

DÍAZ VIANA, Luis. *Leyendas populares de España. Históricas, maravillosas y contemporáneas*. Madrid: La Esfera de los Libros, 2008, 325 pp.

De los antiguos mitos a los rumores por Internet es el subtítulo que ampara las leyendas recogidas por el antropólogo y reconocido especialista de literatura popular, Luís Díaz Viana. Con ello se sugiere al lector atento que este libro teje con hilos sutiles pero resistentes la construcción y transmisión de un imaginario alentado, a través de la historia, por los deseos y miedos antropológicos, muchos de ellos de larga tradición y que renacen en una nueva contextualización temporal y local.

El que haya sido publicado en una editorial con marcado carácter comercial pudiera hacer pensar, en un primer momento, que se trata de una selección de leyendas engarzadas con un buen estilo literario para, así, hacerlas accesibles a un público urbano con un cierto interés por los cuentos clásicos populares y por las hoy denominadas leyendas urbanas. Sin embargo esta primera apreciación resulta equivocada porque, justamente, nos encontramos ante un trabajo de una fina factura académica, donde se nos ofrece los relatos haciendo pocas concesiones al estilo que es directo y neutro, a pesar de que en la selección nos indica la región o zonas en las que se encuentra preferentemente dicha leyenda. Una vez narrada la historia recogida directamente por el antropólogo o seleccionada de otros folkloristas, aprovecha para hablarnos de otras versiones locales más antiguas, también nos introduce de forma amena en el campo de la erudición donde vincula otras leyendas, recogidas

por importantes folkloristas españoles o extranjeros, construidas a partir de la misma metáfora e idéntica finalidad.

Con el propósito de compendiar una amplia gama de las leyendas populares de España, el autor no quiere privarnos de aquellas más conocidas y que tienen un largo recorrido temporal por los diferentes territorios hispánicos, por lo que ofrece las narraciones estructuradas en tres partes. Una primera de leyendas históricas, referidas a personajes heroicos y también sobre curiosos parajes, entre los que se encuentran las versiones que hablan de Don Rodrigo y la pérdida de España, Bernardo del Carpio, Fernán González y el puerco montés, El conde Arnau y la caza nocturna, El convidado de piedra y la leyenda de Don Juan, entre otros o historias referidas a la Cueva de Salamanca y El gallo que cantó después de asado, leyenda esta última relacionada con los gallos blancos que todavía los viajeros pueden contemplar en la Colegiata de Santo Domingo de la Calzada.

Una segunda parte de leyendas maravillosas, donde se rememoran hechos, seres y lugares extraordinarios referenciados localmente como La galga bruja en Soria, San Andrés de Texido y la peregrinación de las almas en pena, El árbol de las narices en Cataluña, La monja sacristana cuyo convento aparece en un amplio radio ya que se recoge tanto en Cataluña como en Castilla y León o La isla flotante de San Borondón, una leyenda que ya aparece en versiones de Simbad el Marino y que, cristianizada, en la versión hispánica esta referida a las Islas Canarias.

Finalmente una tercera y última parte en la que, bajo el epígrafe: leyendas contemporáneas rurales y urbanas, Luís Díaz Via-

na nos introduce en antiguas leyendas que ya eran contadas por nuestros ancestros, pero que renacen a partir de nuevas realidades, como las historias del Abandono por vejez, Ladrones de nubes o La joven y la culebra. No obstante, la mayor parte pertenece a un nuevo cuño legendario y serán denominadas urbanas, porque se dan en contextos y situaciones históricamente contemporáneas como son los ambientes hoy tan populares como el hacer turismo en el extranjero, las autopistas o la memoria no cerrada de la guerra civil española. Historias con las características clásicas de misterio, heroicidad o de mal presagio como son la leyenda de La mascota engañosa o el perro extranjero (versión del perro del Ganges, muy popular en internet), Los fantasmas del museo Reina Sofía, El piloto alemán, leyenda recogida en el ámbito balear, o Los fantasmas de la guerra civil española. Algunas de las leyendas con características del género «gore» como El loco y el perro o Trafico de órganos, historias que transcurren aparentemente en un marco apacible como es en la propia casa o la excursión de fin de curso de un grupo de estudiantes. También relatos de género gótico como La muchacha que se desvanece, versión moderna de la leyenda de la hermosa muchacha muerta que aparece para avisar del peligro inminente.

Con El Golpe de Estado que nunca ocurrió (o el rumor decisivo), Díaz Viana cierra el ciclo y nos cuenta como se inspiró para la construcción de ese relato acaecido en Madrid la tarde del 13 de marzo del 2004, dos días después del atentado terrorista que conmocionó el país. Un relato acerca del rumor que puedo ser decisivo, nos dice el antropólogo, en unos momentos concretos de nuestra reciente historia, en los muchos e-mails que circularon por Internet al respecto aquellos días y en las versiones orales que también Díaz Viana recogió directamente. El famoso mensaje del «pásalo», el ambiente de desconfianza en lo que contaban los medios o no conta-

ban, el rumor del golpe de estado, la reedición de la vieja estampa mítica del rey-héroe que no quiere traicionar al pueblo.

Esta nueva oralidad popular nos alerta del interés que siempre han tenido y tienen las historias personalizadas, así como su adecuación y contextualización para que sean efectivas, aspectos que los clásicos greco-latinos, el romancero español, los escritores del Siglo de Oro como Lope de Vega o los románticos como Gustavo Adolfo Bécquer y también escritores actuales, algunos de los cuales cita Díaz Viana, se amparan de esas leyendas y las utilizan por su gran valor comunicativo. Volviendo al rumor como brizna constructiva de leyendas e historias, Díaz Viana, en la introducción que acompaña esta obra, nos recuerda que Homero también somos nosotros y en otro momento manifiesta: El rumor tiene mucho que ver con la leyenda y en ocasiones se confunde con ella, en especial cuando se trata de leyendas contemporáneas que desarrollan lo que en principio, apenas es una sugerencia, una sospecha. Pero el rumor tanto o más que la leyenda ha de resultar creíble para funcionar como tal, para ser narrativamente eficaz.

Narrativamente eficaces son estas leyendas populares de España, tanto las históricas y míticas como las construidas contemporáneas, transmitidas principalmente a partir de la última década del siglo veinte por las nuevas tecnologías de información y comunicación.

MARIA-ÀNGELS ROQUE

DADSON, Trevor J. *Los moriscos de Villarrubia de los Ojos (siglos xv-xviii). Historia de una minoría asimilada, expulsada y reintegrada*. Madrid-Frankfurt am Main: Iberoamericana-Vervuert, 2007, 1328 pp.

Es evidente que quienes puedan creer que todo ya se había dicho todo sobre el

tema se equivocan, y lo hacen de manera profunda. En la inevitable dialéctica que se teje entre opiniones distantes, se podrían acumular argumentos sesudos, pero pocos de tanto peso y tan materiales como el grueso volumen que el profesor Trevor J. Dadson ha publicado sobre los moriscos. La novedad, la riqueza de la documentación, el cuidadoso análisis de los datos, la minuciosa construcción de poderosas hipótesis, todo ello demuestra, con la contundencia que pueden dar más de mil trescientas páginas de apretada letra (y cuajadas de ideas coherentes), que, al menos en el tema de los moriscos, quedan *cosas* que decir, y también en los temas considerados importantes, pues la investigación no parece tener que reducirse a la exhumación de autores u obras menores o, más simplemente, desconocidos, por más que sea un trabajo también necesario y meritorio. Una documentación novedosa, adecuadamente tratada, puede dar mucho juego en los temas más aparentemente trillados.

Como el autor explicita, el volumen ofrece tres libros en uno, pues no sólo reconstruye la historia de los moriscos, sino que también traza la de Villarrubia de los Ojos (o de los Ajos), así como la de sus dos señores de mayor relieve, Diego de Silva y Mendoza y su hijo, Rodrigo de Silva y Sarmiento, quizá el más famoso duque de Híjar. Pero el signo del tres preside el volumen de otra manera mucho más obvia, pues en torno a tres ejes temporales se organiza el libro en las tres partes que siguen un sólido itinerario temporal en torno a la expulsión: el antes, la expulsión, y el después. Incluye, además de las presentaciones y epílogos y la bibliografía, unos riquísimos apéndices, también tripartitos. El esfuerzo para acercarse al núcleo del texto, la expulsión y retorno de los moriscos de Villarrubia, exige pues un trabajo más que sobresaliente de documentación y de entrelazado de distintos juncos. Y el resultado es fascinante, pues se trata, nada menos, de intentar «establecer el ver-

dadero alcance de esta desobediencia para dar una visión más objetiva y real de la expulsión que la que hasta ahora se nos ha venido dando» (p. 470).

Quizá es difícil resistirse, cuando se trata de los moriscos y se tiene una formación literaria, a comenzar con el recuerdo del conocido episodio del morisco Ricote, que Cervantes aborda en la segunda parte del *Quijote*. Es un paso obligado, por aparecer en la universal novela y por la complejidad del episodio mismo, lo que ilustra muy bien, tanto en la historia como en la historiografía, el apretado entramado de los hilos que tejen la expulsión. La detención en Ricote también le permite a Dadson señalar, desde muy pronto, que la situación de los moriscos en la península era muy variable, pues los problemas de esta suerte de comunidad no eran los mismos en Andalucía, Aragón, Valencia o en La Mancha, patria del morisco Ricote y de los habitantes de Villarrubia.

Igual que de manera inmediata se aprecia que el libro de Dadson es muy extenso, desde las primeras páginas también resulta evidente que es muy renovador. Así, frente a la fuerza de los hábitos históricos e historiográficos, que no suele centrarse ni en los moriscos que regresan a España después de la expulsión, ni en los moriscos castellanos —que convivían con los cristianos (p. 23)—, Dadson insiste en la necesidad de volver a las fuentes primarias: «nos ha sorprendido la cantidad de información sobre los moriscos antiguos de Castilla, mal o poco utilizada en el pasado» (p. 25), y remite al apéndice II, «con más de 160 documentos». El acopio y estudio de una documentación nueva en este tema (la de la casa de Híjar en el Archivo Provincial de Zaragoza), unido al fino conocimiento de la bibliografía sobre el tema, le permite al autor realizar una revisión de distintos aspectos de los usos históricos, y replantearse las fuentes efectivas del poder (y enfrentar al poder establecido los lazos de parentesco y el poder efectivo de las

grandes familias), o valorar las imposiciones de las grandes distancias en la España del siglo XVII, o la más apegada conexión con la realidad de cierta documentación (la de los hechos cotidianos frente a la que recoge las decisiones desde arriba o los procesos inquisitoriales). Sin embargo, el trabajo se acoge a una norma de prudencia, pues se trata de un estudio muy acotado a un ámbito geográfico, el de un pueblo que a pesar de su posible valor representativo (pues no es ni grande ni importante, p. 26) no debe suponerse sin más como un caso efectivo de esa hipotética representatividad: «¿Eran los moriscos de Villarrubia una excepción que confirma la regla, o reflejaban una realidad que se daba en bastantes pueblos y lugares de Castilla y Extremadura? Hasta que no se hagan historias semejantes de otros pueblos de la región, sólo podemos aventurar una hipótesis», aunque «nos parece totalmente improbable que la resistencia mostrada por Villarrubia y los éxitos cosechados fuesen únicos» (p. 35).

Es necesario partir del origen de lo que se suele llamar el «problema morisco» y remontarse a la creación de la encomienda y a la conversión general de 1502 como antecedentes, antes de que Villarrubia se convierta en «lugar de señorío» con la compra, en 1552, por el conde de Salinas: se trata de una elección «extraña» por la que se paga un precio «de los más altos», quizá para «vivir cerca de donde el Emperador solía tener su corte» (p. 92). Para determinar el valor del pueblo se dispone de una gran cantidad de datos, lo que facilita el cálculo del número de moriscos a mediados de la centuria, (entre un 40 y un 45 %, p. 106). El autor puntea con amenidad los hitos del proceso que, junto a la conversión y la compra del conde, pasan por «la llegada masiva de moriscos granadinos al Campo de Calatrava a partir de noviembre y diciembre de 1570» (p. 135) y las consiguientes dificultades, pues «el problema de los granadinos no era sólo

religioso sino que era cultural, alimenticio, racial y lingüístico» (p. 158). Es una división fundamental la que separa a los dos grupos de moriscos: los que ya habitaban la región y los moriscos granadinos, pues éstos son los últimos en llegar, los menos asimilados en teoría y los primeros en salir de muchos lugares en la expulsión. Los matices son numerosos, como lo prueba el que para los moriscos antiguos «el problema lingüístico podría ser motivo de cierta gratificación ya que les daba la posibilidad de aprender por primera vez el árabe» (pp. 158-9). *Los moriscos de Villarrubia de los Ojos* está lleno de muy finos detalles, sobre curiosidades y problemas de la historia más menuda, con mucho interés, como el habla de los moriscos (pp. 261 y ss.): se puede suponer que «los moriscos de Villarrubia no se diferenciaban en su habla de los demás habitantes de la villa» (p. 264).

Entre las líneas maestras que cruzan el volumen está el cuidadoso dibujo de los problemas de una casa noble en los Siglos Oro, y de los entresijos de los nexos entre Salinas y Villarrubia, lo que incluye un estudio puntilloso de los impuestos, bienes, organización vecinal y de la «democracia local» (p. 223). Dadson dispone de una señalada ventaja, pues sus numerosos trabajos en los que hasta ahora había demostrado su carácter de buen conocedor de Salinas facilitan su «salto» a un tema no por conexo menos difícil.

En la segunda parte se desgrana el complejo proceso de la expulsión. En la reescritura de esta historia se utiliza un relato muy pormenorizado, con muchos actores, entre los que hay que destacar las dos cabezas visibles: el conde de Salazar (con su fervor por el cumplimiento de la ley) y el conde de Salinas (que defiende, interesadamente y desde las sombras, a la comunidad morisca). Pero Dadson es convenientemente cuidadoso y mantiene posturas muy matizadas, como en la valoración del conde de Salazar: «No hay duda

de que Salazar era un fanático que enfermaba con solo pensar que queda un morisco en España, pero al mismo tiempo era un fiel servidor y cumplidor de las órdenes recibidas de sus superiores» (p. 328). Del minucioso análisis de la documentación se desprenden comentarios muy finos con mucha frecuencia: «En realidad, hubo dos procesos paralelos en medio de los cuales se encontraban los moriscos: por un lado, el proceso de recabar información sobre la buena cristiandad de los moriscos (proceso llevado por la Iglesia y los concejos y que requería tiempo), y, por otro, el proceso de expulsión (llevado por Salazar y sus comisario y requería urgencia), y casi en ningún momento estos dos procesos prosiguieron el mismo camino» (p. 333; véase el balance de la expulsión a finales de 1610, pp. 339-40). La exposición necesita examinar grandes dosis de documentación (buena parte de ella recogida en los apéndices), pero, como en toda investigación, es preciso formular preguntas e hipótesis: «¿Es que los moriscos villarrubieros habían conseguido asimilarse tanto a la cultura dominante que ahora proporcionaban familiares a la Inquisición? Si así fuera, podía explicar muchas cosas que, de otra manera, parecen inexplicables» (p. 341). El flujo de los que vuelven debe compensar las cifras de los que salen en «una expulsión que se creía duraría unos meses» y «tardó más de cuatro largos años» (p. 347). El avance no siempre es rectilíneo, aunque la voluntad de los encargados trata de vencer todas las resistencias. Así, el 22 de marzo de 1611 parecen acabarse ciertas contemplaciones con la publicación del bando «sobre la expulsión de todos los moriscos de Castilla, La Mancha y Extremadura» (p. 350). Se estudian las licencias a los más viejos, a las mujeres que se casaban con cristianos viejos, a los enfermos, y en un alarde de valentía (con la que está cayendo) se indica también «la naturaleza sumamente injusta de los bandos de expulsión para con los moriscos

varones» (p. 395) o que en España se «estaba practicando la limpieza étnica *avant la lettre*» (*ibidem*). Las rarezas se anotan y pueden ser muy significativas: «El que la Inquisición no tuviera ningún papel en la expulsión de los moriscos es algo que no ha llamado la atención, al parecer, a los historiadores ni ha recibido el estudio que merece» (p. 407). La épica, como es sabido, es casi siempre fácil de encontrar, y en esta empresa, más que en los empeños del conde de Salazar y de sus colaboradores, hay que ver «una hazaña digna de elogio» en que hombres que no habían salido nunca de sus lugares supieran volver a su tierra desde el sur de Francia (pp. 419-20). Interesante es, sin duda, el papel que jugaron en este proceso de ida y vuelta las plazas españolas en el «norte de África—Ceuta, Tánger, Larache, Peñón de Vélez de la Gomera, Orán— como refugio, primero, de los ataques de sus supuestos correigionarios, y plataforma, segundo, para poder volver a su tierra» (p. 502).

En medio de todo el embrollo que supone una expulsión que dura varios años, que se desarrolla en varias etapas y que se ve contrarrestada por el grueso flujo de los expulsados que regresan, uno de los objetivos del libro es determinar el papel que jugó el conde de Salinas en el proceso de expulsión de los moriscos de Villarrubia, si lo facilitó, si acogió a los que volvían, si tenía interés o intereses en las distintas actitudes, positivas o negativas. Frente a la sensibilidad actual, Dadson propone que los motivos de Salinas, de «carácter irascible y altanero» (p. 458) y con buenas relaciones con los poderosos Medina Sidonia y el marqués de Villafranca (p. 479), eran prácticos y no sentimentales: «A él le interesaba preservar la hacienda de los moriscos en las manos de los que mejor podían aumentar sus rentas e ingresos: los propios moriscos; de ahí, su apoyo y decisión de oponerse a los bandos de expulsión en todo lo que podía. Como remate final, conocía demasiado bien los entresi-

jos del gobierno para fiarse de promesas hechas sobre asuntos de hacienda» (p. 349). Pero como Salinas está obligado a mantener un doble juego, el cumplimiento de las leyes y la defensa de sus propios intereses, interpretar sus actitudes, sus maniobras, su efectiva participación se torna un problema que la simple documentación no resuelve. Es preciso interpretar: «La actuación de Salinas en el asunto de la expulsión de los moriscos no es nada clara, sobre todo porque no siguió una línea firme e inalterable. Por supuesto que no iría en contra de las órdenes del Rey, pero si había manera de interpretar los bandos a favor de los suyos, entonces habría que tratarlo, aunque sólo fuera para fastidiar a su contrincante el conde de Salazar» (p. 375), aunque, al mismo tiempo, «difícilmente puede haber una prueba más concluyente del papel ejercido en estos momentos por Diego de Silva y Mendoza en defensa de sus moriscos que el haber echado mano de su propio letrado para defender a estos dos moriscos» (p. 379). El conde compra todo lo que puede, «pues, aunque no le interesaba en absoluto la marcha de los moriscos de Villarrubia, menos le interesaba que se perdieran estas propiedades y su potencial económico» (p. 381). Si para poder manejar documentación el primer y perogrullesco paso es encontrarla, su hallazgo no es la última etapa, pues hay que saber leer los documentos y entender las ironías y sobreentendidos, o valorar, en el caso de Salinas, los borradores de cartas en el archivo de su casa y las tachaduras (pp. 383-4). Si las cifras y los cálculos son decisivos, no hay que olvidar otros factores no por más difusos menos influyentes: «El problema de Villarrubia y sus moriscos para el gobierno era que se convirtieron pronto en emblema para los demás moriscos del Campo de Calatrava» (p. 386), aunque sus resistencias y desafíos se explican mejor desde una posición distinta, la suya: «era el único lugar de señoría, y por tanto el único con capacidad de

enfrentarse a las órdenes reales y salir victorioso» (p. 387).

Dada la complejidad del proceso y lo detallado de la exposición, el libro se acompaña de breves resúmenes que permiten al lector navegar con pulso firme entre la riqueza de los datos. Así, sobre los de Villarrubia «sabemos que casi todos volvieron después de la primera expulsión de 1611, y que gran parte de los expulsados por el alcalde Madera en 1612 también volvió, pero de los expulsados por el conde de Salazar en junio de 1613 no sabemos nada: ni por qué frontera fueron echados, ni a qué país acudieron» (p. 527), y también hay que saber interpretar ese silencio (p. 528). El apasionante relato evita la socorrida técnica del claroscuro y aspira a pintar un fresco total, en el que se describe la saña de Salazar, sí, pero también las «demostraciones de humanidad entre los encargados de llevarla [la expulsión] a cabo» (p. 544). Todo el libro está atrevesado por una muy productiva perplejidad, que proviene de subrayar las paradojas y de señalar las situaciones grotescas que provoca la expulsión de una parte de la población mientras la vida diaria seguía, como las «discusiones legales sobre la hacienda unos moriscos que estaban allí como si nunca hubieran salido. ¿Qué pensaban ellos de estas sutilezas legales?» (p. 486), o que «la Real Chancillería hiciese caso a un morisco para investigar a un oficial real, que a su vez probablemente investigaba a los moriscos, entre ellos su propio acusador» (p. 498).

Otro de los núcleos del libro, junto a la colaboración de Salinas en el proceso de resistencia primero y de reintegración después, son las pruebas de que los moriscos regresan: «Aun si no tuviéramos la evidencia proporcionada por los oficiales de la expulsión de que los moriscos de Villarrubia habían vuelto una y otra vez a su villa, la evidencia de los registros parroquiales es contundente» (p. 571), de los bautismos y los matrimonios, o los «indicios

de que la vida normal había vuelto a la villa» (p. 489), como el dinero preciso para colocar un reloj en el Ayuntamiento, o que «gracias a la Inquisición nos han quedado casos reales de todo esto, ejemplos de los que volvieron» (p. 575). Pero no se trata sólo de documentar el regreso, sino de comprobar la reintegración de los moriscos en la comunidad de Villarrubia. El método es cuidadoso y pasa por casos concretos («El caso de Alonso de Cancerrada es como un barómetro de la situación en Villarrubia», p. 595), la valoración de la documentación ausente (no se conserva la documentación de ventas de bienes de moriscos en Villarrubia, «sólo nos queda la posibilidad de su destrucción para borrar toda prueba de los bienes de los moriscos, su venta y su dinero recaudado. Y esta destrucción favorecía tanto a Salinas [...] como a los moriscos», p. 614), y el estudio del destino de los bienes («resulta revelador que son los mismos moriscos quienes acaban con las posesiones de los que fueron expulsados. ¿Se hizo así a propósito para que los expulsados tuvieran la posibilidad, en un futuro más favorable, de volver a Villarrubia y recuperar sus bienes?», p. 618), aunque «lo más sorprendente, tal vez, de todo lo relacionado con la venta de los bienes de los moriscos expulsados» es «su posterior devolución, en algunos casos, a sus poseedores originales» (p. 620). Es más: al «examinar la tenencia de propiedades durante estos años y los siguientes» en algunos casos es posible «trazar una línea directa desde el primer propietario, mudéjar, hasta sus descendientes en el siglo XVIII» (pp. 637 y 639). La conclusión de Dadson no deja lugar a dudas: «La evidencia para la vuelta al Campo de Calatrava de muchos moriscos antiguos, aunque ésta fuese esporádica, gradual y sin coordinación, es, por tanto, incontestable» (p. 643), de modo que hacia 1621 o antes ya estaban «casi todos» de vuelta. En ese regreso contaron con dos puntales enormemente importantes: uno fue que la

«expulsión no tocara a los mayores, ni a los impedidos, ni a los clérigos» (p. 645), pero también lo es el grado de integración que testimonia la inevitable colaboración de los cristianos viejos y su apoyo a los moriscos (como la infructuosa búsqueda de moriscos por las autoridades estatales a finales de 1612: pp. 439-40).

Tras la expulsión y con el cambio de reinado, Dadson expone un panorama donde la convivencia entre los dos grupos es un hecho. A veces algunas pistas parecerían señalar a alguno de los apoyos de los moriscos (como que uno de ellos sea miembro de la Inquisición, pp. 672-3), y otras, las disputas de vecinos hacen aflorar lo que podrían considerarse viejos rencores (como el proceso por herejía y apostasía contra cinco moriscos, en 1628, pp. 674-90), aunque ni siquiera la Inquisición actúe con su tradicional fuerza contra las supuestas prácticas mahometanas. A partir de la documentación resulta difícil conocer cómo era «la vida privada de los moriscos villarrubieros», aunque sí hay «constancia cabal de su presencia [de los moriscos] en Villarrubia» (p. 714). Tras la muerte del conde de Salinas, su heredero estará desterrado en dos ocasiones en Villarrubia, la segunda durante varios y largos meses, en 1644-45. Es curioso que también haya un episodio de búsqueda de un tesoro, como en el *Quijote*, cuando en 1647 son apresados cinco moriscos que andaban removiendo tierra con ese fin (p. 750). Pero lo más destacado es que se sigue constatando la presencia de una «élite morisca de la villa» en la que se incluye a un maestro (p. 769). El autor extrae con mucha finura detalles relevantes, como el extraño caso de las hachas que no se consumen durante el funeral del duque y la conexión con una cofradía de cristianos nuevos a los que no les hubiera venido mal que ese consumo sin consumo se considerara un milagro (p. 777). La conclusión de este rastreo de dos siglos, y que se adentra en el s. XVIII, es que «indudablemente,

el ejemplo dado por los señores de Villarrubia [incluyendo a Jaime Fernández de Híjar, que hizo testamento en 1697] tuvo mucho que ver con esta tolerancia, creando en la villa un ambiente social positivo que aceptaba las diferencias en vez de rechazarlas» (pp. 780-1). Por eso, «al entrar el nuevo siglo XVIII, podemos decir que la asimilación de los moriscos de Villarrubia era completa» (p. 781): siguen poseyendo cañamares, ocupan cargos en la administración, etc. Es muy posible que más del 72 % de los moriscos se quedaran, finalmente, en Villarrubia de los Ojos (p. 783).

Tras el torrente de documentación, la exposición de muchos y relevantes hechos así como del trazado de un discurso coherente en torno a la expulsión y sus consecuencias, el epílogo admite que la situación de Villarrubia tiene algo de excepcional, cuando se compara con la imagen de los moriscos castellanos: «Evidentemente, los moriscos de Villarrubia son la excepción a esta regla. Sus licenciados, bachilleres, presbíteros, escribanos, arrendadores y mayordomos de rentas, y otros, formaban lo más parecido al tipo de clase media que se va a encontrar en esta época en un ambiente rural y eran un grupo dirigente poderoso que ayudaría a los suyos a sobrevivir a los bandos de expulsión» (p. 788). Pero Villarrubia, al mismo tiempo, no es un caso único, como lo evidencia la situación paralela del Valle de Ricote, en Murcia, y un posible panorama de localidades y regiones que podemos sospechar muy distinto del que se ha dibujado tradicionalmente (véanse las pp. 792-4). Dadson establece que la mayoría de los moriscos expulsados en Villarrubia volvió, como lo prueban «el desarrollo humano (es decir, la demografía), la actividad económica y la persistencia de nombres y apellidos de los moriscos» (p. 790), y a partir de ese sólido escalón Dadson se eleva a un nivel más alto al interrogarse sobre las dos Españas, sobre la imagen global del proceso y el supuesto odio de los dos grupos, cuestio-

nes que precisan una profunda revisión, ya que «demasiados estudiosos de este episodio se han tragado la propaganda oficial del odio entre los dos grupos o del estereotipo del morisco poco o nada aculturado e inasimilable» (p. 795).

Un libro de estas características descansa sobre una enorme documentación que, en gran parte, era desconocida. Por eso, es imprescindible que el volumen vaya acompañado de un grueso apéndice documental, que se organiza, con mucho acierto, en tres partes que se corresponden con los tres momentos de la expulsión: el antes (con 16 piezas), la expulsión propiamente dicha (la parte del león: 166 documentos) y el después (con 13). Los casi doscientos documentos incluyen listas, gráficos, árboles genealógicos, cartas, bandos, pregones, relaciones, informes, procesos, pleitos, firmas, etc. Una documentación tan rica es el soporte del alto edificio que levanta Dadson y resulta particularmente útil para identificar los nombres de los moriscos, a lo largo de doscientos años: «Fundamental para este estudio de los moriscos de Villarrubia es, huelga decirlo, identificar a los moriscos de la villa» en un período largo de tiempo (p. 1280; véase el documento 13 del apéndice III). El libro dispone, además, de un extenso índice y de una nutrida cantidad y variedad de fuentes recogidas en la bibliografía.

Con *Los moriscos de Villarrubia de los Ojos* demuestra Dadson que se puede escribir un libro documentadísimo para ofrecer una visión muy distinta de la admitida y al mismo tiempo facilitar una lectura muy grata. El libro no sólo es una académica investigación sobre el pasado de un pueblo español, sino que también toca un tema muy actual, pues, como indica el autor, todavía hay descendientes de los moriscos de Villarrubia, lo que no impide que el libro le interese a una parte mucho más amplia de la población (véase el caso de Plasencia y las pruebas de que Villarrubia no es un caso único, p. 466). Re-



cientemente, al consultar un ejemplar del texto en la Biblioteca Nacional de Madrid, el funcionario que sirve los libros me comentó que sus padres eran de Villarrubia y que los habitantes del pueblo estaban comprando el libro con mucho interés. Quizá no todos y no siempre sepan o hayan sabido que es imposible entender el presente sin conocer el pasado, pero el magnífico libro de Dadson no sólo incide en esa vieja y verdadera máxima, pues demuestra también que el pasado puede tener más de una cara y que es conveniente intentar conocerlas todas.

J. IGNACIO DÍEZ FERNÁNDEZ

TORRES COROMINAS, Eduardo. *Literatura y facciones cortesanas en la España del siglo XVI. Estudio y edición del Inventario de Antonio de Villegas*. Madrid: Polifemo, 2008. 760 + XVI pp. (ilustraciones en color).

No es habitual encontrar un libro que permita pasar de una situación de casi absoluta ignorancia a otra en la que brillan con fuerza datos bien documentados. Muchos estudiosos de la literatura española de los Siglos de Oro han frecuentado, en sus lecturas e investigaciones, el libro de Antonio de Villegas, el *Inventario*, un volumen misceláneo de prosa y poesía, y han sabido que nada se sabía de tan misterioso autor, nada más allá de los datos que aportaba el propio texto o que parecía aportar. Así, podía suponerse que Antonio de Villegas era algo más que «vecino» (tal y como declara el privilegio) de Medina del Campo, lugar de impresión del *Inventario*, y podía pensarse que Villegas era un escritor de origen converso, por esas melancolías que en nuestra historia literaria suelen identificarse con los cristianos nuevos. Junto a este par de suposiciones muy poco más podía añadirse a un libro un tan-

to misterioso, editado en dos ocasiones y que dejó de imprimirse en otra. El *Inventario* seguramente no habría superado esa penosa consideración de ser un texto para eruditos de no haber sido porque incluía la mejor versión del *Abencerraje*. Ese hecho dotaba a los misterios y velos de la obra de una nueva dimensión.

Hasta ahora no existía un estudio tan completo del *Inventario*, quizá por la falta de ediciones modernas. Desde su doble impresión en el siglo XVI (en 1565 y 1577) el texto sólo había sido recuperado, en plena posguerra, por la meritoria colección «Joyas bibliográficas», en una edición para bibliófilos que realizó Francisco López Estrada (1955-1956). El panorama ha cambiado y, guiado por Eduardo Torres Corominas, el lector dispone de una edición anotada del texto y de un extensísimo y jugoso prólogo que ocupa la mitad de un volumen de casi ochocientas páginas. Pero no se trata sólo de un detallado estudio de la prosa y poesía que juntó Villegas bajo un título tan revelador (y que permitiría entender que los poemas son todos de Villegas, p. 257), sino que el moderno editor ha desvelado la identidad del autor y ha reconstruido la trayectoria familiar a golpe de legajo.

Un trabajo de tal envergadura de inmediato nos revela su origen en una Tesis Doctoral, dirigida por Antonio Rey Hazas, de la Universidad Autónoma de Madrid, quien en un par de páginas liminares proporciona interesantes datos personales de Torres Corominas, como su procedencia de los estudios empresariales. Aunque en teoría una Tesis debe intentar colmar (con acierto, si es posible) una laguna, la de Antonio de Villegas se adivinaba como enorme. Torres Corominas dedica una veintena de páginas a explicar cómo construyó su particular hilo de Ariadna para llegar, con tanto éxito, hasta el corazón del minotauro y volver para contárnoslo («Historia de la investigación», pp. 15-33). Todo el que conozca el trabajo de archivo, con

sus alegrías (a menudo fútiles) y sus intensas penalidades, reconocerá aquí alguna etapa de sus investigaciones, aunque ésta, la que aquí se cuenta, es una historia con final feliz y eso se agradece. Tesón, inteligencia y buenas compañías son algunos de los ingredientes que contribuyen a coronar con tanto éxito una incursión de este calibre en los archivos, con un resultado de «más de dos mil folios de documentación» (p. 31).

El extenso trabajo, tan primorosamente editado por Polifemo, puede contemplarse desde perspectivas diversas. Para los más tradicionales o tradicionalistas, no dejará de ser, a pesar de sus abundantes páginas, la edición de un texto en el sentido más clásico, al que acompaña una buena introducción y una bienvenida anotación. Pero desde una perspectiva menos chata, es posible apreciar que *Literatura y facciones cortesanas en la España del siglo XVI* es, y su tamaño así lo delata, varios libros en uno. Es, desde luego, la historia de una vida y la historia de un libro (que encierra algunas claves para la historia de la novela), aunque, más acertadamente creo que hay que acudir a una división tripartita: necesaria edición del *Inventario*, que actualiza la cincuentenaria de López Estrada; un estudio apasionante de la hasta ahora desconocida vida de Antonio de Villegas, reconstruida desde el paso de sus ancestros por Burgos, en el seno de una familia dedicada al cultivo del vino, con cuidada atención a quienes intentan desarrollar una vida cortesana; una exploración de las conexiones de la literatura y las «facciones cortesanas» en la España de Carlos V y Felipe II. La introducción, está, de hecho, organizada en tres apartados, aunque son otros: el autor (sin duda el de mayor interés: «Antonio de Villegas, Hidalgo de Medina del Campo», pp. 37-202); el libro (con importantes hallazgos documentales y con hipótesis convincentes: «El *Inventario* de Villegas: historia de un libro», pp. 203-333); y el texto («El *Inven-*

*tario* de Villegas: lectura e interpretación», pp. 335-468). Tras ella se incluye la edición, anotada, a la que se añaden los textos de 1577, más una amplia bibliografía (pp. 731-756).

Quizá la contribución más importante del libro sea la reconstrucción de una biografía de la que se ignoraba casi todo, para vencer así esa limitación que imponía, hasta el presente, el uso del *Inventario* como fuente de información de la vida de su autor. A Torres Corominas le parece, muy acertadamente, que es preciso también reconstruir la vida editorial en Medina del Campo, concretamente la del «negocio editorial» (p. 12). Se descubren los orígenes burgaleses y mercantiles de los Villegas, y se confirma su ascendencia judía, que le llega al escritor probablemente por parte de ambos progenitores. Antonio de Villegas nace en Medina del Campo tras la revuelta de los Comuneros, en 1522. A través de pleitos civiles de la familia «es posible conocer cómo fue el ambiente en el que se crió Villegas» (p. 109). Sus estudios podrían explicarse por «la ideología y sensibilidad religiosa que revela la trayectoria del clan y su relación con los sectores cortesanos de ascendencia flamenco» (p. 110). Contaba Antonio de Villegas, que «residió en Medina del Campo toda su vida ligado a las viñas que garantizaban su subsistencia» (p. 155), con un hermano mayor y otros menores. El cancionero que el *Inventario* contiene confirma concretas conexiones con las «redes clientelares», pues la relación de Antonio de Villegas con «el círculo cortesano portugués», con la facción ebolista, se prueba a través de dedicatorias y dedicatarios, como el lamento por la muerte de María Manuela de Portugal o el poema dirigido al duque de Sessa. En los avatares políticos y sociales es oportuno ver cómo las dos ramas familiares de los Villegas, la de Valladolid y la de Medina, tratan, en un momento dado, de «obtener en breve un certificado de limpieza de sangre que les habilite para cual-

quier oficio de la Corona» (p. 172), en una época de la vida española que se adivina difícil para los conversos. Este fundamental primer capítulo recurre, pues, a la documentación de archivo que con mucha paciencia y tesón ha recogido Torres Corominas, pero no desdeña la información que ofrecen tanto el *Inventario* como los destinatarios de los poemas, ni, por supuesto, las explicaciones que parten de la *Invectiva*, de Damasio de Frías, cuyo texto ha sido descubierto recientemente por Juan Montero. Así, la *Invectiva* «permite imaginar a un poeta activo y beligerante que no se descubre en los documentos oficiales por la propia naturaleza de las fuentes» (p. 189). La cuarta pata de la mesa es la que sólidamente levanta Martínez Millán al estudiar las facciones cortesanas en el siglo XVI, en una bibliografía muy abundante y muy abundantemente utilizada. Buena prueba de la habilidad con que Torres Corominas maneja el complejo entramado religioso-político es esta larga y enjundiosa cita que funciona casi como conclusión: «según nuestros indicios, la familia de Antonio de Villegas estuvo ligada durante varias generaciones a las facciones cortesanas que apostaron por la vía media, el humanismo y la tolerancia religiosa frente a la opción política representada por los herederos del partido fernandino; y coherentemente optaron, como miembros de la antigua comunidad judía sinceramente convertida al cristianismo en el seno de la oligarquía mercantil burgalesa, por una espiritualidad vivencial e intimista que, a mediados del siglo XVI, se identificaba plenamente con el recogimiento practicado en numerosos cenobios franciscanos. La filiación ebolista de Villegas permite confirmar estas impresiones y pone en relación al escritor medinense con aquellos círculos cortesanos que rechazaban la implantación de los estatutos de limpieza de sangre, pues eran conscientes de que, al igual que la Inquisición, serían utilizados como eficaz

instrumento de discriminación por parte de sus enemigos políticos» (pp. 465-466).

El *Inventario* se entiende mejor desde los orígenes familiares y desde las luchas de las facciones cortesanas, pero también resulta imprescindible acudir a la importancia literaria de Medina del Campo: «Nadie en la España del s. XVI [...] tenía a su disposición tantas novedades editoriales como los vecinos de la villa», dentro del «período de apogeo del negocio editorial en Medina [que] se restringe a los años comprendidos entre 1540 y 1590» (pp. 209 y 212). Los cambios que se desprenden de la obtención del privilegio en 1565 se interpretan en clave de facciones (p. 250). Se valoran así, de manera muy convincente, los valores morales y sociales que despliega el *Abencerraje*, a partir del cambio de orientación ideológica en la monarquía hispánica que supone la llegada al poder del cardenal Espinosa y los letrados (p. 186). Las luchas de esas facciones y su dominio o predominio en determinados momentos serían la clave que explicaría por qué en 1565 Antonio de Villegas se autocensura en materia religiosa con el fin de evitarse problemas y para impedir que su editor haya realizado una pésima inversión. Falta poemas, que no se conservan, y que son aludidos en 1551, cuando cita, por ejemplo, «Vidas y muertes y miserias de los cortesanos», o textos recogidos bajo la elíptica forma de «obras de devoción».

En el proceso de comprensión de los cambios editoriales del *Inventario* son muy importantes los editores. Torres Corominas supone que fue el editor, Mateo del Canto, el que posiblemente quiso dar más interés al libro incluyendo el *Abencerraje*, pero «necesitaba recibir un apropiado tratamiento editorial» (p. 263) que mejorara las ediciones conocidas. Probablemente Villegas compone su versión a partir de una selección de las dos anteriores (la de la *Crónica* y la de *La Diana*) y «de ahí que el cotejo de variantes apunte a un caso de contaminación entre dos ramas del *stem-*

ma» (*ibidem*). La hipótesis general sería que en 1551 Antonio de Villegas renuncia a la publicación del *Inventario* por miedo a la Inquisición y por falta de editor; sin embargo, se decide a publicar el texto en 1565 tanto por el cambio de los tiempos (con el dominio de los ebolistas –con Ruy Gomez de Silva y con Francisco de Eraso, p. 266), como por encontrar un editor dispuesto a publicar el libro. Supone Torres Corominas una circulación manuscrita que avalaría el comienzo de la *Invectiva* de Frías. Varios poemas del *Inventario* tuvieron vida en distintos manuscritos como el llamado *Cancionero sevillano de Toledo* (otros manuscritos no se especifican: p. 267)

Estudia Torres Corominas con cuidado las cuarenta y siete piezas poéticas que componen el cancionero recogido en el *Inventario*: los once sonetos, muy ligados a Garcilaso; la extensa «Fábula de Píramo y Tisbe»; la canción petrarquista (que «muy probablemente fuese concebida para clausurar el primer *Inventario* de 1551», p. 404), etc. Pero la atención preferente se dedica al *Abencerraje*. Se acoge el autor a la hipótesis de Whinnom y Carrasco Urgoiti, más los materiales propios que acopia en el libro, y formula «una hipótesis de trabajo»: «en un primer momento, un autor desconocido elaboró la anécdota en su forma más breve [...] se difundió de forma manuscrita en colecciones de relatos históricos y misceláneas [...] uno de esos volúmenes llegó a tierras aragonesas donde un atento súbdito de Jerónimo Jiménez de Embún percibió las posibilidades narrativas del relato. Decidió entonces reelaborarlo con un claro criterio amplificador» y así se imprimió por primera vez (p. 312). Las versiones del *Abencerraje* incluidas en *La Diana* de Montemayor y en el *Inventario* serían «sucesivas refundiciones de la *Crónica* que pretenden acomodar el relato a un contexto editorial determinado» (p. 315). Sin embargo, «es preciso explicar cómo Antonio de Villegas –un

ilustrado hidalgo de Medina del Campo dedicado al negocio del vino y educado en el estricto ambiente del recogimiento– pudo sentir tanta inclinación hacia una moral pagana aprendida en pensadores estoicos» (p. 458), aunque lo decisivo es que el *Abencerraje* defiende una «lección moral» «absolutamente contraria a la ideología política triunfante», opuesta al «confesionalismo» (p. 459). Particularmente interesantes resultan las páginas, en este minucioso trazado de relaciones de reescritura a lo largo del siglo XVI, que se dedican a exponer la rivalidad con Jorge de Montemayor (pp. 357-358), que deben completarse con la matizada relación que les une, pues son «dos espíritus semejantes», aunque «sería posible postular una enconada pugna literaria entre ambos» (p. 178), que explicaría que Villegas compitiera con Montemayor y publicara su texto después del éxito de *La Diana*: «Si estuviéramos en lo cierto, tanto *Ausencia y soledad de amor* como el *Abencerraje* serían textos dependientes de la *Diana*, con la que Villegas desearía rivalizar veladamente, tal y como señalaba el polemista vallisoletano [Damasio de Frías] al parodiar los desaciertos estilísticos del medinense» (pp. 357-358). Se invierte así, con buenos argumentos, el orden tradicionalmente postulado por la crítica que antepone en el tiempo *Ausencia y soledad de amor* al texto de Montemayor.

En toda esta extensa y absorbente exposición de hechos y muy bien fundadas hipótesis me parece discutible que se conceda crédito a la existencia de una amada, real y muerta cuando se publica el *Inventario* (p. 182), para justificar el tono doliente, que bien podía ser una exgiencia tópica de la poesía amorosa. Aunque se aborda el asunto del limitado alcance de las piezas poéticas desde las relaciones de Villegas con una facción cortesana determinada así como con la falta efectiva de conexiones con los círculos literarios (pp. 335-336), y aunque es verdad que se

reconoce su «escasa habilidad para la innovación literaria –nunca manejó el endecasílabo con soltura ni pudo sacudirse la pesada carga del legado cancioneril» (p. 358; véanse también las pp. 371-372, así como las críticas de Damasio de Frías «quien lo acusó de haber tomado la mayor parte de sus versos de otros poetas anteriores», p. 405), sería deseable ahondar en cuestiones un tanto huidizas como las razones de la fama de Villegas en España (si existió), o el posible alcance de la sátira de Frías (quizá aún más irónica de lo que parece), o las causas del interés en el libro durante el siglo XVI (radicadas quizá en las piezas en prosa o en las composiciones en verso). Que el libro se edite dos veces sería un indicio de éxito, en el que pueden pesar factores económicos no relacionados ni con la calidad, ni con una geográficamente extensa admiración. Sí queda claro, por otro lado, que es una literatura retrasada o anterior a la contemporánea, y resulta sugestiva la hipótesis de un «movimiento de ida y regreso» a la poética castellana (pp. 385 y 387). Por todo ello, «pensar que un poeta marcado por estas circunstancias vitales –y cuya producción literaria sobrepasó siempre con dificultad los límites de la lírica cancioneril y la novela sentimental– pudiese ser el autor de una pieza tan novedosa y bien construida como el *Abencerraje* resulta poco menos que imposible» (p. 421). La misma justificación biográfica sirve para «postular –en otro nivel– su intervención como refundidor, pues si no tenía dotes para la creación de un artificio de esta naturaleza, no cabe duda de que atesoraba sabiduría suficiente como para comprender el sentido profundo de la novela y llevar a cabo, sobre una base textual ajena e incitado por las urgencias del librero, una inteligente labor editorial que diese como resultado la versión del relato contenida en el *Inventario*» (*ibidem*).

