

1. Literaturas ibéricas: historia y crítica

Hanno Ehrlicher/Stefan Schreckenber (eds.): *El Siglo de Oro en la España contemporánea*. Madrid/Frankfurt/M.: Iberoamericana/Vervuert (Ediciones de Iberoamericana, A. Historia y Crítica de la Literatura, 55) 2011. 328 páginas.

Esta colección de artículos propone reflexionar sobre el lugar del Siglo de Oro en la cultura española contemporánea. Se inicia la introducción con una necesaria delimitación del término y el periodo histórico al que nos referimos. A fin de explicar el método que se adopta en la colección, hay un comentario a la revisión histórica presentada por Nietzsche en *De la utilidad y los perjuicios de la historia para la vida* (1874). Esta revisión cambió el rumbo del método historicista e influyó en el modo de afrontar estudios históricos contemporáneos que combinan la llamada actitud anticuaria (o erudita, de colección de datos) con la actitud crítica. Aunque se defiende inicialmente un método más crítico, abierto a valoraciones culturales que pueden ser más conflictivas, los editores se inclinan al final por adoptar para la colección una variedad de métodos, sin limitarse a una actitud concreta: “Por esto, y con conciencia, hemos reunido enfoques muy diferentes” (p. 13). Después de este encuadre inicial, aparece el resumen de las distintas contribuciones agrupadas en cuatro secciones, que ofrecen una gran diversidad de interpretaciones, como ya se ha anunciado.

Los artículos iniciales cubren aspectos con más perspectiva histórica. Analizan el desarrollo de ciertos temas, autores o eventos, aportando gran cantidad de datos de la época. Ofrecen estudios detallados, fruto de una vasta labor de investigación, como en el caso del artículo de Aurora

Egido sobre el establecimiento del Barroco literario dentro del Siglo de Oro, a través del estudio de revistas literarias, o el artículo de Fernando Doménech analizando el desarrollo del canon de la obra dramática de Lope de Vega.

Es particularmente estimulante la variedad de expresiones culturales que se tocan en la colección: Javier Portús aporta el aspecto de la historia del arte, centrada en el Museo del Prado y en el modo en que se ha presentado el Siglo de Oro español a lo largo del siglo xx. Steffen Jost se centra en tres distintas conmemoraciones del año 1492, fecha definitiva y controvertida de la identidad nacional.

La siguientes secciones recogen estudios centrados en autores concretos que ofrecen nuevas interpretaciones de clásicos del Siglo de Oro y muestran la clara herencia recibida de ellos, como José Lezana Lima, que usa de forma novedosa las metáforas de Góngora, o Carmen Boullosa, que ofrece una interpretación transnacional de Cervantes en México. El artículo de Hanno Ehrlicher repasa versiones variadas del entremés cervantino *El retablo de las maravillas*, ejemplificando así la fusión del Siglo del Oro con la cultura contemporánea.

Isabelle Touton resume la evolución de la imagen del siglo de Oro en la novela histórica y aunque es un aspecto importante a estudiar y el artículo es interesante, resulta demasiado ambicioso para tratar con suficiente detalle. El artículo de Paul Julian Smith cubre la faceta cultural del cine y la televisión con su conciso y lúcido artículo que compara dos versiones de la vida de Santa Teresa.

La relación entre el Siglo de Oro y la cultura contemporánea se elabora también con referencias a la apropiación del auto

sacramental durante ciertos años del franquismo y la popularización del Siglo de Oro con las obras del Arturo Pérez Reverte y las novelas del capitán Alatriste, o las reinterpretaciones del mito de Don Juan. En este último caso, los dos artículos dedicados al mismo mito en la colección no parecen del todo justificados.

La portada es igualmente acertada y sugerente con una reproducción de un detalle del cuadro original de las *Meninas* de Velázquez al lado de una versión abstracta, uniendo así de forma gráfica el Siglo de Oro con el siglo XX.

En cuanto a la colección en su conjunto, surge con fuerza la ambivalencia que genera el Siglo de Oro, que oscila entre admiración y ataque. A veces parece dominar una cierta actitud cínica hacia los valores de ese periodo, como en el caso del artículo de Manfred Tietz sobre el cardenal Rouco y la imagen que presenta del Siglo de Oro. De cara a nuevos estudios, sería interesante buscar áreas de entendimiento con esa época y sus valores, no para instrumentalizarlos y glorificarlos para fines políticos, como se hizo en el franquismo (de lo que se han hecho frecuentes referencias en la colección), pero tampoco para destruirlos o atacarlos por ser distintos a algunos de los valores contemporáneos, como se ve en algunos de los artículos. La perspectiva adoptada por Pérez Reverte parece acertada, al centrarse en los soldados desconocidos del cuadro *La rendición de Breda*. De este modo, se puede intentar comprender lo que creían y valoraban los personajes de esa época, ya fueran reyes, clérigos, escritores o soldados. Volviendo a la introducción, es importante reunir la actitud anticuaria con la actitud crítica para comprender, más que medir, el Siglo de Oro según parámetros contemporáneos que a veces se alejan demasiado del entendimiento del momento histórico.

Como detalle a mejorar, hay algunas palabras en las secciones principales del libro que parecen traducidas, ya que no se encuentran en el *Diccionario de la Real Academia Española* como: memorización, refuncionalización, refiguración, medial y figuración.

La colección cumple ciertamente con su propósito de dar a conocer el Siglo de Oro y analizar su relevancia en el mundo contemporáneo de forma atractiva y dinámica.

Idoya Puig

(Manchester Metropolitan University)

María M. Carrión: *Subject Stages: Marriage, Theater, and the Law in early Modern Spain*. Toronto/Buffalo/London: University of Toronto Press 2010. 254 páginas.

Transitando a través de los espacios de la corte, el teatro y la ceremonia nupcial, *Subject Stages: Marriage, Theater, and the Law in Early Modern Spain*, de María Mercedes Carrión, entabla una lujosa pasarela que va colocando ante el lector la diversidad de sujetos y discursos contradictorios que rompen los patrones con los cuales la ley civil y canónica intentó moldear masivamente la hetero-normativa del matrimonio. Mediante un despliegue lingüístico y visual digno de la teatralidad barroca, el libro tiene la virtud de dar la ilusión a los lectores de participación dinámica, de que estamos viendo espectáculos de posicionamientos de densa significación mediante los cuales hombres y mujeres resistían, en los escenarios de la corte, el teatro y la casa, los mecanismos de control impuestos por las leyes matrimoniales del Concilio de Trento y *La nueva recopilación de las Leyes de estos reynos*.

Esta última es ordenada por Felipe II con el propósito de homogeneizar y ensamblar la diversidad de leyes de los reinos de España, para que calzaran con el nuevo molde tridentino produciendo, a su vez, una versión española del imperio: la monarquía católica. La pareja heterosexual y sus deseados herederos fueron, según María Carrión, emplazamiento emblemático en la reproducción de valores sobre una fe, una raza y un reino (p. 4). Los escenarios de resistencia de estos sujetos del matrimonio de la temprana modernidad, abren paso a imaginarios que dismantelan creativamente el telar heteronormativo del matrimonio sobre el que también se fabricó el patrón homogéneo de nación que desplegó y consumió masivamente la cultura moderna.

Antes de adentrarnos en el tejido textual del libro, quiero destacar la ingeniosidad económica que permite el empleo de la lengua de Shakespeare y que será la delicia de cualquier experto que se dé al reto de traducirlo cervanteando o quevedeando. Desde el título mismo, “Subject stages”, se plantean varios juegos de significado, pues puede referir a etapas, pasos, estados, períodos, fases, estadios o escenarios de sujeto, súbdito, objeto, tema, asunto u objeto de estudio. Si añadimos “matrimonio, teatro y ley en la modernidad temprana de España”, nos percatamos que aquí los sujetos podrían ser objetos de estudio en sus posicionamientos o estadios dentro de la ley, el matrimonio y el teatro, o que escenifican, *performando* subjetividades entre todos estos espacios, como sujetos y objetos, individuos y súbditos, intérpretes o actores individuales de la ley y el matrimonio que los intenta moldear como sujetos, es decir, sujetarlos.

