuración

de Julián Marías. Una poética de la invención contra el olvido» (pp. 189-218) se puede observar un caso paradigmático de la *figuración* como ampliación y concreción teórica de la *autoficción* dentro de las categorías del *yo*. Es más, se afirma que el nombre de Deza crea una figura unitaria de voz entre algunas obras de Marías en lo que se ha venido a denominar «Ciclo de Oxford» del autor. El nombre de Juan Deza como figuración de Julián Marías constituye un ejemplo de *vida imaginada*, de conexión entre imagen y Memoria, una poética de figuración también en la representación de las personas reales. Juan Deza instituye una narración intergeneracional sobre el horror de la guerra y sobre el juego de silencios de los testigos de la más baja condición humana.

Seguidamente, Carmen M.^a Pujante Segura expone «La Guerra Civil según Vila-Matas» (pp. 219-251) y, aunque al principio nos augura cierta extrañeza ante la asociación de Vila-Matas con el conflicto bélico español, pronto nos descubre que en *El viaje vertical*, más allá de realizarse un ejercicio de memoria histórica (poco probable en la obra del autor), la ocurrencia radica en una proyección hacia el presente o «presciencia» y en el juego posmoderno del libro que dialoga sobre libros (p. 225).

En el noveno capítulo, «La literatura como reparación del olvido en *Recordarán tu nombre* de Lorenzo Silva» (pp. 252-276) Mariángeles Rodríguez Alonso localiza la singularidad que el relato literario frente al histórico puede ofrecernos en el proceso restitutivo al urdir el entrelazado de la historia de un país con la historia de un solo hombre. Al mismo tiempo, encuentra la clave y la especificidad de *Recordarán tu nombre* como novela sobre la guerra en la elección del punto de vista del conflicto desde el contexto de la vida militar, en la figura del General Aranguren.

Persiguiendo las cuestiones que hacen de *El vano ayer* un relato necesario y no «¡otra maldita novela sobre la guerra civil española!» (p. 278), Francisco Vicente elabora el

penúltimo capítulo: «Escribir para pensar el pasado. El ayer no tan vano de Isaac Rosa» (pp. 277-294). Se muestra aquí que el relato, más que una fotografía estática, compone un retrato del periodo, alejado de los tópicos y el pintoresquismo que afloran en estas novelas. Se inquiera Vicente por la condición de la obra (¿política? ¿histórica?) y la conclusión decisiva a la que llega es su valor crítico y más ético que estético.

Finalmente, Ulrich Winter examina las «Percepciones de la Guerra Civil Española en la literatura alemana de los años 70» (pp. 295-317). Enarbolando el mito de la resistencia y la insurrección encarnado en la guerrilla de los maquis, la Alemania de los años 60 y 70 ve en España una conexión con su particular imaginario romántico y la estética revolucionaria de la resistencia, especialmente en la República Federal de Alemania.

En definitiva, esta monografía constituye un ejercicio de investigación preciso y valioso sobre las interrelaciones entre narrativa, memoria social y discurso reconstructor. La memoria narrada, más que un ejercicio abstracto para recordar(nos) lo que fuimos, se presenta como un antídoto que nos previene de olvidar lo que somos.

MARAVILLAS MORENO AMOR
Universidad de Murcia

JURADO MORALES, José. *Soldados y padres. De guerra, memoria y poesía*. Sevilla: Fundación José Manuel Lara, 2021, 288 pp.

La Fundación José Manuel Lara ha publicado *Soldados y padres. De guerra, memoria y poesía*, de José Jurado Morales, que ha merecido el premio Manuel Alvar de estudios humanísticos. El ensayo aborda las relaciones familiares entre una serie de poetas con sus respectivos padres. El especial interés de estas conexiones se desprende de que estos últimos han formado parte activa de la guerra civil

española, lo que desencadena las reacciones de sus hijos. Estas van desde la complicidad y la benevolencia hasta cierto grado de resentimiento o decepción; en palabras del autor, «comprenden tanto la admiración personal y la afinidad temperamental como el desapego afectivo y el conflicto ideológico» (p. 15).

Historia, memoria y literatura son, pues, los ejes centrales del libro, de manera que se ensancha el horizonte filológico para lograr, en cambio, un enfoque humanístico de largo alcance. Desde el inicio, Jurado Morales manifiesta la voluntad de indagar en los siguientes binomios: lo familiar y lo universal, lo individual y lo colectivo, los hechos y los acontecimientos, entre otros. Así, es necesario especificar de qué concepción del término *memoria* se parte. La memoria histórica, por ejemplo, no cobra protagonismo en *Soldados y padres*, ya que no se reinterpreta el pasado bélico desde el presente ni se enjuician diversos actos o se reivindican ciertos principios.