Torres Corominas había avanzado alguno de sus hallazgos antes de la publicación

de su *magnum opus*, como el memorial de 1551 (*Edad de Oro* XXIV, 2005, pp. 407-433). De ese y de otros hilos tira ahora para componer magistralmente todo un complejo mosaico en el que insertar la obra de este medinense tan poco conocido. Por primera vez es posible entender ese misterioso libro, el *Inventario*, y sus enrevesadas circunstancias de impresión o de no impresión: los problemas con la censura, que van de la mano de las luchas de las facciones cortesanas; los aislamientos de un poeta castellano que quiere cultivar el endecasílabo aunque se siente mucho más a gusto en el octosílabo; las polémicas literarias, que conllevan en este caso el ataque de Damasio de Frías; los cambios de la segunda edición; la intervención en la reescritura del *Abencerraje*; el mundo de los editores en ese decisivo centro mercantil que es Medina del Campo durante la vida de Antonio de Villegas. Se trata, sin duda, no sólo de una investigación de primer orden, sino de un relato apasionante que permite acercarse desde un perspectiva novedosa a un libro que deja aquí, si no todo su misterio, una buena parte de él.

J. IGNACIO DíEZ FERNÁNDEZ

NAHSON, Daniel. *Amor sensual por el cielo. La Exposición del Cantar de los Cantares de Fray Luis de León*. Madrid-Frankfurt: Iberoamericana-Veruert, 2006, 455 pp.

El presente libro analiza la traducción e interpretación del *Cantar de los Cantares* de Fray Luis de León sobre la base de la versión de la Exposición de 1561, que el autor explica como la matriz generadora de la obra del fraile agustino. El objetivo del libro es abrir una vía crítica, prácticamente inexplorada, posibilitando así una comprensión diversa de la obra de Fray Luis que, contrariamente a un importante

sector de la crítica, pretende mostrar el sensualismo del Cantar en vernáculo.

Un prefacio (pp. 15-18) y una amplia y enjundiosa introducción (pp. 19-62), en la que el autor pasa revista a la bibliografía generada por el texto hebreo del Cantar y por la de la Exposición luisiana, preceden los cuatro capítulos de que consta la obra. En el primero, *Los principios hermenéuticos de Fray Luis de León* (pp. 63-136), Daniel Nahson analiza filológicamente el segundo versículo del capítulo primero del texto hebreo del epitalamio bíblico, que Fray Luis vierte cuidadosamente en romance castellano, haciendo gala de sus conocimientos humanísticos y sensibilidad hebraista. Fray Luis traduce «fiel y cabalmente», siguiendo en esto algunos preceptos fijados en el Prólogo de la versión en castellano que, a la par de las tonalidades platónicas y veterotestamentarias de la temática amorosa del texto, este Prólogo es ponderado como un compendio de sugerencias estéticas en el asentamiento de un estilo, que hacen de esta introducción, no un prólogo al uso como se estilaba en el Renacimiento, sino un texto muy personal de introducir su obra, que a Fray Luis le servirá de modelo para todos sus escritos.

*La Exposición del Cantar de los Cantares: texto generador de su obra*, segundo capítulo del libro de Daniel Nahson (pp. 137-199), presenta los textos de las exposiciones de Fray Luis al segundo versículo del primer capítulo del Cantar en la interpretación de 1561 en lengua castellana y en la Prima Explanatio de 1589 en lengua latina y en su traducción castellana. También aquí se subraya la propiedad de texto generador que tiene la Exposición en la obra de Fray Luis, pues se descubre en algunos de sus libros, en sus sonetos amorosos, en sus odas y en fragmentos de Amado y Esposo de *De los Nombres de Cristo*. En el lenguaje de muchas páginas de este libro se entrevé el de la glosa del texto del Cantar bíblico. *Ágape* y *Eros* se muestran concluyentes como en la *Caritas*

agustiniana. Fray Luis insiste en examinar cuidadosamente los diversos estadios de la descripción de la compleja casuística del amor humano, pues es por medio de la comprensión de éste, como dice él en el Prólogo de su Exposición del Cantar en castellano (1561) y al comienzo de la Prima Explanatio de su última versión latina (1589) del epitalamio bíblico, como se da perfecta manifestación del divino.

En el tercer capítulo, *Sensualidad del sentimiento de la naturaleza: el tema pastoril en el comentario de Fray Luis al Cantar y su dimensión intertextual* (pp. 202-231), Daniel Nahson, tomando la Exposición del Cantar como subtexto, coteja diferentes descripciones de la naturaleza con el objeto de iluminar cómo algunas partes de la declaración del epitalamio informan pasajes de la poesía de Fray Luis y entran a formar parte de la prosa de *De los Nombres de Cristo*. En la descripción de la naturaleza el autor reconoce la gran impronta virgiliana y, en el tema del retiro en el campo la influencia horaciana, así como la realidad autobiográfica del retiro campestre de la Flecha. La vida en el campo, lugar predilecto para el amor, se entrelaza con el género del Cantar, que Fray Luis cataloga de égloga pastoril, siendo pastores los protagonistas, buscando encuadrar el texto hebreo en una fórmula literaria que le posibilite proseguir fielmente el relato histórico en el que se asienta la poesía del Cantar, a la par de reflejar la estética del Renacimiento de elogio de la naturaleza, para Fray Luis morada del cielo en la tierra y lugar simbólico que le posibilita elevarse hacia la percepción del absoluto.

*El erotismo del Cantar y el «misticismo» hebreocristiano de Fray Luis: una espiritualidad sensualizada*, cuarto capítulo del libro (pp. 233-295), trata de la tradición y el empleo que del *locus amoenus* hace Fray Luis en su Exposición al Cantar. El huerto paradisíaco, cuidadosamente protegido en un jardín cercado, *hortus conclusus* de 4,12 del epitalamio, asociado

muchas veces con el jardín del Edén de Génesis 2,8, y aún algunas con el vergel de 4,15,16; 6,2,11 y 8,13 del Cantar, ha sido principio de inspiración para la literatura pastoril del Renacimiento en su reinterpretación del *topos* del *locus amoenus* y es tal vez una de las más importantes imágenes del epitalamio bíblico que adoptó la literatura europea. Fray Luis, sin desviarse de los fundamentos de su orden agustina, para la que los objetivos fundamentales de las Sagradas Escrituras son promover la caridad y reprobar la incontinencia, traslada e interpreta las representaciones del *hortus conclusus*, que es la Esposa, cuidando de proseguir fielmente el texto original, dotándolo de una imaginaria y de un simbolismo idóneo para representaciones sensuales de la pasión erótica y de la nostalgia del cielo.

En las conclusiones al libro (pp. 281-291), Daniel Nahson subraya que las indagaciones de los conjuntos de temas que confluyen y las herencias que concurren de la Exposición al resto de los escritos de Fray Luis en español llevan a un entendimiento más profundo y extenso de su obra. El autor recalca asimismo que, después de estudiar la magnitud intertextual del Cantar bíblico en los escritos del fraile agustino, se confirma que, pese a las extendidas aseveraciones de la crítica, hay en la obra de Fray Luis, y particularmente en la Exposición del Cantar, una dosis más alta de amor humano, de erotismo y sensualidad de la que se ha admitido normalmente. Finalmente, Daniel Nahson concluye diciendo que, una vez investigada la nueva y complicada tarea de trasladar la plurisemia de la lengua hebrea, el crisol del texto originario, a la lengua española, se ha podido advertir que la limpia perfección formal del castellano de Fray Luis está en ocasiones unida al original lingüístico del hebreo bíblico como ejemplo manifiesto de algunos lugares de su obra.

En el apéndice (pp. 293-366), se confronta el texto hebraico del primer capítu-

lo del Cantar, el procedente de la Vulgata de San Jerónimo, la versión de Arias Montano en castellano, que el autor había regalado a Fray Luis para que la tradujese al latín, y la versión castellana de éste. Una bibliografía extensa (pp. 367-442) completa el libro. A manera de rúbrica, el autor ofrece una copia (pp. 443-455) del manuscrito de la «Respuesta que desde la cárcel da a sus émulos el RP. Fray Luis de León sobre el término ‘Zama’, en la traducción literal, y declaración del libro de los Cantares de Salomón. Año de 1573». Mss. 18.575 (39) de la Biblioteca Nacional de Madrid.

M<sup>a</sup> PILAR MANERO SOROLLA

GARRIDO GALLARDO, Miguel Ángel y ALBURQUERQUE GARCÍA, Luis (coords.). *El «Quijote» y el pensamiento teórico-literario*. Madrid: CSIC, 2008, 622 pp.

En el verano de 2005, concretamente entre el 20 y 24 de junio, se reunió en Madrid, acogidos por el Grupo de Análisis del Discurso del CSIC, un nutrido número de investigadores, profesores y críticos cuyos afanes académicos se inscriben dentro de lo que, en el catálogo de enseñanzas universitarias, se recoge bajo el marbete de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada. El propósito de tal reunión no era otro que el de «enfrentarse con la obra clásica por antonomasia» en el año en que se conmemoraron los cuatrocientos años de publicación de la primera parte del *Quijote*. El libro que ahora reseño ofrece una selección de las contribuciones presentadas al congreso: una cincuenta de comunicaciones encabezadas por un prólogo a cargo de Miguel Ángel Garrido Gallardo, coordinador del evento, y las sesiones plenarias del mismo, a cargo de dos distinguidos cervantistas: Carlos Alvar y Ciriaco Morón Arroyo.

El volumen, muy extenso y editado con la pulcritud habitual de los anejos de *Revista de Literatura*, combina la organización temática en cuatro grandes apartados (1. *Poética. Retórica. Humanismo*; 2. *Teoría de la Novela*; 3. *Recepción*; y 4. *Crítica Literaria*), con el orden alfabético en cada una de esas secciones. Esta amplia variedad temática unida al número elevado de participantes –la práctica totalidad de especialistas en España en Teoría de la Literatura– convierte a este libro en un instrumento de consulta muy interesante, pues permite comprender mejor el acercamiento que el *Quijote* está recibiendo en España por parte de aquellos investigadores. A estos hay que añadir unos pocos, selectos, hispanistas que combinan el asedio teórico con los procedimientos analíticos de la Filología e Historia Literaria: Helios-Jaime Ramírez, Jean Pierre Étienvre, Natalia Arsétiava, Juan Diego Vila, Christoph Strosetski,...

El primer apartado, acaso el que más se ciñe al tiempo histórico del *Quijote*, analiza aspectos elocutivos cervantinos (Abad Nebot), cuestiones de traducción (Albadalejo Mayordomo) y humanismo (Bobes Naves). La poesía cervantina inserta en la novela es la que mayor atención recibe: desde la visión más externa («La métrica española en tiempos de Cervantes», por Isabel Paraíso Almansa), a las más concretas, si bien desde perspectivas distintas: «Los versos del *Quijote*», por José Domínguez Caparrós, y «La poesía inserta en el *Quijote*. Aspectos pragmáticos», de Ángel Luis Luján Atienza. Sin duda, estos trabajos han de insertarse en el contexto de la revalorización de la poesía cervantina que está teniendo lugar en fechas recientes (véase por ejemplo el artículo panorámico de José Luis Fernández de la Torre en *Voz y letra*, XVIII, 1, 2007).

El segundo apartado, sobre *Teoría de la Novela*, ofrece al lector una muy interesante revisión del acercamiento bajtiniano al *Quijote* de la mano de Darío Villanueva,

un inteligente análisis de los materiales incorporados a la novela (en este caso el entremés, a cargo de Abraham Madroñal Durán), y diversas aproximaciones al concepto «Ficción cervantina» (Antonio Garrido Domínguez, Armando Pego Puigbó y Cristina Sánchez Tallafigo).

La sección más extensa –como viene siendo habitual en las reuniones científicas en torno a Cervantes– es la tercera, sobre *Recepción*. Aquí se encontrarán trabajos sobre la huella cervantina en Foucault (Étienvre), en José María Merino y Antonio Colinas (Martínez Fernández), Unamuno y Ganivet (Strosetski); cinematografía (Neira Piñeiro), exilio (Pulido Tirado) y literatura extranjera (Arsétiava, Benson e Izquierdo, Garbisu Buesa, etc.).

El volumen se cierra con el capítulo más heterogéneo (*Crítica literaria*), donde se hallarán aproximaciones al *Quijote* desde los más diversos procedimientos de análisis y teorías: filología y comparatismo (Romo Feito), feminismo (Navas Ocaña; Vila, pero desde una perspectiva histórica), otra vez Foucault (Werg), teatralidad (García Barrientos) homenajes e imitaciones (González Subiás), e intertextualidades (Dotras Bravo).

A todo este bagaje erudito y analítico, que permite observar con precisión los caminos que sigue en España la Teoría Literaria con respecto al *Quijote*, con muchos elementos en común con los esfuerzos y resultados del cervantismo contemporáneo, le preceden dos excelentes ponencias plenarias a cargo de Carlos Alvar sobre la importancia fundamental que la traducción alcanza en el texto cervantino («El *Quijote* y la traducción», pp. 21-34), y de Ciriaco Morón Arroyo sobre una cuestión de extraordinaria importancia en nuestro autor: «[...] qué es leer un texto literario y cómo se pueden aplicar al texto de Cervantes unas teorías básicas de teoría de la lectura» (p. 35). Lo hace con un título de ecos gadamerianos: «La lectura del *Quijote*: Verdad y métodos» (pp. 35-51).



Volumen denso, variado, extenso, útil para el cervantista de hoy, cuenta, además, con un prólogo no habitual en este tipo de publicaciones, a cargo de Miguel Ángel Garrido Gallardo, cuyas palabras finales suscribo plenamente: «[...] el enriquecimiento de la *intentio lectoris*, que deberá aportar la celebración del IV centenario del *Quijote* habrá de tener en cuenta que forma parte de su *intentio auctoris* y, sobre todo, cuáles son los límites que impone la *intentio operis*. Al mostrar ahora, con este ejemplo, hasta qué punto hay historias del *Quijote* que son cuidadosas y exactas propagandas de los decretos del Concilio de Trento, quisiera que mis palabras sirvieran de aviso para la navegación: no existe en ninguna parte un *Quijote* postmoderno. No es admisible que el texto del *Quijote* ni otro signifique cualquier cosa. Aunque podamos dialogar con ella desde la disidencia, no debemos permitir, ni en este congreso ni en los demás, que en 2005, no quitemos barniz alguno y el que pongamos, en vez de abrillantar, oculte la obra cuyo nacimiento se conmemora» (p. 17). Estas palabras, escritas con motivo de aquella ocasión celebrativa, son válidas también para cualquier otro tiempo.

JOSÉ MONTERO REGUERA

LUCÍA MEGÍAS, José Manuel. *Los primeros ilustradores del Quijote*. Madrid: Ollero y Ramos, 2005, 307 pp.

Aunque Cervantes no conociera ninguna edición ilustrada de su *Quijote*, más allá de las marcas de impresor y de los adornos tipográficos de las primeras, no era ajeno al valor de la imagen como soporte de la lectura del texto; en I.ix, cuando describe los cartapacios de Cide Hamete Benengeli que por fin llegan a sus manos, imagina ese manuscrito adornado con una miniatura en la que aparecen don Quijote

y el vizcaíno a punto de trabar fiero combate, en la misma posición en que habían quedado al final de I.viii; cada una de esas figuras, tal y como las contempla el asombrado transcriptor de la *Historia* arábica, iba acompañada de un rótulo, en donde aparecía el nombre de los personajes; la verosimilitud del texto la garantiza la minuciosa descripción de Rocinante –tan quevedesca–, del caballero y de su escudero de «zancas largas»; con estos retratos, Cervantes está proporcionando unas primeras imágenes para interferir en la lectura de su obra, de modo que esos rasgos y valores por él destacados se conviertan en signos que ayuden a interpretar el sentido del texto. Si esto sucede en la *Primera parte*, en la *Segunda*, en II.lxxi, de regreso ya a la aldea, el caballero y el escudero, ya demasiado asenderados, reposan en una venta en donde examinan unas mal trazadas sergas –o tapices– que en sus muros colgaban; son ahora los personajes del texto cervantino los que se enfrentan a un mundo de imágenes, en este caso mitológicas, pues en ellas se representaba el rapto de Elena y la lamentación de Dido: mientras don Quijote hubiera querido que tales «señoras», tan desdichadas, hubieran vivido en su época para que él hubiera podido prestarles ayuda, Sancho, tocado de don profético, vaticina que sus propias figuras se perpetuarían enseguida en «historias pintadas» como las que ellos estaban viendo. Y, en efecto, ya en la misma mitad de siglo, se construirá la primera serie iconográfica dedicada a interpretar y a recrear las aventuras del texto cervantino, inaugurándose así un proceso ininterrumpido hasta los proyectos editoriales más recientes, iluminados por artistas o dibujantes de reconocido prestigio.

Hoy en día, el estudio y el análisis de la transmisión del *Quijote* presupone la valoración de sus ediciones ilustradas, es decir, de ese ininterrumpido rimerero de imágenes con que, a lo largo y ancho de toda Europa, se han configurado diversas

maneras de asomarse al mundo cervantino, de conocerlo, de poder aprehender –susci-tándolas muchas veces– las principales sig-nificaciones que de la obra derivan. Tal es el objetivo que se ha fijado José Manuel Lucía Megías en esta novedosa y sorpren-dente monografía, en la que convergen varias de las principales líneas de análisis de este investigador: por una parte, dentro del ámbito de la crítica textual, el conoci-miento de la imprenta y la influencia que puede llegar a ejercer en la formación y construcción final del libro (ver *Imprenta y libro de caballertas*, Madrid, Ollero y Ramos, 2000), por otro, el examen meti-culoso con que ha explorado todas y cada una de las principales ediciones ilustradas del *Quijote*, con resultados que habían sido ya ofrecidos en trabajos previos como, por citar sólo uno, el dedicado a «Modelos iconográficos de *El Quijote* (siglos XVII-XVIII): I. Primeras notas teóricas» [*Litterae*, 2 (2002), pp. 59-103], base de este libro y soporte, asimismo, de numerosos artícu-los que aparecerán en la *Gran Enciclope-dia Cervantina* (publicado el volumen co-rrespondiente a la letra A [Madrid, Casta-lia, 2005], el resto, en prensa).

José Manuel Lucía se ha fijado, por tanto, la difícil tarea de enseñar el modo en que los primeros ilustradores leían el *Quijote*, lo imaginaban y lo descifraban en unos modelos iconográficos que, más que reflejar el texto cervantino, representaban el marco de recepción para el que esa ver-sión de la obra se destinaba. Explica, así, la importancia del proyecto ejecutado por Jacob Savery (Dordrecht, 1657), hasta el punto de permitirle tildar de invento holan-dés el *Quijote* ilustrado, ya que él fue el primero en registrar los gestos y las acti-tudes de los personajes cervantinos, así como en seleccionar un primer conjunto de aventuras para sus estampas; esta influen-cia es visible en la edición de Frederik Bouttats (1669), en la que se repiten algu-nas de las escenas, si bien las nuevas com-posiciones tienden a añadir nuevos detalles.

En todo momento, Lucía Megías va citan-do los pasajes de la novela que sirven de apoyo para el trazado de las ilustraciones que examina; estos dibujos acompañan al texto (hay 345 ilustraciones en este libro) y permiten seguir, en todo momento, ese proceso de adaptación de la obra cervanti-na y el modo en que las imágenes van cambiando, en función de las nuevas ne-cesidades que los ilustradores perciben en cada una de sus épocas. No se descuidan las valoraciones sobre estos dibujos que aparecen en algunos de los proemios de estas ediciones; así, se ofrecen los comen-tarios con que el impresor Juan Mommar-te (Bruselas, 1662) destaca la novedad de este procedimiento: frente a otras impresio-nes que reducían las aventuras a la lectura de letras, él encarece la suya en que las ofrecía «también en estampas, para que no sólo los oídos, sino también los ojos ten-gan la recreación de un buen rato y entre-tenido pasatiempo». En estas primeras edi-ciones queda claro el proceso de competi-ción que las imprentas habían iniciado para lograr vender un número mayor de ejem-plares.

Demuestra J.M. Lucía que los primeros ilustradores se atienen al sentido principal de la obra apuntado por Cervantes: los episodios son, sobre todo, cómicos y la intención básica del libro es la humorísti-ca. No deben buscarse, en esas imágenes, otros valores: prevalece la acción, el dina-mismo de los gestos, y se repara, en espe-cial, en los golpes y en las caídas que sufren los personajes, así como en las des-venturas a que son arrastrados, sin descui-dar las secuencias escatológicas (la aven-tura de los batanes, el final del bálsamo de Fierabrás) a las que el propio Cervantes daba singular importancia para suscitar la risa. Estos principios se mantienen en la primera edición ilustrada española, la de Diego de Obregón (Madrid, 1674), de dos tomos en cuarto, con una portada en la que se anuncia: «Nueva edición, corregida y ilustrada con treinta y cuatro láminas muy

donosas y apropiadas a la materia»; una simple inspección de las estampas demuestra que no son una mera copia, primero porque el grabado se introduce en el texto y segundo porque se busca un *Quijote* más cómico si cabe; hay doce nuevas estampas, en las que se reflejan por primera vez episodios que hasta entonces no habían interesado como el de la vuelta de don Quijote en una carreta o el de la lucha de Sancho con su amo cuando éste iba a darle los azotes de la penitencia. Éste es el medio por el que se forman los llamados *Quijotes de surtido*, libros de formato en octavo que difunden el texto –con unos valores parecidos– desde mediados del siglo XVII hasta el siglo XIX, manteniendo el programa iconográfico de Obregón, ajustado eso sí al nuevo tamaño.

Otro cauce de transmisión del *Quijote* ilustrado lo ofrecen las láminas sueltas, instigadas por el librero Jacques Lagniet, de las que se conservan treinta y ocho, que siguen incidiendo en los motivos burlescos y escatológicos de la obra.

Lígeros cambios se aprecian en la traducción francesa de Filleau de Sant Martin, aparecida en Bruselas en 1706, también aumentada en estampas, obra ahora de Jacob Harrewyn, un hábil ilustrador, especializado en cartografía. No pretendía crear una nueva serie de imágenes, sino mejorar la inicial holandesa; de este programa, J.M. Lucía valora el movimiento, la complejidad de las composiciones, la armonía que se desprende, en fin, de ellas. Poco a poco, el *Quijote* va desprendiéndose de la mordaza histriónica y se acerca a esquemas de comportamiento más cortesanos, propiciados por las estampas múltiples de Harrewyn y, sobre todo, por los veintiocho cartones que elabora Charles Antoine Coppel, pintor del rey, de 1715 a 1751; todos menos dos pasarán a la estampa y de ellos derivarán series de grabados que se venderán en carpetas; esta nueva modalidad de representación ilustrada requiere una configuración cortesana de las aventu-

ras, que favorece una dimensión también teatral de las mismas. Estas imágenes corresponden a un mundo rococó, en el que prevalece el detalle, lo accesorio, el adorno, además de la sorpresa, con continuos guiños y miradas cómplices para que los espectadores de las escenas puedan incorporarse a las mismas o construir unos modos específicos de contemplarlas.

Distinta es la iconografía inglesa, ajustada a especulaciones más profundas sobre los valores que subyacen en la novela. Hay, incluso, pretensiones de adaptarla a las costumbres autóctonas, cambiando nombres de personajes o modificando los registros elocutivos de los protagonistas; de ahí que las estampas ofrezcan figuras que se corresponden con el mundo al que van destinadas; tal es lo que ocurre con la serie iconográfica de Thomas Hoggin de 1687. Con todo, J.M. Lucía atiende, de forma primordial, al proyecto editorial más valioso de este momento, el auspiciado por Lord Carteret en 1738 (bajo la dinastía Hannover), muy cercano a los valores del neoclasicismo: se ofrecen sesenta y siete estampas a toda página con un frontispicio; parece que en principio fueron encargadas a William Hogarth, de quien se reproduce sólo una ilustración, y que tuvo que ser apartado del proyecto por motivos políticos, además de desviarse del decoro que el Dr. John Oldfield –verdadero editor de esta magna producción– exigía; de ahí que se prefiriera la interpretación del mundo cervantino que realiza el pintor John Vanderbank, uno de los más importantes ilustradores de la obra; sus composiciones son refinadas, elegantes, y en ellas se valoran, sobre todo, los episodios referidos a las conversaciones y a los discursos que pronuncian los personajes; este aspecto, junto al valor que se concede al paisaje, es el más singular de estas ilustraciones, ya que son los sentimientos de los personajes los que importan, no los golpes o las caídas que sufren. Se atiende, así, a la transformación psicológica de los

seres de ficción, a esa doble mirada con la que contemplan una sociedad que va a ser duramente satirizada. Francis Hayman, por su parte, incorporará a sus grabados principios escénicos con los que logrará aumentar la intención didáctica de la obra.

Sin renunciar a la erudición obligada por el tema (la relación entre imprenta e iconografía), J.M. Lucía construye una obra que se lee como si de un texto cervantino –con sus prólogo y epílogo tan irónicos y sugerentes– se tratara, porque lo que se pretende es articular la historia de un viaje, de un itinerario por las primeras estampas que, a lo largo de dos siglos, transmitieron la imagen del *Quijote* por toda Europa, recogiendo matices nuevos, seleccionando episodios distintos, propiciando una contemplación que permitiera llegar al alma de unas figuras que pueden sufrir o reírse, hablar o gesticular, pero que siempre reflejan –como perfecto espejo– la mirada de los lectores que las observan y examinan, escudriñándose a sí mismos.

Tras el aluvión bibliográfico propiciado por el centenario de 1605, *Los primeros ilustradores del Quijote* se revela como una monografía fundamental para aprender a leer el *Quijote*, a mirarlo con los ojos de los lectores de cada una de esas épocas, a reconocer, en fin, la recepción sufrida por esta obra a lo largo del tiempo.

FERNANDO GÓMEZ REDONDO

JIMÉNEZ HEFFERNAN, Julián (ed.). *La tropelía. Hacia el coloquio de los perros*. Madrid: Artemisa, 2008, 429 pp.

Nada mejor que la *tropelía* o «ciencia que hace parecer una cosa por otra» para definir el poder taumáturgico de la literatura cervantina. Cuando la *tropelía* da título a un volumen misceláneo sobre el *Coloquio de los perros*, la elección del marbete designativo es óptima y certera.

Los ensayos de este volumen, dirigido por Jiménez Heffernan, indagan desde diversas perspectivas y con una rica variedad de enfoques en los elementos de mayor complejidad e interés que esconde el *Coloquio*: su extraña modernidad; los problemas sobre los límites de lo verosímil y lo real, la verdad y la ficción; el sentido que el ejercicio de la lectoescritura y la audición tienen en el relato; el interés de Cervantes por el lenguaje y la racionalidad lingüística; así como los vínculos que establece esta pieza con la literatura y el contexto de su época, pero también con las literaturas y los contextos de épocas precedentes y posteriores; en fin, su desconcertante cercanía y vigencia. Aparte de esos valores, y de la calidad de los trabajos reunidos, sobresale, por excepcional, la participación en un volumen de estas características del crítico norteamericano Joseph Hillis Miller, quien aporta una lectura original y distinta del relato cervantino.

Hillis Miller (pp. 33-98) ubica conceptualmente los problemas que plantea el marbete *posmoderno* aplicado a obras narrativas más allá de límites estrictamente cronológicos. Partiendo de una consideración general sobre las características definitorias de la narrativa posmoderna, establece una minuciosa comparación entre *The secret integration* (1964) de Thomas Pynchon y *El coloquio de los perros* cervantino. Con el foco crítico de Miller iluminando ambos relatos se percibe que, pese a las irreconciliables diferencias temáticas, genéricas e históricas de ambas obras, existen interesantes vínculos entre nociones vinculadas casi exclusivamente a eso que se ha llamado *posmodernidad*, tales como la mezcla de estilos (o pastiche), la parodia, la hibridación genérica, la pérdida de protagonismo del narrador omnisciente (que es sustituido por el denominado *narrador telepático*), la discontinuidad narrativa, la falta de unidad temporal en el relato, la intercalación, la mezcla de registros, la utilización de lo indirecto, la tendencia al

anti-realismo, el uso de una historia-marco sobre la que se articulan las demás narraciones, el interés por los personajes marginados o periféricos, los problemas sobre la verosimilitud del relato y, consiguientemente, sobre el estatuto de la realidad y la ficción, así como la responsabilidad del lector en la toma de decisiones interpretativas, tanto éticas como hermenéuticas.

Su ensayo recuerda que las formalizaciones críticas *posmodernistas* basadas en categorías formales y/o rasgos estructurales resultan inconsistentes en el análisis del texto literario al margen de posicionamientos inmanentes. Además, Hillis Miller sugiere que las técnicas narrativas no han variado sustancialmente desde Cervantes hasta el momento presente; concluye que las categorizaciones basadas en estilos literarios, aun dentro de un mismo período, resultan muy conflictivas e inoperantes; y afirma, asimismo, la validez del concepto derrideano de *lógica autoinmune* para la interpretación de las comunidades en obras literarias desde Cervantes a Pynchon.

Partiendo de su propuesta de *crítica como sabotaje*, Manuel Asensi (pp. 99-131) dilucida el modo en que Cervantes ataca al legado aristotélico. Admite la innegable presencia de Aristóteles en las novelas escritas por Cervantes, pero afirma, asimismo, que el autor del *Quijote* «sabotea» continuamente sus postulados. Que Campuzano oyera y «casi» viese con sus ojos a Cipión y Berganza plantea uno de los grandes problemas (y no de fácil resolución) del *Coloquio*, pues sí lo percibido por el oído hubiese sido captado, asimismo, por la vista, cabría interpretar el relato en términos de verdad o mentira. Sin embargo, la «casi» visión de lo oído elimina la posibilidad de la certeza, fulmina cualquier platonismo posible en unos personajes que no aspiran a verdad interior alguna de carácter universalizante, y que huyen, además, de una percepción empírica que sea el basamento de la actividad intelectual.

Los problemas de la verdad y la ficción gravitan sobre el *Coloquio* y lo justifican, pues el relato resulta ser una ficción que se duda a sí misma (construyendo en el proceso la duda sobre su propio estatuto discursivo): «la fábula sospecha de sí misma» —en acertadas palabras de Asensi (p. 116). La disposición de los materiales narrativos alimenta la incertidumbre identitaria de Cipión y Berganza, ya que el silencio interesado de este último atenta contra el orden causal y formal del relato, al tiempo que lo sume en los sinuosos caminos de la ironía, imponiendo así nuevos parapetos al discernimiento de lo real. Cervantes acepta que la percepción (al modo aristotélico) pueda ser el camino hacia el conocimiento, pero añade a esta vía las continuas bifurcaciones de la duda. El lector que transita el relato debe entonces asumir la responsabilidad de la elección, pues tiene la obligación de decidir, y en su caso aceptar, que contrariamente a lo que afirmaban Aristóteles y (a su zaga) el *Pinciano*, la mentira no se puede definir, ya que no existe un espacio discursivo desde el que enunciarla, y nadie tampoco (al menos en el *Coloquio*) tiene la potestad de exponer la verdad de lo ocurrido: la tropelía, entonces, es la única clave interpretativa. Pero la «ciencia [...] que hace parecer una cosa por otra» no permite el acceso a verdades sólidas, antes bien sienta las bases de la literatura moderna, la que mediante la ficción consigue crear apariencias de realidad. Cualquier verdad apoyada sobre esta mera apariencia *tropélica* corre el riesgo de esfumarse con el relato. El hallazgo cervantino y el sabotaje a la herencia de Aristóteles dibujarán, en adelante, los puntos de unión y las líneas de fuga entre la literatura y la filosofía.

Los flancos desde los que asediar el *Coloquio* son múltiples, como variada es la naturaleza poliédrica del relato. Pero resulta insoslayable la dimensión interpretativa que vincula el *Coloquio* (como toda la producción de Cervantes) con el problema de

la lectura y con la confrontación de su propia naturaleza como discurso narrativo. Qué sea genéricamente el relato cervantino, a partir de su relación con el *Casamiento engañoso* es una cuestión respondida desde ópticas diversas. Cabo Aseguinolaza (pp. 133-170) añade ahora a las lecturas alegóricas de Forcione, Nerlich, Spadaccini o Talens y a las interpretaciones narratológicas de Pozuelo Yvancos una mirada nueva, que se basa en la elucidación del relato desde la perspectiva de la pastoral, en el sentido propuesto por William Empson en 1935. Así pues, desde una concepción de la pastoral como cauce conciliatorio de las tensiones entre enunciador y enunciado, Cipión y Berganza serían representaciones de las «voces simples que enuncian la complejidad. Es decir, suponen una versión de la pastoral» (p. 140). Además, las similitudes entre el relato cervantino y las *Alicias* de Lewis Carroll en lo concerniente a la experiencia onírica y al procedimiento *metaléptico* (Genette, 2004) le sirven a Cabo Aseguinolaza para sugerir una solución al problema de la relación del *Coloquio* con respecto al *Casamiento engañoso*. ¿Se trata, como quería Cervantes (y sus editores) de la duodécima novela o no es sino una relato inserto en la undécima? La desvinculación del relato con respecto de lo oral convierte una lectura que es silenciosa en una intercalación narrativa muy singular, pues tal lectura nace del sueño del autor como una imagen textual. Además, en la prólogo de 1613 dicha imagen es un icono que funciona al modo de una auténtica tropelía editorial, pues a través del aparato paratextual con que se presenta el cartapacio manuscrito de Campuzano en el volumen el texto surge desde dentro del texto, y resulta materialmente objetivado como aquello que «casi vio» Peralta. Para la definición de esta particular forma de inserción (textual, icónica) propone Cabo la noción de *intervalo*, acuñada por Dziga Vertov, que sirve para marcar tanto una separación como una conexión entre imá-

genes, suponiendo simultáneamente la suspensión de la imagen y su relación con otra.

Tal suspensión configura un espacio óptico desde el que generar una percepción, y como afirma Cabo «siempre aparece la necesidad de establecer una suspensión para, desde ella, forzar un salto cualitativo que incluye lo precedente reconfigurándolo» (p. 161). El *Coloquio* supone, entonces, un intervalo visual correlativo al sueño; al sueño del autor (y no muerte), que no es sino la experiencia onírica de Campuzano, coincidente con la suspensión del intervalo, lo que acarrea la objetivación del texto escrito, ya sea de Campuzano, de Cervantes, o de ambos.

Mateo Alemán es el primer escritor que modifica los patrones compositivos de la prosa idealista del XVI. Lo hace por medio de una «poética historia» que era presentada como ficción, «pero al revés que las ficciones al uso» (Rico, 1999). Así pues, elementos como el cuestionamiento del autor, la ruptura con los principios de autoridad y autoría o la apertura del relato al espacio urbano y a la vida cotidiana incardinarían sin duda al autor del *Guzmán* en la órbita de la «novela moderna», de no ser por la omnipresencia del sermón que, en palabras de Ángel Estévez, «lastra el vuelo de la propuesta alemaniana» (p. 176). Es indiscutible que el *Guzmán* estimuló la composición del *Quijote*, y que también vive larvado como hipotexto en el *Coloquio*. Conocidos son, pues, los puntos en común entre lo picaresco y parte de la narrativa cervantina, pero menos estudiadas han sido sus diferencias, y esto es precisamente lo que hace Estévez Molinero (pp. 171-198): identificar, analizar e interpretar los puntos de disidencia, renovación o ruptura con respecto a la poética del género picaresco.

Explica Estévez Molinero que la llamativa elección de los agentes implicados en el discurso, Cipión y Berganza, irónica a todas luces, se revela como una estrategia que degrada aún más si cabe la visión

desde abajo, consustancial al punto de vista de la narrativa picaresca. Los difusos límites entre la realidad y la ficción, lo verosímil y lo real, se fundamentan en un cuestionamiento previo de la categoría de narrador: ¿Campuzano, Cipión, Berganza? Del propio estatuto del narrador y, fundamentalmente, del papel que desarrolla en la construcción del relato se origina otra irreconciliable diferencia con respecto a las obras picarescas: los perros hablan y dialogan en su particular coloquio, pero no se cuentan a sí mismos, de modo que el lector no recibe la noticia escrita de una autoconfesión, sino la transcripción ficcional de lo que se oyó y casi se vio. Y justamente este *casi ver* es lo que abona el campo de la duda, la indeterminación y la apariencia, con la subsiguiente relativización del realismo picaresco y su sustitución inmediata por el realismo cervantino, en donde las cosas no son *per se*, sino que parecen ser. Si a todo ello se añade que los personajes cervantinos crecen y se construyen mediante el diálogo amistoso, y nunca en la soledad, resulta que el *Coloquio* sólo puede ser considerado como un «hipertexto que imita paródicamente otro reconocible como hipotexto, que es obviamente el *Guzmán*» (p. 186). Además, señala Éstevez Molinero que los perros están carentes de una prehistoria determinista que explique o justifique sus modos de actuación, abriendo así una puerta a la libre construcción de una vida que se hace en el diálogo con el otro (Carriazo y Avendaño, Rincón y Cortado, Cipión y Berganza), en un rechazo absoluto hacia la canónica soledad del pícaro. La vida del pícaro, por tanto, es su relato, remediando el insoslayable aserto de Ginés de Pasamonte, pero un relato que no se construye en analepsis (como Lázaro y sus seguidores), sino en el fluir de la escritura.

La distancia con la picaresca, en la que indaga también Hermsilla Álvarez (pp. 225-266), hace del *Coloquio* una «escritura distanciadora, si no abiertamente pa-

ródica, del modelo picaresco, verdadero antecedente del Realismo español» (p. 244). Las características peculiares de la ficción cervantina desbordan los límites del realismo y se acercan con paso firme a la novela moderna en algunos de sus procedimientos. Hermsilla Álvarez alude a la relación del *Coloquio* con el género picaresco, pero insiste en que lo importante no es la relación de la obra de Cervantes con la tradición anterior, sino el sentido que adquieren los aspectos distanciadores con respecto a dicha tradición. Un elemento de apartamiento y singularización es, según Hermsilla Álvarez, la separación con respecto al concepto tradicional de realismo y verosimilitud, pues al lector de novelas lo que realmente le importa «es la capacidad creativa que refleje la obra y no, como sucede en el texto histórico, la veracidad de los hechos» (p. 237).

El alejamiento, acaso paródico, con respecto del modelo realista no debe entenderse como una negación del realismo del *Casamiento* y el *Coloquio*. Así pues, partiendo de una perspectiva pragmática y fenomenológica acude Hermsilla al concepto de *realismo intencional*, acuñado por Darío Villanueva, para explicar el modo en que el lector del texto cervantino puede «construir imágenes mentales de un mundo posible» (p. 259) que sí funciona de acuerdo con reglas verosímiles. Es necesario, por tanto, rebasar los límites ordinarios con que se acota la noción de *realismo* para comprender cómo la escritura cervantina pone en solfa y convierte en un (novedoso) problema los tradicionales vínculos entre realidad y verosimilitud. Conforme a esto, lo relevante estriba en la «construcción de un discurso coherente» capaz de activar imágenes mentales y construir una imagen de realidad «para disfrute del lector, quien llega a producir de este modo un *realismo intencional*» (p. 263).

La complejidad de la escritura de Cervantes hace que se torne, en ocasiones, indomesticable, desatada, sin orden ni con-

cierto aparentes, como las «colas del pulpo» que censuraba Cipión a propósito del modo de contar de Berganza. El diseño narrativo del *Coloquio* casa muy acertadamente con esta imagen, y la aproximación a su análisis revela de inmediato la dificultad que entraña el ejercicio de contar.

A partir de esta metáfora, Celia Fernández Prieto (pp. 199-224) analiza los sentidos que tienen las implicaciones «tentaculares» en el *Coloquio*, y señala que la existencia de un «centro-tentacular» (p. 205) articulador de los episodios resulta muy evocador de la fuerte ruptura cervantina con respecto a la unidad de la fábula procedente de la preceptiva aristotélico-horaciana. Roto el tradicional orden de la narración, el decurso autobiográfico se subordina a la acumulación desatada de una historia que sólo puede contarse en una noche. La prolijidad de una vida, característica del discurso picaresco, conllevaba la configuración de una narración marcada por lo azaroso, la extensión y la continua autojustificación de lo contado. Cervantes se vale del molde autobiográfico picaresco pero lo subvierte y censura, pues la crítica a sus «colas» no hace sino cuestionar la verosimilitud del yo autobiográfico. La voz del narrador picaresco queda, de ese modo, en tela de juicio. Las palabras de Berganza, entonces, son blanco de la crítica de Cipión, quien las tacha de murmuradoras, silenciando, sin embargo, que es la murmuración (tan cercana a la sátira) un catalizador óptimo para la multiplicación de los relatos de la vida cotidiana, con lo que se consigue «un espacio verbal dinámico propicio al género novelesco» (216).

Las dimensiones interpretativas del *Coloquio*, como se sabe, afectan a parcelas y campos tan diversos que para su correcto entendimiento es indispensable definir nítidamente el ámbito de análisis al que se quiera aplicar el discurso crítico. En su ensayo, Jiménez Heffernan (pp. 267-347) subraya la amplia variedad de cosas que se

esconde detrás del relato, y propone una novedosa vía de acceso al sentido del texto a través de la utilización de cinco herramientas interpretativas de sugerente aplicación: audición, sífilis, insomnio, coloquio y perros.

Las especiales características de la audición de lo que se cuenta en el *Coloquio* configuran un espacio en el que la comunicación verbal, tanto en su emisión como en su recepción, se torna defectuosa, difícil, problemática. Pero no sólo por lo que afecta a los excesos de unos perros inverosímilmente locuaces, sino también porque la sífilis sufrida por Campuzano, médicamente considerada como una de las causas probables del delirio (nivel de conciencia no muy alejado de la inspiración o el raptó creativo), genera un estado en el que la razón convencional se suspende; y es éste un estado también muy vinculado con la vigilia que precede al coloquio de unos inquietantes perros. Parece sorprendente que en tales circunstancias pueda producirse comunicación alguna, pueda existir un discurso articulado en los límites de la razón y el lenguaje. Y justamente la sorpresa, ante la posibilidad del habla, es algo muy presente en el *Coloquio*, pero no en Cipión y Berganza, sino en el propio discurso, pues como indica Jiménez Heffernan, «la sorpresa de los perros no es *de* los perros, la sorpresa es *del* discurso de los perros al comprobar que se origina en la boca de unos perros. Es como si un correo electrónico pudiera sorprenderse de verse emitido desde una lavadora» (p. 335).

Heffernan ofrece un buen arsenal de intertextos, tanto cervantinos como pertenecientes a otros autores y períodos de la tradición occidental, para proponer algo que no había sido atendido hasta ahora por la crítica: el interés de Cervantes por el lenguaje y la racionalidad lingüística, en acertadas palabras afirma que «debía de obsesionarle este problema del lenguaje como posesión (don) catastrófica» (332).

Que un texto como el del *Coloquio* se



inserte en una recopilación de novelas calificadas como *ejemplares* por su autor obliga a un cuestionamiento inmediato sobre la ejemplaridad de piezas tan dispares. El problema de la *ejemplaridad* en las novelas impresas en 1613 ha sido extensamente tratado por la crítica cervantina desde diversos planteamientos y con soluciones que apuntan hacia lo moral, lo estético o lo genérico. En su aportación al volumen Paula Martín Salván (pp. 349-378) aborda el problema en relación con *Klee Dead*, del posmoderno narrador estadounidense Robert Coover, quien en homenaje confeso a Cervantes califica su texto como *exemplary novel*. Según Martín Salván ambos textos comparten el uso de la metaficcionalidad, el juego continuo con las estructuras narrativas y las tradiciones literarias, la falta de compleción o la reflexión sobre el propio acto de narrar, así como la cuestión de una *ejemplaridad* que en Cervantes nada tiene que ver con lo moral y en Coover se vincula, sin ambages, a la reescritura de los modelos (o ejemplos) precedentes.

A la luz de todos los ensayos referidos son muchas las claves interpretativas que permiten situar el texto del *Coloquio* de acuerdo con tradiciones literarias e ideológicas de índole muy diversa: previas a Cervantes, coetáneas y también posteriores. Todos los asedios al texto inciden en su singularidad, en su diferencia, en la profundidad (casi inasible) de sus lecturas posibles, en la reescritura superadora de lo existente, en las líneas de continuidad y en los lazos presentes con la narrativa posterior. El universo del *Coloquio* se configura como un perfecto campo de pruebas para toda suerte de discurso crítico, que vuelve enriquecido tras su periplo. Pero conviene reparar, por último, en una circunstancia a la que también se le presta atención en el volumen: la novela moderna, aparte de todo lo aducido, es un género que frente a otros (como el teatro o la poesía lírica), nace indisolublemente ligado a la imprenta y al

mercado editorial. Partiendo de esta premisa, Pedro Ruiz Pérez ubica el texto en su contexto material e histórico para desentrañar algunos de los sentidos del discurso cervantino en relación con el discurso editorial más amplio del que participa y del contexto epocal del que surge.