El libro se destaca, además, por la gran belleza de representaciones visuales (pinturas de los reyes Felipe II, Felipe III y Felipe IV, de la reina Ana de Austria, del

bufón Pablo de Valladolid, una foto de Oscar Wilde en vestido tradicional griego o un dibujo de un teatro de corral) que hacen tangible la riqueza de la materialidad del teatro, del escenario y el vestuario, sugiriéndole al lector actual que si de vestido de alto diseño se tratara, los Felipes se adelantaron por varios siglos a la tendencia “escandalosa” de la moda femenina que acortó en el siglo XX el largo de las faldas y puso a las mujeres adultas a exhibir las piernas con los pantalones cortos que entonces solo llevaban los niños. En fin, que aquello de que las mujeres lleven pantalones, o calzas, no es ninguna niñería, sino virtuoso exhibicionismo que las revisten de poder real. Las imágenes visuales ayudan a recrear los vestuarios del Siglo de Oro, de la España de la temprana modernidad, permitiéndonos imaginar las calzas de Doña Juana en *Don Gil de las calzas verde*, de Tirso de Molina, a la vez que se proyecta un subtexto visual en el cual se *performa* la flexibilidad *fashionista* construyendo el género, tal como lo sugirió Judith Butler en *Gender Trouble*, o modelando la subjetividad, a decir de Stephen Greenblatt.

Como advierte en la introducción y lo reafirma en la conclusión finalizado su argumento, al igual que a Anthony Cascardi, George Mariscal (y yo añadiría también a Sir John Elliott y a John Beverley) a María Carrión le impulsa inicialmente el deseo de contestar la premisa de José Antonio Maravall de que el teatro del Barroco fuera un arma propagandística o instrumento operativo que intentaba sujetar a los súbditos a los intereses del Estado. Con este diálogo crítico tras bastidores en mente, se lanza a proponer desde el principio que “el fin” de matrimonios múltiples con que parecen resolverse los conflictos de alto dramatismo en las comedias del Siglo de Oro no deben cerrar la multiplicidad de contradicciones que eviden-

cian las fisuras de este sistema y la industria con que estos sujetos desempeñan papeles que violan o le dan la vuelta a leyes canónicas y civiles en sus diversos pasos camino al altar.

En el primer capítulo, sobre “Leyes matrimoniales y orden en la España de la temprana modernidad”, va reconstruyendo los “escenarios primordiales” o ficciones fundacionales de la hetero-normativa del matrimonio analizando, como quien hace escrutinio sobre un palimpsesto, la manera en que el *Tesoro*, de Sebastián de Covarrubias, entreteteje, sin citar, conceptos legales de Justiniano y citas patrísticas, fundiendo fuentes paganas y eclesiásticas que dan una imagen sagrada y profana del matrimonio, que incluye no sólo la unión de hombre y mujer en la cópula sexual y el poder como asunto patrilineal, sino también la noción de que esta unión humana diseñada para incorporar a dos sujetos en el ejercicio de poder corporal para la procreación, asigna la crianza a la madre, bajo la hegemonía del padre, y con la adición patrística de que esta unión conyugal fuera un vínculo indisoluble (pp. 16-17). La delegación de autoridad a las fuentes patrísticas será la estrategia retórica mediante la cual la ley irá consolidando el matrimonio como institución, y, aunque la analogía del matrimonio como recuerdo de la unión entre Cristo y la Iglesia cerrará otras posibilidades de unir cuerpos o incorporar sujetos, sostiene María Carrión que ellos compusieron variedad de escenarios para congregarse en rituales, ceremonias matrimoniales y celebraciones que apuntan a otros imaginarios (pp. 18-19).

Como Justiniano, diez siglos antes, o Alfonso X en el Medioevo, Felipe II autorizará en 1569 la *Nueva recopilación*, un conglomerado de leyes civiles que además de intentar unificar el Derecho, crearán la burocracia necesaria para implementar el matrimonio tridentino controlado por la

Iglesia, castigar a los violadores que intenten continuar con la práctica, ahora proscribida, del matrimonio secreto, y regular los componentes materiales del matrimonio: arras, dotes, joyas; mujeres casadas y solteras; las licencias que necesitaban de sus maridos; los testamentos y sus ejecutores; el luto; las mejoras de tercio y quinto; los mayorazgos; las herencias y su distribución; las ganancias entre marido y mujer; las donaciones; las compras y las ventas, y la amortización por patrimonio o abolengo (pp. 22-23).

Pero, pese a todo este escenario aparatoso de sujeción y dirección controladora de los súbditos, María Carrión nos presenta otra historia en su tercer capítulo, sobre “El nacimiento de la comedia y la novia en el escenario”. Propone no el origen, sino un comienzo, en el sentido de Edward Said, desde el cual contemplar el ritual ceremonioso del viaje de Ana de Austria hacia el altar, con un paso por Burgos, como *performance* que además de situar a la novia y futura reina en el centro de la escena, presenta otra visión alternativa sobre el matrimonio en las tablas de la comedia. En 1570, como parte de la “fiesta pública de los sentidos” que conectó a actores y espectadores, no sólo se teatralizó la salida del espacio privado al público en la ceremonia religiosa institucionalizada del matrimonio, sino que actores y actrices representaron ante la futura esposa del rey Felipe II una versión del *Amadís* en la cual Oriana se niega a contraer nupcias con el emperador Patín, escapándose en una galera, con lo cual toda la ciudad virtual de Londres, construida para la representación, termina quemada y convertida en cenizas (pp. 55 s.).

Según Carrión, esta representación decodifica de forma *queer* la estructura jerárquica del matrimonio, señalando que este *show* público fue un evento en el cual el teatro (y no el hijo legítimo de cristia-

nos viejos deseado por la Corona) podía ser su producto (p. 57). Además de ver esta representación *queer* como escenificación de la “mujer esquiva” (p. 73), Carrión invita a remover las bases culturales que parten de la premisa del matrimonio como conclusión en la cual “la novia camina hacia el altar a convertirse en territorio patriarcal, para un entendimiento distinto de estas mujeres mediante otros extravíos en el altar interpretativo” (p. 76).

Estas mujeres esquivas y visiones alternativas del matrimonio aparecen también en los “Escenarios matrimoniales de los archivos” discutidos en el segundo capítulo del libro, en el cual se examina la teatralidad (con personajes, conflictos, etc.) de casos de “Facultad de mayorazgo”, “capitulaciones de matrimonio” y “querellas matrimoniales”, de sujetos que resisten las leyes civiles y canónicas del matrimonio: la lucha de la viuda doña Elvira Enríquez de Almansa y Borjas, que se defiende de un pariente que quiere casarse con ella a la fuerza para arrebatarse el poder sobre su propiedad; querellas por razones de adulterio, impotencia, negación a la cópula sexual alegando que las mujeres anteriores del marido están vivas; o el caso de amancebamiento de Sebastián Botinete, polígamo que sólo se diferencia de don Juan por cohabitar y mantener su relación con todas y cada una de sus mujeres, son pruebas fehacientes de los posicionamientos heterogéneos de sujetos del matrimonio en el escenario de la corte.

En el cuarto capítulo se asiste al escenario de la “Violencia fundacional y el drama de honor” mediante el análisis de *El médico de su honra*, de Calderón de la Barca, problematizando el sacramento del matrimonio dentro de una negociación material secular que impide el consentimiento de los contrayentes, llevando a una mujer fiel al marido impuesto por el padre,

a la sospecha de adulterio, imposible de comprobar, con el hombre que amó antes de ser casada. Afirma Carrión que el cuerpo de la esposa cubierto de tafetán (en el *discovery zone* del escenario) y suspendida a punto de tragedia, hace evidente que la apariencia de castidad, la inmovilidad, la invisibilidad y el silencio asignados al rol de la perfecta casada en libros de conducta, como el que escribe Vives a Caterina de Aragón, imposibilitan cualquier posible defensa contra el adulterio llevando al espectador a repudiar la ejecución de doña Mencía y a escuchar su silencio para encontrar significado o solución a la violencia (pp. 80, 86-87). La ejecución en el escenario y el cuerpo suspendido materializan la violencia del matrimonio.