El tema de la memoria adquiere relevancia en el sentido de que los escritores que ocupan las páginas del ensayo poseen «posmemoria de la guerra y memoria vivida del franquismo» (p. 17). En otros términos, en el libro se documenta el recuerdo de las experiencias de los padres que algunos poetas han desarrollado en sus textos escritos en el periodo de la transición o durante la democracia. Por tanto, conviene destacar los dos pilares contenidísticos de *Soldados y padres*. Por un lado, el ejercicio de la memoria poética indaga en el trauma familiar, pero, al mismo tiempo, repercute sobre la búsqueda de la identidad personal. Por otro, se produce un desplazamiento progresivo de lo particular a lo general, en la línea de que los asuntos familiares se elevan a la categoría de conflictos interpersonales a gran escala: «quienes comienzan recordando a su padre soldado terminan pensando en España y quienes escriben de su saga tienen en mente no solo la historia familiar sino también el devenir compartido de su tiempo» (p. 21).

Asimismo, deben considerarse la originalidad y la innovación de la obra en el cam-

po de los estudios de poesía española. Bien es cierto que en otros géneros se ha investigado la memoria heredada de la Guerra Civil. De hecho, es un tema recurrente en el ámbito narratológico. Sin embargo, se echaba en falta un trabajo que liderase su estudio desde el terreno de la lírica española contemporánea. No se trata solo de analizar poemas relacionados con el padre que participa en la Guerra Civil, sino que se tiene que profundizar en por qué ha surgido esa necesidad o por qué se selecciona un momento de la vida o un núcleo de desarrollo en lugar de otros. Para ello, Jurado Morales parte de un conjunto de autores nacidos en la posguerra—entre 1944 y 1955—, con la excepción de Joan Margarit, que nació en 1938.

Todos los capítulos de análisis comienzan con una idéntica estructura: la aportación de una breve semblanza genealógica que pone al lector en situación antes de adentrarse en los pormenores históricos y literarios. Excelente-mente documentado, en cada capítulo se iluminan los textos de diferentes autores. Hagamos un somero inventario de cada poeta estudiado. A propósito de Joan Margarit, se reflexiona sobre las escalofrantes memorias y los sentidos poemas en los que se formulan claros desencuentros afectivos. No obstante, se aprecia nítidamente que con el paso del tiempo y el fallecimiento de su progenitor se rebaja la tensión en las evocaciones.

Otra autora estudiada es Jane Durán, que destina un libro completo a la memoria de la participación de su padre en la Guerra Civil. Todo se mueve alrededor de la idea de silencio, pues el padre luchó con el ejército republicano, se fue al exilio y no gustó de hablar con su familia de la guerra: «O sea, una vez que la escritora alcanza la atalaya de madurez de los cincuenta años y su progenitor lleva enterrado en Grecia tres décadas, asume la necesidad de explorar el significado de ese silencio y, de paso, asentar las señas de identidad de su linaje» (p. 56). Además, se atiende a poemas como «El silencio de mi padre», «Guerra civil española» e «Investigación».

No menos interesante es el capítulo «Jorge Urrutia. El padre condenado que se enamoró con el agua del regüé» (p. 95). En él se habla del sufrimiento por la guerra, del hallazgo del amor con el paisaje dramático de fondo y la posterior emoción ante la venida del hijo. En estas páginas se analiza detalladamente el «poema ante Jimena de la frontera donde fue el origen del comienzo». Se observa, en consecuencia, que es una muestra de afecto a la figura del padre, a la vez que un rastreo de la propia identidad en las coordenadas de la identificación del individuo en el seno de una colectividad en continuo movimiento.

Posteriormente, la investigación se adentra en la obra de Jacobo Cortines y, concretamente, en las estrofas alusivas al padre en la «Carta de junio». Esta actúa como una epístola escrita a modo de consuelo para el padre por parte de un hijo motivado por la compasión. Profundamente orquestado, el objetivo del texto consiste en no pretender «ni el elogio ni el reproche» (p. 120), mientras se ahonda en el proyecto vital truncado por la contienda y en la herida sufrida en el fragor del conflicto.