Aunque desde un punto de vista narratológico pueda defenderse la yuxtaposición de *Casamiento* y *Coloquio*, la *mise en page* y la propia disposición paratextual del título que antecede a las andanzas verbales de Cipión y Beganza sugieren un mecanismo de inserción. El rótulo intitulado, además, plantea un oxímoron (no muy distinto de otros como *española inglesa*, *ilustre fregona*, *amante liberal* o *casamiento engañoso*) desde el que se puede comenzar a indagar en el diálogo intertextual que se entabla con los principales modelos coetáneos: la fábula, el diálogo erasmista, así como la veta lucianesca y picaresca; de tal modo que el *Coloquio* participa de una tradición genérica definible y rastreable a partir de las múltiples fuentes intertextuales con que se enriquece el discurso cervantino en todos sus niveles. De entre los hipotextos propuestos, sin embargo, Ruiz Pérez destaca la sátira como clave genérica y compositiva fundamental, por ser éste un «género híbrido y heteróclito» (406) que facilita la conciliación de lo diverso y supone, además, «un camino propio, entre los espacios contrapuestos del *romance* y de la *novella*, cerca ya de lo que será el horizonte característico del *novel*» (412). A falta de preceptiva y tradición suficiente con que avalar el «arte nuevo de relatar en este tiempo» (426), Cervantes dialoga con la tradición (siendo el componente satírico su eje axial), reescribe, problematiza novedosamente los límites de lo real y verosímil, privilegia la *dispositio* y el artificio sobre la *inventio* y reflexiona sobre la escritura con una actitud cercana «al ámbito moderno de la crítica, esencial en la institución de la literatura y, en este caso, de la novela» (p. 424). Con todo ello constru-

yó Cervantes una poética de (incierto) futuro (entonces), con vigencia inamovible hoy (y aun mañana).

El volumen, pese a la heterogeneidad de sus voces, funciona como un instrumento homogéneo y coherente que no es en absoluto un mero acercamiento al *Coloquio*, sino mucho más, pues señala los problemas fundamentales del texto y los acota, sin agotarlos por completo. Además, las claves ofrecidas para la definición y comprensión de la *tropelía* en esta ejemplar novela son aplicables en la interpretación del resto de la *tropélica* escritura cervantina.

IGNACIO GARCÍA AGUILAR

QUEVEDO Y VILLEGAS, Francisco Gómez de. *La cuna y la sepultura / Doctrina moral*. García Valdés, Celsa Carmen (ed.). Madrid: Cátedra: 2008, 258 pp.

La pluma de Quevedo se encuentra en esta edición precedida por un erudito trabajo filológico de García Valdés que rastrea las marcas textuales que distinguen *Doctrina moral* de *La cuna y la sepultura*. Este trabajo se presenta como un estudio introductorio que expone las transformaciones que enriquecen el texto de 1630 y lo hacen distinto del de 1634. La especialista recurre al *stemma* como método a partir del cual describir la genealogía de los escritos y su filiación desde la original publicación de 1630, con la cual Quevedo –al no haberla revisado previamente– se sintió insatisfecho, hasta la llegada al texto definitivo de *La cuna y la sepultura* de 1634, deteniéndose en los manuscritos que, como escalas productivas, demuestran el trabajo de reescritura por amplificación del texto original. Este profundo y minucioso análisis se completa con un aparato crítico en el que García Valdés no solo consigna escrupulosamente las numerosas variantes

que se encuentran en los testimonios sino que facilita al lector interesado precisas indicaciones acerca de sus propias decisiones como editora para elegir una u otra forma textual.

La reescritura implicó modificaciones en la estructura del texto pero también una serie de enmiendas y reformas que en las primeras fases –documentadas en los manuscritos– se dirigen a una mayor corrección formal, en tanto que en la redacción definitiva, es decir en *La cuna y la sepultura*, los cambios textuales responden, para García Valdés, «a un deseo de mejorar el texto desde el punto de vista conceptual procurando conjuntar estoicismo y doctrina cristiana» (p. 30), además de que el autor precisa ahora las fuentes que en fases anteriores quedaban indeterminadas.

El objetivo propuesto con la publicación de ambos escritos, el original y el definitivo, es exponer el trabajo de reescritura de Quevedo, que tiene gran importancia si se tiene en cuenta que *Doctrina moral* no se volvió a publicar después de 1630 y que, a pesar de las muchas erratas y repetidos descuidos gramaticales que entorpecen su lectura, ha sido identificado en no pocas ocasiones con *La cuna y la sepultura*, desadvirtiendo la evidente metamorfosis.

La comprobación del proceso de reescritura de *Doctrina moral* permite revalorizar la habilidad literaria de un escritor único. Si bien la voluntad de recuperar las máximas éticas del estoicismo, que ejecuta inexorablemente su canto de cisne, el excepcional artesano de neologismos cae deliberadamente en la *no originalidad*, en la persecución de la tradición, esto encubre la irrupción del literato conceptista, que se impone al filósofo y construye una parodia de sí mismo al transformar a su yo lírico en un fiel mensajero del Dios draconiano distribuidor de justicia. La contradicción entre el modo de vida del escritor y su obra ha sido destacada en numerosas ocasiones. No menos se ha insistido en la

versatilidad de su obra, en la que conviven la insolencia de la sátira con la solemnidad del sermón moralista. José María Balcells y otros estudiosos resolvieron este aparente dilema interpretando ambos géneros como las dos caras de una misma raíz de fin moralizante. Un importante precedente para reconocer su base común, además del propio Séneca, para quien el uso de la sátira no era incompatible con su grave fatalismo, es el ejemplo de Schiller, quien comprendió cuál es el estrecho vínculo entre la sátira correctiva y la circunspección educadora. Para el pensador alemán, la primera expone la realidad como objeto de aversión, respondiendo a una modalidad despectiva del sentimiento. Por su parte, la elegía nace de una modalidad nostálgica del sentimiento, y a partir de ella es el ideal el que se expone, ahora como objeto de inclinación. De esta forma, *El Buscón* y *La cuna y la sepultura*, la picaresca y el tratado moral, se muestran menos como ejemplo de bipolaridad que como instrumentos de un mismo fin deontológico.

Asumir esta base contribuirá a alimentar el estudio de un personaje paradigmático de un barroco cada vez más ebrio de su propio desasosiego que, desde la paradójica incomodidad del cenit cortesano imperial, percibe formar parte de una sociedad decadente y se anticipa al sinsabor de la caída inminente enfatizando la degradación moral como el síntoma por antonomasia. *Doctrina moral* y *La cuna y la sepultura* no desmienten su aspiración práctica e irrumpen arrojándose el carácter imperioso de su difusión frente a la escandalosa degeneración social. Como lo hiciera dos milenios antes Zenón de Citio, quien, sacudido por el caos que propició la crisis irreparable que sumergió a las *poleis* helénicas en una progresiva insignificancia política, económica y cultural, no ocultaba el sentido inequívocamente práctico de su doctrina al servicio del objetivo de crear un sistema de finalidad ética, Quevedo

admite su ambición de precipitar la *praxis*. El objetivo es el *logos* zenoniano, aquel que, a la vez que idea determinante del lugar del hombre en el mundo, implica un *impulso real* para la acción.

Quevedo, sin embargo, se enfrenta a un límite infranqueable: el hombre del XVII parece condenado a la impotencia, pues su acción se limita a elegir la sumisión o la soberbia. Si el libre albedrío propone la capacidad de elegir el sendero del Bien o del Mal, y los estoicos demuestran que sólo la recta condición moral indica el camino hacia la libertad, ese camino sólo es provisto por Dios. Obsesionado por la piedad de Job, Quevedo le concede a éste el privilegio de ser considerado el padre de la filosofía estoica por haber demostrado (o impuesto) la insignificancia del hombre frente a la fuerza de la trascendencia divina (pp. 88-89). Así se resuelve entonces el fundamento de la prescripción moral: no hay otra autoridad a la que el hombre deba obediencia más que a Dios. La voluntad divina determina a la naturaleza y a la razón, pues es su creador y su fin. La naturaleza es la vida; la razón, la buena vida. La primera responde a las necesidades del cuerpo, la segunda, a las del alma (p. 73). Pero, si todo lo natural se rige por una necesidad racional mediante una indestructible cadena de causas y efectos, sólo Dios supera este destino, pues todo responde, en definitiva, a una determinación providencial.

Quevedo, como sus coetáneos, entiende la libertad como la búsqueda de la verdad revelada. Sólo el reconocimiento de los designios del plan divino permitirá al hombre elegir el ejercicio de la virtud, a partir de la cual reconocerse libre. Sin abandonar su impotencia, el hombre es responsable de la búsqueda de aquellos preceptos y, una vez concebidos, de vivir en función de ellos. Eventualmente, la determinación divina mostrará sus límites: ya se percibe en el horizonte la posibilidad de que Dios también responda a dinámicas que lo ex-

ceden. Leibniz no tardaría en proponer, contra el reino de la arbitrariedad divina de Descartes y el monismo metafísico de Spinoza, que el Dios creador, aunque libre y *ser por sí*, obró para los hombres *el mejor de los mundos posibles* sirviéndose de principios racionales. En cuanto esta premisa adquiriera mayor consenso, el hombre percibirá que Dios, como sus creaciones, también está regido por verdades necesarias que están más allá de Él, por las que se inclina racionalmente. El germen de revolución con que el racionalismo cartesiano había herido involuntariamente al absolutismo divino veía, así, radicalizarse sin divisar nítidamente los contundentes efectos de su eventual victoria.

Quevedo no parecía dispuesto, por su parte, a limitar la potencia divina (o a expandir la del hombre). Más bien, todo lo contrario. Es evidente que su estoicismo —así lo ve García Valdés— responde con más justicia al neoestoicismo inspirado por Justo Lipsio, aquel tenaz predicador de la sumisión absoluta del hombre a la voluntad de Dios como única forma válida de libertad. Lipsio extrema el determinismo estoico ligándolo indisolublemente a la voluntad del Dios cristiano, quien no deja ningún aspecto fuera de su control en un plan divino que tiende necesariamente hacia el Bien. Para el humanista flamenco, el plan implica una disposición de fichas carentes de libre autodeterminación, que sólo responden a la voluntad de Dios. El Dios neoestoico rompe la barrera del microcosmos. Dentro del debate sobre la compatibilidad entre libertad y determinación, Quevedo se aproxima a esta postura, que apenas se diferencia de la idea de predestinación en que el objetivo del plan es, al menos, explícito. En este sentido, si la capacidad de elección sólo es libre en cuanto puede declararse conforme a la propia naturaleza, por responder a su dinámica ineludible, más explicaciones huelgan en el severo acervo lógico de Quevedo: para ser libre, «*por razón natural debes querer*

*sólo a Dios*» (p. 84), legitimación incorruptible de la prescripción artificial. La *razón natural*, razonable por su armonía con la naturaleza, es natural por su dependencia de Dios. Esta posición, aunque con más consistencia y refinamiento, adquiriría su mayor altura en el devenir del siglo con la figura del sefardí Spinoza. Sin embargo, por fortuna para el católico español, el misterio de esa *razón natural* es menor: si el hombre es virtuoso *porque* obedece al designio divino y la recta condición moral es la obediencia, ésta reconoce en la Iglesia Católica su autoridad ecuménica irrefutable.

Así, esta obra de Quevedo invita al hombre a desistir de su jactancia y a reconocer la trascendencia excluyente del alma. La exhortación es categórica: el hombre no debe bajo ninguna circunstancia responder a los caprichos del cuerpo, pues «*sería cosa fea que te mandase quien nació para servirte*» (p. 74). No obstante, para *La cuna y la sepultura* la tragedia se limita a la vida. Si para leer a Quevedo confiáramos nuevamente en la lucidez de Leibniz, para quien el fatalismo cristiano, aunque comparte con el estoico el hecho de que ambos ligan al hombre al irresistible curso de los acontecimientos, regido por la providencia divina, el primero transforma la espera mortal en un hecho virtuoso que responde a la misión natural asignada por Dios, quien ofrece al hombre una vida después de la muerte, percibiríamos que *La cuna y la sepultura* anula esta diferencia porque se desentiende de ella, no la concibe, la amalgama.

Sin embargo, la diferencia es válida. A diferencia de los antiguos, el Dios cristiano ofrece al alma del hombre barroco una «*postrera vida*» (p. 66), la posibilidad de la salvación. Además, al católico le dice *cómo salvarse*: a través de la gratuita concesión de la misericordia divina que se justifica no sólo por la Fe, sino también por las buenas obras, por el respeto a los sacramentos y por la obediencia a la «*que es sola y verdadera Iglesia*» (p. 131). Que-

vedo, consciente de su impotencia, no duda en encomendarse: «*Llévame a que obre tu voluntad, que el premio se debe a las buenas obras, si se hacen; mas tu gracia, que no se debe, precede para que se puedan hacer*» (p. 132). La justificación es inapelable: el cuerpo muere, pero el alma del hombre virtuoso sobrevive por la gracia divina, arbitraria pero siempre justa por razones inconcebibles para la mente del mortal. Por eso, el peligro irreverente de la desviación moral resulta insoportable al piadoso.

El siglo XVII, a pesar de los embates matemático-racionalistas, *todavía* no había derrocado la fuerza trascendente que determina la existencia. Ese paso, una vez dado, condenará al hombre a la libertad absoluta. Nietzsche, en el siglo XIX, y Sartre, en el XX, representan tal vez los símbolos más *espectaculares* de los sucesivos tiros de gracia a la filosofía cristiana (y, con ella, a toda la filosofía occidental) al declarar, el primero, que *Dios ha muerto*, y, el segundo, que *lo esencial es la contingencia*, coronando así una tendencia a la que, aunque los excede, éstos dan un impulso cualitativo fenomenal. Muerto Dios, la náusea amenazarán con perpetuarse. Sin su figura atemorizante, el cuerpo y la razón adquirirán una trascendencia inusitada, en cuya soberbia radican las causas de su fulminante éxito.

Pero para Quevedo Dios está vivo, y sólo Su presencia, necesaria, basta para cuestionar la esencialidad de la contingencia. Febvre se preguntó en *El problema de la incredulidad en el siglo XVI* (1942) si es posible pensar que Rabelais haya sido el primer ateo. La respuesta del eminente historiador es una rotunda negativa. La religión bajomedieval y tempranomoderna se mostró infinitamente más eficaz en la comprensión del mundo que los incipientes destellos de la filosofía y de la ciencia como para ser destronada. La conclusión, no obstante, se muestra menos audaz para aventurarse en los acontecimientos de la

modernidad tardía. Sería un despropósito reconocer en Quevedo las mismas limitaciones que los hombres medievales en superar el plano religioso; sin embargo, contra el lugar común de la historia evolucionista, la religión no retrocede sino con una resistencia que está a la altura de sus contendientes. La sensación es que el esbozo filosófico de Quevedo se funda en la exigencia de profundizar la sumisión, el estreñimiento del marco religioso. Pero este reclamo denuncia precisamente el temor que lo impulsa: Dios corre el riesgo de ser abandonado. Ante la exhortación al hombre para que renueve su sometimiento, el *todavía* genera un ruido poco disimulable. El destino de los hombres no era derrocar a Dios. *La cuna y la sepultura* olfatea el peligro de la proximidad de esa caída, pero la aspiración de los historiadores a diagnosticar el justo calibre de la incredulidad en el XVII es, hasta el momento, una tarea que merece ser profundizada.

A estas y otras reflexiones conduce la lectura de *La cuna y la sepultura*, un texto que Quevedo repensó mucho antes de dar a la imprenta su versión definitiva y que hoy, en la excelente edición de García Valdés, podemos disfrutar.

SANTIAGO FRANCISCO PEÑA

FERRÚS ANTÓN, Beatriz. *La monja de Ágreda, historia y leyenda de la dama azul en Norteamérica*. València: Publicacions de la Universitat de València, 2008, 120 pp.

«Añadir no es otra cosa aquí que dar a leer». Con estas palabras de Jacques Derrida se cierra la primera de las citas que acompañan la redacción de este breve pero interesante ensayo sobre una de las figuras más extrañas de la conquista de América. Pensada como punto de partida de una manera de ver y entender el trabajo escri-

tural y, por añadidura, crítico, su inclusión traza las primeras huellas de un recorrido de lectura que pretende descubrir, destejéndolo, el entramado de hilos que conforma la telaraña con la que se urdió el discurso de la conquista del Nuevo Mundo, metaforizado ahora en ese espacio fronterizo que es el territorio de Nuevo México y Texas.

No en vano la autora opta por dar al primero de los capítulos el sugerente título de «El tejido de una leyenda», señalando en él aquellos aspectos que habrán de constituir su particular (de)construcción de la que se revela como una figura *al margen*, cuerpo igualmente liminar sobre el que se pactaron diferentes modos de lectura: desde la histórica hasta la legendaria, pasando por la que le ofreció la posibilidad de una denominación de origen –la Monja de Ágreda– o la que, por oposición, la difuminó en el enmascaramiento de la indeterminación –la dama azul. Y es que, como advierte la Dra. Beatriz Ferrús Antón, en la representación de este nuevo modelo religioso, político e identitario habrá de jugar un papel clave, en primer lugar, «(...) el entramado intertextual de los discursos de conquista, en tanto que relato que se mira en una tradición instituida, pero lo hace para favorecer su desplazamiento, un desplazamiento que continuará en las sucesivas relecturas y reapropiaciones que se hagan del mito» (15); y en segundo lugar, el aspecto visual de la aparición, vinculado siempre a la imagen mariana en su valor milagroso.

Entre la historia y la leyenda, entre la persona y el personaje, pero también, y sobre todo, entre el viejo y el nuevo mundo, la imagen se revuelve y nos muestra en carne propia la realidad de una barra que deberá ser cuestionada en cualquiera de sus manifestaciones, pues, ¿no es acaso –como muy bien recuerda la autora– el primer cronista de la región, Álvar Núñez Cabeza de Vaca, el mismo que inaugura su literatura?; es más: ¿no es la presentación

y apropiación de la protagonista de este estudio un ejemplo de la mezcla y la ambivalencia que caracterizó la creación de mitos fundacionales en el territorio conquistado?

Consciente de la ambigüedad a la que se enfrenta, *La monja de Ágreda, historia y leyenda de la dama azul en Norteamérica* abandona la mirada unilateral que hasta el momento parece haber gobernado cualquier acercamiento crítico a este período histórico y descubre una nueva forma de acercarse al contexto y a sus protagonistas, haciendo suya la máxima de De Certau según la cual toda sociedad transforma la tradición recibida en texto producido y, en consecuencia, se convierte en una inmensa página en blanco susceptible de ser (re)escrita tanto por sus propias manos como por todo aquel que entre en contacto directo con ella.

Así, tras «Hacia las tierras del Gran Quivira: conquista y evangelización en Texas y Nuevo México», de orientación marcadamente historicista, la investigadora se concentra en aquellos aspectos que dan lugar a la configuración de una monja calidoscópica y plural. En este sentido, «Mayor gloria de Dios es que sea una mujer: Sor María de Jesús de Ágreda» constituye el núcleo evidente de la telaraña: en primer lugar, porque desde una perspectiva estructural se erige en el tercero de los cinco capítulos que ayudan a cerrar el sentido último del libro; en segundo lugar, porque desde un posicionamiento estratégico plantea lo que, a mi entender, tiene que ver con la fuerte apuesta ideológica esbozada ya por la Dra. Beatriz Ferrús Antón en textos anteriores –y tengo muy presente aquí un ensayo previo titulado *Heredar la palabra: cuerpo y escritura de mujeres*–; y en tercer lugar, porque simbólicamente consigue que cada uno de los hilos se deshaga y se expanda hasta llegar a ese punto de origen en el que nos es más fácil comprender por qué «“Sor María de Jesús, la *dama azul*” no utiliza el epíteto como

equivalencia, sino que usa la coma para escenificar una fisura, entendida ésta como una superficie que se rasga, y, que sin perder su identidad común, convierte lo uno en dos: el relato indígena, que pertenece al espacio de la oralidad y la historia de Sor María de Jesús de Ágreda, que resulta de su interpretación hermenéutica» (79).

La Monja de Ágreda se parte y se reparte, mientras demuestra que su propia experiencia no es más que una experiencia de los límites: consigo misma, enmarcada ya desde el inicio en los márgenes de un discurso místico que debe legitimizarla en tanto que mujer escritora –y conviene recordar otra vez las palabras de la Dra. Beatriz Ferrús Antón cuando recuerda que «(...) en las breves páginas autobiográficas de la Madre Ágreda se entrecruzan tres géneros muy conocidos de la escritura conventual de la época: la *vida* de monjas, que actúa como eje de la narración, el relato de fundación conventual y la hagiografía» (47)–; y con el otro, a raíz del cual sufrirá un descontrol subjetivo que si bien la biloca, también le permite subrayar la yuxtaposición que hacía del ser monja y fundadora dos estados prácticamente separados.

Desde aquí, pienso que la recuperación analítica de su obra autobiográfica, *Mística ciudad de Dios*, y de algunos de sus escritos menos conocidos como su correspondencia con el rey Felipe IV, se hace muy necesaria, puesto que ayuda a completar un universo mestizo donde las fronteras se difuminan en una suerte de *continuum* que encadena distintos discursos: el escritural, pero también el político y, en mayor medida, el mítico-religioso, siendo Sor María de Jesús de Ágreda la persona de referencia que certifica tanto las acciones franciscanas en el nuevo territorio como la reapropiación y *reescritura* que de las mismas harán los indígenas. Y subrayo especialmente un término que acaba revelándose esencial en un libro que no da la espalda al problema básico del contexto

tratado: si toda escritura se fundamenta entorno a una ley de contención, añadir el prefijo *re-* supone iniciar un juego de sustituciones que hacen de la realidad un palimpsesto, y al mismo tiempo implica revelar un desbordamiento que admite la tensión absoluta entre el yo y su opuesto, entre la historia y la leyenda, en definitiva, entre la voz y la letra. De ahí la importancia de un capítulo como «Versiones en azul: arqueología de una leyenda», donde asistimos con cierto asombro a la construcción –en un pasado y un presente profundamente conectados– de un personaje ambivalente y mestizo que nos adentra en el fascinante pero muchas veces terrorífico mundo de lo diferente.

Libro de lectura amena, *La monja de Ágreda, historia y leyenda de la dama azul en Norteamérica* adquiere un valor añadido, no sólo porque sabe encontrar el justo equilibrio entre didactismo y erudición, sino también porque logra atrapar al lector en su reivindicación de un universo que, a día de hoy, todavía se ve ninguneado o manipulado por un sector importante de la crítica académica.

NÚRIA CALAFELL SALA

CAÑAS MURILLO, Jesús. *Cajón de sastre. Textos dispersos del Setecientos español*. Cáceres: Universidad de Extremadura, Servicio de Publicaciones, 2008, 492 pp.

Al terminar de leer el presente libro, nos preguntamos cuánto queda aún por dar a conocer de los textos que vieron la luz en el *s. XVIII*. El Doctor Cañas ha recopilado en el presente volumen algunos de sus trabajos publicados entre 1994 y 2007, más un par de artículos inéditos. En ellos el autor se limita (y no es poco) a hacer accesible al público actual textos que, por avatares de la historia, no habían llegado aún

a nuestras manos. Este volumen se abre con una introducción, básica, para situar al lector en su época, mantenida con una prosa sobria, ajustada, dando los datos bibliográficos precisos y sin cansar al lector. Como señala el propio autor, pretende ser una edición casi paleográfica, también con el fin de dar a conocer la ortografía y puntuación del *s. XVIII*; para un lector moderno, no resulta difícil su comprensión a excepción de algunas palabras, que si bien en los artículos fechados entre 1994-1997 no están anotadas, sí en los posteriores. Este trabajo se agradece al editor.

Los artículos están agrupados según el género o el contenido y nos encontramos con siete apartados y un apéndice. En el primero, «Temas y personajes de la poesía popular» (pp. 27-78) se nos acercan tres romances en pliego de cordel como son la *Historia de la doncella Rosaura, Las hazañas del Valiente Bernardo de Montijo* y los *Romances de la hermosa comediente*. En ellos, el profesor Cañas rinde tributo a la tierra donde actualmente reside y, además, los textos elegidos responden muy bien a ciertas características que el público buscaba en ellos: aventuras, lances de honor trágicos, ambiente del hampa, el mundo de la comedia...; a continuación, nos trasladamos al ambiente cortesano con el capítulo «Poemas celebrativos» en honor de Fernando VI, Carlos III y Carlos IV (pp. 79-136); para un estudioso del teatro de principios de *s. XVIII* resulta especialmente interesante el primero de esta serie: *El mejor representante de Católico Coliseo...* en el que se «utiliza como recurso la cita de títulos reales de comedias famosas en los años inmediatos a los que se redactó» (p. 84), es decir, antes de 1746 y gracias a las anotaciones del autor se pueden verificar las comedias e identificar a sus autores.

En un libro sobre el *s. XVIII* no podía faltar un apartado a «tipos y acontecimientos de época» (pp. 137-262) en los que se ridiculiza a los petimetres. En esta ocasión

el Doctor Cañas ofrece un capítulo inédito: «Un Martes de Carnaval en el Madrid de la Ilustración: *El Testamento del Asno* seguido de un *Romance de la Mojiganga, que hicieron en Madrid un día de Carnestolendas*». Este pliego de cordel recoge de forma satírica la enfermedad, muerte y última voluntad de un asno, y al final, hay una descripción de una mojiganga carnavalesca popular de Madrid. En este último texto hay un testimonio precioso de esta actividad parateatral tan extendida por toda España desde la Edad Media en todos los estratos de la sociedad. Está tan poco estudiada debido, en parte, a la ausencia de textos que las describan; y en este volumen se facilita la lectura de uno de ellos. A continuación, se reproduce la «Literaria función» o Academia que tenían los Condes de Parcent en Valencia. Es un texto largo, con un definido «carácter laudatorio, encomiástico, incluso propagandístico» (p. 232); pero me gustaría señalar cómo en ella, Cayetana La Cerda, hija de los Condes, tiene un papel principal en la Academia y el autor incluso la equipara a las ilustres mujeres españolas de la Edad Media y del Siglo de Oro (vv. 745-759). El papel de la mujer en la cultura comienza a despuntar.

A medida que avanzamos en la lectura del libro, el autor nos sitúa y nos hace reflexionar sobre esa simbiosis muy presente en la literatura del *s. XVIII*: «Poesía popular y teatro» (pp. 263-293). Las relaciones de comedias recogidas del Siglo de Oro muestran esos parlamentos señalados que movían especialmente al público, como el de Clariqueea, en *Relacion de Muger, de la Comedia: Los hijos de la Fortuna. Del Doctor Juan Perez de Montalbán*, marcadamente emotivo y lleno de aventuras que esta valerosa mujer tiene que atravesar para casarse con su amado. No están exento de interés los textos editados en el apartado «Prensa y legislación» (pp. 295-313), especialmente, la Real Cédula de junio de 1768 en la que Carlos III delimita las funciones



de la Inquisición en materia de imprenta y además señala la forma en que debe desempeñar su función; en general, viene a facilitar a los escritores la publicación de sus obras.

Casi al final del libro nos encontramos con un capítulo «Prosas ocultas de grandes escritores» (pp. 315-397) en el que el profesor Cañas dedica su atención a escritos de Forner y Quintana. Los tres de Forner resultan claves para comprender la visión del teatro que tenía el emeritense y cómo la defiende bien desde un punto de vista más legal, como en *La consulta [...] al Consejo de Castilla* o más erudito, dirigiéndose a la élite intelectual (*Apología del vulgo...*) o bien al mismo pueblo con su *Introducción o Loa [...] para la apertura...* Quizás sea este capítulo el que, para un investigador del teatro del s. XVIII, como es el autor del libro, sea el más apreciado.

Después de mostrarnos y enseñarnos los coordenadas principales de la literatura de la Ilustración, Cañas nos muestra lo que él denomina «Teatro en la penumbra» (pp. 399-424), en dos capítulos inéditos: un texto celebrativo y la llamada «Escena unipersonal»; aquí vemos cómo se combinan la tradición laudatoria del teatro cortesano para los reyes y los nuevos géneros que nacían al abrigo de la tertulias de los ilustrados.

En el apéndice recoge textos del Ochocientos pero que tienen una clara raigambre en los siglos anteriores: los romances de *La Renegada de Valladolid* y el fin de fiesta cómico: *Un deudor de viaje o Don Robreño hecho cómico* (pp. 425-489).

Este amplio panorama que nos ha ofrecido el prof. Cañas Murillo a través de sus artículos nos descubre la rica literatura del s. XVIII en materias y géneros. Ha conseguido lo que se propuso en la introducción: contribuir a la recuperación del patrimonio cultural del setecientos. Además, me atrevería afirmar que al ser un volumen sobre el s. XVIII tan variado, resultará muy práctico para el curioso, el investigador y el

profesor universitario pues todos ellos podrán encuadrar géneros y problemas literarios tan diversos como la propia existencia del hombre del s. XVIII español.

M.<sup>a</sup> DEL ROSARIO LEAL BONMATI

JOVELLANOS, Gaspar Melchor de. *El delincuente honrado*. Sebold, Russell P. (ed.). Madrid: Cátedra, 2008, 171 pp. Letras Hispánicas, 612.

Abre el profesor Russell P. Sebold el estudio preliminar a su edición de *El delincuente honrado*, de Gaspar Melchor de Jovellanos, recogiendo una semblanza del escritor realizada por Ceán Bermúdez, rica en apuntes físicos e interpretaciones psicológicas: una cabal muestra de prosopografía y etopeya íntimamente unidas. Con esa apertura parece hacer hincapié nuestro crítico en su distancia ante cualquier tentación en exceso formalista, o idealizante, en el análisis de la presente pieza teatral. Será, al contrario, el punto de partida para sacar a la luz diversas huellas autobiográficas del propio Jovellanos en alguno de los personajes de la obra, una obra a la vez «comedia sentimental» y «drama romántico» (p. 57). Tal ocurre con la compleja figura de don Justo de Lara, y aquí retoma el hispanista norteamericano un *locus* ya clásico entre la crítica, si bien abriendo nuevas rutas interpretativas (¿podría hablarse, además, de algún levísimo autobiografismo mental escondido en Torcuato, el protagonista de *El delincuente honrado*?).

Ambos personajes son en la España de la década de 1750 –época en que transcurre la obra– «filósofos», «modernos» e «ilustrados», si bien en exceso *blandos* como amonesta, desde otra esquina generacional, el viejo don Simón, tradicionalista y partidario de las *durezas* doctrinarias (pp. 11, 129 y 117), poco amigo, en con-

secuencia, de los matices y los deslindes. El mismo Jovellanos definirá al razonador, o *intelectual* del siglo XVIII como «ilustrado, virtuoso y humano» en una de sus cartas a Ángel d'Eymar, el traductor al francés de *El delincuente honrado* en 1777 (p. 99). Nuestro escritor, ya sea abiertamente, o en boca de Torcuato y Justo, resalta, en suma, la importancia del *bien obrar*, la felicidad que ello conlleva, y, asimismo, el valor no menos genuino de la amistad, atributos muy característicos del filósofo setecentista que precisamente por aquellas fechas, en 1760 y en su *Tristram Shandy* (I, 3), Lawrence Sterne calificaría de hombre «dado al razonamiento acerca de toda clase de asuntos, hasta los más nimios»...

Pero acerquémonos, ya, a Juan Agustín Ceán Bermúdez y a su tan efusivo retrato de Jovellanos: las anteriores líneas brotaban, no se olvide, de él. Nuestro autor es descrito muy en particular como «amante de la verdad, del orden y de la justicia», amén de «constante» en la amistad, al tiempo que no menos «incansable» «en el estudio» y «fuerte para el trabajo» (p. 11). Etopeya, pues, que se amiga por entero con la personalidad de Justo y Torcuato e, igualmente, con las discusiones que estos sostendrán con don Simón (suegro del segundo). ¿Nos hallamos, por tanto, ante una *obra de tesis*? Indiscutiblemente, pero no sin hacer antes un importante distingo: en sus páginas se rehúye en todo momento la tiesura conceptual, la conversión de los hombres y mujeres en maniqués. Porque una de las cualidades más sugestivas de *El delincuente honrado* reside en que los personajes están «en situación», según la feliz fórmula esbozada por Jovellanos, visible ya en su soneto *A Clori* y que reaparece en la antes citada carta a Ángel d'Eymar (pp. 16 y 100): a ello volveremos más adelante.

Todo eso conlleva contemplar la realidad con sosiego y prudencia, sin ideas previas —o evitando que éstas se hagan en

exceso ostentosas—: una realidad que asomará ahora libremente, exhibiendo todos sus claroscuros, según se desprende de unos personajes que titubean una y mil veces, con emociones a menudo confusas según sus movilizaciones, e imprevisibles, circunstancias. Así acontece con Torcuato, vacilante entre la amistad con Anselmo y el amor por Laura (su mujer), el respeto hacia la ley que pone y quita honras y la conciencia de que ello puede violar la dignidad humana. Teniendo en cuenta estos hechos fácil resulta observar que la presente obra se encamina ya derechamente hacia el realismo, ese realismo que, a su vez, bulle en las entrañas del romanticismo, un romanticismo de *largo aliento*, si nos atenemos a una de las tesis que con más ardor, y fortuna, ha defendido nuestro crítico en libros como *Trayectoria del romanticismo español* (1983) y *El rapto de la mente* (sobre todo la edición de 1989).

Pone a ese respecto Sebold el acento en el «nuevo arte de la acotación realista» (p. 55) que advierte en *El delincuente honrado*, reflejo de una hasta entonces inédita pupila observadora de la vida, y que empezará ya a consolidarse en torno a los años de 1770. Una década casi revolucionaria —estéticamente hablando— en la cultura española, puesto que es por aquellos días cuando comienza a cristalizar ese *élan* romántico de doble, y complementaria, faz. Un romanticismo en el que el arrebatado emocional, la dulzura lírica conviven con un realismo casi materialista, estimulado por la nueva filosofía inglesa, educadora de esta mirada que absorbe sensorialmente el mundo que rodea al escritor, libre ya de cualquier abstracción metafísica. No se olvide que la pieza fue escrita en 1773, y escrita como respuesta a un debate sobre el «género sentimental» en el nuevo teatro (p. 39) que había tenido lugar en la tertulia del «cosmopolita» Pablo de Olavide (p. 14), al lado de otra comedia nacida también de tal disputa: *El precipitado*, de Cándido María Trigueros. Tras un análisis, en efecto, de las

acotaciones, que van dibujando con el devenir de la obra un marco que cobijará el drama psíquico y el combate de ideas que tienen lugar en esos interiores del alcázar de Segovia (tan típicos de una élite que detenta el poder y, a la par, percibe ya sus primeras fisuras generacionales), indica Sebold que tanto en *El delincuente honrado* como en *El precipitado*

hay libros encuadrados en pergamino sobre los bufetes, la gente deja su ropa sobre los muebles, el reloj da las doce, alguien se arroja en una silla, otro se cubre el rostro por la emoción que siente (...), una dama hace labor de costura o tejido (...) y por fin un buen señor sale en bata con la pipa en la boca (p. 57).

Sin embargo el profesor Sebold cede pronto la palabra a Jovellanos con el objeto de fijar mejor esa convivencia en *El delincuente honrado* entre dos *intensidades*, la matérica, u óptica, y la emocional o subjetiva. La convivencia, por decirlo de manera más precisa, entre papeles, pliegos, muebles, relojes, «ojos hinchados» (p. 110), lágrimas que «ahogan» (p. 162), sollozos, miedos saturando cada vez más el vivir de los personajes. Y ello en el curso de las veintiocho horas en que transcurre la obra por los aposentos del Alcázar, inmersos todos esos personajes en un «funesto clima» (p. 128) que sólo alcanzarán a vencer cuando tenga lugar el perdón del Monarca. (No olvidemos que la Monarquía, omnisciente, poderosa, rige desde la lejanía el destino de estos seres que dialogan, se contradicen, callan o incluso mienten). En efecto, en su carta a Ceán Bermúdez escrita el 5 de mayo de 1805, donde estudia «la influencia de la filosofía inglesa, concretamente la sensista de la observación» (p. 55), diferencia Jovellanos entre los viejos *idealistas* y los novísimos *naturalistas*, simpatizando por entero con estos últimos.

Así, gracias al uso que hacen los naturalistas de sus cinco sentidos, declarará nuestro escritor que

la poesía y la elocuencia se han hecho también gráficas. Los poemas, las novelas, las historias (...) están llenas de descripciones de objetos y acciones naturales y morales que encantan por su verdad y su gracia y, sobre todo, por la fuerza con que despiertan los sentimientos del corazón (p. 56).

Otro de los rasgos más útiles del estudio introductorio de Sebold reside en la transcripción que realiza de las cartas cruzadas entre Jovellanos y el ya nombrado Ángel d'Eymar. Reflexiones por una y otra parte que enriquecen sobremanera la lectura de la obra, habida cuenta el talento de ambos corresponsales: un impagable ejercicio de aquella *crítica de taller* que T. S. Eliot creía observatorio privilegiado para localizar las razones en la germinación de un poema y que, en nuestro caso, nos permite avistar el pensamiento jovellanesco surgido tras su experiencia escritural. En una de dichas misivas pondrá en entredicho el autor asturiano cualquier inflexibilidad en la concepción del texto dramático, retomando sin ambages la importancia de la antes mencionada *situación* en el pergeño de los personajes y *situación* que —cabe recalcarlo— no cuestiona su carácter aun cuando éste pueda quedar parcialmente modificado en una coyuntura de grave crisis. Inspirándose en Horacio, quien pedía que «el poeta conserve siempre a sus personas el carácter que les hubiera atribuido al principio», puntualiza empero Jovellanos que

esta regla no exige que el personaje sea inalterable, sino que no pierda su carácter. No excluye aquella alteración que las situaciones presentes pueden causar en sus senti-

mientos, sino aquella que supone un cambio absoluto de índole e ideas. El frívolo puede parecer grave por un instante, cuando algún poderoso sentimiento fije su liviandad, y el cruel sentir la compasión a vista de un objeto digno de ella; pero ambos volverán después a su carácter, el uno a su crueldad y el otro a su inconstancia (p. 100).

Aboga pues Jovellanos por unas criaturas vistas en claroscuro, nada hieráticas o de una sola pieza: se acerca, diríase, a algunas de las lecciones de Diderot que determinan ya lo que hoy se juzga es el realismo. Un realismo tendente a mezclar la tragedia con la comedia y centrado sobre los problemas (no pocas veces repentinos o equívocos) del individuo en el ámbito de la familia, el trabajo y la sociedad. Ello tendrá gran relevancia en *El delincuente honrado*, en un doble, y complementario sentido. Por un lado, los personajes no son rígidos y sí notablemente complejos: su conciencia turbada por situaciones imprevistas –y de extrema gravedad– se objetiva en un hablar donde anida la duda, la interrogación, acaso el miedo, el desconcierto. Una serie de estados de ánimo que los aproxima a nuestra sensibilidad moderna, a nuestra visión del realismo como ejercicio estético repleto de contraluces, ambigüedades, dobles sentidos...

Y, por otro lado, gracias a ese énfasis en resaltar la importancia de las *situaciones*, una pieza que en principio podía deslizarse por la pendiente del didactismo a ultranza –el personaje, pues, simple encarnación de una idea previa– consigue, al contrario, que la *lección* inserta en ella sea a su vez contemplada desde diversos ángulos o, dicho con mayores precisiones, experimentada a través de dispares filtros emotivos y pareceres doctrinarios. No se olvide, en este sentido, que *El delincuente honrado* encierra una clara tensión entre el mundo tradicional y el nuevo mundo ilus-

trado que –como bien sostiene Sebold– bebe de las doctrinas jurídicas de Beccaria. La cita de éste con que Jovellanos cierra su pieza es harto elocuente (mostrando de paso una muy reveladora terminología romántica): «Dichoso yo (...) si he logrado inspirar aquel dulce horror con que responden las almas sensibles al que defiende los derechos de la humanidad» (p. 171). Unos derechos, por tanto, que logran quebrar la «dureza» (p. 99) de las «falsas leyes» (p. 119), pero cuya argumentación en el discurrir de la obra no es rectilínea, o abstracta, sino que, al contrario, está bañada con la humanidad en todo punto temblorosa de los personajes, salvo Simón quien bien pronto se convertirá en caricatura por sus posiciones tan conservadoras y privativas de un «hombre *sin luces*» (p. 138).

Incluso la postura siempre templada de Jovellanos enriquece aún más esta ambigüedad que permite la convivencia de razones contrapuestas, es decir, el no triunfo de la verdad absoluta, redonda, *inclemente* en suma, transpirando todo ello, además, una inestimable historicidad que visualiza esas tendencias de opinión surgidas en la España de los años centrales del siglo XVIII. Ello es incuestionable si escuchamos con atención las siguientes palabras del doliente Torcuato –que conforman, muy a las claras, el núcleo ideológico de *El delincuente honrado*–: «Yo bien sé que el honor es una quimera, pero sé también que sin él no puede subsistir una monarquía; que es el alma de la sociedad» (p. 119).

La singular modernidad de la presente «comedia lacrimosa» (p. 45) que Russell P. Sebold ha rescatado con tanta pulcritud puede, en buena parte, radicar en ese *realismo matizado* que Jovellanos plasma con elegancia, piedad e impagable ironía: una ironía que, con gran oportunidad, suavizará algún escalofrío en principio muy melodramático. Un realismo riquísimo en coloraciones, sin la menor duda, y que va tomando cuerpo con el ir y venir de cir-

cunstances imprevistas, pugnas, querellas, antagonismos, afectos de diversa índole. Porque nuestra pieza está tejida por medio de una sucesión de contraposiciones que la ya mencionada *piEDAD irónica* logra que su texto (y la atmósfera moral y psíquica inserta en él) no pierda equilibrio y alcance, al contrario, singular esfericidad expresiva. Jovellanos consigue, así, controlar con envidiable habilidad el crecimiento diegético de *El delincuente honrado*: la templanza autorial, por decirlo de otra manera, ahuyenta cualquier atisbo de inestabilidad.

Contrastes que brotan ya del tan oximorónico título de la obra e irán creciendo, al compás del desarrollo dramático, en sucesivas tensiones entre la amistad y el matrimonio, entre el mundo antiguo y el mundo moderno, entre la ocultación y el desvelamiento, entre las leyes y los sentimientos, entre «la vieja moralidad judeocristiana y la nueva rousseñiana» (pp. 66-67). Y, como telón de fondo, una España con algunos acontecimientos dramáticos que pueden aflorar súbitamente –en forma de noticia en labios de algún personaje–. Así, por citar un ejemplo, la cuestión gitana, cuestión a la que se alude en el segundo acto y que, con acento despectivo, Simón rematará con el grito «¡Gitanos...! ¡Fuego!» (p. 123). Es digno de observarse que si la pieza transcurre en 1758, nueve años antes había tenido lugar la Gran Redada, o Prisión General del pueblo gitano, emprendida por el Marqués de la Ensenada y que tiempo después, en los primeros 1760, obtendrá definitivamente el indulto de Carlos III...

He sugerido arriba las tensiones existentes en *El delincuente honrado* entre la ocultación y el desvelamiento, el engaño y la verdad. Y aquí radica, en mayor o menor medida, otra nota de modernidad que no puede dejar indiferente al lector actual. Esta pieza pudiera contemplarse también como un naciente ejemplo de teatro casi «policiaco» –si se me permite tal licencia–. Tenemos a un juez, Justo, que investiga la autoría de una muerte violenta acaecida poco antes de

que empiece la representación dramática. Investigación ardua, incansable, encaminándose por un laberinto de pistas dudosas, silencios herméticos, extraños semblantes, gestos confusos: «¡Todo me inquieta!» (p. 122), exclamará Laura aludiendo a ese clima pegajoso, repleto de incertidumbre, que va envolviendo a los personajes. Y, junto a Justo, el escribano que toma nota de esa tenaz «pesquisa» (p. 125) por esclarecer tales oscuridades, tales misterios. Sin olvidarnos del propio Torcuato, quien debatiéndose entre la amistad hacia Anselmo y el amor por Laura *se enmascara*, durante buena parte de la obra, para no causar mayores desdichas en su entorno familiar: consciente de la impiedad de la legislación sobre los duelos, oculta empero unos incidentes sangrientos de los que es responsable tras ser ultrajado en su honor.

Y, mientras, ese moverse por entre pistas que a la postre conducen al desvelamiento del enigma, está pautado por el obsesivo tic tac del reloj que transcurre sin pausa a lo largo de día y medio –quebrándose, con ello, uno de los cánones del neoclasicismo–, lo que conlleva una situación de *suspense* que se alargará más y más, sin tener claro, hasta las últimas escenas, la solución de dicho enigma... Abundan, a ese respecto, en *El delincuente honrado* expresiones puestas en boca de los personajes, o en diversas acotaciones, como: «(...) descúbreme tu alma y líbrame de las angustias en que me tiene tu silencio» (p. 125); «¡Todo me inquieta!» (p. 122); «Se levanta, mirando a todas partes» (p. 124); «(...) aún estamos muy lejos de la verdad» (p. 130); «(...) ya es tiempo de hablar con claridad» (p. 141); «Inquieto» (p. 116); «Con sobresalto» (p. 125); «Más asustada» (p. 139), etc.