El quinto capítulo, “Castigar el deseo ilícito”, analiza *El perro del hortelano*, de Lope de Vega, a partir de algunos aspectos de la interpretación de *¿i?ek* sobre el amor cortés como relación en la cual se teatraliza el masoquismo ante una bella dama sin piedad a la que se le dirige a posicionarse como sujeto sádico. Sin embargo, el *prop* del bofetón para limpiar la sangre de converso del secretario y amante masoquista, lo saca del regodeo del placer de los obstáculos que cercan a la mujer como hoyo negro u objeto imposible del deseo. Limpiando a bofetones la sangre del judío converso, quien es desflorado y pare por la nariz, la comedia de Lope escenifica la farsa de limpieza de sangre que construye el concepto homogéneo de nación y que se funda en la pureza hetero-normativa del matrimonio cristiano como unión entre Cristo y la Iglesia. Este “fin” de comedia mediante el matrimonio con un cónyuge ilícito, depura el matrimonio de tanta homogeneidad y pureza cristiana.

Con reminiscencias de Peter Stallybrass y Ann Rosalind Jones en *Renaissance Clothing and the Materials of Memory*, de *Gender Trouble*, de Judith

Butler y *Renaissance Self-Fashioning*, de Stephen Greenblatt, el capítulo sexto, sobre “Mujeres calzadas”, analiza *Don Gil de las calzas verdes*, de Tirso de Molina, como un despliegue de modelos de alta costura que rompen con las leyes suntuarias para *performar* diversos posicionamientos de género que, camino al altar, alteran todas las convenciones hetero-normativas del matrimonio. Si la industria le permite a doña Juana remodelarse como varón en calzas verdes para defender su honor obligando a su amante a cumplir la promesa de matrimonio en un “fin” en el cual vence contra la competencia de la apetecible dote de su rival, doña Inés, cada paso hacia el altar va escenificando imaginarios posibles que rompen el patrón del matrimonio y sujeto heterosexual. “El fin” no cierra, con la tela de las cortinas, los juegos de vestuario y de género que permiten el enamoramiento, tanto de doña Inés como de doña Clara, de la doña Juana en disfraz de don Gil de las calzas verdes, o el matrimonio entre dos sujetos vestidos de varón: don Martín, disfrazado de Gil de Albornoz, y doña Juana, vestida de don Gil de las calzas verdes.

En la “Coda” o “Las sillas musicales del divorcio”, el análisis como “tres en raya” de *El juez de los divorcios*, de Miguel de Cervantes, juega con la construcción de imaginarios matrimoniales alternativos que surgen de querellas que buscan lo entonces imposible: el divorcio. Estos sujetos se dirigen ante el juez para querellarse por la impotencia de un vejete, un soldado que no es hombre sino un leño, uno que dijo ser médico de pulso y amaneció cirujano que hace ligaduras y es en extremo celoso, y una tercera mujer, Aldonza, de reminiscencia quijotesca, quien no comparece ante el juez, y de quien el marido se quiere divorciar por ser, no el ideal u objeto inalcanzable del deseo, sino igual de mala que todas las demás muje-

res. Como apunta Carrión, fuera de adelantar la necesidad del divorcio, este entremés revela juguetonamente deseos que no apuntan hacia el fin que el Derecho Civil y Canónico asignaba al matrimonio: la procreación.

Subject Stages... despliega una pasarela de sujetos que se visten y desvisten, para dar rienda suelta a modelos exclusivos de sujetos que rompen los moldes en serie del matrimonio escritos en las tablas de la ley civil y canónica, resistiéndose a cerrar con “el fin” de la representación, al caer el manto de las cortinas sobre el escenario.

Carmen Rabell
(Universidad de Puerto Rico)

Frederick A. De Armas: *Don Quixote among the Saracens. A Clash of Civilizations and Literary Genres*. Toronto: University of Toronto Press 2011. XVI, 237 páginas.

The enigmatic title of Frederick de Armas’s engaging new study of Part One of *Don Quixote* is only partially clarified by its subtitle: *A Clash of Civilizations and Literary Genres*. The mystery at the heart of the novel, however, would seem to be a third clash, one manifestly linked to those clashing civilizations and genres. De Armas aims to disclose here the clash of anxieties fueled by Don Quixote’s ghostly memory of a haunted identity. Readers are twice reminded that Cervantes’s age defined anxiety, courtesy of Covarrubias, as “the anguish and constriction of the heart” (78 & 85). This study aims to show the anguished Don Quixote to be suffering from “anxieties of blood” (p. 95).

De Armas meticulously probes into the visionary and labyrinthine mind of

Don Quixote. Although traditional readings have considered that mind as unhinged by excessive reading of the books of chivalry – “se le secó el cerebro” and all that– De Armas’s study discloses the source of the hero’s anxieties to move well beyond the humoral theories of his age. Melancholy, the humor said to attract ghostly visions, is ascribed here both to Charles V and Don Quixote, the Knight said to resemble the Emperor in his final days. Whether or not Charles V’s “deathly melancholy” invaded Cervantes’s hero, what primarily interests De Armas here is “the mini-detective story” that will disclose the source of Don Quixote’s melancholic antics (p. 97). Reminding us of “the importance of sleuthing,” both in and out of the novel, De Armas asks us to be “active readers” of the tangled and shifting evidence that Cervantes provides (p. 103). We must reconstruct events as we uncover the multiple threads hidden in the savage and mountainous landscapes the Knight traverses across Part One. This novel, in short, is not for the clueless.

An epigraph in De Armas’s study reminds us that Henry James’s secret resided “precisely in the existence of a secret” (p. 1). The secret of Cervantes’s text may be found in his hero’s crazed actions, which drive him to produce new images and hatch new adventures so that outer dangers will obscure his inner malaise, the ghosts and demons that torment him. The secret that De Armas brings to light across all these quixotic antics is fourfold. Although yet to be verified, it is announced in his Preface that Don Quixote is “a Saracen secret sympathizer, a gentleman who fears a *converso* ancestry, a lover who doubts his lady’s lineage, and a Christian knight who vows to battle the infidel” (p. XV). De Armas will unpack that secret – aided by chapters 45 and 46 of Cervantes’s novel – in his penultimate and best chapter, “Don

Quixote among the Saracens” (pp. 146–161). Here readers will see that the Knight imaginatively becomes “both a Christian and a Saracen” (p. 164).

Eight densely argued chapters lead up to this hybrid identity, beginning with an introduction to various “Ghosts of Empire”– the Habsburg kings that Cervantes served. The book closes with a moving meditation on the Platonic concept of *thymos* or self-worth. This may be the most complex book of De Armas’s distinguished career as a Hispanist. Plato and Pythagoras have featured prominently in his earlier studies. *Quixotic Frescoes* opened out Pythagorean numerology for readers of Cervantes, with its focus on foursomes – with the *tetractys* as the revered numerology of his age. Whereas the concern of that study was Cervantes’s connections to Italian Renaissance Art, this latest work uses an even broader panorama of humanist learning for political purposes. For De Armas, as for many of us, Cervantes’s novel “is not just about private concerns but also about questions of empire.”

Connected to these imperial reckonings, the opening chapter rehearses all the “pillars of genre” that Cervantes utilizes in his novel. Don Quixote, in a personification of the Emperor, “rides through the genres” as well as “through an impoverished Spain” (p. 21). Unlike the *plus ultra* aims of Charles V, however, Cervantes’s knight conquers not territories but genres: the chivalric and picaresque novels; the sentimental, pastoral, and Byzantine novels; the Italian *novella*; Pythagorean philosophy; the imperial epic; Inquisitional indexes; medical and scientific tracts; mythological and technological manuals; volumes on hagiography; and what De Armas calls the “very ancient genre” of parody (p. 17). Much of the imitation and contamination of genres is carried out here in quest of the secret of the Knight’s Saracen leanings.