En cuanto a Miguel d'Ors, son tres los poemas sobre los que pivota el capítulo: «Arma virumque (Retrato de mi padre)», donde se trata la guerra como la verdad más honda en la vida del padre, «1938», de tono y contenido similares, y «Todo ocurrió para que tú nacieras». Por otra parte, el capítulo dedicado a Pere Rovira desentraña las relaciones entre el poeta y su padre, mientras simultáneamente indaga en el texto «Un miliciano», una pieza antibélica que concluye con la idea de que el progenitor «pierde la guerra en el plano militar pero la gana en el vital» (p. 182).

También se estudia la conexión entre Andrés Trapiello y su padre, a propósito, sobre todo, de «Retrato de mi padre», donde se reflexiona sobre una fotografía del progenitor, su dedicación al trabajo y su vejez, y de «Claro de luna», poema en el que se superponen el presente de la escritura y las vivencias guerracivilistas del padre para resaltar el amor del hijo. Algo similar sucede en Antonio Jiménez Millán, solo que en este caso «el

amor al padre no excluye la distancia» (p. 211). Así se comprueba en «Dominio de la herrumbre». Finalmente, el estudio recae sobre Julio Llamazares y su poema «Canción de cuna para mi padre». Cabe advertir que Llamazares no solo es el poeta más joven que escribe sobre su padre como soldado, sino que también es el que lo hace en una fecha más temprana.

En síntesis, *Soldados y padres* desempeña la labor de ahondar en un terreno que todavía no se había considerado desde la perspectiva de los estudios sobre la lírica. Compacto, explicativo y ameno en su lectura, en el libro se hallan reflexiones «acerca del alcance de la poesía como transmisora de la memoria, la fijación de la identidad personal, la educación sentimental, las derivaciones del azar, la correspondencia entre pasado y presente, los conflictos entre generaciones y, en fin, las relaciones paternofiliales» (p. 257). No deja de resultar interesante que, de acuerdo con la metodología humanística, el ensayo beba de muy diferentes fuentes, como la literatura, la historia, la documentación y, también, los testimonios directos de los poetas y de algunos de sus familiares. El libro *Soldados y padres. De guerra, memoria y poesía* apunta a la lírica, pero pone su foco de atención en un objetivo de interés antropológico. Como apunta Jurado Morales, el texto trata de responder a la pregunta de «para saber quién soy, he de saber quién he sido y de dónde vengo» (p. 264).

JOSÉ ÁNGEL BAÑOS SALDAÑA
Universidad de Murcia

SANTOS SÁNCHEZ, Diego (ed.). *Un teatro anómalo. Ortodoxias y heterodoxias teatrales bajo el franquismo*. Madrid – Frankfurt: Iberoamericana – Vervuert, 2021, 411 pp.

El teatro, a diferencia de otros modos de expresión, precisa de su validación en un

escenario para cobrar pleno sentido. En el proceso que va del papel a las tablas interviene un gran número de instancias y voluntades, y solo culmina en el instante en el que cae el telón y los espectadores reaccionan ante lo que han visto y oído. Demasiados niveles que pueden hacer que las cosas se tuerzan y no lleguen como se había proyectado al principio. Así, de hecho, sucede, en mayor o menor medida, en el grueso de producciones que se estrenan a diario en las salas de nuestro país, en condiciones de normalidad democrática. Pues bien, si este es el caso del teatro producido en tan, a priori, favorables circunstancias, ¿qué no ocurriría bajo un régimen como el franquista, cuyos mecanismos de represión y condicionamiento alcanzaban a todos los orbes de la vida social, cultural y, por supuesto, escénica? La respuesta se localiza en el título del volumen comentado: un *teatro anómalo*.

Cuidadosamente editado por el profesor Diego Santos Sánchez, de la Universidad Complutense de Madrid, el libro que hoy nos ocupa ofrece un recorrido por los distintos ámbitos en los que la anomalía se hizo notar en estos años de oscuridad. Apropiadamente subtítulo *Ortodoxias y heterodoxias teatrales bajo el franquismo*, la novedad reside, entre otros aspectos, en la atención prestada no solo a quienes más obviamente sufrieron las medidas represivas, sino también a los que, por su posición afín al Estado, parecerían menos sujetos a dichos condicionantes.