Como cierre, ya, de nuestra reseña es de justicia felicitar al profesor Russell P. Sebold por la irrefutable factura que exhibe esta edición *El delincuente honrado*. Edición que, a su frente, tiene un prólogo de casi cien páginas donde el análisis de la

personalidad de Jovellanos y su entorno histórico es siempre certero, guiado por una estrategia analítica muy *anglosajona*, muy pragmática, y en absoluto abstrusa: un entorno de enorme densidad cultural, política en la España y la Europa del último tercio del XVIII, pues una nueva era estaba ya vislumbrándose en el horizonte. Y prólogo enriquecido, además, con el oportunísimo acopio de otros textos del escritor –o de coetáneos suyos– que logran capturar con la máxima fidelidad los «movimientos» de su «alma», por decirlo con unas palabras de Antonio de Capmany (p. 30).

Sin olvidar, en un terreno ahora prudentemente formalista, los análisis que realiza Sebold de la pieza vista también como organismo dramático. Verbigracia, su estudio de la ágil sucesión de las escenas, unas escenas casi siempre cortas, que acentúan aún más ese clima de incertidumbre, agitación psíquica, movilidad nerviosa de los personajes (las escenas más largas suelen, en cambio, contener las discusiones ideológicas que éstos mantienen entre sí). Esa «rapidez» en el *découpage* de la obra, con la que «los episodios *parecen* sucederse unos a otros» es por entero «romántica» (p. 68), causando, en efecto, un «vendaval» de emociones que aleja dicha «comedia seria» (p. 45) de los cánones del Neoclasicismo, pese a que en un principio surja de su seno: lejanía y, al cabo, negación. Nuestra gratitud, en fin, a P. Sebold por haber rescatado esta joya literaria del Setecientos, tan «habitabile», ya, «para la imaginación del lector moderno» (p. 56). Y joya que refleja nítidamente el clima moral de una España debatiéndose entre la tradición y la modernidad, entre el pasado y el futuro: unos años, qué duda cabe, apasionantes en la historia de nuestro pueblo.

LAUREANO BONET

*Los Moratines, Obras completas I. Obras de Nicolás F. de Moratín. Diarios.*

*Epistolario de Leandro. Obras completas II. Obras de Leandro F. de Moratín.* PÉREZ-MAGALLÓN, Jesús (ed., intr. y not.). Madrid: Ediciones Cátedra 2008, 1.856 pp. y 1.824 pp. Bibliotheca Avrea.

La publicación de las obras completas de Nicolás y de Leandro Fernández de Moratín no sólo tiene un valor en sí misma, como recopilación de toda la creación de unos autores clásicos que siguen estudiándose –no sé por cuánto tiempo– en institutos y facultades; sino que es un empeño editorial que simboliza de manera sobresaliente la reivindicación de la literatura del siglo XVIII que ha venido mostrándose en las últimas décadas, y supone, también, un hito y un reconocimiento en el estado de los estudios sobre la obra de estos dos autores, un panorama crítico con contribuciones impagables de especialistas como René Andioc, Philip Deacon, David T. Gies, Belén Tejerina o John Dowling, entre tantos otros. En la recepción más cercana del XIX, uno de los primeros fue Buenaventura Carlos Aribau, que editó las *Obras completas de don Nicolás y don Leandro Fernández de Moratín* en la Biblioteca de Autores Españoles (BAE) en 1846, y que, aunque resulte extraño por el siglo y medio que las separa, es el precedente de esta edición de la «Bibliotheca Avrea» de Ediciones Cátedra en 2008.

El volumen segundo de la magna *Bibliotheca* de Rivadeneira propuso un modo de edición conjunta que daba sentido a la «conformidad de miras», como se decía en la «Advertencia», de los dos escritores, vinculados no sólo por los estrechos lazos de la sangre; también por la responsabilidad del hijo en la difusión y fijación de la obra de su padre. Padre e hijo compartieron posteriormente una edición parisina de Garnier Hermanos en 1882, y un tomito muy poco citado de su *Poesía lírica* publicado por Montaner y Simón en Barcelona en 1945 con prólogo y selección de

Francisco Salvá Miquel. A esta familia editorial pertenece el empeño de Jesús Pérez Magallón de reunir toda la producción de los dos Moratines, y su portentosa edición en la «Bibliotheca Avrea» es la cima de esa tradición textual.

Convencido de la vinculación que puede establecerse entre ambos autores, Pérez Magallón ha ido más allá y ha querido sugerir la fusión de las vidas de Nicolás y de Leandro en una sola, como la «sola acción» de la que se hablaba en la advertencia de la BAE en 1846, y ha inventado una entidad doble, algo así como una célula con dos núcleos que se manifestó, por ejemplo, en la escritura de un diario personal, el de Leandro, a partir del de su padre. «No son dos vidas: es una que se encarna en el hijo, o es una que se premoniza en el padre», explica Pérez Magallón, quien, después de años dedicados al estudio y a la edición de la obra de estos autores, ha llegado a la «verdad profunda» de que ambos, padre e hijo, son un solo personaje. Al lector podrá parecer esto un juego, una *boutade*, sobre todo tras leer las primeras palabras de la «Introducción general» que toman el supuesto error de unas placas callejeras de Madrid en recuerdo de los dos escritores como el hecho irrefutable de esa «verdad profunda»; pero, en realidad, con su grado de provocación, es una manera de vindicar la historia de la literatura en esta porción de un siglo y parte del otro, y de reforzar la valoración de unas obras de especial transcendencia en la historia de las ideas estéticas en ese período. En definitiva, el problema queda para los catalogadores bibliográficos, que tendrán que dar de alta en la mención de responsabilidad de autor a un tal «Los Moratines» que no obedece ni al nombre de Nicolás Fernández de Moratín ni al de Leandro Fernández de Moratín, su hijo, sino a los dos a la vez. Un lío. ¿Necesario? Quizá no; pero respetable como apuesta de quien se ha ‘moleestado’ en dedicar con bien a estos dos escritores muchas

horas de su vida. (Jesús Pérez Magallón editó en 1994 *La comedia nueva* y *El sí de las niñas* en la colección «Biblioteca Clásica» de Editorial Crítica; en 1995, del mismo autor, la *Poesía completa* en Quaderns Crema; y en 2007 el *Teatro completo* de Nicolás Fernández de Moratín en Letras Hispánicas de Ediciones Cátedra, un volumen recientemente reseñado en estas mismas páginas de *RLit* por Esther Martínez Luna). En cualquier caso, queda la llamada de atención, que tiene su efecto removedor sobre un convencionalismo que, a la postre, se mantiene; y así lo han entendido los responsables editoriales de Cátedra, que han colocado una portadilla tan elocuente como la de la BAE de hace más de ciento sesenta años: *Obras completas de Nicolás y Leandro Fernández de Moratín*. Lo que parece sugerir un equilibrio entre la apasionada novedad pretendida por Jesús Pérez Magallón con su defensa de esa unidad de signo para dos individuos y la realidad que fue de dos vidas y dos autores.

Si por costumbre pareciera que el volumen I podría ser el dedicado a las *Obras de Nicolás F. de Moratín* y el volumen II a las de Leandro F. de Moratín, la propuesta de estos apabullantes libros –que ocupan doce centímetros de lomo, que contienen tres mil setecientos ochenta páginas entre los dos y pesan algo más de tres kilos– sugiere lo que el crítico demuestra sin lugar a dudas: la excepcional comunicación entre ambas obras. Así, el primer volumen, sí, incluye las *Obras de Nicolás F. de Moratín*; pero incorpora las versiones de Leandro de obras de su padre como la traducción de la oda 22 de Horacio en sáficos y adónicos o los sonetos «A Dorisa ingrata» y «Libertad perdida» y las odas anacreónticas «Gocemos hoy» o «Todas merecen», entre otras. Con el mismo criterio, se edita el diario de Leandro a continuación del de su padre, tal y como se lee en el manuscrito original (5617) de la Biblioteca Nacional española,

editado –e interpretado atinadamente– en 1968 por René Andioc y Mireille Coulon en lo que se refería al hijo, a Leandro. Jesús Pérez Magallón es, pues, el primero en editar completo el diario de don Nicolás, que no deja de ser una exhumación de su propio hijo, quien, como queda dicho, continúa la escritura *hodiernista* de su padre con ese «*Obiit Pater ego tris.*», y quien anota al principio: «Apuntes of mi Father and mines».

La confirmación de esta zona común, en la que padre e hijo conviven, la encontramos en la marca de sus límites que representa la portadilla de la página 1115, *Obras completas de Leandro Fernández de Moratín*, en donde propiamente se inicia la obra «emancipada» del autor de la magnífica *Elegía A las Musas*. Ahí se edita el *Epistolario de Leandro* –del padre no se conoce, aunque lo hubo–, como se lee en el reclamo de la cubierta y de la portada; pero antes, menos visiblemente, «Prólogos y noticias biográficas y bibliográficas (1821-1825)», entre los que destacan el prólogo que escribió para las *Obras póstumas* de su padre, de 1821, y la biografía de éste, que puso a continuación, con el título de «Vida del autor». Algunas páginas autobiográficas y el testamento completan esta sección, en la que también la imagen de don Nicolás se deja ver en los textos de su hijo. La vecindad de este primer apartado de las *Obras completas de Leandro Fernández de Moratín* con la primera parte de este primer volumen es un acertado indicativo de la señalada comunicación entre ambas realidades literarias.

El volumen segundo, enteramente dedicado a Moratín el Joven, se abre con su teatro original (*El viejo y la niña*, *La comedia nueva o El café*, *El barón*, *La mojigata* y *El sí de las niñas*), continúa con las traducciones y adaptaciones (de *Hamlet*, algunos fragmentos de tragedias inglesas, *La escuela de los maridos* y *El médico a palos*, de Molière, el *Cándido* y *Una anécdota*, traducción de *Les deux consolés*, de

Voltaire), recoge las poesías, y se cierra con diferentes obras en prosa, desde los viajes (*Apuntaciones sueltas de Inglaterra* y *Viaje a Italia*), que forman, sin embargo, grupo aparte, antes de una variopinta sección en la que se editan otros textos importantes como *La derrota de los pedantes* o los *Orígenes del teatro español* junto a la *Carta de un vecino de Foncarral a un abogado de Madrid sobre el libre comercio de los huevos*, de 1788, o diversas *Apuntaciones literarias*, nunca impresas, sobre muy diferentes títulos y autores.

La tarea como editor de Jesús Pérez Magallón es sobresaliente y, a veces, de una excelencia implícita, por aplicar el razonable criterio que prescinde de un desarrollado aparato de notas de carácter textual y que obliga a obviar las correcciones de errores evidentes, o a ser cuidadosamente selectivo en la anotación de variantes cuando se presentan reiterados problemas textuales en algunas obras, como por ejemplo ocurre con *La mojigata*. Sólo se atisba esa inmensa tarea en las consideraciones que el estudioso va haciendo en las notas editoriales que anteceden a las diferentes secciones del conjunto, en las que el lector encuentra los criterios particulares con los que el editor afronta los textos, y que, en algún caso, resultan especialmente iluminadores. Así, con la edición de los *Orígenes del teatro español*, que se basa en el manuscrito de la Biblioteca Nacional, cotejado con el de la Real Academia de la Historia que sirvió de base para la edición de las *Obras* de Leandro de 1830, con lo que Pérez Magallón restaura la versión primitiva del texto.

El conjunto es imponente. Estamos ante más de dos mil seiscientas notas léxicas, de carácter histórico, textuales... en el volumen primero, y otras tantas en el volumen II. Estamos ante una obra que incorpora, además, glosarios de voces, de nombres propios, lista de personajes y nombres legendarios y mitológicos, e índices de primeros versos. Las características físicas



que antes he precisado, referidas al número de páginas e incluso al peso, parecen contrarias a una lectura cómoda; sin embargo, desde la perspectiva de un lector que acude a estos textos como consulta y también para buscar referencias cruzadas y múltiples, o por el interés de un investigador de acercarse a aquellos no publicados o escasamente difundidos, la utilidad de estos dos volúmenes de las *Obras completas* de Los Moratines es incontestable.

En una obra de tal magnitud es de agradecer la limpieza de la edición, el esmero en la revisión de los textos, una tarea fatigosa y delicada que no presenta graves *desmayos*, y que logra minimizar las erratas, tan molestas siempre y, aquí, por su escaso número, reparables en futuras reimpressiones. En la bibliografía selecta referida a Nicolás F. de Moratín, se ha deslizado un «Francisco» [Lázaro Carreter] (p. 40) como encabezamiento de la ficha de aquel capítulo sobre la poesía lírica en el siglo XVIII de la *Historia general de las literaturas hispánicas* dirigida por Guillermo Díaz-Plaja, que se fecha por la reimpression de 1968, pero de 1953 si tenemos en cuenta la de su primera edición. En el índice de primeros versos de los poemas de Moratín padre, donde se remite a la página 441 del primer verso «Un alto y generoso pensamiento» debe decir página 411. En la «Nota editorial» redactada para las traducciones y adaptaciones de Leandro se habla enigmáticamente de una versión de *Cándido* de Voltaire «no manuscrita, pero de autoría cierta» (p. 433). Debe de haber alguna errata en la numeración del manuscrito de la Biblioteca Nacional citado en antepenúltimo lugar como procedencia de alguna de las apuntaciones literarias que abren las prosas en ese mismo volumen (p. 1219). Y del mismo rango menor es el desliz de «Arajuéz» en la nota 582 (p. 1745). Esto, entre las más de tres mil setecientas páginas de la obra.

La extraordinaria cantidad de textos que aporta esta edición y de información y

exégesis sobre los mismos contrasta con el tratamiento más sucinto y selecto de la introducción y de la bibliografía generales, que ocupan menos de una treintena de páginas (pp. 15-42). Sin duda, lo impone la aplicación de un buen criterio editorial, un criterio coherente, pues de lo que se trata es de aproximar al lector a unas trayectorias literarias concordantes en sus miras y que sugieren esa unidad arriba indicada, y ofrecer limpios los textos que las conforman, desplazando a los discretos bastidores de las notas toda la información que puede precisar otro tipo de lector. Por eso, no debe confundirse con descortesía hacia el más iniciado la falta de explicitud en algunos casos, sobre todo en la información bibliográfica; y tal ocurre cuando Pérez Magallón, al hablar de la *Carta de un vecino de Foncarral*, remite a un artículo de Dowling, que no se recoge en la bibliografía esencial (p. 1219, II), o en otros momentos a la hora de aportar referencias a fuentes secundarias. A veces, sí puede echarse en falta algún apoyo complementario de interés en la anotación, como en el romance *A Geroncio* de Leandro (p. 807), que precisaría de una nota que recordase que es el romance *Cosas pretenden de mí* que Moratín lee en *La corte de Carlos IV* de Galdós (cap. XXII), haciendo reír a la concurrencia. Minucias.

La magnitud de la tarea realizada por Jesús Pérez Magallón reafirma ejemplarmente la importancia de estos pilares de la literatura española del siglo XVIII que fueron los Moratines, uno y otro, protagonistas de la fundación y del cumplimiento de las bases teóricas y prácticas del mejor neoclasicismo literario en España. Una tarea realizada con rigor y también con pasión de editor convencido del significado de su empeño. Y una pasión expresada hasta el último momento, hasta en los colofones de estos dos espléndidos volúmenes, con dos guiños propios de quien vive su dedicación a los estudios literarios des-

de una pulsión de literato. En el colofón del volumen primero, terminada su impresión el 2 de abril de 2008, festividad de Santa María Egipcíaca, «que pasó de la prostitución a la penitencia en algún desierto del siglo V», leemos: «Nicolás Fernández de Moratín, que se burló de la *faz hipócrita y severa*, quizá recordaba otras palabras del nazareno: *Cuando ayunes, perfúmame y lávate la cara*. (Mt 6, 17). Tuvo amor y tuvo humor: esto es cuanto sé de él.» En el del volumen II, terminada su impresión el 19 de abril de 2008, festividad de San Hermógenes, mártir de la legión romana en el siglo IV, leemos: «Leandro Fernández de Moratín tomó el nombre del santo para pintar a Don Hermógenes, martillo de espectadores, *el pedante más completo que es posible hallarse*. De mártir a martillo, como aquellos dómnes que definió *pedantes por oficio y verdugos por inclinación*.» Una gozada, porque *miscuit utile dulci*.

MIGUEL ÁNGEL LAMA

ÁLVAREZ BARRIENTOS, Joaquín; LOLO, Begoña (eds.). *Teatro y música en España: los géneros breves en la segunda mitad del siglo XVIII*. Madrid: Universidad Autónoma/Consejo Superior de Investigaciones científicas, 2008, 526 pp.

Venía ya haciendo falta, en el espacio crítico sobre nuestra literatura dieciochesca, un estudio de conjunto que enfocara desde una perspectiva global los géneros breves de la segunda mitad del setecientos. No quiere ello decir, desde luego, que hasta el momento hayan sido éstos desatendidos por los estudiosos de la literatura del período ilustrado, pues valiosísimos trabajos de René Andioc y Mireille Coulon, Emilio Palacios, Antonietta Calderone, Josep M<sup>a</sup> Sala Valldaura o el propio Joaquín

Álvarez Barrientos, entre otros, han venido a rescatar en las últimas décadas un nutrido y diverso catálogo de piezas breves del XVIII, que en no pocas ocasiones habían sido recogidas por la crítica precedente bajo la etiqueta de «teatro menor», e incluso descalificadas por razones ideológicas y/o estéticas.

Y sin embargo, no contábamos hasta el momento con un trabajo que nos ofreciera una visión general y a la vez profundamente especializada de esa compleja realidad teatral que conforman los géneros breves en la segunda mitad del siglo XVIII, incidiendo, desde diferentes perspectivas críticas, en cuestiones imprescindibles para su adecuada comprensión como son la interrelación e interpenetración entre las diferentes modalidades genéricas, o el acoplamiento de música, texto y escenificación que es común a todas ellas. El extenso volumen que ahora nos ofrecen Joaquín Álvarez Barrientos y Begoña Lolo rellena sobradamente este hueco crítico, a partir de la premisa general de que el espectáculo teatral ha de ser estudiado en su conjunto, y también del convencimiento de que el enfoque del mismo objeto artístico —los géneros breves de la segunda mitad del XVIII— desde diferentes puntos de vista, ha de proporcionar necesariamente un mejor conocimiento de la realidad dramática española de ese período, así como mostrar el origen de los caminos por los que circulará más tarde el teatro decimonónico.

El libro editado por Álvarez Barrientos y Lolo tiene su origen en un proyecto de investigación, *Sainetes con música en los teatros de Madrid (1750-1800)*, que culminó en un congreso realizado en Madrid en marzo de 2007, cuyas aportaciones y conclusiones se recogen ahora junto con otros nuevos trabajos encargados de completar la visión de la realidad teatral de la España de la época. Cuatro grandes apartados determinan la estructura del volumen, que avanza de lo general a lo particular para tratar de recoger la diversidad de muestras

de teatro breve que caracterizan la segunda mitad de nuestro siglo XVIII, desde las más conocidas y estudiadas, como el sainete y la tonadilla, hasta las menos habituales, como son el melólogo, la pantomima o el ballet: I. Teatro breve e historiografía. II. Tonadilla escénica. III. Sainetes. IV. Otros géneros breves. Completa esta distribución un Apéndice Bibliográfico, que recoge de forma conjunta las fuentes manuscritas e impresas de los estudios que componen el volumen, así como los trabajos generales y específicos citados en aquéllos. Desde luego, no podemos pasar por alto la relevancia y la utilidad de este apartado final, que representa un corpus bibliográfico completo, condensado y actualizado, un excepcional punto de partida para abordar el estudio de los géneros breves en la segunda parte del setecientos.

El primero de los apartados señalados anteriormente, «Teatro breve e historiografía», trata de ofrecer una visión general, sincrónica y diacrónica, sobre diferentes aspectos relativos a los géneros menores que en el volumen se estudian. En «Acerca de la historiografía sobre el teatro breve del siglo XVIII. La musa y la crítica castizas como defensoras de la patria amenazada», Joaquín Álvarez Barrientos revisa los condicionantes ideológicos que orientaron la investigación sobre el teatro breve dieciochesco a lo largo de los siglos XIX y XX, mostrando cómo éste ha ido variando en su consideración crítica, de valioso baluarte de las esencias patrias como consecuencia de la visión del nacionalismo romántico, a ocupar un lugar absolutamente secundario en la realidad teatral del siglo pasado, cuando se rebaja la componente nacionalista del estudio de la literatura, hasta llegar a una nueva reivindicación en los años sesenta gracias a la sociología de la literatura y a su ampliación del concepto de producción cultural.

Los otros dos estudios que integran este primer apartado, el de Begoña Lolo, «Sainetes y tonadillas con música en el Madrid

del siglo XVIII (1750-1760). Una revisión del género» y el de Antoine Le-Duc, «Teatro y música en España en la primera mitad del siglo XIX. Los géneros breves: continuidad y rupturas», se ensamblan perfectamente para ofrecernos una visión diacrónica de los géneros breves más relevantes, sainetes y tonadillas, durante un siglo, desde la mitad del XVIII hasta bien entrado el ochocientos. Begoña Lolo lleva a cabo una revisión de ambos géneros entre 1750 y 1760, que revela su proximidad conceptual y funcional dentro del teatro breve musical producido en esas fechas. A partir del estudio de varios sainetes musicados por Antonio Guerrero, Lolo muestra la coincidencia, en este género y la tonadilla, de recursos, estructura formal, finalidad, temáticas, instrumentación, danzas, etc., que aun concretándose en cada uno de ellos –sainete y tonadilla– en una organización interna diferente, que prima respectivamente el texto o la música, llevan a la autora a proponer un estudio integral de las formas del teatro breve dentro del concepto unitario de la «tarde de teatro». Por su parte, Antoine le Duc nos lleva hasta el siglo XIX, en particular a las décadas de los treinta y cuarenta, y repasando el extenso repertorio lírico de esas fechas, muestra, por un lado, la pervivencia del teatro breve antiguo mediante la representación de tonadillas, escenas populares y melodramas dieciochescos, y por otro, la influencia y contribución de aquél en la formación y evolución del espectáculo lírico-dramático español, especialmente en las zarzuelas de Mariano Soriano Fuentes o del maestro Barbieri.

El segundo apartado del volumen se dedica a la tonadilla escénica. Como no podía ser de otra manera, los artículos reunidos en él parten de la voluminosa monografía de José Subirá, *La tonadilla escénica* (1928-1930), que, pese a contar ya con casi ocho décadas, continúa proporcionando a los estudiosos de este género lírico valiosas tesis en absoluto vigor. En

consecuencia, los trabajos que constituyen este apartado del volumen entran en constante diálogo metatextual con Subirá, cuyas aportaciones en torno a la tonadilla se recogen, se amplían y desarrollan, pero también se actualizan, profundizando en aspectos ya abordados por el musicólogo y planteando nuevos caminos en la investigación de este género breve. Rosario Pérez Mora, por ejemplo, en «El villancico de tonadilla, un digno antecedente de la tonadilla escénica», parte de una intuición de Subirá al relacionar la tonadilla teatral con la tonadilla eclesiástica, e investiga en la genealogía del género para concluir afirmando, a la vista de las coincidencias formales entre ambos y de sus respectivos períodos de vigencia, que el llamado «villancico de tonadilla» puede ser considerado con total legitimidad un antecedente plausible de la tonadilla escénica.

Otros estudios reunidos en este apartado se dedican a la investigación de cuestiones de escenificación propias de la tonadilla, como el de Joaquín Díaz, que aborda el asunto –poco estudiado hasta la fecha– de los instrumentos musicales usados en la representación de estas obras breves, cuya elección indica por parte de los autores una clara intención de contribuir a la creación de estereotipos fácilmente identificables por el espectador mediante el *atrezzo* teatral. En la música se detiene también Adela Presas, autora de «Aproximación a la forma literario-musical de las seguidillas en la tonadilla escénica», donde, partiendo una vez más de las afirmaciones de Subirá sobre la asombrosa variedad de la seguidilla tonadillesca, analiza cómo la presencia de este aire de canto y baile popular en la tonadilla evoluciona a lo largo de su existencia teatral hasta convertirse en parte esencial de su composición, lo cual ratifica la relevancia de la conjunción texto-música en la determinación estructural del género e indica también su extraordinaria capacidad de adaptación y desarrollo. No en vano la tonadi-

lla, género de gran vitalidad en la segunda mitad del siglo XVIII, se adecua también al contexto geográfico-cultural en el que se ubica, como muestra Aurèlia Pessarrodona en su estudio sobre el uso del catalán en el teatro barcelonés del XVIII, el cual, pese a limitarse a los únicos cuatro libretos de tonadilla en los que es posible encontrar fragmentos extensos en este idioma, permite ya intuir una evidente voluntad de adaptación del género al público al que iba dirigido.

Otros rasgos característicos de la tonadilla se analizan en los trabajos de Cristina I. Pina, centrado en el estudio de la figura del murciano como elemento literario en la música escénica dieciochesca, y Marta Fernández Pan, quien muestra, a partir de la tonadilla «Los dos hermanos» de José Lidón, representada por la célebre pareja de intérpretes Mariana y Mariano Raboso, cómo la composición de determinadas piezas fue condicionada e incluso propiciada por el prestigio de los actores destinados a ponerlas en escena.

La evolución y etapa final del género tonadillesco se analiza en los dos últimos trabajos de este apartado, que continúan el diálogo con Subirá ofreciendo nuevos enfoques en la valoración de las piezas producidas tras la época de esplendor de la tonadilla, el último tercio del siglo XVIII. El de Elisabeth Le Guin, «Hacia una revalorización de la tonadilla tardía», reivindica la cuarta etapa de la vida de este género, que el musicólogo denominaba de «hipertrofia y decrepitud» (1791-1810) por la hibridación de estilos que aquella demuestra a resultas de la influencia de la ópera italiana, y que ya había incomodado anteriormente a los críticos dieciochescos más cosquillosos ante la «amenaza extranjera». Frente a esta posición crítica, Le Guin plantea estos últimos ejemplos de la tonadilla dieciochesca como muestras de un entorno político-cultural sumamente complejo, en el que se produce la apertura de los géneros teatrales breves a la moderni-

dad, reflejando el gusto auténticamente popular del cambio de siglo, es decir, el gusto burgués, evocador de la cultura campesina y del pueblo como símbolos de una autenticidad nacional perdida. Por su parte, en «Tonadillas y tonadilleras en *La Novela Teatral*», Laura Crespillo estudia la repercusión de las tonadillas un siglo y medio después de su apogeo, en la colección «La Novela Teatral» (1916-1925), que ofreció una serie especial de 11 entregas de *Tonadillas y Tonadilleras*, antología de los cuplés más famosos de la época con un excepcional éxito de venta.

El segundo apartado del volumen se dedica por entero al sainete dieciochesco. Los estudios aquí reunidos abordan aspectos referidos a la representación y a la concepción del sainete que hasta el momento no habían recibido la merecida atención crítica, y nos devuelven a saineteros olvidados o parcialmente rescatados, pero a todas luces imprescindibles en la reconstrucción del fenómeno de la dramaturgia breve de nuestro siglo XVIII. En «El sainete y la tonadilla escénica en los orígenes del costumbrismo andaluz», Alberto Romero Ferrer rastrea las primeras muestras del andalucismo que caracteriza a buena parte del teatro de los siglos XIX y XX en los modos teatrales y musicales de los intermedios —el sainete y también la tonadilla— del último tercio del XVIII. De la representación de los primeros se ocupa Antonieta Calderone, quien, a partir del estudio de las acotaciones escénicas y de la escenografía de una serie de piezas poco conocidas de Sebastián Vázquez, Manuel Fermín de Laviano, Luis Moncín y el mismo Ramón de la Cruz, postula una «nueva espectacularidad» para el sainete dieciochesco, enfocada hacia una imitación lo más exacta posible de la realidad cotidiana que contribuiría a fomentar la ilusión de verdad en los espectadores. M.<sup>a</sup> Luisa Tobar, por su parte, estudia dos sainetes «de costumbres teatrales» representados en el Carnaval de 1774 por la compañía de Manuel Martínez:

*El casado apenas viudo y El chasco de Garrido*, mientras que Josep M.<sup>a</sup> Sala Vallaura rescata a un sainetero casi olvidado, Pau Esteve y Grimau, más conocido como compositor y tonadillero, y también dos piezas de éste, *Despedido quien despide* (de la cual Esteve es autor sin duda de letra y música) y *El calderero y la vecindad*, cuya partitura es del autor catalán pero cuyo texto bien podría ser atribuido, como indica el autor del trabajo, a Ramón de la Cruz.

Varios estudiosos centran su atención en la presencia de la música en los sainetes. Mireille Coulon, por ejemplo, vuelve sobre Ramón de la Cruz para evaluar en «Música y sainetes. Ramón de la Cruz» las variaciones que experimenta la función dramática de la música en las obras del sainetero madrileño. Heinrich R. Falk, por su parte, dedica su trabajo «La participación musical en los sainetes de Luis Moncín» a analizar la presencia de la música en las 97 obras de teatro breve de este autor, quien la incorpora en más de dos tercios de su producción con un papel claramente significativo, mientras que Christian Peytavy, en «Música, canto y baile en los sainetes de Sebastián Vázquez» completa con su artículo el trabajo de recuperación de este sainetista ya iniciado en su tesis doctoral, centrándose en esta ocasión en la presencia constante de los tres elementos indicados en el título, música, canto y baile, en las 72 piezas que hasta el momento se le pueden atribuir a este gran rival de Ramón de la Cruz en el último tercio del setecientos. Como cierre del apartado dedicado al sainete, María del Rosario Leal recupera una obra de Gaspar Zavala y Zamora, «Las besugueras», contribuyendo así a la labor de rescate del teatro breve de este autor iniciada unas décadas atrás por Rosalía Fernández.

La última sección del volumen se dedica a otros géneros breves, menos conocidos y estudiados hasta el momento, como diferentes variantes de tonadillas («de mis-

celánea», «de pasos» o «del año»), que estudia Eduardo L. Huertas en «Raras pequeñas especies dramático-musicales», los melólogos de Comella-Laserna, a los que María Angulo y Germán Labrador dedican sendos artículos («Los melólogos de Comella-Laserna en el ideal ilustrado de expresión teatral» y «Momentos musicales en los melólogos de Laserna-Comella. Música, texto y pantomima en la escena madrileña de finales del siglo XVIII», respectivamente), o las danzas, bailes, saraos, danzas escénicas y bailes populares en la España ilustrada, que son el objeto del trabajo de Guadalupe Mera. En el último estudio del volumen «Catalogación de los apuntes de teatro en la Biblioteca Histórica Municipal», Ascensión Aguerri plantea la necesidad de realizar un catálogo o repertorio que describa los numerosos cuadernos manuscritos o impresos de las obras de los siglos XVIII y XIX que se conservan en dicha biblioteca madrileña, y que contienen sus textos dramáticos, las indicaciones para su puesta en escena e incluso las censuras o las diligencias de aprobación de las mismas. El trabajo de Aguerri trata, en este sentido, de ofrecer unas primeras consideraciones que puedan orientar a los investigadores en el procedimiento y la organización de dicho repertorio, que, sin duda, sería de extraordinaria ayuda para los estudiosos del teatro de la época, completando la labor de catalogación y descripción bibliográfica de partituras iniciada en los años sesenta por Subirá y Agulló.

En resumen, este volumen que ahora editan Joaquín Álvarez Barrientos y Begoña Lolo supone la confluencia e integración de las perspectivas críticas más recientes sobre los géneros breves de la segunda mitad del XVIII, esos géneros híbridos y complejos, contruidos sobre la conjunción de texto teatral, música y escenificación, que, como bien señala Alberto Romero, «conforman el caudal musical y teatral más original de la tradición autóctona española», y «constituyen las formas

más representativas de la Historia Musical Española, al menos, de los siglos XVIII y XIX, y el primer tercio del siglo XX, hasta la Guerra Civil».

HELENA ESTABLIER PÉREZ

GUNIA, Inke. *De la poesía a la literatura. El cambio de los conceptos en la formación del campo literario español del siglo XVIII y principios del XIX*. Madrid: Vervuert Iberoamericana, 2008, 308 pp.

Estamos ante un estudio que ofrece un nuevo planteamiento para el análisis del cambio de conceptos estéticos y literarios durante el siglo XVIII y principios del XIX. Podemos destacar que la principal novedad del análisis radica en que estos conceptos pueden ser explicados como variables cuyos significados están sujetos a la situación comunicativa dentro de la cual se emplean. En la introducción Inke Gunia desarrolla detalladamente esta idea, señalando para el caso español que sus observaciones se centran en la existencia en España durante estos siglos de un espacio social destinado a la producción y recepción de obras literarias, paralelo a la imposición de nuevos conceptos como el de *poesía* y de *literatura*. Junto a estas premisas, imprescindibles para situar en su contexto el tipo de estudio que va a llevar a cabo, la profesora Gunia ofrece una visión panorámica de trabajos que le han precedido como el de P. Álvarez de Miranda, U. Frackowiak, H. C. Jacobs, J. Checa Beltrán, J. Álvarez Barrientos, y K. Stierle, señalando los aspectos que cada uno de estos trabajos le han ayudado para desarrollar su investigación.

En este sentido, la profesora hace una mención especial de la teoría de la cultura del sociólogo P. Bordieu, en la que subraya el valor de conceptos como *campo* y

*habitus* alejados de conceptos marxistas como los de *clase* y *sociedad*. Ella apunta que se ha servido particularmente de esta teoría de la que destaca varios aspectos sumamente interesantes como son que la estructura y función de los campos artístico y literario dependen de la posición que ocupan dentro del campo del poder y de su relación con instancias externas dominantes.

Con estas notas introductorias con toda probabilidad el lector mantendrá un vivo interés a lo largo de la lectura, pues además del propio interés que suscita el tema, el estudio se deja leer con facilidad con un estilo claro y sencillo, que es de agradecer sobre todo en aquellos comentarios que por nuestra parte necesitan mayor detenimiento y una atención más pausada. A esta claridad contribuye también el detallado índice que encabeza el trabajo, la estructura del libro, y las conclusiones que resumen algunas de las aportaciones más sobresalientes.

En relación con la estructura, podemos señalar que el estudio se divide en dos partes bien diferenciadas según los límites temporales de desarrollo del proceso de diferenciación y de autonomización del campo literario. La primera parte corresponde a los reinados de los primeros Borbones, de Felipe V y Fernando VI y la segunda, a los reinados de Carlos III y Carlos IV.

En ambos periodos Inke Gunia describe magistralmente los pasos para la formación de un campo literario y un sistema poetológico en el cual se reestructuran las Artes y las Ciencias y se empieza a cuestionar el concepto clasicista de *poesía* que no tendrá las primeras modificaciones de significado en el *Diccionario de Autoridades* hasta 1817, como tampoco *literatura* será registrado como término que acepte los géneros de la prosa narrativa de ficción con intención de producir una experiencia artística hasta mediados del siglo XIX.

Del periodo de los reinados de Felipe V

y Fernando VI destacan las observaciones que Inke Gunia realiza sobre el concepto de *imitación* con la libertad creadora, el lenguaje poético y el concepto del *buen gusto*. Para ello se revisan los estudios poetológicos de Ignacio de Luzán, Benito Jerónimo Feijoo, Luis José Velázquez, Charles Rollin, Andrés Burriel y Gregorio Mayans y Siscar. Interesantes son también las alusiones sobre la institucionalización de academias y el surgimiento de tertulias privadas dedicadas a la *poesía*.

Del reinado de Carlos III y Carlos IV son sumamente relevantes las reflexiones que la profesora Gunia hace sobre la manera en que empieza a deteriorarse la coyuntura económica del país y cómo los monarcas se ven forzados a dictar una serie de reformas que carecen de un plan adaptado a las condiciones de vida de ese periodo en las que se agravan los conflictos económicos y las luchas por las posiciones más influyentes. Es el momento en el que se notan los primeros indicios de la formación de una mentalidad burguesa y la existencia de una serie de elementos nuevos que empiezan a trastornar las relaciones establecidas del poder, como el concepto de *lo público* y el empleo del término *opinión pública*. También pueden subrayarse las observaciones que se realizan sobre algunas de las transformaciones legislativas para la protección intelectual de artistas y literatos, y las observaciones sobre los progresos relacionados con la profesionalización del escritor.

Esta progresiva diferenciación de un campo literario en el transcurso de la segunda mitad del siglo XVIII irá acompañada de nuevos cambios en el uso de *Buenas Letras* que en su lugar, a partir de ahora, será reemplazado por los términos de *Bellas Letras* o *Literatura*.

La profesora Gunia se detiene en este último término para comprobar cómo está dejando de ser entendido en su significado de erudición universal y empezando a recibir nuevos significados vinculados a la

belleza artística, al mismo tiempo que hace valiosas observaciones sobre la progresiva revalorización de la *poesía* como materia independiente en la enseñanza, como objeto de estudio en sociedades, en tertulias, en academias y en la prensa periódica.

En este sentido, la obra de Esteban de Artega *Investigaciones filosóficas sobre la belleza ideal* es objeto de estudio minucioso, puesto que ofrece un nuevo método para explicar los fenómenos relacionados con la poesía en el año de 1789. En la misma línea, la profesora se hace eco de la obra de Santos Díez González, *Instituciones poéticas* (1793), de *Lecciones de Retórica y Poética* (1794) de Gaspar Melchor de Jovellanos y de *Principios de Retórica y Poética* (1805) de Francisco Sánchez Barbero.

Como podrá apreciarse a lo largo del estudio, el examen de estos documentos se centra en aquellos temas que la profesora Gunia ha considerado decisivos con respecto al cambio poetológico. Estos temas son la discusión de la relación entre la obra poética y la realidad extraliteraria, y la discusión de la naturaleza del lenguaje poético, ejes que configuran este magnífico análisis de las bellas letras, del que estamos convencidos favorecerá tanto la reflexión crítica como la discusión científica, y seguramente anime a realizar estudios con un enfoque tan clarividente como el que aquí se nos brinda.

MARÍA RODRÍGUEZ GUTIÉRREZ

REYES CANO, Rogelio. *Minerva sevillana. El grupo poético de los siglos XVIII y XIX*. Sevilla: Fundación José Manuel Lara (col. Clásicos Andaluces), 2008, CXXXIX y 456 pp.

El profesor Rogelio Reyes Cano publicó en 1983 una *Antología de poetas sevillanos. De la Ilustración a Bécquer* (Sevilla, Dendrónoma) que puede considerarse

antecedente directo de la presente selección. En aquel ensayo reunió a los representantes fundamentales de una tradición poética hispalense que comenzaba con José Marchena, seguía con Manuel María del Mármol, Manuel María de Arjona, Félix José Reinoso, José María Blanco Crespo, Alberto Lista, Francisco Rodríguez Zapata y cerraba con Gustavo Adolfo Bécquer, construyendo así una suerte de genealogía («estirpe» gustó de llamarla Fernando Ortiz) para las *Rimas*. En *Minerva sevillana* se reiteran los nombres anteriores a excepción de Rodríguez Zapata y Bécquer, y se incorporan Francisco de Paula López de Castro, Félix María Hidalgo y José María Roldán. La parca reproducción de textos a que obligaba la colección de 1983 queda ahora compensada con un mayor número de composiciones, que van precedidas por un enjundioso estudio en torno a los siglos XVIII y XIX (de ciento treinta y nueve páginas). El volumen se completa con un apéndice que proporciona al lector ensayos relevantes sobre la época: Eduardo Adrián Vácquer: «Apología por la Academia de Letras Humanas», 1797 (este texto es el prólogo a la antología poética *Poesías de una Academia de Letras Humanas de Sevilla*, «la primera aparición pública e institucional de la corporación en el mundo de las letras», p. XXXIV); Manuel María de Arjona: «Plan para una historia filosófica de la poesía española», 1798; Félix José Reinoso: «Reflexiones sobre el Plan para una historia filosófica de la poesía española», 1806; Manuel María del Mármol: «Teoría sobre el romance», 1834; y Alberto Lista: «De la moderna escuela sevillana de literatura», 1838.

En las letras hispalenses del Ochocientos se experimentó una reacción con respecto a la vulgarización de la poesía que condujo a algunos jóvenes a plantear y defender la necesidad de recuperar el esplendor de la tradición áurea, en la que hubo representantes tan destacados como Francisco de Rioja y Fernando de Herre-



ra. Surgió así la que se conoce como «segunda escuela poética sevillana», heredera de una supuesta «primera escuela» de los siglos XVI y XVII. Los poetas del XVIII formaron de manera decidida un grupo con el objetivo de restaurar las letras béticas a partir del modelo de los vates del Siglo de Oro. Afirma Reyes Cano que les unía una misma inquietud intelectual, formada en la universidad (muchos estudiaban teología), y de inspiración ilustrada. Jovellanos, Pablo de Olavide (en torno a quien se formó una interesante tertulia) y Juan Pablo Forner (los tres ejercieron cargos políticos en la ciudad a finales del XVIII) actuaron como promotores y maestros de una serie de instituciones en las que van a confluír sus esfuerzos. La creación de estas academias vino a suponer un revulsivo en una Sevilla estancada en la que, sin embargo, y como viese Francisco Aguilar Piñal, se llevan a cabo iniciativas y proyectos de gran envergadura cultural en los que colaboró decisivamente Olavide, y que depararon la renovación de la Universidad local.

En el capítulo «La vida cultural de Sevilla en la segunda mitad del siglo XVIII: La restauración de la excelencia poética», Reyes Cano analiza el nacimiento de esas academias al abrigo de la Ilustración, entre ellas la de Medicina (fundada en 1700) o la de Buenas Letras (1751). La tertulia de Olavide funcionó asimismo como una academia a la que asistió lo más granado de la Ilustración española. En torno a Arjona se constituyó la Horaciana (1788-1791), que luego daría lugar a la Academia Particular de Letras Humanas (1793-1803), cuyas circunstancias explica Reyes Cano de manera detenida. Su importancia es subrayada así: «Fue, sin duda ninguna, la empresa intelectualmente más creativa y renovadora de la Sevilla de su tiempo en aquel momento de transición entre el mundo ilustrado y la modernidad romántica» (p. XXVII). Presidida por el amor a los clásicos grecolatinos, los renacentistas españoles y los sevillanos del Siglo de Oro,

sus integrantes celebraban reuniones periódicas en las que discutían sobre retórica y poética, y exponían los frutos de su creación al juicio de sus compañeros. De tales preferencias estéticas, y dentro de una inspiración característica de la época ilustrada, se deriva el uso de géneros poéticos clasicistas, del metro largo y la entonación solemne, de temas tales como la virtud, la fraternidad, la filosofía... (que se conjugan con los sacros y religiosos) o el amor, a veces con una inclinación hacia el erotismo lúdico. Sus fundadores fueron Félix José Reinoso y José María Roldán; y se sumaron Lista, Blanco, Arjona y Vácquer, entre otros, conformando un grupo unido por lazos de amistad y afinidad estética. Los casos de Blanco White y de Lista (este último, maestro de destacados poetas románticos como Espronceda o Bécquer; remito a la reciente edición de sus *Ensayos*, a cargo de Leonardo Romero Tobar, Sevilla, Fundación José Manuel Lara, 2007) dan clara idea de la prolongación e influjo de su teoría poética. El trabajo del grupo se observa, además, en periódicos misceláneos entre los que sobresale el *Correo Económico y Literario de Sevilla* (1803), de Justino Matute.

En el siguiente epígrafe, Reyes Cano profundiza en la realidad y presupuestos de la «segunda escuela poética sevillana» («Hacia el concepto de escuela poética sevillana: dos documentos fundacionales»), ponderando de manera especial aquellos textos teóricos que sustentan su ideario. Son estos los documentos que se recogen luego, con buen criterio, en el apéndice final del libro. Se comenta aquí también el «Discurso sobre la poesía» (1803), de Blanco White, que no se reproduce después al ser accesible para el lector en ediciones recientes. (El heterodoxo Blanco cuenta con una edición de su *Obra poética completa*, al cuidado de Antonio Garnica y Jesús Díaz, Madrid, Visor, 1994, donde se puede leer este discurso; de los mismos profesores, está en marcha *Obra completa*

de José Blanco White, tomo I, Granada, Almed, 2005.)

Termina el prólogo con el estudio individual de cada uno de los autores antologados («Los poetas del grupo»). El profesor Reyes Cano ha dirigido diversas tesis doctorales que han rescatado a varios de ellos, y perfila con claridad y rigor su personalidad, al tiempo que valora su obra. Es un repaso ameno de sus avatares biográficos y de sus relaciones amistosas y literarias. Este apartado termina planteando la continuidad de la escuela y destaca como testimonio más notorio a Gustavo Adolfo Bécquer, cuya formación literaria parte de estas raíces clasicistas. A tal cuestión han dedicado meditaciones José Frutos y Gómez de las Cortinas, Ricardo Montesinos, Robert Pageard, Russell P. Sebold, Manuel Ruiz Lagos..., y el mismo Reyes Cano. Es un sugerente e ilustrativo final para este prólogo, aunque, más que cierre, para el lector resulta signo o interrogante de un periodo de la poesía sevillana que queda como entre paréntesis: aquel que transcurre a partir de los años 30 y 40 en adelante. Junto a Gustavo se menciona a José Fernández Espino, José Amador de los Ríos, Juan José Bueno, Francisco Rodríguez Zapata y José Lamarque de Novoa. Restan otros nombres posibles como los de Antonia Díaz y Gabriel García Tassara (de enseñanza similar a la de Bécquer), todos ellos, a su vez, maestros de los Montoto, Peñaranda, Velilla, Cano y Cueto, Velarde (algunos no nacidos en Sevilla, pero asociados a la cultura bética), etc. La falta de estudios globales y de detalle sobre esta continuidad del grupo, y de sus representantes, hace obligada una prolongación de la presente antología en otra que tenga como norte la poesía hispalense desde el Romanticismo hasta finales del XIX.