The second chapter of *Cervantes among the Saracens* reworks the Pythagorean numerology (the tetrad or quaternity) that we've seen in De Armas's earlier work into a Pythagorean parody of chivalry. This chapter zeroes in on the absence of genealogical data in Don Quixote. Various rhetorical questions first raise their heads here: Is Don Quixote's lineage debased? Does La Mancha point to a stain in his ancestry? Might our hero be of lowly and even tainted ancestry? What is hidden in Don Quixote's family? We all know the sense of *Quixote* as a thigh-piece, a Christian article of war. But De Armas cites here a Moorish article of clothing illuminated by the late Carroll Johnson: "Quezote is a garment worn by moriscos" (p. 37). Chapter 2 has a useful summing-up: "The novel, then, begins with an imitation of the romances of chivalry and the geography of ancient sites. It buttresses the structure with Pythagorean quaternities and onomastics, and then parodies what is presented through a crazed knight who hides a terrifying secret, one that sets him on his quest" (p. 41). There's that secret again, with Don Quixote trying to ride away from his personal ghosts.

Chapter 3 on "Questioning Quaternities" may seem unconnected to the topic of the secret, but De Armas claims that these cosmic quaternities impel the imperial narrative. Although the tetragrammaton is never openly invoked, it becomes "a symbol of the unity of religions" (p. 58). The gentleman from La Mancha takes on many names and identities in this chapter: he is "a member of Charlemagne's court," "a chivalrous Moor from Granada," "a pagan attacking the Christian cross," "a heretic challenging the hounds of God from the Benedictine order," and "a Christian knight suspicious of heretical merchants" (p. 58). By now readers begin to

see Don Quixote as an early figure of multi-faith hybridity.

And speaking of hybridity, Cide Hamete is rightly featured here as an Arab with a fluctuating image and ideology, who at times appears "to be writing as a Christian" (p. 6). For De Armas, this complex figure not only "fills the novel with words of Arabic origin" (p. 20) but also "represents both the clash of civilizations and the ability of different peoples to abide together in relative peace. He is both the enemy of the Christian knight and a figure that fuses and confuses cultures and civilizations" (p. 6). A concealer of Don Quixote's secret, Cide Hamete's surname *ben-engeli* means – and De Armas cites Marcilly and Bencheneb for this etymology – "son of the Gospel and not of the Koran [sic]" (p. 20). An Arab historian who is a son of the Christian Gospel must necessarily be a hybrid figure. Such a figure is hardly a novelty in Cervantes's *obra*. The Cide Hamete so scrupulously described by De Armas features, for one, as a fictional brother of the as-yet-unborn "otomano español" in Cervantes's comedia of *La Gran Sultana*.

Chapter 4, titled "An Arab's Audacious Pastoral," shows how the Arabic manuscript found in the Toledo marketplace and then translated into Spanish by an anonymous Morisco reflects many of the tensions within the Spanish culture of Cervantes's day. The secret that opens the book has now begun to unravel. This chapter looks back to Virgil to comment, as the pastoral genre always did, on the sociopolitical turmoil of the day. Cervantes's Knight is an embodiment of "a culture that was becoming fragmented through a clash of civilizations. The knight is a conflicted character who propounds Christian knighthood, but is constantly returning to heterodox practices, to contemplations and visions of the Other, whether Muslim,

Jew, or convert” (p. 67). De Armas reads the Grisóstomo-Marcela episode as pre-figuring “the forced exile of the moriscos” (p. 68). Marcela, represented here as Louis Combet’s “woman on top” (p. 73), becomes for De Armas a kind of female Virgil. She reverses the Aeneas-Dido scene by *not* committing suicide, thus leaving her dead lover to represent the “epic of the defeated.” But why should an Arab turn to pastoral? De Armas rightly asks. Because, he answers, an Arab can invite readers “to consider the foundations of the new Spanish empire, one where the Other is defeated and vanished” (p. 76).

Chapters 5 through 8 continue with variations on this theme, though always bringing fascinating information to the Anglo-American reader, e.g., how the Spanish inquisition dealt *ensalmos* and *conjuros*; how Don Quixote uses of the curative practices of ancient Jews; how oregano cures the bite from a poisonous snake; how Voltaire’s character Zadig can forecast events retrospectively; how dromedaries and dragons serve as clues to the Knight’s anxiety; how both Greek interlaced and Italian interwoven plots influenced Cervantes; how the Portuguese Inquisition censored certain *ad hoc* rosaries; how female agency in the interpolated stories provides humidity to balance the dry male text; how social mobility made Christian conversion to Islam a common event in Algiers; how Zoraida’s Arabic name “Turayya” or “Pleiad” corresponds to castasterism or the transformation into a star; finally – and perhaps most relevant to Don Quixote’s secret anxieties – how Cervantes’s Dorotea will play the role of Tasso’s enchantress Armida. In a summing-up of the interpolated stories, De Armas movingly writes that Don Quixote witnesses, through the stories unfolding around him, “what it is to love, what it is to betray a friend for a whimsical desire, what

it is to lose one’s love and to regain it” (p. 125). I celebrate his claim, in Chapter 8, that “both Zoraida and the captive perform an act of great cruelty” (p. 132) when they abandon Zoraida’s father in the cape of Cava Rumía, an act that has always seemed to me as detestable as what Jessica does to her father in Shakespeare’s *Merchant of Venice*. This paternal abandonment has divided critics down the ages – Castro and Morón Arroyo versus Spitzer and Combet – a rift cited by Maria Antonia Garcés in *Cervantes in Algiers* (p. 204).

Readers must wait until Chapter 9 for the unveiling of the “deep secret that the knight has been hiding deep in chivalric battles, in clashes of genre, and in the folds of the narrative” (p. 145). Here De Armas wittily replaces Carroll Johnson’s secret of the Knight’s *sobrino* with a *sobrino*. This last is King Sobrino, the chief counselor of King Agramante, the fictional African king and leader of the Saracens fighting against Charlemagne’s Christian army. When Don Quixote compares the scuffles at Juan Palomeque’s inn to the conflicts at Agramante’s camp in Ariosto’s *Orlando furioso*, the Knight is seen as standing “side by side with the king Sobrino” (p. 160). Don Quixote’s imagination here views all the Christians surrounding him as Saracens, a feat of imagination that, according to De Armas, finally brings the Knight “out of the closet, so to speak” (p. 164). I shall leave readers of De Armas’s closely argued Chapter 9 to judge for themselves the secret of *sobrino*, which should engender less critical fury than was earlier hurled at Johnson’s theory of the Knight’s incestuous feelings for his *sobrino*. For my part, I entirely agree with De Armas’s claim, shared by Eric Graf, among others, that Cervantes’s novel “in a veiled manner, espouses tolerance toward Islam” (p. 157). The kind of scrupulous unveiling that De Armas performs here

may alert readers to understanding and bridging cultural divides.

Given its complex generic exploration and broad humanistic learning, *Don Quijote among the Saracens* cannot be described as “compulsively readable” – the standard tag used for detective fictions that also invite sleuthing. But De Armas has written an original book, a topical book, a moral book. Just as I was winding up the present review, I came across Adam Gopnik’s article on “The Spanish Inquisition Revisited” in *The New Yorker* (1/16/2012, pp. 70-75), which reminds us of Tomás de Torquemada’s search for “crypto-Muslims under every paella pan.” De Armas has conducted the kind of identity search that is Cervantes’s answer to the Torquemadas of both his age and ours.

Diana de Armas Wilson
(University of Denver)

Frederick A. De Armas/Luciano García Lorenzo: *Calderón: del manuscrito a la escena*. Madrid/Frankfurt: Iberoamericana/Vervuert (Biblioteca Áurea Hispánica, 75) 2011. 354 páginas.

Este nuevo volumen de la Biblioteca Áurea Hispánica recoge los resultados del Simposio “Calderón de la Barca en un nuevo milenio”, celebrado en mayo de 2011 en la Universidad de Chicago. El título diferente con el que han sido publicadas sus actas corresponde a la organización tripartita dada por sus editores.