Se estructura el volumen en una introducción y cuatro partes diferenciadas por el tema. Aquella se debe al editor y compilador, y en ella se sientan unas convincentes bases teóricas y contextuales, de las cuales destacan los factores subyacentes a la determinación del campo teatral en el franquismo: el fin abrupto de la modernidad, la amputación de la literatura del exilio, la hostilidad respecto a las literaturas catalana, vasca y gallega, la imposición de la censura, las limitaciones en el acceso a la literatura extranjera, la tutela sobre la crítica, la historiografía y la teoría literarias, y la génesis de un canon naturalizado y per-

petuado por generaciones posteriores. Todas estas facetas se ven, de una manera u otra, abordadas en las páginas que siguen, aportando luz sobre un territorio complejo y aún insuficientemente radiografiado en la historia del teatro español del pasado siglo. El resultado es un rico mosaico, que cumple con creces con los objetivos planteados.

Bajo el epígrafe «Poéticas», arranca el escrutinio de las tensiones existentes entre el poder establecido tras la guerra civil y el desarrollo de una actividad dramática que, al margen de las limitaciones, irá adquiriendo cada vez más valía. Así lo demuestra el primer trabajo, a cargo de Javier Huerta Calvo. Su atención al Teatro Español Universitario pone de relieve la complejidad recién citada: remontándose a las experiencias de la Segunda República, pasa revista a las ideas de la intelectualidad falangista sobre el teatro, así como a las de un antiguo actor de La Barraca, Modesto Higuera, a quien se debe la fundación del TEU. Contrariamente a lo que sus ideólogos habían proyectado para este emblema de los «aparatos teatrales del Estado», la importancia que dicha institución va a alcanzar, en cuanto espacio de búsqueda, libertad y renovación, es incalculable.

Sigue a la aportación de Huerta la de Juan Manuel Escudero Baztán, que ofrece íntegro el primerizo manifiesto de Torrente Ballester «Razón y ser de la futura dramática» (1937) y donde se reflexiona sobre las querencias fascistas de un intelectual que, ya en la dictadura, pasaría a formar parte de una cierta heterodoxia. Verónica Azcue, por su parte, explora las vías de afirmación –más que de cuestionamiento– que toman los dramaturgos próximos a Franco para abordar los crímenes cometidos con los republicanos. Descuella, en este sentido, el éxito de Joaquín Calvo Sotelo, *La muralla* (1955), donde más se acerca la España vencedora a emprender un examen de conciencia.

Más interesados en la disidencia verdadera y en las dificultades que a esta impone la censura, se demuestran los dos capítulos que vienen a continuación. Escritos por Anne

Laure Feuillastre y María Serrano Aguilar, ambos tratan del «Nuevo Teatro Español»: mientras que la primera rastrea las contribuciones formales de esta corriente vanguardista, con las que se pretende tanto renovar el lenguaje de la escena como articular códigos para vehicular la denuncia, la segunda se enfoca en una de estas especificidades; me refiero al componente ritual o ceremonial que caracteriza la creación de los nombres escogidos para el análisis: Miguel Romero Esteo y Luis Riaza. El examen de varios expedientes da idea de la gama de reacciones que generaban en la Junta tan trasgresoras propuestas.

El protagonismo de la censura se hace todavía más evidente en la segunda sección del volumen, hasta el punto de darle título. Cuatro estudios conforman este apartado, cuyo foco va desde la representación de la homosexualidad femenina hasta la práctica de un grupo no profesional como Pequeño Teatro Dido, pasando por los estrenos de un autor que, pese a alinearse con los principios del Movimiento, se emparenta, por su lengua, con los de la heterodoxia –el mallorquín Llorenç Villalonga–, y las tentativas de otro que, más claramente encuadrado en la oposición, acaba renunciando ya no solo al teatro, sino incluso a su idioma materno, por el asfixia de la España franquista: Agustín Gómez Arcos. Puede interpretarse esta parte como el intento de visibilizar las problemáticas que, a todos los niveles y para todos los sujetos en liza, supone la represión estatal, así como de dejar constancia de la infatigable labor de colectivos e individuos comprometidos con ofrecer contenidos de calidad y llevar a escena las inquietudes de una porción de los españoles. Ello es sobre todo aplicable a los textos de Alba Gómez García y Maša Kmet, centrado, el primero, en el «posibilismo identitario» de una pieza como *¿Odio?* (1950) y focalizado, el segundo, en la actividad de la mencionada Dido, avanzadilla del teatro independiente del segundo franquismo. Por lo que respecta a los otros dos trabajos, debidos a Francesc Foguet i Boreu y

Giuseppina Notaro, tienen en común la reivindicación de autores que, situados en las antípodas ideológicas, lejos están de ocupar un lugar de peso en el canon.