Estamos ante una edición rigurosa que cuida la fijación de los textos y aporta notas de carácter lingüístico y de contextualización histórico-literaria, estas últimas especialmente valiosas por cuanto ofrecen

comentarios filológicos que demuestran el amplio saber del editor. Deja claro en este punto el profesor Reyes su intención: «el deseo de poner al alcance del público culto una parcela (la poesía) del rico patrimonio cultural y literario de esta interesante comunidad de ilustrados que en la Sevilla de entre siglos protagonizaron una aventura intelectual digna de ser apreciada en mayor medida de lo que hasta ahora se ha venido haciendo [...]. Ninguno de ellos llegaría a rozar siquiera la genialidad lírica que más tarde brotaría como un milagro de las manos de Bécquer, su más joven discípulo. Pero mantuvieron la llama de la mejor tradición lírica de una ciudad como Sevilla [...]» (pp. CXXXVI-CXXXVII).

De entre las que componen el índice, hay dos firmas de singular relieve: Alberto Lista, por su condición de maestro de los románticos y la repercusión de su pensamiento en los poetas del mismo grupo y en los de la ulterior generación; y Blanco White, cuya figura se ha ido agigantando desde la comprensión heterodoxa de Menéndez Pelayo (gracias a la labor pionera de Vicente Llorens, a las ediciones de Antonio Garnica y Jesús Díaz, o los ensayos de Antonio Moreno Alonso y Fernando Durán López, entre otros). De Blanco pueden encontrarse hoy títulos en ediciones accesibles a un público amplio; es, asimismo, el que ostenta un mayor número de entradas disponibles en la Biblioteca Cervantes Virtual o en otros recursos electrónicos. También el abate Marchena ha despertado la curiosidad de los investigadores en su calidad de heterodoxo, simpatía paralela al actual interés por la bohemia (véase, por ejemplo, *Heterodoxos e incómodos en la historia y la literatura españolas de la edad contemporánea*, Madrid, Comunidad de Madrid, 2003, donde se dan la mano Marchena, Mariano José de Larra, Rafael Cansinos Assens, Cesar González Ruano y Agustín de Foxá. En fecha reciente, Francisco Fortuny ha seleccionado sus *Poesías líricas y revolucionarias*, Málaga,

Diputación Provincial, 2005, y Joaquín Álvarez Barrientos ha editado *Fragmentum Petronii*, Valencina de la Concepción, Sevilla, Renacimiento, 2007).

Me parece importante insistir en la novedad que supone antologar a los poetas sevillanos de transición entre los siglos XIX y XX, de pobre presencia en los florilegios españoles. En los acervos generales publicados durante la primera mitad del XX solo aparecen Alberto Lista y Manuel María de Arjona, siempre el primero con un mayor número de textos; avanzando en el tiempo, se incluye a Blanco White; y, ya en fecha más reciente, son más celebrados en colecciones de carácter regional del tipo *Antología general de la poesía andaluza*, a cargo de M. Jurado López y J. A. Moreno Jurado (1990): están Mármol, Arjona, Reinoso, Blanco White, Lista y Marchena. Marcelino Menéndez Pelayo (*Las cien mejores poesías de la lengua castellana*, 1908, 1ª ed.) eligió a Arjona y Lista (una composición por cabeza: «Al sueño», de Lista, sus mejores versos en opinión de la crítica; «La diosa del bosque», de Arjona). Juan Valera retomó ambos nombres en *Florilegio de poesías castellanas del siglo XIX* (tomo II, 1902-1903), y sumó a Reinoso (especificaba Valera: «por la corrección, elegancia, primor y nitidez del estilo, que hace de sus obras excelentes modelos», pp. IX-X). Como es sabido, de la heterodoxia denunciada por Menéndez Pelayo surge el aprecio posterior hacia Marchena y Blanco, que José Luis Cano relacionó con Cienfuegos, Quintana o Somoza en *Heterodoxos y prerrománticos* (1974; 2ª ed., Madrid, Eneida, 2007). Vicente Llorens y Juan Goytisolo insistieron luego en su atractiva personalidad, y en ello han abundado ensayos y colecciones posteriores. En la edición platino (2004) de la popular *Las mil mejores poesías de la lengua castellana*, que incorpora el corpus de Menéndez Pelayo, se lee, de nuevo, a Lista y Arjona (con las mismas composiciones del santanderino).

Pasando a ediciones antológicas críticas, John H. R. Polt (*Poesía del siglo XVIII*, 1984) consideró a Arjona, Marchena y Lista; y el propio Reyes Cano (*Poesía española del siglo XVIII*, 1988) repitió estas firmas (aunque fue más generoso en la reproducción de poemas) y añadió a Mármol y Blanco-White. Reyes retomó a Marchena, Mármol, Blanco y Lista en una *Poesía erótica de la Ilustración* (Sevilla, El Carro de Nieve, 1989) que ofrecía a los lectores, desde el prólogo, como complemento festivo del volumen anterior.

*Minerva sevillana* no es una suma de textos motivada por el gusto del colector, sino la propuesta de una lección sobre el carácter de un grupo literario que persigue marcar parecidos, coincidencias, un clima de hermandad. El libro plantea, en definitiva, un modelo de estudio para una parcela de la poesía sevillana y, por la proyección de algunos de sus integrantes, va más allá al nutrir la formación de destacados representantes de la española. Reyes Cano ha optado por referirse a un «grupo» soslayando en parte el uso del discutido concepto periodológico de «escuela», asentado en la tradición crítica desde el XIX, vigente en ensayos y manuales a partir de Leopoldo Augusto de Cueto (*Poetas líricos del siglo XVIII*, 1865) y Ángel Lasso de la Vega (*Historia y juicio crítico de la escuela poética sevillana de los siglos XVIII y XIX*, 1876). En lo relativo a Sevilla, es un concepto que refleja una inquietud documentable: los poetas entre las centurias XVIII y XIX, como luego los reunidos en torno a revistas como *El Cisne*, en 1838, y a la tertulia de Juan José Bueno, hacia 1860, tuvieron una decidida voluntad de afirmar su pertenencia a tal «escuela».

Reyes Cano subraya el aprecio que algunos de los integrantes del grupo manifestaron por la tradición popular andaluza, escribiendo además seguidillas y otras formas populares, lo que dota de un tempe-

ramento particular, y no exclusivo, a su clasicismo, marcando el avance hacia el Romanticismo. Consultando algunos recientes trabajos, el XVIII está prácticamente fuera de la tradición poética andaluza para Miguel García-Posada, quien menciona de pasada a Lista como maestro de Gustavo Adolfo Bécquer al destacar uno de los rasgos de esta tradición («tradicionalismo»), habla de la persistencia de la poesía tradicional, cantares, etc., pero no selecciona ningún poema. Para él esta tradición se consolida en el Romanticismo, aunque hunde sus raíces en los siglos XVI y XVII, de tal manera que en su antología están los clásicos Fernando de Herrera, Luis Barahona de Soto, Góngora, Juan de Arguijo, Francisco de Medrano, etc., y luego las figuras del XIX (solo Bécquer) y XX (de Rueda en adelante). Rogelio Reyes matiza, sin embargo, la importancia del pensamiento de Mármol sobre el romance (que condensa en el preliminar a *Romancero o pequeña colección de romances*, 1834): «supo apreciar la dignidad poética que se guardaba en los romances y en otras formas populares y creó una conciencia de respeto a tales formas que puede ayudarnos también a comprender el inmediato popularismo de Bécquer», p. XLVII). Igualmente, los setecentistas quedan fuera de *La materia de Andalucía. El ciclo andaluz en las letras de los siglos XIX y XX* (2003), de Enrique Baltanás.

En definitiva, es este un libro que aporta nuevos textos y una nueva y documentada reflexión a la bibliografía del siglo XVIII. En realidad, tal vez quepa destacar más como teóricos de la poesía que como ejercitantes de la misma a los autores aquí antologados (Reyes Cano fundamenta la solidez y alcance de sus reflexiones), aunque sus versos pueden suponer un agradable momento de deleite para el lector, también por sus guiños lúdicos y eróticos.

MARTA PALENQUE

PÉREZ, Rafael: *Madrid en 1808. El relato de un actor*. Álvarez Barrientos, Joaquín; Fernández Valbuena, Ana Isabel; Aguerri Martínez, Ascensión (eds.). Álvarez Barrientos, Joaquín (intr. y notas). Madrid: Ayuntamiento. Área de Gobierno de las Artes, 2008, 153 pp.

Imposible escapar de los actos de conmemoración del bicentenario del levantamiento del pueblo de Madrid contra los franceses, acaecido el 2 de mayo de 1808; origen, para muchos, del alumbramiento de la nación española. Ediciones de biografías de los principales protagonistas de aquel momento, series de televisión y montajes teatrales más o menos acertados, algún espectáculo operístico, seminarios y jornadas en diferentes universidades son sólo algunos ejemplos de estos eventos.

Si de toda esta oferta cultural, elegimos visitar el Centro Cultural Conde Duque, una de las sedes de la exposición «Madrid 1808», organizada por el Ayuntamiento, y entramos en el espacio dedicado a la «Ciudad y sus protagonistas», al acercarnos a una de sus vitrinas nos encontramos con un breve y curioso manuscrito titulado *Madrid en 1808. Relación de cuanto ocurrió cada día en aquel año desde el motín de Aranjuez, y de las noticias que corrían diariamente. Es un retrato fiel de cuanto sucedió día por día escrito por Rafael Pérez, actor del teatro. Cada día se escribía lo ocurrido en el anterior*. En efecto, estamos ante uno de los pocos testimonios directos que recogen los acontecimientos más notables ocurridos desde el motín de Aranjuez hasta la segunda entrada de los franceses en Madrid; esto es, desde marzo a diciembre de 1808. Y quien nos lo cuenta es uno de los actores más destacados del momento, Rafael Pérez.

La historia de este manuscrito no está exenta de cierto halo de misterio romántico y periplo heroico. El mismo actor explica que tras esa segunda entrada de los franceses se guardó en un palomar, y que

se buscó, sin éxito, tras la marcha definitiva de éstos de la capital, ocurrida el 28 de mayo de 1813. Seis años más tarde, tras una búsqueda más exhaustiva, se pudo recuperar el texto, cuya copia en limpio se custodia hoy en los fondos de la Biblioteca Histórica Municipal de Madrid. Gracias, pues, al furor de las celebraciones, el Ayuntamiento de Madrid ha apostado no sólo por su exhibición en la exposición «Madrid 1808», sino también por su edición para dar voz al testimonio de Rafael Pérez tras doscientos años de silencio.

En este sentido, este manuscrito, ha sido, aún más si cabe, un manuscrito con suerte, ya que entre el equipo de editores, se encuentra, junto a Ascensión Aguerri Martínez y Ana Isabel Fernández Valbuena, Joaquín Álvarez Barrientos, quien firma la introducción y las notas. La elección es acertada, puesto que Álvarez Barrientos es uno de los especialistas que ha mostrado atención preferente en sus investigaciones por la labor de los actores, situación que, si bien es cada vez más habitual, no siempre ha interesado suficientemente al mundo académico.

La amplia introducción al manuscrito de Rafael Pérez se divide en tres epígrafes: en primer lugar, «Carácter y peculiaridad de *Madrid en 1808*», donde Álvarez Barrientos explica la relevancia de este testimonio a partir de una serie de factores que le confieren una singularidad especial. De una parte, su condición de «manuscrito encontrado». De otra, la peculiaridad de haber sido redactado por un actor, provisto de un nivel cultural no común entre estos profesionales. Por último, destaca el hecho de que *Madrid en 1808* aumenta una lista, no muy amplia, de memorias de testigos directos de estos acontecimientos, a los que el editor hace referencia, y en cuya elaboración ha sido esencial el amplio abanico que configuraban las gacetas, diarios, notas y cartas de toda España en general y de Madrid en particular.

Álvarez Barrientos estudia el estilo del

autor, sobrio y aséptico en la mayoría de las páginas, aunque más pasional, violento y partidario de la causa nacional a medida que avanzamos en la historia y, más concretamente, en la narración de los acontecimientos ocurridos en los últimos meses. Podemos comparar, por ejemplo, cómo cierra la crónica correspondiente al día 2 de mayo: «Pero, a pesar de estas providencias, se reputó la mortandad de los franceses en dos mil hombres en todos los puntos, y aunque fue bastante menor la de los españoles en la refriega, la aumentaron muchísimo con los que en la misma tarde del lunes y el martes siguiente arcabucearon los franceses en el Prado y en otras partes, de una manera que causa horror a la humanidad, pues sin más que encontrar a uno cualquiera con un cortaplumas, aunque fuese un inocente, era conducido y arcabuceado sin ser oído ni preguntado. Y así pasaron, según las noticias, de doscientos hombres. Hubo en este día desgraciado algunas acciones brillantes en valor por los españoles» (p. 95), con el retrato del comportamiento de las tropas francesas por territorio nacional redactado en el mes de septiembre: «Unas tropas que, huyendo de las españolas, empleaban su valor en quemar las mieses de los pueblos indefensos por donde transitaban, destruir las casas, robarlo todo, arrojar, escarnecer y pisar las sagradas formas, beber vino en los sagrados copones y cálices, matar niños y ancianos, forzar a las monjas y demás mujeres en presencia de sus padres y maridos, de cuya bestialidad —que repetían con una sola muchos animales de aquellos murieron algunas. Y estas ferocidades las cometieron en varios pueblos de España y se publicaban en las gacetas de Madrid y provincias, y se leyeron en las cartas originales de aquellos pueblos desventurados. Estos eran los soldados de la gran nación del gran Napoleón, los primeros militares del mundo, los cultos, los terribles en las lides, los generosos» (p. 143).

En segundo lugar, el epígrafe «La vida

del actor y profesor Rafael Pérez. El triunfo de la nueva burguesía» ofrece un recorrido por la biografía tanto personal como artística del actor. Este recorrido se sitúa en el contexto de la evolución del teatro del momento y, muy especialmente, en la correspondiente a la del estilo interpretativo de los actores, evolución capitaneada por el actor Isidoro Máiquez, y de cuya compleja relación con Rafael Pérez se ofrecen varios ejemplos. Una de las consecuencias de esta preocupación por la interpretación se plasmó en la fundación de la Escuela de Declamación Española en mayo de 1831, para cuya docencia se nombró como maestro segundo de Declamación a Rafael Pérez, que se había retirado de la escena el año anterior. El epígrafe está, con claridad, bien documentado, y el editor se ha valido tanto de fuentes ya clásicas dedicadas al estudio de la vida de los actores del período, como son los trabajos de Emilio Cotarelo y Mori, como de una variada documentación original consultada en diferentes archivos. El manejo de estas fuentes dota al trabajo de una consistencia y rigor reseñables, y ayuda a comprender aún más la excepcionalidad de *Madrid en 1808*.

En tercer y último lugar, «Rafael Pérez, un actor que escribe» insiste en la perspicacia del actor por haber sabido interpretar la importancia del motín de Aranjuez como motor de la reacción popular, y el protagonismo que este pueblo, como sujeto político, adquiere ya desde entonces. También en este epígrafe se vuelven a repasar las fuentes empleadas por el actor para la redacción de estas crónicas. Como hemos indicado, entre estas fuentes, destacó la prensa más o menos periódica que, manipulada en muchas ocasiones, se nos revela como un elemento clave de la guerra psicológica con la que los dos bandos sometían a la población civil. El protagonismo de la prensa, del bullicio de los mentideros, de los bulos, de las noticias, y su capacidad de transformación y mani-

pulación, así como la consiguiente confusión que reinaba en las diferentes ciudades y pueblos, salpica constantemente las páginas de *Madrid en 1808*. Algunas de estas fuentes documentales acompañan al manuscrito de Rafael Pérez. Según Álvarez Barrientos el actor reunió estos materiales para certificar la veracidad de los hechos contados.

Los criterios empleados por el editor para el tratamiento del texto de *Madrid en 1808* facilitan su lectura, ya que la redacción del manuscrito tiene un único punto y aparte. Además de la modernización de la ortografía, tildes y puntuación, el editor ha dividido el texto en capítulos, que corresponden a los diferentes meses en los que se desarrolló la acción y, a su vez, el contenido de cada mes ha sido separado en distintos párrafos. La edición de *Madrid en 1808* está cuidada hasta el detalle, también en el diseño elegante y sobrio de sus cubiertas. Y a ésta, si acaso, sólo le pondríamos una objeción. Se ha optado por no incluir en la edición los documentos que Rafael Pérez había recopilado como anexo a su manuscrito, y aunque, por otro lado, en la presente edición se da una relación detallada de éstos, creemos que su incorporación hubiera completado el valor testimonial del relato. También, con este mismo fin, podrían haberse incluido las Gacetas y Diarios a los que el actor hace referencia a lo largo de las páginas del texto, y que han sido consultados por los editores.

En conclusión, *Madrid en 1808* es un testimonio indispensable, tanto para historiadores contemporáneos –por su valor como testimonio directo de los acontecimientos–, periodistas –por el protagonismo de la prensa en la atmósfera del momento–, profesionales del mundo de la escena –por la singularidad de estar escrito por un actor–, así como para los apasionados de las celebraciones de los acontecimientos que han configurado nuestra historia como pueblo, pero que no se conforman con los

festejos y celebraciones comunes y quieren algo más, algo diferente, algo que quizás les aporte este manuscrito con suerte.

GUADALUPE SORIA TOMÁS

AYMES, Jean-René. *Españoles en París en la época romántica 1808-1848*. Romero Tobar, Leonardo (pról.). Madrid: Alianza Editorial, 2008, 357 pp. + 19 láms.

En un momento en que se ha renovado el interés por estudiar los diferentes exilios españoles, aparece este libro que aborda el estudio de uno de los momentos de extrañamiento más importantes de nuestra historia.

El profesor Aymes se enfrenta al fenómeno con notable apoyo documental (el Bureau d'Espagne de la policía francesa, entre otros), pero sobre todo con el conocimiento que de la época le ha dado su ya larga trayectoria de hispanista, que a este asunto ha dedicado numerosos trabajos, como *Los españoles en Francia (1808-1814)*. La deportación bajo el Primer Imperio, el artículo titulado «Españoles en Francia (1789): contactos ideológicos a través de la deportación y el exilio» (ambos de 1987), *Voir, comparer, comprendre. Regards sur l'Espagne des XVIII<sup>e</sup> et XIX<sup>e</sup> siècles*, artículos reunidos en 2003 por Françoise Etienvre, y dos libros de conjunto, coordinados por él y Javier Fernández Sebastián, el primero, *L'image de la France en Espagne (1808-1850)*, y el segundo con Serge Salaün, *Le métissage culturel en Espagne*, de 1997 y 2001, respectivamente. En el libro se percibe tanto la idea de París como panacea de las esperanzas y refugio de exiliados, como la fascinación que ejercen los lugares míticos en los que se han depositado los referentes de un mundo, de una España, mejor. La realidad del lugar, una vez instalados en la ciudad los exiliados, se impone y da diferente cariz a esos sueños y expectativas. Unos al-

canzan la fama, otros malviven; algunos participan en la revoluciones de 1830 y de 1848, en la que, como recuerda el autor, se lee la primera proclama a favor de la república redactada fuera de España; otros regresan a su país, algunos se quedan en su nueva patria. Aymes levanta el mapa de lo que denomina «barrio español», y lo hace tras explicar porqué los liberales van a París, qué significa esta ciudad como incentivo económico y profesional, y como imaginario de libertad no solo política: París como «moderna Babilonia».

Por sus páginas se suceden los casos de Godoy, de emigrados de lujo como María Cristina o Salustiano Olózaga, y las interesantes relaciones que establecen los españoles con los franceses, lo que les llevan a traducir a ambas lenguas obras distintas, a elaborar gramáticas y diccionarios (desde luego como medio de vida, pero también como forma de tender puentes para un conocimiento mejor de unos y otros). Especial atractivo tiene cuanto refiere sobre el mercado editorial y periodístico, que tan útil fue para personajes como Larra y Mesonero Romanos, pues en el libro no solo, aunque sí sobre todo, se pasa revista a los que viajan obligados.

Aymes no se centra solamente en el mundo de la literatura; también se detiene sobre el teatro, la música, la medicina y la pintura. Fernando Sor, Dionisio Aguado, Gomis, Manuel García, la Malibrán, su hermana Pauline Viardot; Martínez de la Rosa y el estreno de *Aben Humeya*; los pintores Pérez Villaamil, Francisco de Madrazo, Goya; el médico Mateo Orfila, Francisco Amorós, son otros tantos cuyos casos se repasan y analizan, relacionándolos con sus amigos y émulos franceses. Son esbozos biográficos que abren puertas a casos específicos que pueden entenderse también como representativos de otros muchos.

El libro tiene otra parte destinada a evocar los aspectos de la sociabilidad y de la vida práctica y diaria: el tipo de entretenimientos a los que se dedicaban: paseos,

teatros, casas de juego, «placeres y depravación»; las relaciones políticas que muchos establecieron, las colaboraciones con periodistas y libreros, y cómo se desarrolló entre los españoles el culto al «gran hombre», lo que Aymes denomina: «oír a los ‘magos’ de la literatura». Por lo que respecta al modo de sobrevivir en la gran ciudad, el capítulo siete es de lo más estimulante, ya que se puede asistir a una representación de las diferentes maneras de vivir de los exiliados (según su poder adquisitivo) y de los viajeros: de la miseria a la holganza, de la buhardilla al palacio, qué se gastaban en comer, en vestir, en qué trabajaban, etc.

La experiencia del exilio unió a los dos países, a las dos capitales, y proporcionó imágenes más completas de unos y otros, aunque quizá no de modo suficiente. La última parte del libro se dedica a analizar las consecuencias de ese trasvase, así como las diferentes salidas que los individuos dieron a sus personales exilios.

El libro complementa cuanto escribió Gregorio Marañón sobre los exilios colectivos y el trabajo de Vicente Llorens sobre la emigración liberal en Inglaterra, marca las similitudes y las diferencias de uno y otro destino. En este aspecto, como destaca Leonardo Romero Tobar en el prólogo, hay que recalcar en aquellos personajes que abandonaron (total o parcialmente) su idioma, para escribir en el del país de acogida. Es el caso de Blanco White, Trueba y Cossío, Martínez de la Rosa, Larra o la condesa de Merlín. Si esta es una de las coincidencias, una diferencia es que en París nació la llamada «moda española», que de forma no muy positiva contribuyó a afirmar una imagen de España, que se apoyaba además en los retratos y narraciones de los viajeros franceses por la Península. Algún día habrá que estudiar las diferentes imágenes que de España forjan los viajeros ingleses y franceses.

Desde otro punto de vista, este estimulante libro, que recoge numerosos casos en forma de esbozos biográficos que piden

mayor desarrollo y que apunta multitud de asuntos que esperan ser ampliados –pues la obra se abre a numerosos aspectos–, es un jalón en la aún no escrita historia sobre cómo los españoles han visto a Francia y a París a través de los tiempos, pero también un buen documento para saber cómo vieron y qué idea tenían de su propia nación.

JOAQUÍN ÁLVAREZ BARRIENTOS

COSCA VAYO, Estanislao de. *Voyleano, o la exaltación de las pasiones*. Malin, Mark (ed.). Salamanca: Grupo de Estudios del Siglo XVIII, 2007, 213 pp.

Una de las grandes lagunas en la historiografía y crítica de la literatura española es la época que podríamos llamar «los comienzos de la novela romántica» (c. 1770-1830). Es sorprendente pero todavía quedan muchos rincones sin explorar en el estudio de las primeras huellas románticas en la novela histórica y novela epistolar de España.

En su edición modernizada de *Voyleano, o la exaltación de las pasiones*, Mark Malin demuestra en su elocuente Introducción de 57 páginas que el escritor valenciano Estanislao de Cosca Vayo (1804-1864) produjo a la edad de 23 años uno de los mejores ejemplos de una novela de transición literaria. Malin afirma que *Voyleano* es una «novela a caballo entre dos movimientos literarios, perteneciendo a la vez a la Ilustración dieciochesca y al Romanticismo decimonónico» (53). Cosca Vayo, poeta, ensayista, dramaturgo, traductor, historiador, periodista, académico y hasta ahora una figura enigmática, fue una figura culta y un gran conocedor de literatura europea de la época, y con *Voyleano* ofreció al siglo XIX español una novela epistolar muy innovadora para la época.

En su copiosa Introducción Malin intenta explicar por qué *Voyleano* no es una obra más conocida. ¿Es por qué la novela



fue una «imitación» de otras obras sentimentales publicadas 20 o 30 años antes al norte de los Pirineos? Malin, por ejemplo, afirma que no es así, pero nos recuerda que algunos hispanistas han caracterizado la novela de Vayo en términos no muy positivos. Juan Ignacio Ferreras (1976), por ejemplo, sugirió que la novela era una «obra regularcilla, mal construida» y Vicente Llorens (1989) se fijó en la «puerilidad» y «simpleza» de la obra. En su detallado análisis de la novela el profesor Malin ofrece al lector moderno una interpretación muy diferente y subraya la modernidad ética, moral, filosófica y estilística en las 49 epístolas de *Voyleano*.

La acción de *Voyleano, o la exaltación de las pasiones* demuestra cierta estructura y ambientación romántica, pues transcurre durante la Guerra de la Independencia en 1812. Voyleano, protagonista trágico de Vayo, se enamora de una tal Roberta, hija de coronel, pero enamorada de otro (el malvado Bellasant). Roberta muere protegiendo su virtud mientras que Voyleano, encarcelado, instiga un motín y «muere ejecutado ante un pelotón de fusilamiento.» Aunque Malin sugiere que no hay un romanticismo total en la obra, «pero sí un paso hacia él» (55), el lector podría identificar momentos totalmente románticos en algunas viñetas de *Voyleano*. Por ejemplo, en la carta 40, Voyleano escribe: «Yo poseía el corazón más dócil del mundo, y hasta mis deseos estaban contenidos por mi buena índole. Me enseñaron a burlarme de la moral y de la religión, y con el nombre de despreocupado aprendí a ser libertino... ¡Ay, infeliz de mí!» (182). Hay otro ejemplo en la carta 44: «Son unos monstruos más carnívoros. Estoy en un lago de leones que me han hecho su presa... El uno me arranca los ojos, y me los enseña; el otro disloca mis huesos y los cambia... Tan horrible pintura, que sólo mi imaginación ve, es fría...» (192). Es más: Voyleano, hacia el final de la novela, busca la muerte y demuestra en la obra que «añora morir» para poder reunirse con su amada Roberta (60). Para el

año 1827, la obra de Vayo ejemplifica un carácter romántico por excelencia.

En *Voyleano* también se subraya una temática romántica. Un ejemplo es el caos universal. En la carta 21, por ejemplo, Voyleano escribe: «El total desorden en que se halla mi imaginación no me permite reflexionar sobre un asunto de que depende mi felicidad» (138). Esta reflexión del protagonista sugiere cierta sensibilidad romántica –como el «fastidio universal» de Meléndez Valdés– e indica que Vayo posiblemente leyó e imitó la carta XXXIX de las *Cartas marruecas* (1774) de Cadalso. Gazel, personaje principal de la obra cadalsiana, escribe, «hallé que era un laberinto de materias sin conexión... No pude menos de extrañar este desarreglo.» Su amigo, Nuño, contesta: «cuando vi el ningún método que el mundo guarda en sus cosas...así también yo quiero escribir con igual desarreglo.» Como en las *Cartas marruecas* –escritas más de medio siglo antes de *Voyleano*–, el énfasis en el desorden y el caos del mundo se repite en momentos climáticos de la obra. Además, el hecho de que hay un editor (ficticio) en *Voyleano* –como el editor ficticio de *Cartas marruecas*– oscurece la línea entre ficción y realidad. Según Malin, la ambigüedad del final abierto de la novela y la cantidad de preguntas no contestadas son parte de los méritos de esta dinámica novela (43).

Mark Malin, uno de los especialistas más perspicaces en el estudio de la técnica epistolar, sugiere en su Introducción que la estructura narrativa y el uso de cartas intercaladas y fechas simbólicas sirven para «reproducir tensión entre lo histórico, el presente y el destino» (65). Es más: Malin analiza el poder del arte epistolar y su importancia moral y ética. Voyleano y Roberta, por ejemplo, «son encarcelados por haber escrito» (51) y en «esta lectura subversiva de la novela, es la censura y la escritura lo que compromete a los personajes» (51). Para Malin, la estructura de un conjunto de misivas íntimas permite al autor penetrar en el interior de sus persona-

jes. Además, como la separación de los personajes es clave en la novela epistolar, se observa también «una tensión entre ausencia y presencia» (58). El personaje Voyleano «escribe en el presente y se concentra en el presente y el futuro precario» (59).

Malin clasifica la obra como una novela sentimental influida por la filosofía sentimental de Rousseau donde el individuo es esencialmente bueno y solo aprende vicios por la influencia de la sociedad. Vayo entiende el sentimiento como el camino hacia la virtud y «utiliza los discursos y las posibilidades del sentimentalismo para lograr sus metas de didactismo moral y su propósito político y social» (53). *Voyleano* es una mezcla de la virtud y el vicio: puntos de contacto entre la novela sentimental y la ambientación romántica. Es una novela que nos confirma cómo el sentimentalismo y el impulso hacia la reforma de la sociedad –tan importantes en las obras románticas– «tienen sus raíces en el sentimentalismo moral de la literatura ilustrada» (57). Para Malin la novela demuestra varias influencias del pensamiento liberal del siglo XVIII: la influencia sensista de Isaac Newton; el valor moral de la sensibilidad; la filosofía moral sobre la ideología; el papel de la observación; y la educación. En fin: la novela es un intento de aplicar filosofía moral del siglo XVIII a una obra de ficción verosímil (35).

Se menciona que el ejemplar de *Voyleano* que transcribe y moderniza el editor pertenece a Columbia University (Nueva York), pero que existen otros ejemplares (sin los dos grabados de la edición de Columbia) en Valencia, Madrid, Barcelona, Universidad de Leeds (Inglaterra) y otros. Hace referencia a hispanistas y teóricos apropiados (sobre todo a Ana Rueda) y explica la diferencia entre las notas interpretativas y explicativas del propio Malin y las notas originales de Cosca Vayo en las 49 misivas de la obra. Al final, sin embargo, lo más útil que pueda aportar esta nueva publicación del Grupo de Estudios del

Siglo XVIII es que por fin tenemos acceso fácil a una importante obra en la trayectoria de la novela española entre la Ilustración y el Romanticismo. Y como afirma el propio Malin, «Ojalá que la lectura de esta pequeña joya epistolar de 1827 haga que los nuevos lectores vayan pensando en otras posibilidades interpretativas» (66).

SCOTT DALE

BASTÚS Y CARRERA, Vicente Joaquín. *Tratado de declamación o Arte dramático*. Soria Tomás, Guadalupe y Pérez-Rasilla, Eduardo (ed., intr. y notas). Madrid: Editorial Fundamentos, 2008, 329 pp. Colección Arte.

Los estudios sobre el hecho teatral vienen acogiendo cada vez más, en estas últimas décadas, investigaciones relativas a la formación del actor, como componente esencial, en una concepción que rebasa el anacronismo reductivo de equiparar teatro a texto literario dramático y se afirma en el convencimiento de que no puede hablarse de teatro propiamente hasta que no se produce la representación ante el público.

De entre los escritos que procuran la mejora en la formación del actor, Guadalupe Soria Tomás y Eduardo Pérez-Rasilla han seleccionado como objeto de investigación, a fin de presentar su texto al público de la forma más adecuada y útil, el *Tratado de declamación o Arte dramático* de Vicente Bastús y Carrera, publicado en Barcelona en 1833 y convertido al año siguiente en el primer manual para las clases de esta materia en la Escuela de Declamación Española, origen de la actual RESAD.

Esta obra es buena muestra del interés existente, ya desde el siglo XVIII, por procurar a los actores el aprendizaje de una cultura y una técnica que elevara y dignificara su profesión y su cometido, beneficio que habría de redundar, a su vez, en la globalidad del hecho teatral y, dada la

importancia social del género, en la sociedad que lo recibía.

El *Tratado de declamación* sigue muy de cerca en su inspiración y nociones fundamentales las obras de Francesco Riccoboni y J.J. Engel y con ellas la creencia en que el actor debe dominar una técnica que le permita reproducir los sentimientos que implican su papel y el convencimiento de que la fisiognómica dinámica o patognómica puede proporcionar esa técnica básica en la enseñanza teatral española.

Guadalupe Soria y Eduardo Pérez-Rasilla han concebido su investigación al servicio de la figura de Bastús y de su texto, aportando en la Primera parte una amplia y adecuada documentación que permite al lector ir bien guiado a la hora de conocer al autor, saber del estado de los tratados de declamación y la formación del autor en España y, en particular –por supuesto– de las características del *Tratado de declamación* de Bastús; los investigadores puntualizan también las modificaciones habidas en la conversión del *Tratado* en *Curso de declamación*, en 1848; una amplia bibliografía viene a refrendar cuanta información se aporta en este bloque de la investigación. La Segunda parte está dedicada a la edición del texto del *Tratado de declamación* de 1833, y en ella Soria y Pérez-Rasilla se aplican a anotar el texto siguiendo la huella clara de la deuda de Bastús con Riccoboni, Engel y otros autores, recuperando los textos que el autor introdujo para la tercera edición del texto (1865) y ofreciendo información cultural allí donde algunos nombres propios de la mitología o historia del teatro puedan requerirla.

La biografía personal e intelectual de V.J. Bastús y Carrera nos presenta a un intelectual catalán (Tremplé, Lérida, 1794 ó 1795-Barcelona, 1873), doctor en farmacia, catedrático de declamación del Liceo filarmónico dramático barcelonés de su Majestad la Reina Isabel II, colaborador e impulsor de varios proyectos de publicaciones periódicas, con alguna dedicación a la

crítica teatral y a la reflexión sobre el hecho teatral y autor de una única comedia, titulada *Antonio o el mal uso del talento* (1832), adscribible al subgénero de la comedia lacrimógena.

En sus escritos periodísticos sobre el teatro (publicados, sobre todo, en *El Diario de Barcelona*), Bastús se muestra obsesionado (como antes Jovellanos o Moratín y, por las mismas fechas, por Bretón de los Herreros y otros) por la necesidad de respetar la verdad histórica en la escenografía, mobiliario y vestuario y por la adecuada relación del actor con estos elementos. También estos escritos muestran al autor preocupado por todo lo relativo a los signos cinéticos de la representación actoral, asunto propio de la patognómica, que será central en el *Tratado*. No dejan de tener interés y actualidad, por otro lado, sus reflexiones sobre lo indiscriminado del aplauso o rechazo por parte del público de determinadas obras, o de lo pernicioso del mal ejercicio de la crítica. De entre su tarea erudita destacan los cuatro volúmenes de su *Diccionario histórico enciclopédico* (1828-1831), cuya vasta información servirá en ocasiones para documentar el *Tratado*.

El *Tratado de declamación* se inserta en la tradición europea que estudia las emociones y cómo han de ser representadas por el actor y en el debate abierto sobre la necesidad de que el actor sienta realmente aquello que ha de expresar, o más bien, la conveniencia de dominar sus emociones para mejor representar aquellas que le indica la obra. En el centro de este debate se sitúan las obras de Sainte-Albine (1747, partidario de la empatía) y Riccoboni (1750) y Diderot (*La paradoja del comediante*, 1770), defensores del control de las emociones por parte del actor, a los que sigue Bastús.

La fisiognómica dinámica o patognómica –que estudia la manifestación corporal de los sentimientos y estados de ánimo– será componente central del *Tratado*, sobre todo a partir de *Ideen zu einen Mimik*, las 44 cartas de J.J. Engel (1785 y 1786)

en las que aboga por la creación de una mímica codificada, correspondiente a los movimientos interiores del ser humano, que el autor puede aprender para aplicar controladamente en la representación.

En España –siguen señalando Soria y Pérez-Rasilla– es también durante la Ilustración cuando se inicia el debate sobre la necesidad de formación del actor, con aportaciones señaladas de Ignacio de Luzán, Nipho, y más tarde, las de los actores Máiquez y Latorre. La fundación de la Escuela de Declamación Española supone un hito en el proceso de la formación actoral en España y es en ella donde el *Tratado* de Bastús encontró acomodo como texto didáctico, junto con otro texto relevante de Félix Enciso Castrillón, titulado *Principios de literatura, acomodados a la declamación* (1832), también dentro de la tradición fisiognómica.

La Introducción de Bastús a su *Tratado de declamación* expone el convencimiento del autor en la utilidad social del teatro y la conveniencia de la publicación de su manual para contribuir a la formación de los actores en España, en un momento en que su profesión se ha dignificado. Bastús concibe esta formación como metódica e integral, con unos conocimientos generales (que denomina preparatorios), sobre «usos, trajes y maneras de todos los hombres», comportamiento de todo tipo de seres humanos en cualquier circunstancia y algunos principios historia y de literatura, a los que añadir los propiamente dramáticos: el estudio de los seres humanos a los que debe imitar, principios de lógica, ideología y fisiología, que le permitirían advertir qué signos externos revelan el interior sintiente de los personajes; todo ello habría de completarse con el estudio de los usos y costumbres de cada uno de los pueblos, con ayuda de iconologías y libros de viajes. La obra comienza con un capitulillo dedicado a la «Declamación de los antiguos», para ocuparse a continuación de la noción de «escena», de «la declamación moderna», de los «principios generales de

declamación», de «los trajes», del «accionado», del «rostro o semblante», de «la voz», del «carácter», del «figurón», de «la nobleza y majestad», de «las conveniencias teatrales», de «las pasiones o afectos» («estimación, respeto, veneración, amor», «desconfianza», «desprecio», «celos», «cólera», «temor, terror, espanto, asombro, horror», «odio», «furor», «ira», «melancolía, tristeza», «vergüenza», «orgullo, vanidad», «tranquilidad, actividad», «admiración», «alegría», «risa», «ternura», «devoción», «sufrimiento», «agonía, muerte»).

Las notas a estos apartados, aportadas por Soria y Pérez-Rasilla, ponen de manifiesto la deuda enorme, fundamental y hasta literal, del *Tratado* con los textos de Riccoboni y Engel, en las líneas maestras y en los conceptos clave. Como aportación más singular de Bastús queda lo referido a la erudición, que asoma constantemente, y que –cuando menos– hace amena la lectura. A modo de muestra, podrían señalarse las partes dedicadas al origen del teatro en Roma o a la importancia del gesto para Demóstenes; en cuanto a nociones teatrales hay tres referencias a las «ilusión teatral» o «efecto teatral» que tienen su interés.

Estamos, pues, ante una publicación apropiada, que facilita a los estudiosos del teatro el acceso a un texto importante de la historia del teatro español, muy sintomático del momento cultural en que se escribió. La investigación que lo acompaña ha preferido renunciar al vuelo ensayístico para ocuparse de hacer más legible y entendible el texto de Bastús, y el resultado es de agradecer.

MIGUEL ÁNGEL MURO

RODRÍGUEZ GUTIÉRREZ, Borja (ed.).  
*Antología del cuento romántico*. Madrid: Biblioteca Nueva, 426 pp. Clásicos 2008.

Desde estas páginas pretendemos dar la bienvenida al mundo editorial de un nue-

vo volumen de la colección Clásicos de Biblioteca Nueva, volumen en el que se recogen veintidós cuentos publicados entre los años 1831 y 1850 en diversas revistas, periódicos y otras publicaciones. La selección de los relatos, que en algunos casos podríamos calificar como labor de verdadero rescate de los textos, pues habían sido publicados en revistas o volúmenes de obras hoy en día casi inaccesibles, así como la enjundiosa e interesante introducción al volumen ha corrido a cargo del doctor Borja Rodríguez Gutiérrez, especialista en el cuento romántico que en diversos trabajos anteriores y especialmente en su monografía *Historia del cuento español (1764-1850)* ha recogido y analizado los cuentos aparecidos desde las décadas finales del siglo XVIII hasta la plena eclosión del movimiento romántico. Precisamente la acertada muestra de cuentos que integran esta antología se debe, en nuestra opinión, al profundo conocimiento del antólogo de infinidad de relatos breves de ese período; de ahí que sea capaz de ofrecernos cuentos de muy diversos temas y tonos: históricos, realistas, populares, fantásticos o de humor, relatos prácticamente inéditos o al menos muy poco conocidos y textos tanto de autores consagrados en el canon literario, como Gil y Carrasco, Hartzenbusch, Estébanez Calderón o Bretón de los Herberos como de escritores, periodistas o intelectuales menos reconocidos como literatos, como José Bermúdez de Castro, Antonio Ros de Olano o el Marqués de Molins.

Acompañando a esa variada muestra de textos narrativos breves, algunos de ellos apenas conocidos incluso para los estudiosos del XIX, aparece una introducción que el profesor Rodríguez inicia trazando las líneas del contexto histórico-literario de la primera mitad del XIX, para pasar después a realizar una revisión, muy rica en datos, sobre las teorías críticas acerca de la siempre problemática periodización del movimiento romántico español. Se muestra de acuerdo con Leonardo Romero Tobar al

considerar como sustanciales las teorías sobre la cronología de este movimiento literario debidas a Allison Peers, Ángel del Río y Russeld Sebold y resume sucintamente las aportaciones de cada uno de estos críticos, subrayando muy ponderadamente sus divergencias y sus puntos comunes.

Más adelante Rodríguez Gutiérrez señala las circunstancias y cronología del cuento romántico español, cuyo auge vincula a la prensa periódica y cuyo inicio, según este crítico, coincide con la aparición de la revista *Cartas españolas* en 1831, aunque indique también que el cuento había tenido cierta presencia en los periódicos dieciochescos, una presencia que se fue incrementando simultáneamente a la consolidación de la prensa como medio de expresión.

En un apartado que titula Tipología de los cuentos, pasa revista a las líneas temáticas y fórmulas de narrar más comunes en los cuentos románticos, resaltando como fórmula narrativa más típica la del cuento dramatizado, en el que el diálogo tiene mucha importancia. Subraya los temas más habituales: la historia, el amor, el humor, la moral, la fantasía o la aventura y es muy interesante la explicación de la relación entre los cambios en el tratamiento de los temas y los condicionantes ideológicos derivados de los distintos tipos de lectores a los que se dirigen los relatos o las revistas en las que van insertos. Pone como ejemplo de esta metamorfosis el distinto modo de tratar el amor en los primeros cuentos publicados en revistas plenamente románticas como *El Artista*, en los que aparecía explícita la confrontación entre el padre despótico y los jóvenes enamorados y otros relatos publicados en prensa destinada a un público familiar en los que se mostraba su rechazo a los excesos románticos.

Un aspecto que consideramos muy original en esta antología es criterio de ordenación de los cuentos en el volumen: El profesor Rodríguez divide los cuentos recogidos en ocho bloques de acuerdo a los temas que tratan y al subgénero al que

pueden adscribirse: cuentos que presentan la figura del héroe romántico, cuentos de amor trágico, cuentos sobre el mal, cuentos de terror, cuentos fantásticos, de tema histórico, cuentos de tono más burgués y cuentos de difícil clasificación. El resto de la introducción se dedica al análisis detallado de cada uno de los relatos incluidos en esos bloques, con una especial detención en algunos aspectos de la publicación de los textos y en las fórmulas y estructura narrativa de los mismos.

Finaliza la introducción con una bibliografía y unos cuadros cronológicos muy útiles, pues presentan la correlación entre los acontecimientos políticos, los hechos literarios, la prensa y cuentos publicados en ella.

Son también muy interesantes las notas a pie de página, en las que se da noticia del periódico en el que aparecieron publicados los cuentos, algunas pinceladas biobibliográficas sobre los autores de los mismos, y las imprescindibles notas léxicas aclaratorias de términos o referencias históricas.

De las líneas anteriores se deduce la muy positiva valoración de este volumen, debida no solamente al interés y oportunidad de los cuentos seleccionados, sino al magnífico trabajo de análisis de la introducción al volumen, en el que se despliega el atinado juicio crítico del antólogo y cuyas páginas destilan datos precisos y análisis personales y originales, invitando al lector a sumergirse en la lectura de los cuentos, que resulta amena y revela los matices de la ficción narrativa de un período que hasta ahora la crítica había pintado con tonalidades demasiado nítidas y ajenas a matices.

RAQUEL GUTIÉRREZ SEBASTIÁN

FERNÁNDEZ, Pura y ORTEGA, Marie-Linda (eds.). *La mujer de letras o la letraherida, Discursos y representaciones*

*sobre la mujer escritora en el siglo XIX.* Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2008. 458 p.