La primera parte, dedicada al estudio de la transmisión y fijación de los textos calderonianos, se abre con el trabajo de José María Viña Liste sobre la *Sexta parte*. A partir de la *collatio* de los testimonios de cinco comedias (*El José de las mujeres*, *El secreto a voces*, *Andrómeda* y *Per-*

seo, *Dicha y desdicha del nombre* y *La estatua de Prometeo*), demuestra la importancia de los testimonios impresos para efectos de la *enmendatio* de los manuscritos. Esto, además de confirmar que no se puede otorgar a priori una mayor fiabilidad a los testimonios manuscritos sobre los impresos, revela “la atenta labor de *enmendatio*” realizada por los impresores del siglo XVII, la que “contribuyó a asegurar la autenticidad de las *lectiones calderonianas*” (p. 23).

En la misma línea, Luis Iglesias Feijoo y Alejandra Ulla Lorenzo estudian la transmisión textual de *El Faetonte*, incluido en las dos primeras ediciones de la *Cuarta parte* (1672 y 1674). Además de identificar el mejor manuscrito (Ms. 16.539 de la Biblioteca Nacional de España), descartan que Calderón participase en la segunda edición de la *Cuarta parte*, al menos en lo que a *El Faetonte* se refiere, pues agrega numerosos errores y no enmienda muchos presentes en la primera que “hubieran saltado a la vista más distraída” (p. 37). Se inclinan por un editor con “mejores manuscritos para suplir lagunas y corregir a veces lo deturpado” (p. 49).

Cierran esta parte Fernando Rodríguez Gallego y Abraham Madroñal. El primero realiza una puesta al día del estudio del Calderón más breve, con miras a una nueva edición de dicho teatro; el segundo analiza los principales testimonios de *Las armas de la hermosa* y determina cuál debe tomarse como base (la edición príncipe, contenida en *Primavera numerosa, Parte 46 de Escogidas*) y cuáles deben considerarse para efectos de la *enmendatio*.

En la segunda parte (cuyo tema es la interpretación), Margaret Greer identifica los retos actuales de los estudios del teatro aurisecular. Aunque se ha avanzado en la fijación crítica de los textos, todavía queda

mucho camino por avanzar en lo que se refiere a establecer títulos y atribuciones. Sobre el trabajo interpretativo, reconoce que la mejor forma de conocer un texto es por medio de la preparación de su edición, pero sin olvidar que dicha labor no es una “operación lógicamente neutral”, por lo que requiere de una sólida formación teórica que permita reconocer “las presuposiciones y los prejuicios que intervienen en nuestras interpretaciones textuales y culturales” (p. 113). Asimismo, llama la atención sobre los límites del intercambio entre las escuelas norteamericana e inglesa y la española, tanto a nivel de publicaciones como de las bases de datos bibliográficas existentes. Sobre el mayor reto pendiente con el teatro clásico español: mejorar su conocimiento y aprecio más allá del ámbito hispanohablante (tanto dentro como fuera de la órbita académica), Greer propone un par de pasos: fomentar su traducción y la realización de trabajos comparativos que lo enfrenten con textos de diferentes tradiciones culturales.

A continuación, se sucede un conjunto de artículos sobre la comedia de capa y espada y la palatina: William Blue estudia la transformación que produce el amor en los amantes en *Afectos de odio y amor y Casa con dos puertas mala es de guardar*; Juan Manuel Escudero analiza los mecanismos de la comicidad en *El escondido y la tapada*; y Alejandro García Reidy examina los recursos metateatrales en *Amor, honor y poder, La selva confusa, El alcaide de sí mismo y La vida es sueño* vinculados con el *role-playing* y la representación simbólica del poder.

En ese mismo corpus, Santiago Fernández Mosquera indaga sobre el personaje de César en *Las manos blancas no ofenden*, quien adopta el disfraz femenino (Celia) y presenta habilidades canoras. A partir de las convenciones de la comedia

palatina y la “de damas”, el crítico concluye que el papel fue desempeñado por un actor, lo cual permitió el desarrollo del alambicado juego de personalidades: César/Celia/Hércules (papel que interpreta en la comedia mitológica que se representa dentro de la pieza). Sobre el significado del disfraz femenino en el contexto serio de la comedia, considera que (desde el título, que alude a la condición subsidiaria femenina) se halla bien engarzado en el pensamiento de la época, pues carece de correlato a nivel de los valores sociales contemporáneos y, dentro de la misma comedia, se evidencia la asimetría existente con el disfraz masculino: mientras éste no es rechazado por Lisarda, César siente su disfraz como injurioso y, por ende, peligroso para su honor.

Hacia el Calderón más serio y trágico nos llevan Frederick de Armas, Françoise Gilbert y Ryan Giles. Mientras De Armas escudriña las relaciones entre ciertas circunstancias históricas (la vida del pintor Alonso Cano, la obra de Juan Boscán y la guerra en Cataluña) y la visión sombría del mundo que *El pintor de su deshonra* construye; Gilbert matiza la apreciación negativa de la ambición de Semíramis en la primera parte de *La hija del aire* y propone leerla como parte de su caracterización heroica. Por su parte, Giles indaga acerca del tópico hagiográfico del encuentro entre hermano y hermana para mostrar cómo Calderón refunde sus distintas variaciones en *La devoción de la cruz* con el fin de restaurar la función trágica de la *anagnórisis*.

El auto sacramental recibe la atención de Armando Maggi, quien estudia, como reflejos de una común meditación sobre la relación entre el hombre y Dios, el viaje de *La nave del mercader* y el de Andrenio y Critilo en *El Criticón* de Gracián. Otros géneros, como la comedia de tema bizantino, están representados por el trabajo de

Alicia Vara López, quien analiza la presencia de los cuatro elementos y el universo lírico y simbólico que configuran en *Argenis y Poliarco* (comedia inspirada en la novela seudobizantina de John Barclay).

La tercera parte, dedicada al estudio de la representación, contiene un único artículo. Luciano García Lorenzo estudia las circunstancias y la recepción de *El médico de su honra* de Adolfo Marsillach (1986), primera comedia que la Compañía Nacional de Teatro Clásico llevó a las tablas españolas y extranjeras (Argentina, México y Alemania).

En resumen, a pesar del número limitado de artículos que lo componen, el contenido de este volumen resulta muy completo. En primer lugar, aborda las principales líneas de investigación de la crítica calderoniana: la textual, la interpretativa (con trabajos sobre sus subgéneros más representativos) y, en menor medida, la representación (al respecto, la inclusión de un solo artículo en esta parte desequilibra la división tripartita del volumen). Segundo, incluye un balance y reflexión sobre los avances y retos del calderonismo. Finalmente, es resultado del diálogo entre las escuelas de ambos lados del Atlántico, lo que se evidencia no sólo por la diversa procedencia de sus participantes, sino dentro de sus mismos análisis (como ejemplo, véase el recuento de la crítica española y anglosajona que Escudero recoge). Por todo ello, aunque evidentemente no resta valor a su contenido, sí lo deslustran un poco algunos notorios descuidos formales (errata en el título de la primera parte, columna sobrante en el cuadro de las pp. 87-89, una línea incrustada en medio de una cita en p. 95, etc.).

José Elías Gutiérrez Meza
(Universidad de Navarra)

William H. Hinrichs: *The Invention of the Sequel. Expanding Prose Fiction in Early Modern Spain*. Woodbridge: Tamesis (Col. Tamesis. Serie A: Monografías, 299) 2010. 260 páginas.