En la tercera parte del libro, bautizada «Fronteras», se dirige la mirada hacia los montajes basados en textos extranjeros: Raquel Merino Álvarez atiende a la suerte de los dramaturgos irlandeses en los escenarios franquistas, mientras que Cristina Bravo Rozas hace lo propio con los procedentes de Latinoamérica, sobre todo de Argentina. Los dos capítulos se distinguen por su minuciosidad, proponiendo, el último, una documentada panorámica de las sucesivas décadas de la dictadura y asomándose, aquel, a los procesos a los que son sometidas las iniciativas para montar piezas tan cruciales para Occidente como *Esperando a Godot*, *La importancia de llamarse Ernesto* o *Pigmalión*. En cuanto al tercer asedio de este bloque, en él Cristina Gómez-Baggethun se asoma a un territorio paralelo al de la escena en sí: el del teatro en televisión. En sus páginas pondera el sentido que se le da, en dos adaptaciones, a la obra de un creador tan potencialmente subversivo como el noruego Henrik Ibsen.

Se cierra el volumen con otros tres estudios sobre el entorno del exilio. Aborda el primero, de Noelia García García, la construcción de los personajes femeninos en el teatro mayor de uno de los grandes nombres de este acervo: el prolífico Max Aub, artífice de algunos de los títulos más renovadores y críticos de la posguerra. Investiga, por su lado, Fernando Larraz las maneras en las que escritores del régimen como José María Pemán y José Antonio Giménez-Arnau tratan la realidad del exilio, normalizando –a su modo– tan enojoso referente para el régimen; y clausura el recorrido la aportación de la experta en censura franquista Berta Muñoz Cáliz, enfocándose en los inestimables fondos del Centro de Documentación Teatral, que ya desde la dictadura prestan irregular atención a la vida teatral procedente de los espacios de marginación de los transterrados.

Es en este último bloque –pero, en verdad, en todas las páginas que componen *Un teatro anómalo*– donde más sangrante se vuelve la anomalía, en el que más se patentizan los desequilibrios resultantes del cataclismo iniciado en 1936, el cual se prolonga hasta la actualidad, con la producción de tantos nombres y grupos todavía insatisfactoriamente integrada en las historias de la literatura o del teatro y en las programaciones académicas. Publicaciones como la reseñada contribuyen con notable profesionalidad a arreglar dicho desarreglo, robusteciendo las bases de una crítica seria y ajena a prejuicios ideológicos, que da cuenta cabal de un periodo oscuro en el que, pese a todo, se concentra tanta riqueza y tan loables apuestas por la vitalidad y renovación del teatro, ya en sus avatares literarios, ya en sus realizaciones escénicas.

MIGUEL CARRERA GARRIDO
Universidad de Granada

ROMERO FERRER, Alberto. *La parodia dramática en el teatro español moderno y contemporáneo*. Madrid: Punto de Vista Editores, 2021, 315 pp.

El autor de este ensayo, conocido experto en el teatro de los últimos siglos, se enfrenta a un asunto central en la dramática española, porque, más allá de las modas y tendencias, lo constante es, llegado un momento, hacer la parodia ese gusto triunfante, del que ya se van cansando los públicos. Es una constante, tan criticada y poco valorada durante mucho tiempo, como aprovechada por los hombres de teatro, conocedores de cómo funciona la escena. Mucho se ha teorizado sobre esta práctica, sobre si la parodia es una forma de admiración, de burla o crítica de la obra de referencia. Seguramente importe poco –unas veces estará más cerca de la burla y, otras, de la admiración–, porque

¿cómo entender *La venganza de don Mendo* o *Los palomos* solo desde esas premisas? Las dos piezas, como tantas otras parodias, aunque se valen de un juego de espejos, tienen entidad en sí mismas y valores que no se pueden reducir pensando solo desde esos parámetros. Si en ocasiones la parodia es un homenaje, en otras es también, y sobre todo, una venganza. Una venganza sobre el tiempo, cuando dura y permanece en el recuerdo y en los repertorios, mientras su referente yace en el olvido.

Hace ya muchos años, en 1979, Salvador Crespo Matellán publicó su estudio y catálogo sobre la parodia dramática en la literatura española y luego él mismo y otros dedicaron trabajos parciales al conocimiento de esa práctica. Incluso Juan Antonio Ríos Carratalá creó un útil portal sobre la parodia en la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. El trabajo de Romero Ferrer se suma, con ánimo de totalidad, explicativo, a los estudios previos, por cuanto ordena y establece tipologías, motivaciones, funciones y objetivos, analiza un marco teórico, aspectos históricos y estéticos. Estas intenciones las desarrolla en una larga introducción que recorre el objeto de estudio desde el siglo XVIII hasta el XX. A esas páginas se añade un catálogo que acaba a comienzos de mil novecientos.