Dentro del análisis del fenómeno emancipador de las mujeres en el siglo XIX constituye una valiosa aportación este volumen, fruto de una reflexión colectiva en la que los investigadores se esmeraron en reconstituir el lento proceso mediante el cual las españolas cultas lograron acceder al envidiado y envidiable estatuto de mujeres de letras, tarea nada fácil en un camino sembrado de abrojos que no excluía las formas más soeces del vituperio. Y eso que, a menudo, se trataba de unas señoras que pertenecían a las clases altas de la burguesía y de la aristocracia que solían relacionarse con los círculos del poder y de las artes.

La obra consta de tres partes; la primera centrada en el análisis del contexto social; la segunda en algunos casos relevantes e ilustrativos del tema y, por último, una tercera donde se aborda el estudio de las estrategias que tuvieron que emplear las literatas para lograr imponerse frente a sus competidores masculinos.

Estas mujeres que tenían acceso a la cultura, si bien les estaba vedado el ingreso en las instituciones docentes, lucieron primero sus dotes literarias en el ámbito familiar con unas producciones que no iban destinadas a la imprenta y que afortunadamente en algunos casos se hallan conservadas en archivos (Sylvie Turc Zinopoulos, Fernando Durán López); también tuvieron la oportunidad de expresarse en el marco de otro tipo de intimidad que era la del convento (Fernando Durán López) y muchas veces dentro del género de la autobiografía. Determinante fue, para muchas literatas, el ser esposas de personajes ilustres o el pertenecer a familias que ya contaban con autores de fama: valgan los ejemplos de Julia Codorniu, de Juana María de la Vega o de Matilde Díez. La producción literaria femenina casi siempre

había sido considerada como «un pintoresquismo concedido o soportado» (Juan Pedro Gabino). Por eso, las mujeres que aspiraban a escribir y a publicar se vieron obligadas a elegir distintas estrategias capaces de sortear cualquier tipo de dificultad. Varias se dedicaron a publicar en unos campos en que nadie les iba a disputar la preeminencia, como la incipiente literatura infantil o femenina, a través de las primeras revistas dedicadas a estos géneros, primeros pasos hacia una actividad literaria de mayor relieve (Carmen Servén). Otras se dedicaron a una actividad ancilar de la literatura, la traducción, que también ofrecía a las escritoras, mediante la adaptación, la oportunidad de desarrollar sus dotes personales (Solange Hibbs). Si fue anecdótico el disfraz de Concepción Arenal para poder oír algunas clases en la Universidad, Cecilia Böhl optó por ocultar su verdadera identidad detrás de un seudónimo masculino y otras no quisieron publicar bajo su propio apellido para no comprometer la honra familiar. Amalia Domínguez Soler aprovechó su papel de «médium» en las sesiones de espiritismo para dedicarse a la escritura presentando sus obras como las de una mera receptora y procurando siempre hacer alarde de «modestia» para librarse de la crítica (Marie-Linda Ortega). Cecilia Böhl se calificaba de simple «recolectora», zaherida además por su compleja situación de extranjera y empeñada en ser tan castiza como las demás. El conservadurismo ideológico que rezuma su obra mal se avenía con la actitud enérgica que demostró tener esta autora para imponerse en el campo de las letras (Colette Rabaté).

A pesar de la humildad que ostentaban unas autoras siempre dispuestas a autojustificarse, defendiendo los valores más tradicionales (Íñigo Sánchez-Llama), necesitaron tener mucho valor las que desataron la ironía y el sarcasmo de los literatos empeñados en no ceder ni un ápice de su poder, pues de poder se trataba como lo indica la índole de sus críticas que pocas veces de-

nuncian la calidad de las obras femeninas. Los hombres esgrimieron argumentos seudocientíficos, presentando a la mujer como un ser imperfecto, enfermizo (Begoña Sáez, Concha Roldán, Lou Charnon-Deutsch), incapaz de asumir una actividad literaria so pena de incurrir en graves trastornos como la fealdad, la masculinidad y hasta el ateísmo (Juan Pedro Gabino, María Isabel Jiménez Morales). Las modalidades de la publicación de la correspondencia amorosa de Gertrudis Gómez de Avellaneda dan otro ejemplo de falta de honradez intelectual (Luisa-Elena Delgado). También se pensaba que la simple lectura de obras inmorales era capaz de inspirar el desenfreno a las incautas lectoras (Akiko Tsuchiya). Resultaba difícil combinar el estatuto canónico de «angel del hogar» y una actividad literaria que si bien había de ensalzar el recato y las buenas costumbres peligraba romper esquemas e impugnar el orden canónico: eso explica lo mucho que se escribió sobre los nuevos retos que se imponían las mujeres y su desafío al «gueto masculino»; ese mismo encono de los hombres de letras patentizaba la calidad de sus competidoras (Begoña Sáez Martínez). De la crítica más desaforada de los hombres, rayana en insulto, hallamos un botón de muestra en el célebre panfleto de Antonio Cortón que equiparaba el atrevimiento de las literatas al de los jornaleros anarquistas andaluces que osaban cuestionar la autoridad vigente; también la literata al rebasar los umbrales de su hogar se convertía según el mismo en mujer pública (Pura Fernández). La mujer difícilmente podía librarse de su estatuto jurídico que la convertía en perpetua menor de edad y en blanco inerte frente a las críticas: el conservadurismo católico era un freno poderoso (Concha Roldán) y los intentos de organizar la acción colectiva de las literatas sólo pudieron surtir sus primeros efectos al socaire de acontecimientos políticos favorables a partir de 1868 (María del Carmen Simón Palmer).

Para las mujeres escritoras de indis-

tible talento, uno de los mayores problemas era la posibilidad de que sus obras llegaran a publicarse, pues no todas gozaban del apoyo de un «cómplice» masculino. En el campo del teatro, el caso de la actriz Matilde Díez que alcanzó merecido éxito y desempeñó la cátedra de Declamación en La Escuela Nacional de Música y Declamación no debe ocultar que fue la esposa del actor Julián Romeu, director del Conservatorio (Isabelle Mornat). Las literatas podían ser víctimas de cierto boicoteo, como la dramaturga Rosa de Eguílaz (Pura Fernández), o de la falta de honradez de los editores, circunstancia ésta que las llevó a cuidar con esmero la edición de sus obras, como lo hacían Cecilia Böhl, la Pardo Bazán y otras más tomando muchas veces el asunto por cuenta propia (Colette Rabaté, José Manuel González Herrán, María del Carmen Simón Palmer). Y es que la escritura se les había vuelto imprescindible ya para encontrar un equilibrio psicológico, una «estrategia vital», en los casos de Cecilia Böhl y de Juana Manuela Gorriti (Colette Rabaté, Nuria Girona Fibla) ya para satisfacer necesidades económicas en el caso de mujeres viudas o separadas; la actividad de prestamista que asumió Gertrudis Gómez de Avellaneda también fue un acto de emancipación. La actividad docente, a partir del momento en que las niñas accedieron a la instrucción primaria, fue una oportunidad para las literatas como lo demuestra el caso de la maestra Soledad Areales en Córdoba que además mantenía contactos con los grupos librepensadores y republicanos (María José Porro Herrera). La lectura es un acto emancipador y las representaciones gráficas de la lectora muestran un protagonismo creciente (Jean-François Botrel), si bien en el espacio cerrado del museo las mujeres decimonónicas no parecen tener un comportamiento muy distinto del que ostentan en el hogar (Carlos Reyero). A modo de remate del proceso emancipador, los casos paroxísticos de la joven Hilde-

gart y de su madre llegaban a deshora en un país en busca de nuevas normas políticas y que todavía estaba poco dispuesto a asimilar la ideología de la liberación de las mujeres (Rafael Huertas García-Alejo).

Se deduce que el siglo XIX marcó un hito en la integración de las mujeres en el mundo de la literatura y en el mero acceso a las obras como lo muestran las estadísticas sobre la tasa de alfabetización pero el proceso fue muy lento y laborioso e incluso las máximas exponentes de las letras femeninas no tuvieron la oportunidad —el derecho— de demostrar entonces toda la extensión de su ingenio.

No viene mal recordar la larga lucha del «animal más discutido del universo» (Virginia Wolf), recalcando que el poder nunca cede de buena gana y que son frágiles las «conquistas» que permiten encarar el futuro con serenidad.

JACQUES BALLESTÉ

ÁLVAREZ RUBIO, M.<sup>a</sup> del Rosario. *Las historias de la literatura española en la Francia del siglo XIX*. Zaragoza: Prentice Hall, 2007, 398 pp.

Álvarez Rubio nos presenta un estudio historiográfico-literario sobre la recepción y desarrollo de la Historia de la literatura española en Francia durante el siglo XIX. Un trabajo que sólo un investigador con seria competencia en ambas literaturas nacionales —como es el caso de la autora, doctora en Filología francesa y licenciada en Filología española— puede llevar a cabo. Seguramente es esta la razón fundamental por la que todavía no contábamos con una obra de conjunto que fuera más allá de las influencias o repercusión de determinadas obras o autores canónicos en Francia. Aspectos estos importantes pero que no terminan de satisfacer la atención que merece un asunto tan relevante para el caso de la formación de la Historia de la literatura española.



Como es sabido, los extranjeros han jugado un papel primordial en la Historiografía literaria española. Hispanistas franceses como Prosper Merimée, Viardot, Puibusque o Cassou han contribuido al conocimiento y construcción de la Historia de la literatura española desde Francia; pero también ha sido determinante para esto último la reflexión teórica sobre el género de la Historia literaria plasmada, por ejemplo, en las influyentes *Historias literarias francesas* de Brunetière o Thibaudet, que no encuentran réplica en suelo español hasta bien entrado el siglo XX. Así, la publicación de este trabajo de Álvarez Rubio por la editorial de la Universidad de Zaragoza (en esta misma imprenta acaba de aparecer un pertinente libro colectivo impulsado por el grupo de investigación sobre Historiografía literaria española dirigido por Leonardo Romero Tobar: *Literatura y nación. La emergencia de las literaturas nacionales*, 2008) subsana, pues, este vacío bibliográfico de los estudios historiográfico-literarios que hemos explicado.

Señalemos que *Las historias de la literatura española en la Francia del XIX*, como se nos informa en un interesante prólogo que firma Antonio Fernández Insuela, forma parte de un estudio mayor que fue la tesis doctoral de Álvarez Rubio. Este trabajo académico no sólo se detenía como el libro reseñado en las *Historias literarias españolas* en Francia (y otros estudios que inmediatamente citaremos); sino que también abordaba sistemáticamente la prensa periódica, concretamente dos revistas fundamentales como fueron *La Revue des Deux Mondes* y *la Revue de Paris*. Este estudio, que no está presente en *Las historias de la literatura española en la Francia del XIX* como decimos –se anuncia su próxima aparición–, es el complemento perfecto al análisis del resto de obras; ya que es en este formato donde suelen aparecer de manera más espontánea las primeras noticias y reflexiones que en buena medida cimentarán después obras de ma-

yor calado. Así pues, es todo un acierto su inclusión en el corpus de estudio de los historiógrafos literarios, que a menudo lo descuidan abrumados por su extensión.

Pues bien, en *Las historias de la literatura española en la Francia del XIX* Álvarez Rubio contextualiza y documenta la recepción de un amplio corpus donde priman las traducciones de las *Historias literarias españolas*. Con especial cuidado se atiende a las clásicas de Bouterwek, A.W. Schlegel, Sismondi y Ticknor, así como, entre otras, las primeras redactadas por autores franceses, las de Eugène Baret (1863) y Gustave Hubbard (1876), o, dentro del campo del comparatismo, la *Histoire comparée des littératures Espagnole et Française* de Puibusque (1843). Además de *Historias literarias*, la autora incluye también otro tipo de obras como estudios monográficos (de nombres tan representativos como Prosper Merimée, Viardot...), cursos magistrales (Edgar Quinet, Joseph-Stanislas-Albert Damas-Hinard...), artículos (los del emigrado liberal Juan Florán, por ejemplo), manuales divulgadores (un atlas histórico y cronológico de Adrien Jarry de Mancy, una compilación recopilatoria sobre *Littératures du Midi* de Émile Lefranc...) y antologías (García de la Huerta, López de Sedano, Quintana, Maury, Silve-la, Rendu y muchas otras). En fin, el lector a estas alturas ya adivinará lo aparentemente inabarcable de este corpus y lo complejo de estudiar obras de tan diverso origen con la exhaustividad necesaria, como la que hace gala *Las historias de la literatura española en la Francia del XIX*.

El repaso de estos materiales y su contextualización se dispone según los siguientes cortes temporales: primeras décadas del siglo XIX (la denominada triada difusora de Bouterwek, Schlegel, Sismondi), los años treinta y cuarenta (Merimée, Florán, Viardot, Puibusque), la mitad de siglo (Ticknor), la segunda mitad del XIX (Baret, Hubbard y las *Historias literarias europeas* de autores como Bougeault o Demogeot)

y, finalmente, las antologías publicadas entre los años 1826 y 1884. La combinación de los criterios de género y cronológico permite que la materia avance de manera escalonada y ordenada, configurando además un índice muy completo que permite al que así lo desee acceder a la obra como si de un manual de consulta se tratara.

La descripción de las obras no suele interrumpirse en el texto principal con información accesoria, dejando los detalles bibliográficos y los numerosos ejemplos (sin traducción) acomodados en notas al pie. El tono, como señala el prologuista, es muy contenido («quizá en exceso», p. 10), descartando ocurrencias digresivas y apostando por un discurso sobrio. A nuestro juicio, uno de los mayores méritos de *Las historias de la literatura española en la Francia del XIX* radica en el constante ejercicio de recapitular, comparar y relacionar oportunamente los numerosos textos estudiados al hilo de la descripción de nuevas obras. Se observa así perfectamente el devenir de la disciplina de la Historiografía literaria —que suele ser muy respetuosa con las obras precedentes— y reaparecen constantemente las ideas, obras y autores fundamentales que vertebran el corpus seleccionado (Bouterwek, Schelegel, Merimée, Maury...).

Respecto a la denominada bibliografía secundaria, hay que señalar que aparece referida sobre todo en un primer capítulo introductorio de la obra, «La literatura española en Francia: entre la rehabilitación y el prejuicio». Aquí se especula sobre una «apertura del canon occidental» donde la literatura española —cuyo interés responde principalmente a los gustos románticos por lo español— está llamada a ocupar un lugar importante, tal y como queda patente al repasar las traducciones al francés de obras españolas, sobre todo el teatro áureo, la novela (*El Quijote*, la picaresca, especialmente) y el romancero, obras canonicadas como genuinamente españolas según

el planteamiento omnipresente del *Volksgeist*. Y hablando de presupuestos teóricos, quizá hubiera merecido la pena insistir más en estas cuestiones teóricas fundamentales más allá de los eventuales estados de la cuestión que están presentes en las páginas introductorias del corpus analizado (sobre la evolución epistemológica de la Historiografía literaria, p. 66; sobre el canon, p. 63 y 67...). Nos referimos a la moderna teoría de la historia literaria, que contó desde el principio del XIX con importantes pensadores franceses que dibujan un rico panorama que va desde Taine a Thibaudet (a principios del XX) pasando por Brunetière, Lanson o Rudler.

Puestos a pedir, acaso el lector hubiera agradecido también algo más de información sobre la interesante Historia de las instituciones en Francia (la Universidad, la Escuela Normal...), tan relevante para entender el desarrollo de las diversas corrientes literarias y escuelas filológicas. Y es que no hay que olvidar que el esquema maestro-discípulo sigue explicando la genealogía teórico-metodológica de buena parte de las *Historias literarias*.

En fin, otra información contextual importante, que con acierto sí incluye la autora en el capítulo «Las traducciones en la revalorización de la literatura española», es la referida al mundo editorial, que siempre condiciona las traducciones y la publicación de obras destinadas a los circuitos educativos, como son las *Historias literarias*. Este tipo de obras nacen en muchas ocasiones de la necesidad de contar con prontuarios académicos que sirvan como *manuales* de una asignatura. Así, es un acierto trazar una mínima tipología que discrimine los estudios de gran ambición teórica y erudita frente a los destinados a otros fines más pragmáticos.

En resumen, *Las historias de la literatura española en la Francia del XIX* de Álvarez Rubio es una obra de necesaria lectura para todo aquel que esté interesado en la configuración de la idea de la litera-

tura nacional española fuera y dentro de la Península Ibérica. Las tan repetidas afirmaciones que destacan a los estudiosos extranjeros, a los franceses en este caso, como referentes de la Historiografía literaria española se apoyarán a partir de ahora en una sólida base documental construida y analizada con irreprochable rigor filológico.

ANTONIO MARTÍN EZPELETA

BLASCO, Eusebio (dir). *Madrid por dentro y por fuera. Guía de forasteros incautos*. Ayala, María Ángeles (ed.). Madrid: Biblioteca Nueva/Universidad de Alicante, 2008, 501 pp.

La polémica sobre la influencia, pernicioso o beneficiosa, del costumbrismo romántico en la novela realista es una de las más prolíficas en estudios, resultados y propuestas de nuestra historiografía literaria. Nombres ilustres, que se cuentan entre los más importantes de los críticos de la literatura española han tocada en un momento u otro el tema: José F. Montesinos, Russel P. Sebold, Pilar Palomo, Enrique Rubio Cremades, José Manuel González Herrán, Enrique Miralles, etc. Recientes son los estudios de Raquel Gutiérrez Sebastián, entre ellos, *El reducto costumbrista como eje vertebrador de la primera narrativa de Pereda* (2002) y, desgraciadamente, inédita (aunque accesible a través de la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes), la tesis doctoral de María Ascensión Andrades Ruiz, *Los artículos costumbristas de Benito Pérez Galdós en «La Nación» y la influencia de los mismos en sus Novelas de la Primera Época: (Retrato de la sociedad madrileña del siglo XIX)* (2003), que muestran una relación estrecha, productiva y vivificadora entre costumbrismo y novela.

Relación que el lector va a comprobar en seguida al entrar en las páginas de este libro. La obra de María Ángeles Ayala, la

editora, la acredita como una de las mayores expertas en el costumbrismo con las que cuenta la crítica contemporánea. Prueba de ello la imprescindible *Antología Costumbrista* (El Albir, 1995) realizada en colaboración con Enrique Rubio Cremades, y sus muchos artículos sobre el tema, entre los que podemos citar el que versa sobre las colecciones costumbristas de la segunda mitad del XIX (*Ínsula*, 2000), entre las que se cuenta el libro que ahora sale a la luz en la colección de Clásicos de Biblioteca Nueva. Ayala Aracil nos presenta una obra, publicada en 1873, cuando tras sus tres primeras novelas (*La Fontana de Oro*, *La Sombra*. *El Audaz*) Benito Pérez Galdós comienza a adentrarse en la primera serie de los *Episodios nacionales*. Aún tendrán que pasar ocho años más hasta que aparezca *La desheredada*.

Y sin embargo, el mundo abigarrado, diverso, multitudinario, que puebla las páginas de esta obra y parece querer escapar de ella con su extraordinaria animación, va a resultar familiar al lector de las novelas madrileñas galdosianas o al de *Pedro Sánchez* de Pereda: todo el marco, todo el mundo de la novela realista española, de la gran novela de Galdós está presente en estas páginas.

El prólogo, ajustado y jugoso, de la editora nos da noticia de esta obra. Dirigida por Eusebio Blasco, fue publicada en 1873, en lo que define María Ángeles Ayala como «segunda etapa de florecimiento del costumbrismo» (20) que «coincide con la aparición de las primeras novelas realistas». Entre sus colaboradores un ramillete de nombres que poblaron la literatura española a mediados del siglo XIX, muchos de los cuales, como prueban las páginas de este libro, están esperando una revisión: Roberto Robert, Florencio Moreno Godino, Miguel Ramos Carrión, Federico Moja y Bolívar, Eduardo de Lustonó, Manuel Ossorio y Bernard... y muchos más hasta completar los cuarenta y seis artículos que en el libro aparecen.

Tras de una presentación de la situación del artículo de costumbres en el tercer tercio del siglo XIX, hace la editora un preciso y valioso análisis de la colección: el contexto, el editor y los colaboradores, el propósito de la obra y el contenido y temas preferentes. El director Eusebio Blasco, prolífico escritor, que todavía en 1898 tenía arrestos para fundar una revista, *Vida Nueva* y que durante más de cuarenta años produjo un sinnúmero de obras y colaboró en multitud de periódicos, aunque fue su participación en el satírico *Gil Blas* lo que el dio a conocer al gran público. Según Ángeles Ayala la tendencia satírica de Blasco le lleva a seleccionar una serie de colaboradores que siguen mayoritariamente esa tendencia con más o menos acritud según los casos (destacan, dentro de los más críticos y descarnados *El tendido de los sastres* de Ramos Carrión y *Madrid de noche y sin gas*, de Ossorio y Bernard). La colección ofrecía además un toque distintivo con respecto a otras de la época: no incluía grabados, con lo que debían ser las firmas de los colaboradores el único atractivo para el comprador.

Se detiene después Ángeles Ayala en algunos aspectos sumamente significativos de la colección: el predominio de la *escena* sobre el *tipo* (de los cuarenta y seis artículos de la obra sólo dos serían tipos, nos dice la editora [30]) característica que no es, por cierto, según se nos indica oportunamente, propia de otras colecciones costumbristas de los mismos años. Marca importante y diferenciadora de este volumen con respecto a otras colecciones es también la preferencia por los espacios públicos, por los que se mueve una gran variedad de tipos «descritos de forma sucinta y rápida, ya que los escritores sólo ofrecen al lector ese rasgo definidor de su forma de ser y temperamento o esa nota caracterizadora del grupo social o profesional que representan» (30). Anota también la editora la presencia de un nueva modalidad de artículo que sin ser un *tipo*, tal

como hasta ahora se le ha venido considerando, sí que pretende analizar la vida de unos individuos, ya no unidos por clase social o por actividad laboral sino por alguna otra característica específica (trasmachadores, bohemios, corruptos...) (31). De particular interés es el apartado 4.2 de la *Introducción* en la que se analiza la convivencia en la colección de artículos de tipo más descriptivo con otros en los que predomina lo narrativo. Ayala indica que Eusebio Blasco selecciona los ambientes y escenarios en los que más se puede fijar la curiosidad o el interés del lector de provincias, al que, en principio, se dirige *Madrid por dentro y por fuera*. Como señala Ayala el viaje de los forasteros incautos comienza desde la Puerta del Sol, primer artículo de la serie y va recorriendo todos los escenarios de Madrid, en aplicación de esa preferencia por los espacios públicos ya descrita. El planteamiento de los autores va oscilando desde la técnica puramente descriptiva (*El café de la Iberia*) donde la información es básica a aquello (*Las fieras del Retiro* y *El tranvía*) en los que esa descripción da pie a agudas sátiras, u otros (*El cuarto del primer actor*) donde el escenario se convierte en reflejo de la sociedad del momento (35), sin que por ello falten los que plantean «una situación que exige un desarrollo personal y unos personajes caracterizados» (36) (*El Paraíso del Teatro Real*)

Entre estos cuarenta y seis artículos Ayala encuentra cinco temas predominantes: la clase alta; diversiones, entretenimientos y espectáculos públicos; el Madrid humilde y popular; periodismo y literatura; y, por último, el debate parlamentario. La clase alta que aparece retratada es la burguesía acomodada, la llamada «aristocracia del dinero» (36), que va ser puesta en tela de juicio: formas fraudulentas y oscuras de comprar un título, hipocresía religiosa y social, usura, matrimonios de conveniencia son los elementos que los autores de los artículos abordan siempre desde una pers-

pectiva crítica. El segundo tema, diversiones y espectáculos presenta una visión muy completa de Madrid, desde los bailes de la alta burguesía a las romerías populares, pasando por espectáculos diversos como paradas militares, procesiones, apertura de cortes, etc. El Madrid humilde y popular tiene muy poca presencia en este colección más centrada en las clase medias, que también se fija en los ambientes del «quiero y no puedo» y de esta manera se «permite conocer al lector las diversiones habituales de los madrileños que pertenecen a ese contexto social» (44). Periodismo y literatura son dos temas predilectos de los autores, pues al fin y al cabo están hablando de asuntos que conocen al dedillo. De este manera, aunque hay solo tres artículos que traen de forma monográfica el tema del periodismo las referencias a la vida y trabajo de los periodistas son constantes a lo largo de todo el libro. En cuanto a la literatura el teatro es el tema preferido y muy concretamente las interioridades del mundo teatral que el público no conoce y que permiten presentar una visión crítica de ese mundo que no deja a salvo ni a autores, ni a actores ni a críticos. El último tema, el debate parlamentario, está planteado sin la valoración crítica y negativa que hay en otros colecciones de la época, como *Los Españoles de hogaño*, y *Los Hombres Españoles, Americanos y Lusitanos pintados por sí mismos* (52).

No es posible finalizar esta reseña sin mencionar la cuidada y detallada anotación de los artículos. Ángeles Ayala ha sabido poner de relieve aquellos elementos más significativos de los artículos, identificar personas, situaciones y ambientes históricos y relacionarlos con diversas novelas del realismo, mostrando de ese modo la unidad del mundo que en esas novelas y en esta colección aparecen.

Como indica la editora: «*Madrid por dentro y por fuera* es una colección costumbrista modélica en su género. Sus ingeniosos colaboradores, como consumados perio-

distas que fueron en su época, supieron conjugar hábilmente la más absoluta actualidad de los temas y asuntos tratados con humor sutil y ligereza de estilo en su creaciones» (54) Sea, pues, bienvenida esta edición que nos devuelve al primer plano de la historia y crítica de la literatura una obra perdida en el tiempo y olvidada en los estantes más llenos de polvo de las bibliotecas.

BORJA RODRÍGUEZ GUTIÉRREZ

PERAL VEGA, Emilio. *De un teatro sin palabras. La pantomima en España de 1890 a 1939*. Rubí, Barcelona: Anthropos Editorial, 2008, 143 pp.

Aportando una visión panorámica de la pantomima, y de sus varias manifestaciones en su menor, pero no breve, recorrido por el escenario español, el autor de *De un teatro sin palabras* pisa «terreno casi virgen» dentro de los estudios teatrales, pero no sin importancia para el campo literario (10). El teatro de silencio ofrece un espacio crítico, argumenta Peral con éxito, que presencia las transformaciones de las artes escénicas españolas –tanto formalistas y estilísticas, como temáticas y aun sociales– desde finales del siglo diecinueve hasta el colofón del experimentalismo vanguardista. Un teatro sin palabras que fascina a Charles Baudelaire, Jacinto Benavente, Federico García Lorca, Manuel Machado, Ramón Gómez de la Serna, Santiago Rusiñol, Ramón del Valle-Inclán, entre otros, se revela en este estudio como engastado en un proceso de «reteatralización» a lo largo del periodo en cuestión, mientras evoluciona a partir de las convenciones clásicas y las tendencias renovadoras contra el teatro naturalista, contribuyendo así a la formalización de un nuevo concepto del actor y de la percepción sensorial del público (125). La pantomima y el desarrollo de su elocuente mutismo, sugiere Peral

en sus lecturas textuales de diverso índole, constituyen, en sí, una transformación paralela al trote de la modernidad literaria, y de cierta imaginación social que conlleva, experimentada durante estos años.

Dando curso al género simbolista de máscaras, la figura de Pierrot destaca en el escenario parisino a mediados del siglo diecinueve, junto con su amante Colombina y su enemigo Arlequín, como adaptación renovada y modernizada del prototipo italiano de la *Commedia dell'Arte*. De ahí, señala Peral, se instala «una nueva dimensión, a medio camino entre lo cómico y lo trágico, y, sobre todo, una entidad dramática polivalente que, negando una tradición demasiado apegada a esquemas prefijados, no había sabido sacar de él todo su partido» (17-8). Este nuevo teatro le proporcionaría un giro de personalidades enmascaradas para el Pierrot galo –de escéptico, descarado y sagaz– que exponen la forma, no siempre consistente, de negociar y ser negociado por un mundo en que su ideal de amor le sorprende y le decepciona, pero en que, sobre todo, lo convierte en poeta. El autor marca la curiosa transformación de Pierrot a finales de siglo que, al cambiar la tradicional blancura de su rostro por el aspecto ennegrecido, le invita al desarrollo de su lado maléfico –un Pierrot celoso y sexualmente insatisfecho, dejándose llevar al asesinato por conseguir sus fines– y que, por tanto, propondría una implícita crítica de los valores burgueses que habían hecho del Pierrot blanco una víctima inocente de su entorno y de su amor ideal.

Peral también destaca la fascinada mirada hacia el París de fin de siglo, ciudad bohemia en que los intelectuales españoles percibían las innovadoras tendencias del teatro, tanto del silencio como de la poesía inspirada en él, y que adaptarían estas formas a la producción artística de un emergente cosmopolitismo catalán y español. Es allí donde se adquiere, por primera vez en el escenario nacional, un ‘géne-

ro mímico’ basado en la complejidad del gesto expresivo que, no por casualidad, se desarrolla en posteriores décadas como precursor del cine mudo. El carácter decadente del teatro sin palabras, y el simbolismo que produce al suprimir lo articulado, señala Peral, coadyuva a una *performance* espectacular que comparte un imaginario de elementos soñados entre la tragicomedia, la fantasía y lo carnavalesco; indudablemente, cualidades que seducían a escritores como Gómez Carillo, Gómez de la Serna, Gutiérrez Solana y Valle-Inclán.

En torno al debate crítico que produjo este ‘nuevo’ arte de la mirada, la sugerencia y el gesto en sus espectadores contemporáneos, Peral reflexiona sobre un intercambio productivo entre Unamuno y Ortega y Gasset, enfocándose en el estado ‘actual’ del espectáculo. En esta disputa, sin dejar fuera de mención al ballet, al cine mudo y a la pantomima, entre otras artes escénicas y performativas, el primero manifiesta su desprecio por el espectáculo mudo a favor de un teatro más literario, mientras el segundo hace hincapié en su potencial transformativo y múltiple, ampliándose a una metáfora más bien universal de la figura del actor –quizás deshumanizado– del espectáculo visual. Tanto es el entusiasmo compartido con Ortega y Gasset por Ramón Pérez de Ayala y Jacinto Benavente, que percibían en el silencio la posibilidad de un nuevo teatro de ensoñación, un mutismo elocuente en que la concordancia entre el actor y su movimiento en la puesta en escena figuraba como poesía coreográfica. El puro automatismo del cuerpo en el escenario, y su movimiento a menudo convulsivo que describe Peral, nos invita a visualizar una estética impulsada por la novedad de la experiencia moderna, en particular, la de sus máquinas.

Entre estas y otras representaciones mudas, Peral traza cómo la máscara pantomímica adquiere una complejidad psicológica para su personaje a lo largo de su desarrollo en el escenario español. El Pie-

rrot de Benavente, por ejemplo, resiste clasificación como prototipo, debido a su duplicidad de siniestro y bufón cómico, pero siempre sujeto a una tramoya que le obliga a negociar su conciencia a la par que su sentido de culpabilidad. Si bien recurre Benavente al personaje de Pierrot, Gómez de la Serna opta por innovar un teatro compuesto de danza y 'poesías' mudas, cuyas señas de identidad ramonianas están marcadas por su mirada minuciosa, puestas en manifiesto en su didascalia extensa; esta mirada opera en su teatro mudo diseccionando el cuerpo femenino entre espíritu y carne y, por tanto, oscila entre dos puntos que comparten un carácter inefable: lo sagrado y el umbral de lo abyecto. Tomás Borrás y Gregorio Martínez Sierra, entre otros dramaturgos y escritores, elaboran la presencia del fante en el ámbito vanguardista de su época, junto con elementos pantomímicos del teatro simbolista de Valle-Inclán, o los que impone García Lorca en sus obras menores que, a la vez, exponen y obscurecen deseos, quizás construyendo la máscara como *alter-ego* del poeta mismo.

Además, el estudio tiene una mirada crítica en el teatro musical, un género en el que los compositores y poetas mezclaban los elementos pantomímicos con el escaso uso de lenguaje, entre otras coreografías a ritmo de lírica y canción. Entre ellos, el autor reflexiona sobre el meta-teatro que prometen algunas representaciones inspiradas en el circo, un importante eje del imaginario vanguardista, y en el cine mudo —no sin recorrer por el gesto mimético del personaje Charlot de Charles Chaplin, del Buster Keaton de Lorca, o en el cinema surrealista colaborado entre Buñuel y Dalí. Una comparación llamativa, percibe el lector, que demuestra la transformación fragmentada y plural de este arte en distintos ámbitos culturales de la literatura, la actuación popular, el escenario y la pantalla, pasando así desde un teatro mudo hacia un mutismo teatral.

Cabe señalar que, para una aproximación preliminar sobre la pantomima en España, entre escasos textos ya publicados sobre esta cuestión, *De un teatro sin palabras* no sólo establece una importante base para futuras exploraciones críticas y teóricas sobre el tema, sino que, a la vez, practica el mismo arte de lo sugerido; consta como un libro de crítica que llega a un público inclusivo, y más allá, de los que están atraídos por el teatro y, de forma particular, los especialistas en este terreno (profesores de literatura, de arte dramático y actores, entre otros), logrando así el autor hacer gestos sutiles hacia la versatilidad de este texto y su diversa contribución a los estudios acerca de la sociedad de la época, a lecturas sobre género y sexualidad, sobre el cine mudo y el espectáculo. Sugiere al lector, además, su relevancia para los estudios de género literario y dramático, su difusión y transformación, y sobre la producción cultural española dentro de un marco cosmopolita, regional, nacional y europeo —en los cuales figura la pantomima como arte engastado, quizás de forma poco reconocida, digamos, por su mutismo, en los procesos de la modernidad.

JONATHAN SNYDER

RIVALAN GUÉGO, Christine. *Fruición-ficción. Novelas y novelas cortas en España (1894-1936)*. Madrid: Trea, 2007, 252 pp.

El ensayo de Christine Rivalan es una muestra del creciente interés en los estudios que abarcan la producción editorial del siglo XIX y el XX desde la perspectiva de los autores no canónicos que tuvieron una fuerte difusión y una recepción masiva. Traducción de su tesis doctoral publicada en 1998, la monografía aborda las colecciones literarias que, entre finales del siglo XIX y el inicio de la Guerra Civil española, poblaban el panorama editorial

español como respuesta a la creciente demanda de un público lector ávido de lecturas novedosas con orientaciones temáticas diversas. Estas colecciones que reunieron la obra de autores marginales y de otros reconocidos como Felipe Trigo, Eduardo Zamacois, El Caballero Audaz, Antonio de Hoyos y Vinent, Carmen de Burgos, Eugenio Noel o Rafael López de Haro, entre otros, basaban su éxito en la impronta erótica y en el protagonismo de la mujer, rasgos que despertaron obviamente una reacción moralista en la crítica de la época.

Tanto las políticas empresariales como la recepción de este tipo de novelas son tratados por la autora en el primer capítulo «El libro como objeto», en el que además se intenta abordar las estrategias llevadas a cabo por las distintas casas editoriales. En este sentido, cobra una renovada importancia el estudio del peritexto editorial; elementos como el medio de la publicación, el formato, la cubierta como lugar de información y «punto de seducción», la presencia de ilustraciones a color, la contraportada o las solapas fueron utilizados para introducir determinadas referencias con fines comerciales.

Por su parte, dado este nuevo enfoque editorial, la publicidad jugó un papel de extrema relevancia para estas casas editoriales quienes debían competir con grandes grupos que poseían varios sellos y colecciones. Los anuncios de los propios productos editoriales al final de los volúmenes de novelas cortas o la inserción de reclamos publicitarios del catálogo editorial son muestras de la competitividad existente en la captación del lector. Para la autora, resulta asimismo significativo los anuncios extraliterarios como indicador de la cantidad y la cualidad de los lectores de este tipo de textos; la preocupación por los problemas de salud es una constante que se extrae de la gran cantidad de brebajes y pastillas ofertadas en este tipo de colecciones.

Como parte de esta estrategia de publicidad, la puesta en escena editorial pasaba por la exposición pública de las opiniones de los autores sobre asuntos de actualidad con el objetivo de una creación mediática de «autores-estrella». Tanto es así que el nombre de los autores se convirtió en una especie de marca que posibilitaba la diferenciación del gran número de colaboradores de revistas y escritores de éxito. La voluntad de individualizar la creación tuvo como consecuencia directa el empleo de pseudónimos —*El Caballero Audaz*, *César de Maroto*— e, incluso, en el uso de ex-libris.

Asimismo el título fue un espacio estratégico para captar la atención del público. Era muy importante que suscitara el deseo de lectura, por lo que normalmente se componían de una palabra o de un artículo y un nombre.

El tercer capítulo «Escribir, dicen ellos» dedica su contenido al denominado contrato de lectura o, lo que es lo mismo, la existencia de una ilusión realista en el que queda diluido el contexto del lector. Como secuencias recurrentes en este tipo de novelas, hallamos la descripción de interiores, la galería de retratos, la apertura de los cajones de la cómoda —mecanismo para acceder a la intimidad de la mujer— y el inventario de lecturas de los personajes. Por su parte, los desenlaces trágicos son más frecuentes y suelen situar al héroe dentro de un fracaso existencial.

Muchos personajes son reutilizados en este tipo de novelas; es el caso de Julio Calabrés y María Montaraz en la obra de Antonio de Hoyos o Alberto Reyna en la ficción de Á. Retana. Entre ellos, en multitud de ocasiones concurren personalidades contemporáneas que, de forma fugaz o continua, aparecen en el relato.

La dimensión popular de este tipo de novela favoreció su éxito. Éste es el asunto de «Tradicición y modernidad», cuarto capítulo del ensayo. Como consecuencia, esta literatura fue capaz de aglutinar personajes típicos como el señorito, el aristó-



crata o los personajes que ejercieron una función educadora: el escritor y el médico. En torno a la mujer, hubo un elogio frecuente a la maternidad y al papel de esposa. Frente a este modelo, se sitúa el de la prostituta, víctima frecuentemente de la sífilis y otras enfermedades venéreas. Por contra, el mundo de los trabajadores queda parcialmente excluido a pesar de que los problemas políticos sean una constante en estas novelas y novelas cortas.

«La hora sexual», quinto capítulo, nos introduce en la dimensión erótica de este tipo de literatura de la que incluso se destaca la necrofilia y el vampirismo como formas de erotismo torturado. El cuerpo femenino en todos sus aspectos o el rostro masculino son el centro de las descripciones en esta literatura.

El último capítulo se dedica al maestro teórico de este conjunto de autores, Felipe Trigo, así como a la influencia de la literatura francesa decadentista. El ensayo se remata con una extensa bibliografía de las obras de este periodo y con la filmografía de aquellos títulos que fueron llevados al cine en las primeras décadas del siglo XX.

EVA SOLER SASERA

VILLANUEVA PRIETO, Darío. *Valle-Inclán, novelista del modernismo*. Valencia: Tirant lo Blanch, 2005, 198 pp.

Integrada por siete ensayos, nacidos en el seno de diversos foros nacionales e internacionales y filtrados y reelaborados a partir del debate literario, alienta en esta obra del profesor Villanueva una misma orientación: el rescate de la dimensión universal de escritores hispanos y una novedosa visión de movimientos y tendencias que habían sido canonizados y confinados en los estrechos límites de lo nacional. Nadie mejor que el profesor Villanueva para superar ese localismo cultural creador de perspectivas reduccionistas en la perio-

dización literaria. Sin renunciar al sedimento de la erudición, que actúa como argumento filológico irrenunciable, el autor de estos siete ensayos muestra en todos ellos y línea a línea ese fino espíritu, esa *subtilitas* hermenéutica que Dámaso Alonso reclamaba como una de las mejores condiciones del crítico. Y es que sin negar el potencial básico natural que requiere este atributo, el trato directo y cotidiano con los textos, el amplio y profundo dominio de la literatura en diferentes ámbitos culturales favorece sin duda ese cúmulo de intuiciones lúcidas de que hace gala Darío Villanueva y que, contrastadas con el rigor del dato, alumbran nuevos horizontes y nuevas vías de consenso en la investigación literaria. No podemos negar que en la sabia combinación de tradición y renovación que sustenta el fino entramado de esta obra actúa el quehacer armónico de cuatro disciplinas básicas de los estudios literarios, tal como el mismo autor refiere en el prólogo a propósito de la integración de Valle Inclán en el «movimiento supranacional e interlingüístico del Modernismo»: la teoría literaria, fundamento y a la vez horizonte de la investigación; la crítica literaria, próxima al texto en sus operaciones analíticas e interpretativas y aval por ello de las hipótesis teóricas; la historia literaria, escenario de cambios, confluencias y permanencias, y la Literatura comparada, metodología particularmente operativa al amparo de las otras disciplinas y especialmente visible en esta obra. No es casual, en este sentido, que D. Villanueva interrumpa frecuentemente el discurso con su propia reflexión metadiscursiva para validar ante los lectores la fiabilidad de aquella metodología.

El primer ensayo, «Las *Sonatas* desde la teoría de la «literatura del yo»» retoma una de las principales vías de investigación contemporáneas y en la que el profesor Villanueva ha hecho varias calas teórico-críticas: la que versa sobre el discurso autobiográfico. Como ya anticipara en en-

sayos teóricos de *El polen de ideas* sobre aquel discurso, Villanueva defiende el carácter poético más que histórico-testimonial de la autobiografía de las Sonatas y, apoyándose en esta obra, sostiene la «estructura paradójica» de toda autobiografía: ficcional desde la perspectiva del autor, en cuanto que éste no pretende *reproducir* sino *crear* su yo, y verdadera para el lector en tanto la lectura de la autobiografía es intencionalmente realista. Para D. Villanueva las *Sonatas* constituyen un buen ejemplo, como texto mixto de memorias y autobiografía, de una doble ficcionalidad genética: primero, porque quien narra es un personaje ficticio y, segundo, porque este personaje finge ante los demás, incluso con sobreactuación teatral, una personalidad diferente a la auténtica. De ahí que en interpretación de Villanueva, la condición autobiográfica de las *Sonatas* esté presidida por la creación, la construcción del yo y la impostación.

El comienzo del segundo ensayo, «1902: Valle, Yeats, Gide», trae a nuestro memoria el enclave histórico de un nuevo siglo, marcado por la publicación simultánea de cuatro novelas renovadoras: *Amor y pedagogía*, de Miguel de Unamuno; *Camino de perfección*, de Pío Baroja; *La voluntad*, de Azorín, y *Sonata de otoño*, de Valle-Inclán. Nada más lejos en D. Villanueva que recaer en el hechizo de coincidencias cronológicas si no es para indicar la nueva onda expansiva del Modernismo, fenómeno integrador de diversas corrientes nacionales en las que late el mismo espíritu: desde el simbolismo, espiritualismo y decadentismo, pasando por la renovación formal, hasta el refinamiento, acrecentamiento e intensidad de sensaciones. La apertura intelectual al exterior, en plena coincidencia con la consolidación académica del comparatismo, tiene en doña Emilia Pardo Bazán a uno de sus más significativos precursores y en su paisano Valle-Inclán al más logrado representante literario intercultural. Las analogías vitales

y estéticas entre Valle y Joyce o entre Valle y Yeats ponen de relieve una red común de temas y tonos que indican la fragilidad de las fronteras geográfico-culturales. La imaginación, la melancolía, el diálogo entre vivos y muertos y una aspiración común al enriquecimiento del idioma metropolitano desde la iconoclasia periférica es, entre otras analogías, un puente de unión evidente entre los escritores irlandeses y el gallego Valle-Inclán. Son las afinidades electivas del mejor comparatismo que, según Villanueva, también se advierte entre este escritor gallego y el francés André Gide, afinidades que contribuirán desde diferentes ángulos europeos a la renovación de la novela decimonónica.

«Lectura de *Sonata de invierno*», el tercer ensayo, incide en el carácter cínico y diabólico del marqués, tal como se anticipaba en el anterior ensayo. El papel del carlismo en la historia narrada y la impronta musical que se advierte ya en el título redondea el estudio de esta obra. En una nueva vinculación de Valle-Inclán con el modernismo de más amplio espectro, Villanueva concluye su estudio ponderando la artificiosidad de *Sonata de invierno* que califica, siguiendo a José F. Montesinos, como el «culteranismo de lo romántico».

El cuarto ensayo, «*La media noche: Visión estelar de un momento de guerra: Análisis y suerte de su técnica narrativa*» representa, a mi juicio, una de las visiones teóricas más plásticas de toda la publicación a la hora de ejemplificar con un pormenorizado análisis de la obra mencionada en el título la renovación novelística del siglo xx. Es ahí donde se demuestra la proyección y la solvencia teórica de este estudio crítico, validada por otra parte en la puntual experiencia vital de Valle-Inclán y en su propia reflexión sobre tal experiencia. El vuelo de noche en plena guerra propiciará, en efecto, esa visión estelar que abrirá nuevos rumbos en la novela: el protagonismo colectivo, la multiplicidad de focos espaciales, la simultaneidad y la re-

ducción temporal, la pérdida del carácter novelesco de la trama y la exaltación de lo cotidiano. Todo ello, en un aura de creación total a partir de una parte y sin renunciar tampoco a la presentación objetiva de los hechos. He aquí, para Villanueva, la nueva plantilla del relato del siglo XX, acorde con la visión colectivista, relativista y científica de la centuria.