William H. Hinrichs nos ofrece un estudio preciso, concreto y cronológico sobre la evolución de la *sequel* (secuencia o continuación) desde el siglo XIV. El estudio no sólo muestra la evolución en la continuación como elemento literario, sino que indaga en las dimensiones estéticas y sociales que dicha estrategia tuvo en las más importantes obras del Siglo de Oro. En el prefacio a su obra se alude a la trascendencia de la novela *Don Quijote de la Mancha* (1605-1615) y se destaca como máximo exponente de la evolución de la continuación. Sin embargo, el nacimiento de la continuación es muy anterior a la obra de Cervantes y su evolución es el objetivo que Hinrichs busca esquematizar en esta obra. La perspectiva que interpreta la obra de Cervantes como genuina iniciadora de la continuación es rechazada por Hinrichs: "Literature scholars ignore sequels because we do not understand them" (p. VII). Desde esta perspectiva se problematiza con el significado de la secuencia o continuación abordando la importancia que la perspectiva del autor aporta a resolver el significado de estas dinámicas literarias. De hecho, se establece que la plenitud de la continuación se da con *Don Quijote*, pero que ésta empieza con la obra de Fernando de Rojas y su novela *La Celestina* (1499). El propósito de W. H. Hinrichs es hacer una genealogía de la continuación y, a partir de ello, indagar en los objetivos que cada elemento aporta con cada continuación para conformar los diversos cánones de los géneros literarios: "This investigation focuses on the Golden Age narratives that invented the sequel and on the novelistic genres that the

sequel in turn invented, from the sentimental and the Celestinesque novels, to the pastoral and the picaresque” (p. ix). Es esa indagación lo que permite un repaso temático y argumentativo de las obras, un elemento clave para comprender la evolución de las narraciones y de la continuación en la literatura del Siglo de Oro y, de hecho, se afirma que la continuación llegó a ser parte de la formación de los géneros.

De esta forma, el primer capítulo de esta obra está dedicado al estudio de la continuación de *La Celestina* (1502) como obra primigenia en la utilización de este elemento. Hinrichs indagará en la obra de Fernando de Rojas los motivos alegóricos que dan pie al uso de la continuación desde la construcción de los personajes. De forma paralela, Diego de San Pedro inaugura, según Hinrichs, la “muerte” del final con su obra *Cárcel de amor*, de 1492, que no tiene tanto que ver con el propio Diego de San Pedro sino con la obra de Nicolás Núñez de 1496. En este proceso, explica Hinrichs, el final muere como tal y da paso a una nueva forma, presente en la continuación. En las últimas líneas de este capítulo se muestran estructuras similares que mantienen tanto *La Celestina* como la continuación de Nicolás Núñez demostrando que las continuaciones son una manifestación de lo que llama *best-sellers*: pulso popular que rige los criterios y gustos de un público que no se encarga Hinrichs de determinar, en parte, por no ser el propósito de esta obra y a su vez por ver cierta homogeneidad en la recepción áurea. El *Neverending Beginnings* al que refiere Hinrichs hace alusión a pasajes concretos de *La Celestina* desde los cuales la obra nunca más estaría acabada.

El segundo capítulo se centra en la obra de Fernando de Rojas y sus numerosas continuaciones. Sin embargo, fija con particular atención la continuación de Feliciano de Silva, quien en 1534 publica la

Segunda Celestina. También toma en cuenta la obra de Gaspar Gómez de Toledo con su *Tercera Celestina*, de 1536, sin dejar de mencionar obras que mantienen estructuras paralelas con las continuaciones del *Amadís de Gaula*. En *La Celestina* y sus continuaciones Hinrichs entiende una serie de detalles que mejoran la calidad de las continuaciones, mostrando una evolución narrativa. Para el catedrático, las continuaciones de *La Celestina* y el *Amadís de Gaula* son un referente de la importancia estructural que cobra en el siglo XV y XVI la dinámica del no-final como elemento cerrado y total, y de ahí la modificación narrativa en las obras: “His heroes simply never died, nor did the genres he revived or created. In short, his sequels were always paratactic, never hypotactic” (p. 47). En este capítulo se enfatiza la importancia de la recepción en las continuaciones, a tal punto que el mismo Silva, quien hiciera la continuación del *Amadís de Gaula*, es antes un lector inconforme que un escritor que busca soluciones a la narrativa de la novela épica; de esta manera, Hinrichs destaca la importancia del lector transformado en escritor. La influencia que las obras de Silva provoca en los movimientos estructurales de la literatura áurea provocan todo tipo de rivalidades que Hinrichs también recoge breve y esquemáticamente y relaciona su legado con la locura de Alonso Quijano, ferviente lector, como sabemos, de los amadises, que provienen de la pluma de Silva.

El tercer capítulo focaliza el análisis sobre un género en particular: la picaresca. La continuación es un elemento que Hinrichs observa con detenimiento en el *Segundo Lazarillo*, de 1555, donde se explica cómo un género puede incluso redefinirse a partir de la continuación: de lo épico y caballeresco a lo picaresco. Se hace un repaso a la recepción de la prime-

ra obra y su relación con la continuación. Se observan con detenimiento las funciones del final y la relación que en ellas se enmarca la función retórica: “Stylistic analysis reveals that the 1555 continuator turns the ending period –“buena fortuna.” –into a pausing comma– “buena fortuna, y...” In so doing, he allegorizes what he is doing to his ending of *Lazarillo*, namely, turning its closed ending into an open one, its final breath into a rest before a far longer continuation” (p. 109). Para Hinrichs, el *Segundo Lazarillo* es un modelo de cómo una mala lectura de la obra puede llevar a continuaciones que introduzcan un excesivo ruido en la construcción de la historia y su relación a nivel de la trama.

El cuarto capítulo comienza con el análisis que Hinrichs hace de las novelas de Mateo Alemán: *Guzmán de Alfarache* (1599/1604). Para Hinrichs la segunda parte de esta obra es una respuesta al apócrifo de Juan Martí de 1602, demostrando que Alemán tiene un derecho legítimo, como creador primigenio, de continuar su propia obra, algo que marca un precedente y paradigma en las continuaciones áureas, como explica en otro capítulo en el que se hará hincapié en la continuación de Avellaneda de la obra de Cervantes *Don Quijote de la Mancha*. De esta manera, Mateo Alemán es un paradigma de autor que reclama su legítimo derecho a la continuación de su obra, lo cual se traduce en un constante reclamo de intelectualidad. Las últimas líneas de este capítulo están dedicadas a la importancia que esta obra tuvo con respecto a la creación de *Don Quijote de la Mancha*, que vería la luz un año después de la segunda parte de *Guzmán de Alfarache*.

El quinto y último capítulo está dedicado a la obra de Cervantes como síntesis de la evolución que la continuación logra en el Siglo de Oro. Hinrichs apunta la destacada perspectiva de la obra del

manco de Lepanto, que logra una profunda referencia a la continuación no sólo a un nivel material, por su famosa continuación motivada por el apócrifo de Avellaneda, de 1614, sino por las referencias literarias que se hacen sobre todo en la primera parte de la obra. Posteriormente Hinrichs explica las aportaciones que cada obra ha hecho en la novela de Cervantes, como el escrutinio de los libros (el famoso pasaje del escrutinio de la biblioteca de don Quijote por el Barbero y el Cura) que refiere a la obra de Feliciano de Silva, la obra de Mateo Alemán y varias novelas de caballería ligadas principalmente a *Amadís de Gaula*. A su vez, destaca la importancia de la segunda parte del *Quijote* a partir del apócrifo, siendo motivación y preocupación de Cervantes el retomar su obra y concluir la como mejor considera: con la muerte del personaje, lo que supone el final total y absoluto de las andanzas del caballero manchego. También en este capítulo Hinrichs repasa otras obras de Cervantes, relacionándolas con géneros que van desde lo picaresco y pastoril hasta las representaciones alegóricas de la caballería. Para el autor de este estudio, Cervantes cierra como un paradigma que inicia la novela moderna, partiendo de la continuación como una evolución que se vivifica en *Don Quijote de la Mancha* y sus dinámicas narrativas y editoriales.

Es destacable la profundidad con la que Hinrichs trata el tema de las segundas partes y continuaciones, el alcance e importancia que encuentra en ellas y las dinámicas que obligan a evolucionar la prosa dentro de los diversos géneros que surgen en el Siglo de Oro. Hinrichs indaga en esos géneros y crea una serie de referentes que explican las razones por las cuales surge la continuación, pero, ante todo, expone esas razones y cómo esas historias conforman un todo con las primeras partes. En general, Hinrichs entien-

de esas continuaciones como enmiendas o “fixes” de las historias, inconformidades que surgen de diversas formas y que tienen como finalidad una recepción ideal y específica. Es agradable y consecuente con el estudio la idea que Hinrichs forma de los que continúan la obra: lectores inconformes que retoman una historia con la finalidad de mejorarla desde su perspectiva. Esto, en el circuito literario del Siglo de Oro, implicó herramientas y estructuras que enriquecieron las obras, a los autores y los géneros que finalmente Hinrichs retoma, utiliza y muestra con puntualidad que merece ser leída para entender los pasos que fueron necesarios en la creación de la novela moderna y su consolidación con la obra *Don Quijote*. Y es precisamente en el *Quijote* donde, según Hinrichs, encontramos el paradigma de la novela moderna, que radica en su “diálogo” con las obras que le precedieron.