Evidentemente, la intención totalizadora se refiere a esa introducción, no al catálogo, que está sujeto a nuevos descubrimientos y actualizaciones. Este, ordenado cronológicamente y dentro de cada época por orden alfabético, identifica las obras, señala de cuáles son parodia, a sus autores e indica en que biblioteca se localiza un ejemplar.

Por lo que respecta a la introducción, el autor analiza los elementos burlescos del teatro español como constante cómica, así como el modo en que el público recibe lo paródico. Este capítulo le permite hacer un análisis de la recepción teatral, tanto como un estudio del tipo de espectador que acepta y entiende esa clase de teatro. De este modo,

podemos hablar de la manera en que lo paródico construye los auditorios teatrales. Y aquí se entra en contacto con los diferentes concursos y públicos, y con los críticos que juzgan y encarrilan los gustos, porque la caricatura, la burla, es una tentación que hay que controlar, de modo que las parodias, aunque bien recibidas por el público, no siempre lo fueron de los críticos, de manera que se estableció un diálogo (a veces más bien un enfrentamiento) entre valoraciones estéticas e imágenes del drama nacional aceptadas o no. Como se observa en estas páginas, hay que destacar que, si bien la parodia dramática pudo estar peor o mejor vista entre los siglos XVIII y XIX, a partir del momento en que el género chico triunfa se produce una reconsideración de esa práctica teatral por la que se prestigia enormemente, y conviene subrayar que quienes parodian fueron autores de prestigio.

Si algo se concluye del estudio de Romero Ferrer es que la parodia es la termita que puede con todo y que sobrevive a todo por su capacidad para deglutir cuanto está en su horizonte de expectativas. Cualquier género, estilo, idea, lenguaje, obra que triunfa, pasa por su tamiz. Y así, si la estirpe de remedos de *Don Juan Tenorio* es enorme, al monstruo de la parodia lo alimenta desde el teatro clásico a la zarzuela, desde los dramas románticos a los sociales, desde los históricos y las tragedias a las óperas, desde la alta comedia a la baja, así como la parodia de parodias. Fenómeno este, centrado en obras como *El dúo de la Africana*, *La corte de Faraón* y *El joven Telémaco*, que merecería más espacio en este estudio.

El libro da campo, así mismo, a la dimensión crematística asociada a la parodia, de gran importancia en general y en particular en figuras como Eusebio Blasco y sus bufos. El aumento del número de teatros en todo el país hizo que creciera la demanda de obras para

un entretenimiento que ya es reconocido como industria. Acudir a la parodia fue el recurso más útil para dar salida a la demanda de esos locales especializados que compartían público y tendencia con los cafés cantantes y los locales de los casinos provinciales.

Alberto Romero se ha ocupado aquí de los aspectos literarios y sociológicos de la parodia, de la relación entre lo serio y lo cómico, de la complicidad de los públicos; quede para más adelante el estudio de las compañías especializadas en su representación, de todo ese mundo icónico mediante el cual el comediante parodiaba al actor de referencia, sus tics o los de los personajes interpretados. Se ha ocupado de un aspecto fundamental, incluso nuclear, del teatro, no solo español, pues en la burla y en el mundo del antihéroe se refugia seguramente mucho de lo que es esencial en la escena. En este sentido, analizar la parodia dramática es completar un aspecto que en los relatos sobre la historia del teatro tiene siempre un lugar menor, cuando en la práctica lo tuvo muy notorio.

Finalmente, estudiar la parodia teatral (como la literaria, en general) es importante, ya que el poder deformador de la risa es a veces tan fuerte que lo que más se recuerda es la burla, y no la obra burlada. Quizá por ello tengan razón los que piensan que en el mundo todo es farsa. Podríamos, así, decir, burla, que algo queda; parodia, que algo queda, pues, como escribió Ramón Pérez de Ayala en *Las máscaras*, la parodia es tan reveladora que no pocas veces, antes de conocer las obras canónicas o las «grandes», se tiene noticia, o se sabe de ellas, por sus burlas. De ahí, entre otras razones, la importancia de este trabajo.

JOAQUÍN ÁLVAREZ BARRIENTOS
Instituto de Lengua, Literatura y
Antropología. CSIC