El primer párrafo del quinto ensayo, «Valle-Inclán y James Joyce», puede servir de epítome para el conjunto de los siete ensayos: la superación de un modernismo nacional, de cortos vuelos, y el papel que en la configuración de un Modernismo europeo puede tener Valle-Inclán como renovador de la novela y el teatro. Las analogías vitales y estéticas entre el escritor gallego y el irlandés Joyce demuestran, como ya quedó anticipado en otros ensayos, que las fronteras literarias no respetan las nacionales o geográficas. Las raíces celtas, la pasión italiana, el amor por la tierra propia, la atracción del carlismo, entre las vitales; la devoción ibseniana, la afición a la música, el dominio del tiempo y el espacio como en la visión astral de Valle, el concepto circular del tiempo, la imposibilidad y el distanciamiento, la consideración del escritor como demiurgo, las epifanías, el periplo peripatético de un antihéroe contemporáneo, la estética de la deformación, la estructura episódica, la parodia del lenguaje literario y de la religión, la inclinación a la pintura y al esoterismo y la recreación estética del lenguaje, entre las más notables de las concomitancias estéticas. Las coincidencias entre Valle-Inclán y Joyce diseñan un cuadro de caracteres modernistas asumibles por otros escritores coetáneos como Proust, Mann, Brecht, Gide, Eliot, Pirandello, Wedeking, Svevo, Hesse, Pound, Rilke, V. Wolf, Hauptmann, entre otros: la fusión de simbolismo y naturalismo, la autoconciencia, el relativismo, la distorsión estética de la realidad, la búsqueda de la totalidad, el fragmentarismo, etc.

El penúltimo ensayo, «El otro modernismo: Valle y Baroja», vuelve de nuevo a una de las tesis que vertebran la obra: la consideración del 98 como la manifestación española de una crisis de la modernidad en un contexto internacional, amplio contexto en que ha de explicarse la renovación literaria y artística del siglo xx. Rasgos atribuidos a ese Modernismo internacional son, aparte de los ya señalados, los héroes negativos; la tendencia a incorporar a los discursos narrativos otros elementos paratextuales que orientan al lector acerca de la intencionalidad del autor o enmarcan la obra fenoménicamente o justifican su material, y la poética narrativa donde el autor se explaya en una línea ensayística acerca de cómo escribe su obra. Estos caracteres tienen amplio cumplimiento en la obra de Baroja, un escritor de la periferia que, como Valle-Inclán, supera con sus aportaciones en diversas novelas el estrecho marco peninsular en que la historia y la crítica literaria lo han situado.

Por último, «Valle-Inclán, renovador de la novela», centra prioritariamente su base crítica en *Tirano Banderas* y en sus peculiaridades estructurales temporales: la reducción, la anacronía o retrospección y la simultaneidad, procedimientos anticipados, ensayados o practicados en otras obras del autor gallego. D. Villanueva considera, entre los recursos que están al servicio de la simultaneidad temporal en *Tirano Banderas*, la «forma espacial», con un diseño editorial fragmentario; la articulación secuencial fílmica, y el tratamiento pictórico, cubista, del espacio. Y todo ello sin olvidar la circularidad compositiva que culminará en *El Ruedo Ibérico* con otras implicaciones temporales. En opinión de D. Villanueva, el proyecto experimental de Valle-Inclán, que aprovecha la fusión del teatro, narración novelesca y cine, explica muy bien con ese sincretismo el aire de modernidad que la obra de aquel escritor conserva aún hoy.

En fin y para concluir, observamos

cómo el perfil más característico de esta obra de D. Villanueva es el riguroso trabajo del comparatista, muy lejano de esos escarceos de colegial apenas sostenidos en el argumento analógico. Una arquitectura compleja gobierna el equilibrio de esta obra: el dominio de la historia literaria que aspira a traspasar fronteras, el cotejo permanente con los textos no sólo con función ilustrativa sino como argumento ejemplar, y esa meta del teórico o científico que busca el concepto operativo y que reflexiona además sobre sus propias bases metodológicas, las del comparatismo más recio y actual. Por eso, cuando nos encontramos con la recursividad de ideas, de temas o expresiones en los siete ensayos, de las que el mismo autor se hace eco en el prólogo, no tenemos la sensación de un fenómeno redundante e inexcusable, sino la prueba de que las bases de las nuevas hipótesis se van asentando en la performatividad del discurso heurístico, la demostración de solidez en las nuevas conquistas. Todo ello contribuye, sin duda, a una lectura confiada en el buen hacer y a ese poso de satisfacción que sólo los clásicos, nuestros mejores humanistas, son capaces de proporcionar.

M. ÁNGELES RODRÍGUEZ FONTELA

ALARCÓN SIERRA, Rafael. «*El mal poema*» de Manuel Machado. *Una lírica moderna y dialógica*. Madrid: Biblioteca Nueva, 2008, 311 pp.

En 1997, coincidiendo con el cincuentenario de la muerte de Manuel Machado, el joven investigador zaragozano Rafael Alarcón Sierra presentó, bajo la dirección del profesor Leonardo Romero Tobar, su tesis *La poesía de Manuel Machado: Alma. Caprichos, El mal poema (estudio y edición crítica)*, con la que ganó el Premio Extraordinario de doctorado de la Univer-

sidad de Zaragoza. Culminaba un largo periodo de reivindicaciones y de acercamientos parciales, y se abrían definitivamente el estudio sistemático y la edición rigurosa de la obra lírica del «otro» Machado. Hoy Alarcón Sierra es profesor titular de Literatura Española en la Universidad de Jaén, y autor de una trilogía crítica modélica, formada por una extensa monografía sobre *Alma y Caprichos*, premiada por la Diputación de Sevilla y publicada en 1999; una edición conjunta de *Alma. Caprichos. El mal poema*, publicada por «Clásicos Castalia» en 2000; y el presente ensayo, publicado también muy oportunamente por Biblioteca Nueva a las puertas del centenario de *El mal poema* que este año celebramos. A ella hay que sumar, al menos, sus valiosas recopilaciones de los olvidados cuentos y artículos de crítica literaria de Manuel Machado (1999 y 2000), o de los manuscritos completos de los hermanos Machado (2005-2006), todo lo cual hace de Alarcón Sierra uno de los mejores conocedores del fin de siglo español y el especialista manuelmachadiano por excelencia.

Alarcón Sierra concibe los poemarios *Alma* (1902), *Caprichos* (1905) y *El mal poema* (1909) como una serie unitaria en la que Manuel Machado da cuenta de la profunda crisis de la conciencia artística del fin de siglo, como tres momentos de un ciclo que lo lleva desde el modernismo a la modernidad, haciendo de él una figura clave de la poesía en español del siglo XX. Apenas cabe recordar que *Alma* es, desde su mismo título, un libro muy de época y ya muy personal, un libro en el que Manuel Machado aprovecha el aprendizaje artístico en el París finisecular para participar en la batalla modernista por la renovación de las convenciones literarias en España; en el que selecciona y trabaja cuidadosamente buen número de temas y formas, procedentes fundamentalmente del simbolismo, y logra modular su propia voz, que empieza a sonar inconfundible, desem-

barazada de elocuencia, natural y precisa. El famoso autorretrato «Adelfos», que a partir de 1922 encabeza la colección, los escenarios culturales de sus secciones (los paisajes de ensueño de «El reino interior» y «Estatuas de sombra», las recreaciones históricas y pictóricas de «Castilla» y «Museo», las fiestas galantes y las pantomimas de «Miniaturas» y «Nieves») y los personajes de sus poemas (el paseante de «El jardín gris» y el peregrino sonámbulo de «Eleusis», el paje o el rey de «Lirio», «Gerineldos» y «Felipe IV», los lunáticos Pierrots), no son más que escenarios y máscaras de un yo escindido entre el ideal y el vacío. *Caprichos* continúa en muchos aspectos el libro anterior pero desarrolla más el motivo erótico, acentúa los contrastes entre las notas provocadoramente frívolas y graves, e introduce una sección final titulada, en homenaje al admirado y querido Verlaine, «La buena canción», en la que el sujeto poético se aferra a la esperanza espiritual de una redentora «donna angelicata» y de una «vita beata». Se trata de una esperanza imposible. La crisis culmina con la escritura de *El mal poema*, que rompe el modernismo desde su mismo centro y adelanta algunas de las vías más fecundas de la poesía española contemporánea.

Tal es, muy simplificado, el proceso que Alarcón Sierra aborda en su trilogía crítica. Gracias a un dominio excepcional de la historia y la teoría cultural y literaria, de la literatura comparada y el análisis textual, logra plenamente dos propósitos: identificar los estímulos ideológicos y modelos estéticos a los que respondió Manuel Machado, pero también valorar la originalidad de sus aportaciones; y restituirlo al contexto de su tiempo sin dejar de tener en cuenta las lecturas, siempre cambiantes, de críticos y poetas posteriores.

Los dos primeros capítulos de *El mal poema de Manuel Machado. Una lírica moderna y dialógica* explican la gestación,

la estructura y el título del poemario. Entre 1905 y 1909, entre los 31 y los 35 años, Manuel Machado vive lo que Alarcón Sierra califica como su «temporada en el infierno», en un estado anímico de creciente desilusión y pérdida de sus aspiraciones sociales y literarias, cansado de la bohemia, cada vez más hundido en el desarraigo y la soledad. Roto el espejo mágico del Arte y comprobado el espejismo de la vida artística, antes de casarse y de buscar refugio en el funcionariado, Manuel Machado escribe el amargo testimonio de *El mal poema*. Alarcón Sierra reconstruye minuciosamente los orígenes de la idea y los cambios, supresiones, reacomodos y añadidos que esa primera edición sufrió hasta alcanzar su ordenación definitiva en 1924; y tiene muy en cuenta una serie de excelentes composiciones que no fueron incluidas en el libro pero que presentan estrechas relaciones temáticas y formales con él: «La canción del invierno», «El 'couplet'» y las sentidas elegías a sus malogrados compañeros José Nogales, José Palomo Anaya, Julio Ruelas y Miguel y Alejandro Sawa. En cuanto al título, desentraña todo el juego de ironías y equívocos que Machado intencionadamente pone en juego: ¿declaración de arrepentimiento o provocador desplante? ¿referencia a *Las Flores del Mal* o a *La Buena Canción*? Y explica que estamos ante un «mal» poema en el sentido de que transgrede las expectativas éticas y estéticas burguesas, de que no se ajusta a los temas y formas de la «buena» literatura convencional. La necesidad de justificarse llevó a Machado a enviar una interesante pero hasta ahora poco atendida «Carta abierta» a Juan Ramón Jiménez, que se reproduce e interpreta en el capítulo 5. En ella hace autocrítica y viene a reconocer, con vergüenza fingida o no, que los versos *El mal poema* no están hechos sólo de lo considerado «poético» sino también de lo prosaico de la vida contemporánea, que en su poesía ha irrumpido la realidad, la contingencia,

la fealdad, el «mal». Su deseo, dice irónicamente, hubiese sido escribir serenas églogas como Virgilio o finos y fríos madrigales como la escuela sevillana de los siglos de oro, pero su estirpe es, ¡ay!, la de «Poe, Heine, Verlaine, nuestro Bécquer, aventureros del ideal a través de las pasiones amargas y de la vida rota» (cit. en p. 46). Sin embargo, hasta sus años finales Machado siguió confesando su íntima «debilidad» por este hijo díscolo, por este «mal» poemario que la mayoría de poetas y críticos también reconoce como el mejor de los suyos.

El capítulo 6 es un completo recorrido por los principales momentos y protagonistas de su recepción crítica. Se recogen juicios como el de Andrenio, quien en 1915, en las postrimerías del modernismo, destacó la profunda carga de «emoción» del libro; el de Juan Chabás, quien en 1925, en plena vanguardia, valoró su sabio aprovechamiento de lo «flamenco» o popular; y ya en la posguerra, el de Dámaso Alonso, que acuñó la fórmula «ligereza y gravedad», o José Moreno Villa, que vio en la «manolería» o soltura el secreto de su eficacia lírica. Después de un periodo de olvido, el Machado irónico y conversacional fue reivindicado con fuerza por los poetas del 50, con Jaime Gil de Biedma a la cabeza. A su vez, Manuel Machado y Gil de Biedma fueron referentes fundamentales para buen número de poetas de la promoción del 80: Miguel D'Ors, Fernando Ortiz, Emilio Barón, Felipe Benítez Reyes o Carlos Marzal.

En los capítulos 3 y 4 Alarcón Sierra expone teóricamente su propia valoración. Para él la modernidad de *El mal poema* procede básicamente de su inserción en una tradición literaria que el teórico ruso Mijaíl Bajtín caracterizó como «dialógica», y que nuestro Cansinos Assens, de forma más intuitiva, denominó «literatura de arrabal». El Machado de *El mal poema* rompe y supera el modernismo ya convencional mediante la puesta en práctica de varios

rasgos propios del dominio de lo cómico-serio: el tratamiento de la actualidad cotidiana, el recurso a la propia experiencia e invención, y la heterogeneidad de estilos y voces. Como ocurre con Horacio, el Arcipreste de Hita o François Villon, con Heine, Byron o Espronceda, con Verlaine, Laforgue o Corbière, se advierte en él al poeta culto que ha frecuentado los márgenes y ha extraído de ellos su inspiración más viva y más libre. Quiere reflejar «una mala vida –real, ya no idealizada–, una vida *desarreglada*, amoral y canalla, mezclada con los bajos fondos urbanos, con el cantar *de lo pobre y de lo feo*, de *maque-reaux* y *chouettes*, de bohemia y *poetambre*» (282). De ahí sus nuevos procedimientos y logros expresivos, que Alarcón Sierra resume así:

Mezcla lo alto con lo bajo, lo literario con lo extraliterario, lo 'poético' con lo cotidiano, lo elegiaco con lo prosaico, lo retórico con lo coloquial, la palabra 'pura' con la ajena, lo escrito con lo oral –el argot, la frase hecha, el refrán, el giro conversacional, las muletillas léxicas–, el ritmo noble con la rima fácil, con el soniquete de la canción callejera y villonesca, del cante y lo aflamencado, del cuplé y del café-cantante (...); consigue dar a su creación lírica, con gran economía de medios y sobriedad gestual, una máxima apariencia de naturalidad, verismo, enjundia, agilidad verbal, movimiento dramático y dinamismo rítmico (282-283).

Sobre la base de lo anterior, las doscientas páginas del capítulo 7 ofrecen una completísima guía de lectura, con exhaustivos y penetrantes análisis de cada uno de los veintiséis «malos poemas». El poemario se compone esencialmente de una serie inicial de monólogos confesionales («Retrato», «Prólogo-epílogo», «Yo, poeta decadente...»), en los que el poeta se arranca sus viejas máscaras y muestra su vacío; un conjunto que alterna las composiciones referidas a experiencias de la vida prostibularia y nocturna («Mi Phrine», «Interna-

cional», «Chouette», «Nocturno madrileño», «La canción del alba»), con intensos poemas reflexivos y elegiacos («El camino», «A mi sombra», «?», «Paz», «Cordura», «La mujer de Verlaine»); y una sección final, «Voces de la ciudad», de engañosa ligereza, en cuyo último poema, «Carnavalina», volvemos a ver a Pierrot, viejo fantoche, doble del poeta, que «marcha sin careta». Resulta difícil resumir la cantidad de valiosas aportaciones que contienen los comentarios de Alarcón Sierra. Se podría tal vez destacar su conocimiento y capacidad para insertar el libro en una densa red de relaciones intertextuales, en la que el legado simbolista-modernista, con Verlaine y Darío como grandes maestros, se cruza con ecos clásicos y románticos, y con anticipaciones de la poesía española de la segunda mitad del xx. Su profundización en géneros y tópicos de la tradición moderna: el «autorretrato» lírico; el «nocturno» y la «albada» en sus variantes degradadas, urbanas y canallas; la mitificación rechazada de la bohemia; el «organillo callejero» como emblema del artista desdichado, etc. Y su análisis del taller poético de Manuel Machado, de sus recursos rítmicos, de la sugerencia y el prosaísmo, los quiebros o cambios tonales, los estribillos dinámicos de apertura y cierre, etc. Todo lo cual completa lo ya hecho en los análisis de *Alma* y de *Caprichos*, y convierte a los tres en una verdadera enciclopedia crítica de la poesía modernista, en una referencia insoslayable para los interesados en Manuel Machado y en un modelo para todos los estudiosos del fin de siglo hispánico.

¿Qué es del poeta Manuel Machado después de *El mal poema*? Se ha dicho que a partir de entonces no hará sino despedirse de la poesía. Se ha repetido, con un fácil tópico taurino del que él se burló por anticipado, que quedará como esas viejas glorias que, tras cortarse la coleta, se ven arrastrados una y otra vez a volver a los ruedos. Su lema, dirá en la triste faena de

su recepción en la Real Academia en 1938, no es el goethiano «Poesía y realidad» sino «Semi-poesía y posibilidad»: sobrevivir, ir tirando. Alarcón Sierra va algo más allá y entiende *El mal poema* como una retirada efectiva, como un límite: «Lo que hay tras *El mal poema* ya no es un poeta auténtico, sino un poeta muerto, que no se enfrenta cara a cara con su compromiso existencial sino que lo rehúye mediante la impersonalidad aparentemente parnasiana –*Apolo*– o mediante la anonimía popularista –*Cante hondo*– (...) Cuando decida enfrentarse de nuevo abiertamente con la poesía, su única justificación posible será su preparación para la muerte, su *Ars moriendi*» (113-114).

ALFONSO GARCÍA MORALES

DÍEZ DE REVENGA, Francisco Javier.  
*Los poetas del 27, clásicos y modernos*.  
Murcia: Ediciones Tres Fronteras, 2009,  
272 pp. Colección Estudios Críticos.

Aunque, como en otros tantos campos, pudiese parecer que ya está todo dicho en torno a la Generación del 27, algunos estudiosos nos siguen alumbrando con esclarecedores análisis y documentados ensayos, como el que nos ocupa. Díez de Revenga puede presumir de ser una de las personas que más atención ha dedicado a este genuino grupo de poetas, como lo demuestran sus alrededor de veinte libros, más de treinta ediciones críticas y un centenar largo de artículos publicados en torno a los poetas, a la poesía y las revistas donde se forjaron algunas de las carreras más encumbradas de la lírica del siglo xx, todos ellos englobados bajo el epígrafe de Generación del 27. Todo lo cual justifica, sobradamente, que el Catedrático de Literatura Española de la Universidad de Murcia sea reconocido internacionalmente como experto y reclamado en cualquier

foro que estudie algún aspecto relacionado con este grupo poético.

En el presente estudio el especialista nos ofrece una perspectiva novedosa, como se puede adivinar desde el título, al ofrecernos un recorrido por los escritos más cargados de significación vanguardista o por aquellos libros que dejan entrever un apego a las formas y a los temas más tradicionales de la poesía española. La disección de esta dicotomía estilística se lleva a cabo a través de la obra de diez de los poetas más significativos de la generación, incluyendo algunos nombres que normalmente no se consideran integrantes del núcleo más selecto.

Tomando como referencia las tres características comunes en la mayoría de los poetas que el autor señala para explicar la evolución estética de este grupo, esto es, innovación, renovación y recuperación, podemos agrupar a los diez poetas estudiados según los rasgos iniciales de su creación.

En primer lugar, la figura de Juan Ramón Jiménez fue el mascarón de proa al que siguieron ciegamente los jóvenes poetas de la segunda década del siglo xx, porque él representaba una cierta ruptura con el modernismo de Rubén Darío, y proponía una nueva poesía más pura, menos artificiosa. A ese mismo afán se sumaron aquellos poetas que estaban recibiendo los influjos de las vanguardias reinantes en Europa en aquellos días. El deseo de producir un giro en la estética literaria fue tan fuerte que algunos no dudaron en entregarse a ciertos experimentos tan irracionales como efímeros, como por ejemplo, Rafael Alberti.

En su caso, y nacida de la frustración de una carrera pictórica abortada en sus inicios (aunque recuperada en la madurez de su vida), el poeta de la playa, el cantor de las brisas marineras, apuesta por pintar con su palabra los colores de la vida. Y en sus inicios las tendencias eran múltiples y atractivas, por lo que no dudó en adhe-

rirse, combativo como fue siempre, al ultraísmo y al creacionismo, sin perder ocasión de fusionar su vocación de pintar la belleza con la orfebrería de la palabra para desatar su inspiración por medio de caligramas. Asimismo probó a desarrollar una poesía con los postulados pictóricos del cubismo. Experiencias de innovación estilística que movieron la pluma del poeta gaditano durante sus inicios, con algunas pinceladas surrealistas y sus toques de greguería, pero que, finalmente, dejaron paso a la más serena poesía neotradicionalista posterior, un estilo que impregna sus poemarios más eternos.

También Luis Cernuda presentó ciertos titubeos antes de hacerse con un estilo propio, a pesar de conocer las vanguardias, pero esencialmente, siguió los patrones del creacionismo defendidos por Jorge Guillén y, en el fondo, también demostró su anhelo de alcanzar la poesía pura decantándose más tarde por otra de las características del movimiento, la recuperación, como se comprueba en las palabras de Díez de Revena. Por otro lado, al detenerse en Gerardo Diego, analiza el sentido de innovación que el poeta santanderino asume al erigirse en impulsor del creacionismo en España como asunción de los postulados del poeta chileno Vicente Huidobro. Superado el ultraísmo y amparado en las vanguardias pictóricas propone la nueva poesía como una necesidad de crear una palabra tan nueva y polisémica como sea posible, pero, sobre todo, que se caracterice por la capacidad de provocar en el lector las mismas sensaciones que el poeta sintió al «crear» el poema. Como característica privativa de la teoría de Diego es de destacar la conexión íntima entre la poesía y la música. Nos habla de que igual que no se puede explicar una inspirada frase musical, no se puede comprender racionalmente un poema perfecto, tal y como se pretende en esta corriente. El sentido último de un verso no es traducible a exégesis o comprensión lógica, pero sí se puede llegar a «crear» en el re-



ceptor un mundo de polivalencias que lo conecten íntimamente con el origen del propio poema.

Tomando como punto de partida estas primeras voluntades de innovación estética reclamada por el ímpetu juvenil del grupo y por los múltiples «ismos» procedentes de Europa y América, pero, muy especialmente, de París, una segunda fase, si bien no estrictamente cronológica, se impone entre los poetas del 27, esto es, la renovación, en su acepción de reactivar una poesía que parecía, les parecía a ellos, estancada, anticuada, y digna de ser actualizada.

A esa labor se entregó, como ya hemos visto, Gerardo Diego con su afán por instalar el creacionismo, pero también habría de navegar por esas revueltas aguas de la estética inestable del momento un poeta fundamental, aunque con menor renombre que otros, Manuel Altolaguirre. En sus inicios las primeras composiciones –del poeta malagueño se muestran como una esponja ávida de nutrientes poéticos y reflejan sus devaneos con el ultraísmo, el creacionismo y la ingeniosa greguería de Ramón Gómez de la Serna, aunque se decantará con claridad hacia la poesía pura, búsqueda capitaneada por Juan Ramón. Pero no se estancará en sus estrictos límites, sino que más tarde evolucionará hacia un neorromanticismo también practicado por otros compañeros de generación. Una vez pasado el tiempo, Altolaguirre, empujado por su peripecia personal, plena de amores desafortunados, pérdidas dolientes y, sobre todo, por la masacre fratricida que comenzó en 1936, y su posterior exilio, se transformaron en una poesía más localizada en el hombre, bien sea como objeto de la creación, bien como reflejo especular de su propio yo.

En la misma línea de búsqueda personal podemos incluir a Dámaso Alonso, quien, aparte de considerarse únicamente el crítico del grupo, fue el que les dio el nombre de Generación del 27; si bien es cierto que su obra cumbre, *Hijos de la ira*,

apareció en 1944, lejos del fragor de la renovación estética, no podemos negarle a Dámaso la importancia de sus postulados estilísticos respecto al verso libre y otras propuestas métricas que habrían de tener un magnífico eco en las generaciones poéticas de posguerra. En medio del desierto cultural provocado por la guerra surge la voz incómoda, espinoso cactus, de Alonso con una fe nueva para romper con el clasicismo anticuado de las primeras voces surgidas de entre los escombros. Con su obra cumbre marca un antes y un después y llama a las cosas por su nombre. Se reconoce hombre perdido en medio de la destrucción del mundo y ofrece una palabra nueva, una envoltura iconoclasta respecto de la tradición lírica española, para expresar la infinita soledad del sujeto que ama en medio de la grisura de los días sin rumbo en los que se diluye su existencia. En los aspectos formales la poesía de Alonso supuso una verdadera revolución, alentando a los nuevos poetas a deshacerse de la viejas ligaduras y abrirse al verso libre, a los verbos expresivos, a la sintaxis espontánea, a una semántica de profundo calado espiritual.

Diez de Revenga nos dice en su Prólogo (p. 13): «La renovación constituye el gesto más genuino de los del 27, por lo menos hasta 1936». Y como máximo representante de ese espíritu renovador antes de la guerra podemos señalar, sin temor a errar, a Federico García Lorca. Para argumentar esta idea, el autor del ensayo centra su atención en *Poeta en Nueva York*, libro compuesto entre 1929 y 1930, aunque publicado en 1940, en el que el poeta de Granada, voluntariamente, intenta romper con las tradiciones poéticas existentes y se aventura por unos caminos estéticos revolucionarios y de hondo calado intelectual.

La soledad y la deshumanización del hombre se desparraman a lo largo de los poemas de esta obra como un oratorio profano compuesto por un poeta ultrasensible, demiurgo de la palabra, para mostrarnos la

música estridente de las grandes máquinas que simbolizan el progreso moderno. Un desamor, un viaje hacia la reflexión, un bosque inhóspito de hierro y cemento se van deshilando en un paulatino *descensus ad inferos* del poeta. Nueva York, ciudad de luminosos contrastes, lacera las pupilas vírgenes del joven granadino con la opulencia de una industria voraz y deshumanizada adornando las horas con las miserias sociales de la negritud marginal. Para expresar ese caos hiriente, Lorca mira a su patria interior y opone sus nardos y sus rosas, sus olivos y sus trigos a los cienos del río Hudson y a la amenazante geometría vertical de los rascacielos. La agresión de los números y la podredumbre del hombre-máquina provocan un universo de imágenes y metáforas tan inspiradas como estremecedoras. Con ellas parece querer abandonar un cierto encasillamiento en el estilo popular, de una altísima calidad contrastada, poblado por gitanos, toreros o dramáticos amores imposibles de raigambre eminentemente telúrica.

Por esa misma senda, aunque con diferentes motivos en las alforjas, se ha de mover otro poeta fundamental en la generación del 27, Pedro Salinas. Éste siguió el consejo que Antonio Machado les había dado a los jóvenes poetas, esto es, que no escribiesen por impulso, sino que interiorizasen las experiencias vitales y las dejasen madurar durante un tiempo para que, como el buen vino, saliesen a la luz con los aromas frutales de la barrica donde estuvieron guardados. Por tanto, vemos que aunque *La voz a ti debida* se publica en 1933, recoge sensaciones y recuerdos de años anteriores. Díez de Revenga se detiene en este ensayo en el carácter satírico y moral de algunas composiciones de *Todo más claro y otros poemas*, de 1949, una obra surgida del exilio en EEUU y Puerto Rico. La asunción reflexiva de un mundo hundido tras las guerras, que aspira a renacer de sus cenizas a través de la racionalidad simbolizada por las máquinas y la

asepsia del mundo moderno, provoca en el poeta un grito rebelde, lejos de los poetas sociales, que proclama el valor iluminador de la palabra y la redención del hombre por los caminos de la poesía. Todo ello desemboca en esa mirada satírica, desde lo profundo, alejada de la sonrisa, dirigida hacia el mismo centro del alma humana, para generar una necesaria introspección alumbradora, una mirada interior que ponga al ser humano en el lugar que le corresponde en el Cosmos.

En esa misma búsqueda se centran gran parte de los versos de *Sombra del Paraíso* de Vicente Aleixandre, otra obra en sazón que recoge vivencias de años anteriores tamizadas por la reflexión serena y la dedicación al poema como ente autónomo. El profesor Díez de Revenga dirige su perspicaz mirada hacia la sección IV del poemario, titulada «Los inmortales», la cual representa un anhelo utópico de reconquistar el paraíso primigenio donde el hombre aún no había desatado el odre de sus desventuras. Se ensalzan con una fe renovada los cuatro elementos básicos de la naturaleza (agua, fuego, aire y tierra) a los que añade otros tres nuevos y personales: la lluvia, el sol y la palabra. En estos siete poemas, llamativos por su inusual brevedad, así como por la métrica reduccionista, sobresale, como afán inconsciente del poeta, la necesidad de acentuar lo esencial de los elementos que mueven el Cosmos y para ello, y como novedad, propone que uno de los motores que sostienen al hombre sobre la tierra sea la palabra, como ente impalpable que aglutina el deseo de inmortalidad del ser humano. La palabra no es sino heraldo luminoso del Amor, esa llama alrededor de la cual orbitan los elementos que hacen girar la vida, estrella lejana pero íntima por la que el poeta se deja el alma y se desangra en versos hechos jirones.

Otro de los poetas analizados por Díez de Revenga es Emilio Prados, cuya obra primeriza tiene un indudable valor dentro

del conjunto del 27 al sumarse a la búsqueda de la poesía pura que capitaneaba Juan Ramón Jiménez. En el marco de ese anhelo por desnudar de artificios y adornos superfluos el valor de un verso nacido en lo más hondo del alma de un poeta, Prados promovió con sus primeros trabajos la renovación de la métrica tradicional, creando lo que Gerardo Diego llamó «undécima o pradina», y actualizó algunos temas recurrentes de la poesía clásica española dotándolos de una nueva esencialidad, rompiendo ciertos corsés y abriendo sugerentes caminos creativos en pos de una poesía más moderna, más actual, una poesía a cuyos postulados acudirían algunos de los compañeros de generación más destacados.

En esa vuelta a los versos clásicos no podemos olvidar la figura de Jorge Guillén, cuyo contacto con Quevedo analiza de forma certera y perfectamente argumentada el autor del presente ensayo. Nos acercamos a través de los versos del poeta vallisoletano a la evolución de su visión de la muerte y, por ende, de la existencia en su totalidad, a través de sus diversas épocas con el tratamiento especular de la poesía de Quevedo. Lo que en la juventud y primera madurez simboliza el fin de la vida, aparece aquí como algo futuro, lejano, que no afecta al disfrute del momento. Después, una poética más beligerante presenta al poeta separándose de la visión ascética de Quevedo. Y, por último, cuando la senectud serena los ánimos, parece asumir sin preocupación la realidad de una muerte que nos acompaña desde el vientre materno.

De este modo, con este paseo por los versos de gran parte de la generación del 27, somos capaces de comprender cómo la vorágine provocada por las vanguardias se traduce en una necesidad imperiosa de innovar la poesía existente, y se atempera un tanto al traducir ese ansia en una más meditada intención de renovar los mimbres formales y de fondo que estaban un tanto destrenzados por entonces y, finalmente, se vuelve al estanque plácido de las aguas

antiguas de donde todo alarde surge y a cuyas aguas proteicas se ha de tornar definitivamente. No podemos olvidar que el motivo aglutinador de toda una serie de poetas geniales en torno a 1927 no fue otro que el de homenajear a Góngora en el tercer centenario de su muerte, símbolo de la admiración que todos ellos sentían por la poesía del Siglo de Oro. Pero tampoco faltó la actualización entusiasmada de los cancioneros medievales y renacentistas a cuyas fuentes volvieron a beber los jóvenes poetas, y no sólo como recreadores de motivos y estilos, sino también como agudos comentaristas y analistas eruditos (Dámaso Alonso, Guillén, García Lorca, Salinas etc...).

Es por todo ello por lo que la obra de Díez de Revenga supone una nueva mirada, atenta, rigurosa y muy documentada hacia los poetas del 27 en la que nos muestra cómo un grupo heterogéneo de escritores de edades similares y metas diferentes se puede caracterizar por dos elementos comunes: la necesidad imperiosa de dar un giro a las propuestas poéticas inmediatamente anteriores por medio de la asimilación personal y diferenciada de las últimas vanguardias, y por la sincera y profunda admiración de lo mejor de la tradición lírica hispana, sintetizada en los poetas del Siglo de Oro. En definitiva, este magnífico estudio nos explica cómo los poetas del 27 pudieron ser, al mismo tiempo, clásicos y modernos.

FCO. JOSÉ MONTALBÁN RODRÍGUEZ

DOMÉNECH, Ricardo. *García Lorca y la tragedia española*. Madrid: Fundamentos, 2008, 269 pp.

Parecería impensable que alguien, a estas alturas, fuese capaz de aportar algo significativo a la ingente y heteróclita bibliografía sobre el teatro de García Lorca. Se

han escrito tantos y tan variados ensayos en torno al asunto, que la aparición de una nueva monografía habría de antojársenos, cuando menos, un gesto innecesario, si no enojoso. En el caso de Ricardo Doménech, no obstante, ocurre al contrario: su trayectoria como especialista y amante del teatro, unida a la penetración demostrada en sus anteriores trabajos sobre el universo lorquiano, avalan, ya de entrada, cualquiera de sus aportaciones al tema, prometiendo originalidad, sensatez y provecho a partes iguales. Por ello, y por otros motivos intrínsecos, se libra *García Lorca y la tragedia española* de ser «un libro más entre los muchos que acompañan a la obra literaria lorquiana» —como reza la contraportada—, perfilándose, en cambio, como la culminación de un largo y apasionante recorrido. En sus páginas, recoge el catedrático de la RESAD lo esencial de sus reflexiones en torno a la obra del dramaturgo granadino: seis ensayos ya dados a conocer con anterioridad —ya fuera en charlas o en publicaciones especializadas— y otros tres totalmente inéditos, que no vienen sino a ampliar lo ya apuntado en los otros. El resultado es una exigente y fecunda panorámica de los dramas trágicos de Lorca, que, pese a reiterar ciertos lugares comunes y adolecer de cierta falta de unidad, debate con fervor muchas de las hipótesis esgrimidas por los principales *lorquistas* y arroja luz sobre no pocos puntos controvertidos.

Dos son los ejes sobre los que Doménech erige su argumentación: el fuerte componente simbólico asociado a Lorca, de un lado, y el espíritu trágico que recorre y condiciona la mayor parte de su obra, de otro. Gracias a dichos pilares, le es dado relacionar el teatro del granadino con el de las figuras más sobresalientes de la escena mundial: Shakespeare, Chéjov, Maeterlinck y, en suelo patrio, Calderón, Unamuno, Lope y, sobre todo, Valle-Inclán. El autor gallego es una referencia constante a lo largo del estudio, hasta el extremo de que

hay todo un capítulo dedicado a rastrear las concomitancias entre su poética y la del granadino. Asimismo, menudean las alusiones a sus piezas, especialmente a las esperpénticas, las cuales vendrían a ser el reverso deshumanizado y caricaturesco del universo mágico de Lorca. El magisterio de Valle queda, pues, fuera de toda duda, así como su condición de trágico en toda regla, a la altura de su discípulo y de otros dramaturgos esenciales del siglo XX español, como Unamuno o, ya en la posguerra, Buero Vallejo.

Cabe precisar, de todos modos, que las menciones a todos estos autores y piezas no pasan de ser, en la mayoría de los casos, más que eso: breves apostillas sin demasiado relieve que, si bien ayudan a contextualizar la obra de Lorca, y aun a esclarecer ciertos rasgos, no constituyen, en modo alguno, un discurso autónomo, lo suficientemente desarrollado como para sustentar el estudio comparativo-contrastivo que las dos cláusulas del título —«*García Lorca*», por un lado, y «*la tragedia española*», por otro— parecen preludear. Que nadie se llame, pues, a engaño, creyendo que en este libro se va poner en relación el teatro del granadino con las grandes obras trágicas escritas en nuestro país, desde el Renacimiento hasta la actualidad; porque, a pesar de que sea eso lo que se lleva a cabo en más de un pasaje, no cabe duda de que la atención del crítico va dirigida, casi en exclusiva, hacia el universo lorquiano —es decir, hacia la mitología alumbrada por este, hacia su retórica característica, hacia su oscura visión del tiempo, hacia su desgarrar emocional, etc.—, sin tener apenas en cuenta otra bibliografía u otros puntos de apoyo que caigan fuera de dicho orbe o que no aparezcan sustancialmente subordinados al mismo. Se trata, es cierto, de un detalle relativamente baladí, que no tiene por qué ir en detrimento del interés o la penetración del análisis resultante, pero que, así y todo, genera una sensación de desequilibrio difícil

de soslayar, la cual nos lleva a preguntarnos qué habría pasado de haber acometido la empresa que parecía proponer, es decir, si la diferencia de peso entre las dos mitades del título fuese un poco menos acusada.

Pasando ya a los ensayos que integran el volumen, son, como decíamos, nueve, de muy diversa extensión, aunque de semejante factura. En cuanto a su distribución, están colocados de más a menos relevante, en virtud, no sólo de la envergadura o el grado de profundidad del asedio, sino también de la atención crítica y el favor popular dispensados a las obras a examen: descomunales en los casos de *La casa de Bernarda Alba* o *Bodas de sangre*, más modestos en los de *Amor de don Perlimplín con Belisa en su jardín* o *Así que pasen cinco años*. Abren el volumen dos trabajos de carácter general, que sirven de introducción, de marco, a lo que vendrá después. El primero nos habla del «pensamiento estético de García Lorca», insistiendo en el alcance universal de su simbolismo, descifrando el sentido de su honda *tragicidad* y definiendo conceptos genuinamente lorquianos tales como «el teatro bajo la arena», la pena o el duende, o sea, preparando el terreno para la exégesis de las piezas concretas. Por su parte, el segundo, al que ya hicimos referencia más arriba, pone en correlación, con apreciables resultados, el teatro del granadino y la perspectiva valleinclaniana. En él se vuelve sobre lo ya apuntado en el primer artículo, si bien ahora con la pretensión de hallar nexos, y aun posibles influencias, entre las principales obras de ambos dramaturgos.

Con respecto al resto de los ensayos, sólo sus títulos ya nos ponen sobre la pista de su contenido: «Dos tragedias (*Bodas de sangre*, *Yerma*)», «Realidad y misterio (Notas sobre el espacio escénico en *Bodas de sangre*, *Yerma* y *La casa de Bernarda Alba*)», «Símbolo, mito y rito en *La casa de Bernarda Alba*», «*El público*: experi-

mento formal, cosmovisión trágica», «Doble lectura de *Así que pasen cinco años*», «De cómo hacer posible lo imposible (*Amor de don Perlimplín*)» y, como cierre, «Indagación en *Doña Rosita la soltera*». Tanto el primero de ellos —el más extenso del conjunto— como los referentes a *El público* y a *Amor de don Perlimplín*, son estrictamente novedosos, mientras que los otros cuatro son versiones levemente modificadas de textos anteriores. Las tesis defendidas en todos ellos son, sin embargo, las mismas, a saber: que el simbolismo de Lorca posee proyección universal; que esta universalidad remite a una ancestral mitología de la tierra, dueña de los destinos humanos; que, debido a este trasfondo mítico, casi religioso, sus obras tienen mucho de rito, de ceremonia pagana; y por último, que la poética lorquina se encuentra marcada por una cosmovisión hondamente trágica, fundada, no tanto en las frustraciones personales del propio autor cuanto en las del ser humano en general.

En realidad, no hay más que echar un vistazo a los epígrafes de cada capítulo —«Lenguaje simbólico», «Homosexualidad y tragedia», «Simbolismo y espacio», «Tragedia y esperanza», etc.— para deducir las líneas maestras de la argumentación orquestada por Doménech: en todos los apartados prevalece la voluntad de explicar la obra de Lorca de acuerdo con los dos ejes mencionados al principio, enfatizando la arrolladora fuerza poética que de ambos se desprende y la homogeneidad del discurso al que dan lugar; en efecto, independientemente de las audacias formales desplegadas en ciertas obras, y pasando por alto algunos otros factores que impondrían diferencias entre las mismas (el género al que se adscriben, el ámbito en el que transcurren, la temática concreta de cada una, etc.), se defiende un fondo común, que hermanaría a piezas tan dispares como *El público* y *Doña Rosita la soltera* y que, en última instancia, conferiría al universo lor-

quiано una coherencia total. En este sentido, se entiende que el análisis no entre a discutir en demasía cuestiones particulares, y que la atención prestada a los aspectos puramente escénicos sea relativamente escasa. En general, estos sólo son traídos a colación cuando afectan directamente a la configuración simbólico-trágica de los dramas –como ocurre en el capítulo dedicado al espacio–, si bien incluso en tales casos, muchas de las observaciones podrían servir igualmente para el comentario de una novela o una película. No escasean, es verdad, las referencias a las diversas puestas en escena, a las soluciones adoptadas por los diferentes directores y aun a las interpretaciones más aclamadas (amén de una considerable batería de material gráfico, siempre bienvenido en este tipo de trabajos). Así y todo, acaba por echarse en falta un mayor énfasis en la especificidad genérica del objeto de análisis, así como una presencia más significativa de las herramientas acuñadas por la semiología para el análisis dramático. Bien mirado, es como si también aquí se notara la autoridad de la tradición lorquiana, la cual habría ido definiendo, en gran medida, sus propios métodos, sus propias vías de aproximación, a espaldas de las propuestas por los teóricos de la escena o, como mucho, tomándolas como soporte secundario.

El conjunto, de cualquier manera, cumple con los objetivos propuestos, dejando constancia de la versatilidad del comentarista y de su amplio conocimiento de la materia a examen. Pese a adoptar un tono subjetivo, apasionado y aun informal en su discurso, ello no lo lleva a caer en la ligereza o en la falta de seriedad. Muy al contrario, todas sus afirmaciones se encuentran plausiblemente argumentadas y documentadas con admirable rigor; detalle, este último, del cual se infiere que Doménech conoce al dedillo todo lo que se ha escrito –o al menos lo más importante– sobre el granadino, y no sólo por parte de

sus más egregios panegiristas y hagiógrafos, sino también de algunos de sus escasos detractores (véanse, si no, las citas de la página 78, en el estudio dedicado a *Bodas de sangre* y *Yerma*). Lástima que dicho dominio sólo se vea compartido en las notas al pie, y no en la acostumbrada recopilación bibliográfica colocada al final del estudio, de inestimable valía para el futuro investigador e incluso para el simple curioso. Esta ausencia y la de una conclusión general, que resumiese las ideas que se han venido defendiendo a lo largo del ensayo, son las dos omisiones más imperdonables que presenta el, por otra parte, magnífico libro de Doménech. A dicho reparo podríamos añadir, asimismo, una acusada tendencia a la reiteración y a la más pura repetición, aun de frases enteras; mas preferimos achacarla a la especial naturaleza del volumen –una especie de *cadáver exquisito* en el que aún es posible apreciar las suturas – y considerarlo un mero defecto de forma que no merma la calidad del conjunto.

Al margen del contenido, la proliferación de erratas dan al conjunto un aire ciertamente descuidado, como si hubiera sido hecho con prisas o sin demasiados miramientos; lo cual, pese no a incidir más que tangencialmente en el resultado global, no es de recibo en un trabajo que trata sobre literatura y que, por lo demás, destaca por su minuciosidad.

Más allá de estas imperfecciones, la calidad más que apreciable de *García Lorca y la tragedia española* está fuera de toda duda. Recomendamos, pues, su lectura a todos los aficionados al teatro lorquiano, sobre todo a los especialistas. Ellos, mejor que nadie, sabrán valorar la labor llevada a cabo por Doménech, en su intento de plantear una tesis global, que aúne la heterogénea dramaturgia lorquiana bajo un mismo signo. De este modo, lo que aquí se presenta de forma un tanto intuitiva no tardará en verse como un paso más hacia el definitivo esclarecimiento de los

arcanos que aún rodean a la figura de uno de nuestros autores más universales.

MIGUEL CARRERA GARRIDO

NEIRA, Julio. *Manuel Altolaguirre, impresor y editor*. Málaga: Publicaciones de la Residencia de Estudiantes-Consejo Social de la Universidad de Málaga, 2008, 709 pp.

Julio Neira, especialista de reconocido prestigio en el mundo de la generación del 27, acaba de publicar un completísimo libro titulado *Manuel Altolaguirre, impresor y editor*, que edita la Residencia de Estudiantes, de Madrid, con la colaboración del Consejo Social de la Universidad de Málaga, que concedió a Neira por este libro su Premio de Investigación en su sexta edición, correspondiente a 2006. Naturalmente, el volumen recorre, con absoluto detalle, toda la peripecia vital del poeta que se dedicó, además de a su poesía y a su obra literaria y cinematográfica, a la edición fundamentalmente de la poesía de sus contemporáneos, tanto en su época de España como en el exilio. Era muy necesaria una investigación como la que nos ofrece Julio Neira, y que además que esta indagación la realizase quien disponía de los medios necesarios para conjuntar de forma exhaustiva toda la documentación relativa a esta actividad tan trascendente del poeta más joven de su generación.

Hoy vemos el trabajo realizado y nos admiramos por el detalle con que se va recorriendo una biografía apasionante, sobre todo por la multitud de relaciones literarias que generó. Altolaguirre era el impresor de todos, y todos tuvieron relación con él, y con su mujer, Concha Méndez, porque todos, antes o después, pasaron por su imprenta, y en ella publicaron los libros y revistas más trascendentes de la época, y no solo los poetas de su gene-

ración como Salinas, Guillén, Alberti, Alexandre, Lorca, Diego o Cernuda sino otros poetas de la época, desde Pablo Neruda a Miguel Hernández.