Alejandro Loeza
(Universidad de Navarra)

Christian Grünngel: *Klassik und Barock – Pegasus und Chimäre. Französische und spanische Literatur des 17. Jahrhunderts im Dialog*. Heidelberg: Universitätsverlag Winter (Studia Romanica, 157) 2010. 369 páginas.

El autor del libro que reseñamos consagra su estudio a la investigación del “diálogo entre la literatura francesa y la literatura española en el siglo XVII”. Con el fin de hacer ver tal “diálogo”, Grünngel compara, no en orden cronológico, sino según las categorías que establece (y que discutimos más abajo), algunas obras dramáticas de Cyrano de Bergerac, Lope de Vega, Molière, Calderón, Corneille y Racine; mediante este “diálogo” entre las

dos literaturas no sólo quiere cuestionar una oposición estética entre el Barroco y el Clasicismo, sino también la ‘pureza clasicista’ francesa (p. 5).

Basándose en estudios de Maravall, Küpper, Poppenberg, Rodríguez de la Flor, Génétiot, Rousset, Kibédia Varga y otros, Grünngel empieza en el primer capítulo de su estudio (pp. 1-17) con una revisión panorámica de la discusión del “Barroco” en tanto que concepto para determinar una cierta época literaria. La literatura dramática de esta época y, sobre todo, las obras escogidas de los dramaturgos presentados más arriba, le parecen idóneas para investigar la presencia de lo barroco en el teatro áureo español, y, en Francia, en el teatro del siglo XVII. La meta central de Grünngel, desarrollada en el segundo capítulo (pp. 19-26), es destacar “los principios y las características del barroco implícito en España y en Francia” (p. 25). Por consiguiente, el autor discute lo que llama una “poética implícita del barroco” (p. 25), porque faltan, según él, precisamente tratados teóricos de esta época sobre la estética barroca. Subraya que el clasicismo está definido en varios tratados contemporáneos, como, por ejemplo, en el *Art poétique* de Boileau, quien sintetiza, ya a finales del siglo XVII, la ‘doctrine classique’. Tales obras poéticas son explícitas, mientras que las poéticas “implícitas” analizadas por Grünngel son obras que no plantean de manera sistemática ciertas cuestiones estéticas: se trata de correspondencias y cartas, de diccionarios y obras literarias, en los cuales se utilizan términos como “barroco”, “berruga” o “berrueco” para subrayar el carácter extravagante, extraño y bizarro de un comportamiento, un personaje o una acción (capítulo 3, pp. 27-144).

Apoyándose en estos términos, Grünngel establece un catálogo de características de lo barroco, al que añade además

conceptos como lo monstruoso, el *trompe-l'œil* y el *mundus inversus*. Este catálogo ya es bastante conocido; sin embargo, Grünngel profundiza en algunos rasgos y elementos para matizar las diferencias entre lo clásico y lo barroco. En este sentido analiza, por ejemplo, la categoría del movimiento, es decir, la manera en que se manifiestan lo inestable y efímero, categoría, pues, mediante la cual se traducen la transgresión y la “per=versión” [sic] (p. 72 s.) de las normas tanto estéticas como socioculturales, sobre todo en la comedia española. Por consiguiente, Grünngel alude a la dicotomía estereotipada entre la estética clasicista, que ve representada por Pegaso, y la barroca, personificada por Quimera, este ser tan híbrido (p. 131), para mostrar luego que tal dicotomía no existe en las obras analizadas.

En el cuarto capítulo de su trabajo (pp. 145-316), el autor analiza varias obras dramáticas de ambos países, como son: *La mort d'Agrippine*, de Cyrano de Bergerac; *Argel fingido y renegado de amor*, de Lope de Vega; *Andromaque*, de Racine; *El burlador de Sevilla*, de Tirso de Molina o Andrés de Claramonte, y *Dom Juan*, de Molière; *Britannicus*, de Racine; *La hija del aire*, de Calderón; *Andromède*, de Corneille; *Phèdre*, de Racine.

Como es sabido, ni la tesis de la pervivencia de lo barroco durante el Clasicismo francés, ni las cuestiones tratadas por Grünngel son nuevas –y el mismo autor lo admite varias veces a lo largo de su estudio–. Sin embargo, en sus relecturas de las obras dramáticas mencionadas, y sobre todo de las de Cyrano, Corneille y Racine, logra resaltar que el engaño y lo monstruoso –estos temas tan “barrocos”– se plasman de forma ostensible. De tal manera, el autor identifica precisamente lo que es lo ‘verdadero barroco’ y cómo se manifiesta no sólo en la comedia áurea española, sino también en el teatro clasi-

cista francés. También es reveladora su relectura comparatista de los dos Don Juanes, aunque no es tan nuevo lo que presenta como resultado de su análisis; pero sí logra destacar la importancia del engaño en el personaje mítico de Don Juan.

Grünngel, al subrayar su tesis sobre un “diálogo” entre ambos países, precisa que existen muchos paralelismos entre el teatro francés y el español del siglo XVII; en este contexto hubiera sido menester que el autor desarrollase de manera sistemática y teórica su concepto del “diálogo” intercultural, o, mejor dicho, su idea de una transferencia cultural entre ambos países.

A pesar de estas observaciones, que no intentan cuestionar el valor del trabajo, nos hallamos ante una exploración útil y clara de la compleja cuestión estética del siglo XVII. En resumen, es un estudio bien documentado, convincente y de lectura recomendable.

Cerstin Bauer-Funke
(Universität Münster)

José Calvo González (edición, introducción y notas): *El alma y la ley: Tolstói entre juristas. España (1890-1928)*. Zamora: Manganeses de la Lampreana 2010. 311 páginas.

La recepción de la obra de Tolstói entre los escritores y filósofos de formación jurídica en la España de entresiglos generó y difundió una nutrida cultura literaria del Derecho y un narrativismo de tintes jurídicos. Sorprende, sin embargo, que esa considerable aceptación de la obra del escritor ruso no originara un discurso literario-jurídico y filosófico-político de mayores dimensiones, especialmente en la década de los años veinte, cuando en Alemania, Italia y otros países europeos y americanos

fueron reivindicados aspectos capitales del pensamiento tolstoiano (el “deber de desobediencia” y el principio de no-cooperación, entre otros posibles) en los sectores sociales o jurídicos. Sorprende si se considera que las traducciones de obras literarias por encargo de casas editoriales solían responder entonces a demandas de mercado y coyunturas históricas e ideológicas determinadas, que a su vez influían de manera vigorosa en las preferencias de los lectores dadas las propiedades narrativas del Derecho y los postulados que consideran que la Justicia es uno de los relatos civilizatorios por antonomasia.

El profesor Calvo González recoge en su necesario libro, a modo de apéndice antológico, varias reseñas, un esclarecedor corpus de notas de crítica literaria a las traducciones de obras de Tolstói, de prólogos a ediciones y de necrológicas debidos a 23 autores españoles, entre los que figuran “Clarín”, Rafael Altamira, Maeztu, Bernaldo de Quirós, Andrenio, Eugeni D’Ors y Luis Morote. Se trata de textos significativos, porque en ellos se vislumbra la actuación y la labor de la crítica literaria de entresiglos y sus dictámenes y recomendaciones, por lo general seguidos con interés por escritores entonces primerizos, entre los que destacaban Baroja y Valle-Inclán. “Clarín” figura entre los más madrugadores, y ya en 1887 otea, desde la elevada atalaya de la crecida influencia de sus juicios de valor, la valía de la narrativa rusa, sobre la que da un dictamen concluyente: “La novela rusa es hoy una obsesión general”.