Contiene este libro, como decimos, el detalle de la peripecia biográfica, paso a paso, taller a taller, revista a revista, dividida esta entusiasta existencia en etapas, que se van cerrando en espacios y en tiempos: la juventud malagueña, hasta la revista *Ambos*, la etapa de madurez también en Málaga con el maravilloso alumbramiento de *Litoral* y con su continuación en París, la etapa madrileña, y sobre todo la brillantísima etapa de Madrid, que sólo trucidará la Guerra de España, en la que también Manuel Altolaguirre y Concha Méndez desarrollaron una actividad intensa. Y, por último, la etapa del exilio, con *La Verónica* en Cuba, y *España en el recuerdo* en México.

Como señala el propio Julio Neira, «el propósito de este estudio no se limita a una aproximación de alcance biográfico a la figura del Altolaguirre impresor. No se trata sólo de conocer las circunstancias de su peripecia vital, ni siquiera de realizar un catálogo exhaustivo de sus publicaciones, tarea que ya tiene un notable interés en sí misma; también se pretende profundizar, a través del análisis de su producción, en el conocimiento de la realidad de la literatura española de su época, especialmente de la poesía, género predominante en las revistas y en las colecciones por él editadas». Sobre todo porque tales revistas poseen unas condiciones singulares, ya que como indica Neira, son «colecciones artesanales, alejadas de planteamientos comerciales, formadas por *plaquettes*, obras iniciales –tentativas en los más de los casos (La Tentativa Poética llamó a una de ellas)– que cumplían esa función de laboratorio cuya importancia señaló Ortega y Gasset al saludar la aparición de *La Gaceta Literaria* en enero de 1927. En todas, revistas y colecciones pueden rastrearse los signos literarios de época de las diversas etapas que se estudian: en *Ambos*, *Litoral* y *Poe-*

sía, el nacimiento y consolidación del grupo del 27; en la Biblioteca Héroe y en *Caballo Verde para la Poesía*, sus divergencias estéticas y el surgimiento de una nueva promoción; en las publicaciones del exilio, la constatación del final de un tiempo como consecuencia de la tragedia española».

En las conmemoraciones que se llevaron a cabo en el centenario de Manuel Altolaguirre en 2005, se planteó la necesidad de reivindicar los muchos perfiles ignotos de su figura en las reuniones que tuvieron lugar en Córdoba, Santander, San Roque, Madrid, Málaga y Bérgamo. De ellas han surgido interesantes volúmenes como el de Bérgamo, *Manuel Altolaguirre y Concha Méndez. Una vida para la poesía* (Vienneppierre Edizioni, Milano, 2006), volumen que continúa el camino marcado por el de otra reunión anterior, en Bérgamo, *Manuel Altolaguirre y las revistas literarias de la época* (Mauro Buroni, Viareggio-Luca, 1999). De la reunión de Córdoba surgiría el volumen *Manuel Altolaguirre. El poeta impresor*, (Diputación de Córdoba, Córdoba, 2007).

Y de aquella misma reunión cordobesa, surge entre los investigadores allí congregados la nueva edición de sus obras completas, libro a libro, dirigida por Francisco Díaz de Castro y Almudena del Olmo Iturriarte, que ha publicado en doce volúmenes la editorial Renacimiento de Sevilla, y en la que han participado como preparadores de libros junto a Díaz de Castro y Del Olmo Iturriarte, Antonio Jiménez Millán, José Luis Bernal y Francisco Javier Díez de Revenga. Los once primeros volúmenes constituyen el conjunto de los libros de poesía de Manuel Altolaguirre, respetando su estructura originaria y precedidos de un breve estudio preliminar, son: *Las islas invitadas y otros poemas* (1926), *Ejemplo* (1927), *Soledades juntas* (1928), *La lenta libertad* (1936), *Las islas invitadas* (1936), *Nube temporal* (1939), *La lenta libertad* (1942), *Poemas*

*de Las islas invitadas* (1944), *Nuevos poemas de Las islas invitadas* (1946), *Fin de un amor* (1949) y *Poemas en América* (1955). La principal novedad de esta obra frente a las obras completas del autor publicadas con anterioridad es precisamente que esta colección sigue el orden en el que los poemarios fueron publicados en la época. La colección consta además de un volumen suplementario en el que se recogen los *Otros poemas* del autor, sin hacer distinción entre los poemas en verso y los poemas en prosa, que por diversas razones quedaron excluidos de esos libros.

La gran exposición nacional legó igualmente un catálogo fundamental: *Viaje a las islas invitadas. Manuel Altolaguirre 1905-1959*, en edición de Jamen Valender (Madrid, Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, Residencia de Estudiantes, 2005). Posteriormente, el propio Julio Neira ha sido el encargado de la exposición dedicada a la revista *Litoral* (*Litoral. Travesía de una revista. (1926-2006)*, edición de Julio Neira, Málaga, Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales-Junta de Andalucía-Centro Cultural de la Generación del 27, 2006), y de la nueva edición facsímil de la misma revista (*Litoral*, «Facsímil de los nueve números publicados entre 1926 y 1929 en Málaga, y de los tres números editados en 1944 en México», Madrid, Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales-Junta de Andalucía-Centro Cultural de la Generación del 27-Residencia de Estudiantes, 2007. Contiene un volumen titulado *Litoral*. Introducción e índices, de Julio Neira).

Estas son sólo algunas de las ediciones recientes en torno a Altolaguirre, que ponen de relieve que se ha producido, afortunadamente, un importante cambio de perspectiva, al que este libro de Neira va a contribuir de forma definitiva, en la valoración del poeta malagueño, del impresor y del editor.

Y es que es muy cierto que la figura de Manuel Altolaguirre, considerado el



«benjamín» de la generación del 27, ya que, con mucho era el más joven del grupo, destaca no sólo por su poesía sino también por sus actividades al frente de diversos proyectos editoriales, revistas y, al final de su vida, por su dedicación al cine. Junto a su paisano Emilio Prados fundó, entre otras empresas comunes, la revista *Litoral*, y, posteriormente, junto a su esposa, la escritora Concha Méndez, llevó adelante importantes proyectos editoriales.

Nacido en Málaga en 1905, estudió Derecho, pero desde joven trabajó como tipógrafo y editor. Fundó con Emilio Prados la temprana revista malagueña *Ambos* en 1923, y en 1926 *Litoral*, que se convertiría en uno de los órganos de expresión más importantes del 27. Posteriormente, sería las revistas *Poesía*, en 1930, *Héroe*, en 1931, *1616*, en 1933 y *El mono azul*, en colaboración con Rafael Albert en 1936. Terminada la guerra civil marchó al exilio, donde siguió con su labor de tipógrafo e impresor. En Cuba fundó *Atentamente* y *La Verónica*, y en México *Antología de España en el recuerdo*.

En 1932 casó con Concha Méndez y fue pensionado por el Centro de Estudios Histórica para estudios sobre imprenta. Vivió en Londres entre 1933 y 1935, pronuncia conferencias en Oxford y en Cambridge y a su regreso a España colabora con Pablo Neruda en la revista *Caballo Verde para la Poesía*. En Valencia llegó a estrenar, durante la guerra, una obra teatral escrita en colaboración con Bergamín: *El triunfo de las germanías*.

En 1944 se separa de Concha Méndez y se une a María Luisa Gómez Mesa. En 1950 regresa a España. Colabora con Luis Buñuel en diversos proyectos cinematográficos, y él mismo rueda, con un grupo de estudiantes mejicanos, varias películas: *El condenado por desconfiado*, *Doña Clarines*, *Los emigrantes*. Vuelve a España en 1959 para presentar en el Festival de San Sebastián su película *El cantar de los cantares*. Camino de Madrid sufre un acciden-

te de automóvil que acaba con su vida en Burgos el 16 de agosto de 1959.

Y ante todo Altolaguirre fue un poeta, un gran poeta, que también en 1905 hemos tenido ocasión de reivindicar como tal, siguiendo el magisterio de Luis Cernuda, cuando denunciaba: «Quisieron consignar al olvido su raro don poético, / Cuidando de ver en él tan sólo y nada más que a «Manolito» / y callando al poeta admirable que en él hubo» («Supervivencias tribales en el medio literario», *Desolación de la quimera*).

La poesía escrita antes de la guerra civil es muy reducida, ya que en 1936 se reúne en un libro (*Las islas invitadas*) de 137 poemas, de los que 113 ya había aparecido en sus libros anteriores. Se trata de una poesía adscribible a la influencia de la poesía pura y de Juan Ramón Jiménez escrita con sencillez pero con gran imaginación y musicalidad, inspirada por temas eternos: naturaleza, amor, soledad, muerte). Es significativa, en la poética de Altolaguirre la presencia constante del término «isla» como símbolo e aislamiento y soledad, y al mismo tiempo como espacio de reflexión de la intimidad y de los sentimientos, ya sean los amorosos, ya sean los elegíacos, fiel reflejo del tono de introspección que su poesía contiene siempre y que se acentuará en los años del exilio.

Durante la guerra civil cultiva la poesía de circunstancias, destinada a publicaciones como *Hora de España*, *El Mono Azul*, *Granada de las Artes y la Letras*. El *Romancero de la Guerra Civil* recogió alguno de sus romances sobre héroes de la guerra o sobre hazañas y episodios de la contienda. Se destacan las elegías a Federico García Lorca, Antonio Machado y a Miguel Hernández, publicadas estas últimas, en 1970, muchos años después de ser escritas.

En la poesía posterior a la guerra civil, recogida en *Nube temporal* y en *Poemas de América*, se nos muestra como un poeta más ambicioso, aunque recupera los temas

fundamentales de la primera poesía. Quizá donde el poeta se manifiesta con una personalidad más sólida sea en su libro *Fin de un amor*, en el que, junto a la autenticidad de la experiencia vivida, se alcanza un tono de reflexión neomística, influida por San Juan de la Cruz, con la que el poeta alcanza cotas de máxima originalidad.

En la «Poética» que escribe, en 1932, para la *Antología* de Gerardo Diego, Altolaguirre lacónicamente advierte que sus poetas preferidos son Garcilaso de la Vega, San Juan de la Cruz y Juan Ramón Jiménez, mientras que manifiesta que no puede aún opinar sobre lo que debe o quiere hacer en poesía. En 1934, reitera su deuda con Juan Ramón Jiménez, añade la influencia de Góngora y de declara hermano menor de Pedro Salinas, mientras que cita los nombres de Emilio Prados, Vicente Aleixandre y Luis Cernuda como influyentes en su formación literaria y humana. El nombre de Concha Méndez completa el círculo de los admirados.

Y son muy ciertas todas las presencias señaladas en la poesía de Altolaguirre por él a la altura de los años treinta, porque posiblemente ningún otro poeta del grupo nuclear del 27 puede funcionar como síntesis de las corrientes que alimentaron el grupo mejor que Altolaguirre.

Para la realización de su trabajo Julio Neira ha tenido muy en cuenta todo lo aportado por la bibliografía anterior, que casi siempre, sin embargo, había dejado de lado la importancia de su labor como impresor y editor. Tal es, en consecuencia, la mejor aportación de este inmenso estudio de Julio Neira que llega casi a las ochocientas páginas. La reivindicación de un trabajo del que todos hablaban (el mismo investigador ofrece en las páginas iniciales un perfil de Altolaguirre realizado con un mosaico de opiniones de sus compañeros de generación, siempre elogiosas con su trabajo de «obrero» de la imprenta) pero que pocos conocían con el detalle que a través de este libro podemos ahora adqui-

rir con la seguridad de que se trata de un trabajo objetivo, leal y muy bien documentado. Porque una de las garantías de esta calidad se fundamenta en que la investigación está basada en los datos que ofrece la documentación de fuente directa, como indica el propio Neira: «las cartas, en primer lugar, ya que los epistolarios de la época recientemente publicados ofrecen información valiosísima para el conocimiento de los procesos literarios, así como la numerosa correspondencia inédita que he podido consultar y cito con frecuencia. Pero también han sido de mucho valor los testimonios personales de los protagonistas (Manuel Altolaguirre, Concha Méndez y su hija Paloma) y de muchos otros que fueron testigos de su trabajo: testimonios obtenidos de libros de memorias, artículos periodísticos, entrevistas, etc.».

Una buena prueba de la calidad y exhaustividad de la documentación utilizada la constituye el apéndice de este volumen en el que se incluyen los índices completos de las revistas de Altolaguirre y el catálogo, también completo, de los libros, pliegos y *plaquettes* por él editados, acompañados de las imágenes ilustrativas de las portadas de todas estas unidades bibliográficas, procedentes de diversas bibliotecas nacionales e internacionales, fundaciones de autores y colecciones particulares e, incluso, del mercado del libro antiguo. Algunas de las publicaciones reseñadas se consignan por primera vez en un trabajo de investigación de este tipo y se rescatan de esta forma del olvido a que estaban relegadas.

Al utilizar materiales de primerísima mano, se garantiza no sólo la objetividad de la documentación aportada sino también la relevancia y trascendencia que llegó a tener la labor editorial e impresora de Manuel Altolaguirre, porque se contrastan opiniones y pareceres no siempre coincidentes. Un buen ejemplo sería la consideración que mereció para muchos de sus contemporáneos el propio Altolaguirre a causa de la que debía de ser su gran bon-

dad natural. Todos los consideraban *un ángel*, y son muchos los testimonios coetáneos que así lo denominan, como señala detalladamente Neira, desde Vicente Aleixandre a Octavio Paz, desde Martínez Nadal a Alfonso Canales, aunque a Luis Cernuda, siempre gran defensor de su poesía, no le gustaban nada ni esta ni otras anécdotas o denominaciones (la de «Manolito», por ejemplo, como ya hemos tenido oportunidad de ver), de las que «acaso el mismo fuera en parte responsable / Por el afán de parecer un ángel, eterno adolescente» («Supervivencias tribales en el medio literario», *Desolación de la quimera*).

Sin embargo el propio Altolaguirre, lo veía, ya al final de su vida, de otra forma, con desengañada ironía en uno de sus últimos poemas, como advierte Neira: «Dicen que soy un ángel / y, peldaño a peldaño, / para alcanzar la luz / tengo que usar las piernas. // Cansado de subir, a veces ruedo / (tal vez serán los pliegues de mi túnica), / pero un ángel rodando no es un ángel / si no tiene el honor de llegar al abismo. // Y lo que yo encontré en mi mayor caída / era blando, brillante; / recuerdo su perfume, / su malsano deleite. // Desperté y ahora quiero / encontrar la escalera, / para subir sin alas / poco a poco a mi muerte».

FCO. JAVIER DíEZ DE REVENGA

RÍOS CARRATALÁ, Juan Antonio. *Una arrolladora simpatía. Edgar Neville: de Hollywood al Madrid de la posguerra*. Barcelona: Ariel, 2007, 333 pp.

Hace ya más de una década que el profesor Ríos Carratalá, catedrático de Historia del Teatro Español en la Universidad de Alicante y especialista en los siglos XVIII y XX, se dejó deslumbrar por la pantalla para proponer una nueva vía de indagación sobre la investigación literaria y

teatral a la luz del cine. El espacio fronterizo sugerido entonces ha mostrado durante estos años la fecundidad de unos estudios cuya correspondencia define uno de los rasgos más representativos de la modernidad. El estudio de las relaciones entre imagen y palabra, literatura y cine, da cuenta de una nutrida relación de ensayos que no dejan de ofrecer sugerentes análisis y convierten sus aportaciones en referencia inexcusable para el estudioso de dicha materia. La frontera deja al descubierto circunstancias y figuras desatendidas por la estrechez de acercamientos que han ignorado la porosidad intrínseca del arte y los fenómenos culturales. A caballo entre la literatura y el cine –materia sobre la que se celebran y editan actas de diversos seminarios en la Universidad de Alicante– y a la sombra de Lorca y Dalí, aflora el apasionante perfil de Eduardo Ugarte, recuperado por el profesor Ríos Carratalá en un ensayo precursor de aportaciones que no han dejado de sucederse desde entonces: *Lo sainetesco en el cine español* (1997), *El teatro en el cine español* (1999, 2000 y 2005), *La ciudad provinciana: Literatura y cine en torno a Calle Mayor* (1999), *Cómicos ante el espejo* (2001), *Dramaturgos en el cine español* (2003), *La memoria del humor* (2005).

El ensayo objeto de interés en estas páginas convoca a Edgar Neville al juicio de la historia y reconstruye el atolladero personal al que se vieron arrojados muchos artistas durante los años infamantes de la guerra civil y su prolongada derivación posterior en un régimen que fue quemando etapas, no sin reclamar muestras efectivas de adhesión entre quienes permanecieron bajo su dominio. La ruptura entre el antes y el después de la vida de Neville queda congelada en la imagen de la portada, una fotografía que recoge las miradas firmes de dos amigos, Charles Chaplin y Edgar Neville, familiarizados con el objetivo de la cámara. Son los tiempos felices de su estancia en América donde

inicia su carrera como diplomático y se deja deslumbrar por la industria del cine hollywoodiense. «Un encuentro de viejos amigos», epígrafe que da comienzo al libro, sitúa al autor de *Don Clorato de Potasa* en 1964 en una tertulia en casa de González Ruano, desde la que se inicia en una narración que avanza desafiando cualquier lógica temporal con el fin, tal vez, de trasladar a la escritura el ritmo dislocado de la memoria. Los once capítulos en los que se encierra una vasta documentación recalcan en fechas y acontecimientos determinantes de la trayectoria vital del cineasta: su inoportuno regreso de Nueva York en la fatídica fecha del 13 de julio del 36 en compañía de Conchita Montes, circunstancia que da pie para detenerse en las tensiones de los días inmediatos al levantamiento y las primeras maniobras en los conflictivos meses posteriores, donde deja ver la ambigüedad de su talante político, así como una sobresaliente capacidad para tornar en beneficio propio la animosidad escondida en quienes, desde ninguno de los bandos en liza, confiaron en su lealtad. Episodios difusos como el de su destino en la embajada londinense, sus consecuencias y los denodados esfuerzos de Neville, una vez en España, por ofrecer sacrificios de adhesión a la causa de los sublevados; entre ellos, la producción de la polémica película *Frente de Madrid*, son desmenuzados en el ensayo. Al hilo de los acontecimientos se levanta el carácter poliédrico de un misógino perdidamente enamorado, con un aristocrático concepto de lo popular, apasionado por el flamenco, desde los concursos de cante jondo promovidos en Granada por Falla y Lorca y provisto de un afilado humor que, afortunadamente para sus lectores y espectadores, nunca sacrificó pese a lo corrosivo de sus propósitos: «Se trataba de triturar una civilización burguesa y falsa que traía renqueando un siglo de cursilería y de convenciones, atado a los faldones del último chaqué. Sátira de las novelas románticas,

de los folletines, de los sonetos a la rosa de té, de las visitas de cumplido, de María o la hija de un jornalero, de los señores con barba y chistera, sátira del ingeniero que se casa con la mocita de Arenales del Rfo, sátira del famoso Juanito y el imbécil de su padre» (236).

La hipótesis del ensayo retomada en el epílogo a modo de conclusión sobre el resultado de la pesquisa inicial, la indagación sobre la controvertida actuación de Edgar Neville entre 1936 y 1939, se suspende en interpelaciones a futuros documentos, testimonios y pruebas guardados en archivos todavía hoy clausurados. Sobre todo, y tratándose de cine, prevalece la imagen de la evocadora secuencia final de una película emblemática, *La lengua de las mariposas* (1999); el ralenti deja congelado a Neville, como al avezado pupilo de don Gregorio, lanzando piedras contra su pasado; en fin, «un individuo de trayectoria sugestiva, con pedrada incluida» (302).

M.<sup>a</sup> TERESA GARCÍA-ABAD GARCÍA

HERRERA PETERE, José. *Obras Completas, Epistolario 1933-1976*, Gálvez Yagüe, Jesús (ed.). Guadalajara: Junta de Comunidades de Castilla-La Mancha/ Diputación Provincial de Guadalajara, 2008, 356 pp.

Con motivo del centenario del nacimiento de José Herrera Peterere (Guadalajara, 1909-Ginebra, 1977), la Diputación Provincial de Guadalajara comenzó el año pasado la edición de las *Obras Completas* de este aun poco conocido escritor, que desde sus inicios como poeta surrealista llegaría a ser uno de los más prolíficos poetas durante la guerra y autor de una trilogía sobre la misma y que, finalmente, escribiría en el exilio una amplia obra que abarca lírica, teatro y narrativa, cuyas verdaderas dimensiones se nos van revelando poco a poco.

Se inician estas *Obras Completas* con la edición del *Epistolario* de Herrera Petere, que contiene una amplia selección de cartas cruzadas entre el escritor alcarreño y numerosos interlocutores de los ámbitos familiar, político y sobre todo literario. Resulta una decisión acertada por ofrecer una completa visión de las relaciones de este autor y de su trayectoria biográfica, mas aun en un escritor que no dejó memorias escritas. La edición ha sido realizada por Jesús Gálvez Yagüe, uno de los mejores conocedores de la vida y obra del autor, sobre quien publicó la monografía *José Herrera Petere. Vida, compromiso político y literatura* (2000), así como las memorias de su esposa, Carmen Soler Llopis, *Buceando en mis recuerdos. Memorias de amor, guerra y exilio* (2005), amén de numerosos artículos en la prensa regional.

Jesús Gálvez antepone a su edición una «Aproximación a la vida y obra del autor» que resume en una treintena de páginas la trayectoria de Herrera Petere, seguida de otro texto prologal que, bajo el título de «La correspondencia de Petere, crónica de un exilio y un desconsuelo», resume el contenido del *Epistolario* que el lector se dispone a leer. Gálvez sitúa al frente de este segundo prólogo una cita de José-Carlos Mainer, en la que éste reivindicaba la importancia de las cartas como una «encrucijada de intenciones» que participa de lo privado y lo público, y que sobre todo reflejan «la densidad de una sociedad literaria». Desde este punto de vista, la selección de cartas presenta un interés desigual en sus partes. Las cartas datadas entre 1933 y 1935 y cruzadas entre Herrera Petere y su entonces novia, Carmen Soler, son, por su carácter íntimo, quizás las de menor interés para el estudioso de la literatura, aunque de vez en cuando surge algún detalle interesante para explicarse las dificultades que acompañan el 'desclasamiento' al que obligaba el compromiso. Así, para congraciarse con su novia, joven de familia que ella no dudaría en calificar de «re-

accionaria», Petere asevera que profesa «un odio increíble» a María Teresa León y a Rafael Alberti, o que ha dejado de asistir a las reuniones de la Asociación de Escritores y Artistas Revolucionarios.

De la época de la guerra civil, la inmensa mayoría de las veinticinco cartas que incluye el *Epistolario* están igualmente dirigidas a Carmen Soler, con quien Petere había contraído matrimonio en la comandancia del Quinto Regimiento. Una de las pocas excepciones es la dirigida a Vicente Salas Viu, en respuesta a la carta abierta que éste publicara en *Hora de España*, criticando la hibridación de verso y prosa que Petere realizara en su novela *Acero de Madrid*, ganadora del Premio Nacional de Literatura en 1938, y en la que Petere no sólo reivindica «el furioso torbellino» de su novela, sino que propone la recuperación de la cuaderna vía. En estas declaraciones, hasta ahora inéditas, está el germen de la obra *Rimado de Madrid* (1946), que, en gran parte, no será sino una versificación, en cuartetos alejandrinos, de *Acero de Madrid*.

La parte más considerable del *Epistolario*, empero, la ocupa (con 175 cartas de un total de 207) la época del exilio. Especialmente interesantes son las que dan cuenta del viaje en el paquebote *Veendam* que, mes y medio antes de la llegada del *Sinaia*, llevaría a América a la mayoría de los participantes en la reunión fundacional de la Junta de Cultura Española. Petere viajó junto a escritores como José Bergamín, Emilio Prados, Josep Carner o Paulino Masip y pintores como Antonio Rodríguez Luna, Josep Renau o Miguel Prieto. Petere da cuenta a su esposa, que ha quedado en París con el recién nacido primogénito de ambos, de sus primeras impresiones sobre Estados Unidos y México, y posteriormente de la vertiginosa actividad inicial de los intelectuales exiliados: creación de la Editorial Séneca, lanzamiento de *Romance...* Todo ello en un tono coloquial y cercano que aporta una perspectiva nue-

va sobre acontecimientos ya muy conocidos. En esas cartas, Petere ruega insistentemente a su esposa que se atreva a cruzar el Atlántico, lo cual ella haría, junto con su hijo, tras estallar la Guerra Mundial.

La llegada de su esposa, y el hecho de convivir con los escritores exiliados, concentrados en su mayoría en Ciudad de México y sus alrededores, explica quizás el lapso de seis años, de 1941 a 1947, del que sólo se conserva una carta. En este último año, Petere, agobiado por apuros económicos, recibe un puesto como traductor en la Organización Internacional del Trabajo, y se traslada con su familia, aumentada con dos hijos más, a la sede de Ginebra. Este traslado supone prácticamente un segundo exilio para Petere. El aislamiento respecto a los núcleos del exilio hace aun más necesario el contacto epistolar, y así empieza una correspondencia más o menos regular con los mejores amigos de Herrera Petere: Juan Rejano, José María Quiroga Plá, Adolfo Sánchez Vázquez, José Bergamín y, destacadamente, Rafael Alberti.

El epistolario con éste consta de una veintena de cartas cruzadas entre ambos, y atestigua, sobre todo, un constante interés del poeta gaditano por los proyectos de Herrera Petere, con un cierto punto de paternalismo, propio del poeta ya consagrado que, además, se precia de haber sido el 'descubridor' de Petere. Constantemente anima Alberti a Petere a seguir escribiendo, a pesar de las dificultades que tiene en Suiza para hacer llegar su obra al público exiliado y del interior de España.

Y es que Petere, si en los primeros años tras llegar a Ginebra pudo mantener una cierta presencia en los círculos del exilio gracias a la red de publicaciones del PCE y asociaciones cercanas (*Cultura y Democracia, Independencia, Boletín de la Unión de Intelectuales Españoles, Nuestro Tiempo...*), se vería perjudicado como poco por el cambio de política cultural del

PCE a raíz del inicio de la línea de «reconciliación nacional», que privilegiaba el acercamiento a los intelectuales críticos del interior. Desde este punto de vista, el *Epistolario* ofrece datos reveladores sobre la relación con el PCE de un escritor como Petere, que se suele considerar como de una fidelidad inquebrantable. Vemos cómo lo que empieza por una dolidá incompreensión por la falta de eco que reciben sus libros publicados en el exilio, y quejas dirigidas a Fernando Claudín, responsable junto a Jorge Semprún de la política cultural del PCE, va convirtiéndose en una posición cada vez más crítica, alimentada por agravios como el de no haber sido invitado al homenaje a Antonio Machado en Collioure, y que le llevará a dirigirse a la misma Dolores Ibárruri, criticando los rasgos «stalinistas» que a su parecer pervivían en el Partido.

Esta pérdida de importancia de Petere en los órganos del exilio será una de las causas de su decisión de comenzar a publicar en el interior. Lo que al principio parecía una claudicación se convierte en el mayor empeño de un escritor exiliado que descubre que en España no todo son «Pemanes y Foxaes» (Petere *dixit*) y existen revistas como *Ínsula*, o la más humilde *Caracola*, que acogen con interés los poemas del alcarreño.

Las mayores esperanzas respecto a una rehabilitación como escritor conocido vendrán a Petere por vía de Rafael Bosch, español hijo de represaliados, profesor en Oberlin College, y que descubrirá con entusiasmo la obra de Herrera Petere. Las quince cartas cruzadas entre Bosch y Petere son la crónica de una esperanza frustrada, la de ver editadas en España novelas como *Cumbres de Extremadura* u obras dramáticas como *Plomo y mercurio*. El intento terminará en fracaso, ante la constatación desalentada de Bosch de que la censura oficial tiene más peso de lo que él creía. Lamentablemente, el intenso intercambio de cartas entre Bosch y Petere pre-

senta un aspecto casi unilateral, al faltar muchas de las cartas escritas por Petere, las cuales, según contó a Jesús Gálvez la viuda de Bosch, fueron destruidas por su esposo.

Las últimas cartas dan fe de un cierto reconocimiento obtenido por Petere en los últimos años de su vida, y que se reflejaría en el homenaje organizado el 7 de marzo de 1976 en Ginebra, y al que se sumarían, en persona o por escrito, autores como Juan Gil-Albert, María Zambrano, Gabriel Celaya y, por supuesto, Rafael Alberti. Este reconocimiento resultaba quizás demasiado tardío para un autor ya enfermo y desilusionado, tanto respecto al PCE como al proceso democrático que comenzaba a gestarse, bajo muchos condicionantes, en España. Las dos breves visitas que efectuara Petere en 1972 y 1975 le resultaron, como a Max Aub, extremadamente decepcionantes, al no poder reconocer ni la ciudad de Madrid ni la vida literaria de entonces.

En definitiva, este heterogéneo *Epistolario*, en el que se cruzan polifónicamente las voces de escritores exiliados, autores del interior, políticos y familiares de José Herrera Petere, resulta un importante testimonio de la imprescindible red de relaciones que hubieron de construir los exiliados para poder continuar sus proyectos literarios y que ayudaron a conformar una cultura nacional geográficamente desplazada con pocos paralelos en la historia. Al mismo tiempo aporta interesantes datos entre las relaciones entre relevancia literaria y militancia política y, sobre todo, aporta un amplio conocimiento biográfico de la figura de Herrera Petere y sus relaciones, aclaradas por Jesús Gálvez puntualmente en numerosas notas a pie de página, y respecto a la cual habrá que situar la producción de su abundante obra literaria, cuyos volúmenes irán apareciendo, a buen ritmo, hasta finales de 2009.

MARIO MARTÍN GIJÓN

GROHMANN-MAARTEN STEENMEIJER, Alexis (edit.). *El columnismo de escritores españoles* (1975-2005). Madrid: Editorial Verbum, 2006, Ensayo, 197 pp.

La prensa española, quizás más que otras, ha reservado de modo tradicional un lugar eminente a una vía literaria, por su voluntad de dar opiniones junto a las informaciones. Como bien lo prueban, en el diario *ABC*, desde su creación a principios del siglo xx, la famosa «Tercera página» con sus comentarios desconectados de la actualidad del día, escritos por un intelectual prestigioso, más bien académico y la abundancia de columnas que proponen cada día los diarios de calidad.

El columnismo, que es pues la forma más clara, confesada y reivindicada de la afirmación de un punto de vista personal en el discurso periodístico, siempre ha conocido, desde Larra y Clarín hasta hoy un gran éxito que sigue vigente. A pesar de la evolución de los diarios hacia un discurso cada vez más frío y deshumanizado, que descarta el humor y la ironía, y establece más bien, con el lector, un pacto fundado en la razón, el rigor, la norma como cualquier otro producto comercial

Ya se editaron unos estudios más o menos monográficos del tema, como los de López Pan Fernando: *70 columnistas de la prensa española*, Pamplona, EUNSA, 1995; de López Hidalgo Antonio: *Las columnas del periódico*, Ed libertarias/ Prodhufi, 1996; de León Gross Teodoro : *El artículo de opinión*, Ariel, 1996; Chillón Alber: *Literatura y periodismo. Una tradición de relaciones promiscuas*, Aldea Global, 1999; de De Miguel Predro: *Articulismo español contemporáneo*, Marenstrum, 2004; o de Almilibia J.M : *Atados a la columna*, Belacqua, 2005.

Pero es cierto que el campo de la literatura en periódicos es tan rico que merecía un estudio nuevo, actualizado. Este libro sobre *El columnismo de escritores es-*

*pañoles* (1975-2005) representa pues una aportación valiosa al conocimiento de esa realidad tan peculiar. En una larga y muy documentada introducción cuyo título «El columnismo de escritores españoles (175-2005): hacia un nuevo género literario» da el eje científico del libro y su campo cronológico, Alexis Grohmann enfoca perfectamente la realidad del columnismo español en su relación inicial y fundamental con la literatura, al crear en definitiva un nuevo género literario. Esta introducción, que es un auténtico ensayo teórico abre perfectamente el camino a unos estudios monográficos dedicados a unas figuras conocidas en la prensa española, desde la transición hacia la democracia, relacionando básicamente el desarrollo del género con la conquista de un tono libre en el discurso de los diarios.

En primer lugar, David K. Herzberger analiza *La disciplina de escribir en el columnismo literario de Antonio Muñoz Molina* a partir del material de sus columnas como «Las apariencias» y «La vida por delante» publicadas en los diarios *ABC* y *El País* entre 1988 y 1996. Se sabe que Antonio Muñoz Molina es uno de los representantes más eminentes de esta escuela del periodismo literario, o sea de escritores que escriben en los medios de comunicación. Muñoz Molina ha compaginado siempre una colaboración con órganos de prensa no como periodista sino como escritor de periódico o en periódico y una creación propiamente literaria con obras de ficción desde *Beatus Ille* (1986) hasta *Carlota Fainberg* (1999) y *Sefarad* (2001), *Ventanas de Manhattan* (2004), *El viento de la luna* (2006). Como si el novelista necesitara ese contacto permanente con la observación de la realidad contemporánea y ese diálogo regular con sus lectores.

En las columnas del *Diario de Granada* y del *Ideal* encontramos ya las bases de lo que va a ser más tarde *Ventanas de Manhattan*, lo que establece una lógica singular, estética y moral, en el itinerario

creativo de Muñoz Molina ya que *El Robinson urbano* es su primer libro (1984) y *Ventanas de Manhattan* uno de sus últimos (2004). Entre 1984 y 2004, o sea veinte años que han visto nacer a un gran novelista, se trata de la misma experiencia de la cotidianidad en una ciudad, Granada en el primer caso y Nueva-York en el segundo.

Por lo tanto, la práctica de esta columna diaria vendría a ser el vehículo, entre otros textos más literarios, de una confesión muy personalizada, como lo suponen las características de este género pero lejos de cualquier exhibicionismo, *pose* frívola o autocomplacencia pedante. Escribirla no es para Muñoz Molina, como ocurre con muchos columnistas famosos, un careo permanente con la actualidad política, interior sobre todo, social y cultural o una droga o un desafío que se lanza a sí mismo necesarios a su supervivencia.

David K. Herzberger habla con razón de «una disciplina de escribir» a partir de toda esa actividad regular y voluntaria. En una palabra son, repartidos en los fragmentos parciales, desordenados, de las columnas, los elementos básicos constitutivos de la materia narrativa de relatos tan complejos como *Beatus Ille*, *El Jinete polaco*, *El invierno en Lisboa*, *Ardor guerrero*, o *Plenilunio*.

Domingo Rodenas de Moya estudia luego *La epistemología de la extrañeza en las columnas de Juan José Millás*, esencialmente las columnas publicadas en *El País* los viernes. Pone de relieve la singularidad de los escritos de Millás que vienen a ser como «artículos» con la hibridación de lo argumentativo y de lo narrativo. En este caso se trata de algo deliberadamente subjetivo y literario: con Millás la columna se vuelve relato, lejos de la actualidad inmediata, es un auténtico texto de ficción. El concepto de extrañeza nutre y funda la composición de unos textos presentados como columnas pero de hecho más cerca del cuento que del comentario periodístico. Según Rodenas de Moya una de las cla-



ves de interpretación de la cosmovisión de Millás está en la influencia de Freud en su teoría del conocimiento.

Por su parte, Maarten Steenmeijer presenta con *Javier Marías, columnista :el otro, el mismo*, un estudio de las columnas de Javier Marías: primero en *El Semanal* y luego, a partir de 2002, en *El País Semanal* bajo el título «La zona fantasma». Es impresionante la regularidad de Marías que desde 1996 no ha dejado de publicar una columna a la semana fuera de cortas temporadas con interrupciones debidas a asuntos personales. Y confirma su interés por el género al publicar en recopilaciones la totalidad de sus columnas que vienen a ser textos que forman parte de su obra literaria. Maarten Steenmeijer establece una relación muy interesante entre la labor de Marías como traductor y su trabajo de novelista precoz y de columnista. Para él son experiencias parejas que no hay que separar u oponer. No hay jerarquía entre unas actividades que serían nobles como las novelas y otras menos dignas que podrían ser las de traductor, de ensayista o de columnista en la prensa.

Es como un leit-motiv entre todos los estudios sobre esos columnistas : la ausencia de fronteras entre las distintas escrituras que practican, esencialmente entre periodismo y literatura. En todos los casos Marías adopta un tono melancólico, burlón, crítico, el de un aguafiestas que dice verdades a sus contemporáneos, una especie de moralista escéptico. De ahí que el columnismo de Marías apenas tenga fecha de caducidad, contrariamente a muchos columnistas más aferrados al comentario puntual de la actualidad. En esta perspectiva, las columnas son como un autorretrato auténtico, representan al escritor mejor que cualquier entrevista.

Ken Benson reúne bajo el título *Fronteras entre ficción y dicción* a cuatro representantes recientes de la columna literaria en España : Rosa Regás, Enrique Vila-Matas Juan Navarro y Javier Cercas.

Puede parecer extraño reunir a escritores tan distintos que publican columnas tan diferentes en un mismo estudio de lo que llama con razón Ken Benson «la escritura periódica de las columnas». Y para llevar a cabo su trabajo los separa en apartados distintos, si bien ve en ellos una actitud dominante: «la plasmación del mundo a través de hechos cotidianos en el género de las columnas.» A Javier Cercas lo define con la fórmula acertada de «la máscara del hombre común», como lo prueba el título de su columna: «Relatos reales» que publica de modo regular en *El País Semanal*. El interés del texto es que el lector puede identificarse con la situación y el estado de ánimo del columnista. Este no domina a su lector sino que es su portavoz, su doble, su máscara auto-irónica. En Justo Navarro ve más bien un diálogo entre ficción y crónica, destacando la complementariedad de la ficción y de la dicción. En cuanto a Enrique Vila-Matas, a quien situamos más cerca del ensayo que de las columnas periodísticas, ve sus crónicas como fuente de su imaginación y como «un vagabundeo literario» según las propias palabras del autor. Para Benso, Rosa Regás es un caso contrario: hay según ella una clara separación entre ficción y periodismo tanto en los temas tratados como en la postura de la autora. Ve más carga ideológica en las columnas, con una denuncia frontal de la sociedad actual.

Eva Navarro Martínez, en *En la frontera: la escritura (periodística) de Juan Bonilla* parte también de este carácter híbrido de la columna para abordar las colaboraciones de Juan Bonilla en *El correo de Andalucía*, cuya recopilación lleva el título significativo de «El arte del yo-yo.» Incluso Bonilla se inició en la literatura con el columnismo y para él el periodismo es por sí mismo un género literario. Además aborda en sus columnas los temas de la misma literatura, del arte moderno, del compromiso, siempre con un tono burlón y crítico.

Carmen de Urioste, en un ensayo curiosamente titulado *La textualización de Arturo Pérez-Reverte*, aclara perfectamente el enlace entre los artículos de prensa y la obra de ficción del autor con sus protagonistas, heroicos defensores de valores éticos de un pasado superior a un presente decadente. Destaca la temática central de las columnas publicadas, de modo regular, en *El Semanal* a partir de 1993, bajo los títulos «A sangre fría» y «Patente de corso». Una vez más, el análisis desemboca en la afirmación que se trata de un columnismo literario, o sea que no hay diferencia fundamental entre la ideología de los textos novelescos y la de los textos periodísticos. El mismo autor se vuelve pues un arquetipo heroico, lo mismo que sus personajes de novelas, portavoz de una ética tradicional en una sociedad pervertida por su individualismo exagerado. Provocativa, irónica, maníaca, la columna se transforma, con Pérez-Reverte, en un arreglo de cuentas con la sociedad contemporánea, dando a su autor el papel de un Ulises, héroe solitario en este mundo malo.

José María Izquierdo sitúa a Manuel Vázquez Montalbán en lo que llama *La geometría del deseo*, pasando revista a sus columnas publicadas a lo largo de los años en los diarios *ABC*, *El País*, sobre todo los 2107 artículos publicados en *El País* entre 1976 y 2003. El crítico afirma que no se puede separar en Montalbán la obra propiamente ficticia y la periodística que empezó ya bajo el franquismo bajo varios seudos, siendo total el mestizaje de géneros. También es fundamental la dimensión política de toda su producción, y más aún la que aparece en los periódicos con la voluntad de desempeñar un papel en la toma de conciencia democrática del lector. El aspecto circunstancial de las columnas, relacionadas con informaciones sacadas de la actualidad más cercana y urgente, no les quita su valor universal y ético.

José V. Saval escoge un enfoque más académico con su *Comicidad y estructura*

en la columna de *El País* de Eduardo Mendoza. Recuerda que la colaboración del novelista ya famoso se desarrolló cuando ocupó la columna de la última página de *El País*, los lunes. Saval destaca las correspondencias entre la producción literaria de Mendoza y sus textos periodísticos: comentario sarcástico e irónico de la actualidad, estructura muy cuidada con un crescendo sistemático, desmitificación de la política, reescritura de la historia con un tono personal, tono polémico, voz muy personal. Hasta el punto de desvelar en las columnas elementos explotados luego en creaciones literarias de tono distinto a las anteriores.

Por fin, María Felicidad García Álvarez presenta en el *El lector intratextual en las columnas* de Rosa Montero, un trabajo que recoge las columnas publicadas mayoritariamente en la última página de *El País* o en su suplemento dominical, en las décadas de los ochenta y noventa. Lo original de este estudio muy documentado es que prueba que las columnas son, para Montero, un laboratorio de ideas para sus futuras novelas. Además, el artículo refleja una evolución en el tono de las columnas de la escritora desde una tonalidad polémica y marginada en los primeros años de la transición democrática hasta una más sosegada en la última fase. La clave para entender a Montero es que inicialmente fue una periodista y una reportera, lo que explica la singularidad de su obra literaria y sus nexos con los temas más urgentes: el compromiso social o feminista, el tema del aborto, el anticlericalismo, la visión de la ciudad moderna como algo monstruoso y de Madrid como una capital sin identidad, la desilusión y el desencanto después de la victoria de la izquierda, con el gobierno de Felipe González. García Álvarez demuestra con argumentos y ejemplos muy convincentes los nexos coherentes entre las columnas y las novelas más logradas de Montero: *Cronicas del desamor*, *Funcion Delta*, *La hija del canibal* o *La loca de la*

*casa*, subrayando la relación estrecha entre el «yo» de la columnista y el «yo» de su lector, hecho esencial, como hemos visto, para el éxito duradero de una columna periodística. En estos casos de logro, la columna no es ya un monólogo totalitario y vanidoso sino un diálogo fecundo de identificación mutua.

Por cierto faltan, en este Panteón de las columnas de escritores, figuras muy importantes en las letras españolas de la transición democrática como : Manuel Vicent, Manuel Alcántara, Antonio Gala, Manuel Vicent, Almudena Grandes, Elvira Lindo o Javier Ortiz, Martín Prieto, Manuel Hidalgo, Eduardo Mendicutti, que se integrarían tan bien como los seleccionados, en la tradición de artículos de tono libre e imperpetinente que había puesto de moda en los años setenta Carmen Rico Godoy en el semanario *Cambio 16*.

Podemos sentir sobre todo la ausencia de la figura más espectacular del columnismo de escritores en esos años de la transición democrática : Francisco Umbral, citado varias veces de rebote por unos colaboradores y calificado con razón de «maestro del columnismo español» por García Álvarez (nota p.176). Dedicar un capítulo especial a columnistas de segunda categoría como Juan Bonilla o Justo Navarro, y unas páginas a escritores cuya producción de columnas no es lo más revelante en su obra como Arturo Pérez-Reverte o Enrique Vila-Matas, sin abordar la producción de Umbral, puede considerarse como un fallo editorial. Ahora bien, es

evidente que Umbral, quien es en España, sin duda alguna, incluso para sus detractores más agresivos, uno de los mejores, sino el mejor representante de este columnismo, merece por sí solo un estudio completo, difícil de reducir a una colaboración de unas páginas. Queda por hacer pues, sin duda, más allá de unas tesis universitarias no publicadas o de acceso limitado.

En conclusión hay que celebrar la publicación de este libro muy serio, documentado y homogéneo que toma en cuenta y confirma que el columnismo deja de ser un género secundario, o marginado para formar parte de un conjunto creativo que se elabora paralelamente a las obras de ficción que resultan enriquecidas por esa reflexión diaria o semanal.

Es evidente que la visión de la España de los últimos años, con la guerra civil, el poder de Franco y la democracia, pasa por la criba de esas miradas parecidas a la muy aguda de un Quevedo o de un Voltaire.

Esos columnistas van creando, de este modo, en el mismo espacio del diario, una literatura que, al hablar de su propia memoria, constituye al fin y al cabo la de la España contemporánea. Instalados en ese «un ghetto privilegiado» según la fórmula acertada de Martínez Albertos, esos periodistas/columnistas/escritores practican todas las libertades y juntan memoria personal y memoria colectiva, el subjetivismo más radical y la observación más entregada a conocer y aclarar el mundo que nos rodea.

JEAN-PIERRE CASTELLANI