Como era de esperar, la recepción de la obra de Tolstói encontró inmediata censura y reproches extremados en la crítica pergeñada por ujieres del catolicismo reaccionario. Lanzaban sus anatemas sazonados de epítetos cruentos contra el escritor y sus editores, a los que tenían por mercaderes “de veneno moral” y tratantes “de indecentes e impías novelas”, a la vez

que condenaban la obra del escritor ruso a los avernos reservados a los textos maléficos, el *Índice de libros prohibidos*. Díaz-Canedo, que oficiaba de defensor de los inculpadados, consideraba con muchos otros que la obra tolstoiana era de lectura obligada, puesto que representaba “en los tiempos modernos la encarnación más genuina del espíritu cristiano” (p. 29).

Calvo González muestra en su fino, pormenorizado y a la vez extenso estudio introductorio (pp. 13-73) que los juristas españoles leían a Tolstói desde una misma contemporaneidad cultural, y que la reseñaban en perfecta sintonía con las corrientes literarias y el pensamiento jurídico, como correspondía a dos disciplinas cuyos orígenes manaban del mismo venero. De más está decir que no ignoraban que, entre tanto, uno de los cometidos capitales de la literatura era zamarrear y desordenar las convenciones, amainar la determinación de las certidumbres y abrir las compuertas de las utopías; una función que se movía a contrapelo del Derecho, que codifica (o trata de hacerlo) la realidad y se escuda en un sistema de obligaciones y preceptos. Dice bien el antólogo y editor en su ensayo introductorio cuando observa que las lecturas de la obra de Tolstói efectuadas por las gentes del Derecho proyectaron “sobre la cultura jurídica nacional un bagaje de cultura literaria que –más allá de la literatura española– había sido hasta entonces del todo inusual” (p. 30). Precisamente en ese acervo de cultura literaria se vislumbra el compromiso del estudioso con el avance y el desarrollo de una teoría narrativista del Derecho apta para la correcta exégesis de la praxis productiva y de la presencia del fenómeno jurídico en obras literarias canónicas.

Nos hallamos, por tanto, ante un volumen que alumbraba aspectos literarios desde imaginarios jurídicos al hilo de la obra de un autor que dejó huellas profundas en

varios de los escritores españoles de entreguerras más significativos, algunos de ellos integrantes destacados de la bohemia finisecular, magistralmente configurada por Valle-Inclán en sus esperpentos y por Juan Manuel de Prada en *Las máscaras del héroe*. Un volumen que muestra aspectos de la rusofilia literaria de una época en la que el solipsismo estéril del arte deshumanizado campaba por sus respetos, pero que ya había sido puesto en entredicho desde interpretaciones que oscilaban entre la Literatura y la Justicia desde una metodología y unos procedimientos ya entonces novedosos¹, que Paul Ricoeur ilustraría casi un siglo después de la mano de sus teorías en torno a la “triple mimésis” (prefiguración, configuración y refiguración).

José Manuel López de Abiada
(*Universität Bern*)

Iker González-Allende: *Líneas de fuego. Género y nación en la narrativa española durante la Guerra Civil*. Madrid: Biblioteca Nueva 2011. 265 páginas.

González-Allende ha emprendido un innovador proyecto de estudio sobre la

literatura en la Guerra Civil. En su libro analiza la representación de los géneros sexuales en relación con la idea de la nación durante la contienda en diversos textos narrativos e imágenes. Esto es en sí un acierto, puesto que ofrece una nueva visión de un elemento central de la retórica y la política que se siguiera durante la guerra en cada uno de los bandos. Para tratar el concepto de nación, González-Allende sigue a Anthony D. Smith, quien la define como una comunidad humana que se considera a sí misma como tal. En el caso de España, durante la guerra, las diferentes concepciones de qué era esa nación y cómo debiera ser se contradecían en muchas materias. De una forma transversal, la interesante apuesta del autor es observar cómo se representa el género sexual en relación con la idea de la nación. González-Allende señala con acierto que ambas nociones son construcciones que se forjan en oposición a otro, con lo que la interrelación no debe pasarse por alto.

El resto del libro se divide en dos partes: “feminidades y nación” y “masculinidades y nación”. Los textos escogidos están escritos por autores y autoras republicanos o del bando sublevado. La explicación que le da a que hayan dejado de lado textos de anarquistas es que éstos no defendían al gobierno republicano, y un objetivo es señalar la contradicción entre la retórica de éste y la representación de los géneros en la literatura que servía para ensalzar la lucha en la guerra, es decir, para alimentar el sentimiento nacional.

En la parte “feminidades y nación”, González-Allende comienza analizando la figura de la madre como identificación con la nación desde ambos bandos. Así, destaca la representación reduccionista de un ser sufriente, victimizado y resignado. Para ello, elige tres novelas: *Una mujer sola* (1939) de la franquista Ana María de Foronda, *Su línea de fuego* (1939) del

¹ Para mayor información, véase el volumen dirigido y compilado por el profesor Calvo González: *Implicación Derecho Literatura. Contribuciones a una teoría literaria del Derecho*, Granada: Editorial Comares 2008; y su original aportación a temas jurídico-penales en las “tonás” carceleras como microrrelatos de la poesía popular del flamenco andaluz, narraciones mínimas en verso que se adelantan en más de un siglo a la fiebre por el minirrelato de las últimas décadas: *El cante por Derecho. Las “carceleras” y el krausofolclorismo andaluz*, Málaga: Ayuntamiento de Málaga 2003. La relevancia de esta investigación radica en la relación entre poesía popular y filosofía penal, hasta entonces poco estudiada.

republicano Benjamín Jarnés y *Símbolo* (1939) del franquista Manuel Iribarren, a la que apenas le dedica atención. Si en la novela de Foronda la madre es la protagonista, una mujer que pierde tanto al marido como al hijo durante la guerra, no ocurre así en la novela de Jarnés, pues el personaje de la madre es secundario, pero tiene una gran carga dramática. En cualquier caso, la alegoría de la “madre nación” gana en ambas novelas relevancia, puesto que la mujer también tendría la función de dar continuidad y preservar la tradición. En el caso de *Una mujer sola* está claro, puesto que al final la protagonista adopta a dos niños huérfanos de republicanos, y con ello se siente de nuevo útil. Llama la atención que, en este punto, González-Allende no haya indicado las investigaciones de Vinyes, Armengou y Belis (2003) sobre los niños perdidos del franquismo, donde se explica en qué medida esta apropiación de hijos e hijas de familias republicanas era parte de la maquinaria fascista. Hacerlo le habría dado a su argumentación aún más peso. En *Su línea de fuego*, el personaje de la madre no trasciende su caracterización simbólica, lo que permite equiparar al personaje femenino con la tierra española, al ser ambas orígenes de vida. Esto también explica su capacidad de sacrificio y solidaridad, y su nobleza, lo que, por ende, es ensalzar al pueblo español, resaltando valores republicanos. Sin embargo, esta identificación de la madre con la esfera de lo privado lleva a la marginación de la mujer en la arena política.

En el segundo capítulo de esta parte, se trata la relación entre las relaciones sentimentales y la guerra en dos novelas: *Retaguardia: Imágenes de vivos y de muertos* (1937), de la falangista Concha Espina, y *Río Tajo* (1938), del comunista César M. Arconada. El objetivo del análisis es ver cómo se construye el personaje

de la novia y qué función tiene en el proyecto nacional. En ambas novelas la guerra supone un cambio radical en sus protagonistas femeninas, quienes cambian de bando por amor. Lo más interesante de su análisis, es que González-Allende destaca las contradicciones en ambas novelas con la ideología de su bando, pues el objetivo de las relaciones sentimentales es el matrimonio, es decir, la institucionalización del mismo para sustentar los valores de la nación. En este apartado habría sido interesante señalar la pervivencia del concepto de la honra, que ya es central en la literatura española desde el Siglo de Oro.

En el tercer capítulo se analiza la mitificación de la enfermera a partir de los relatos de *Mientras allí se muere* (1938/1941) de Ernestina de Champourcín y de *Así empezamos: memorias de una enfermera* (1939) de la carlista María Rosa Urraca Pastor. El objetivo es la construcción de la feminidad curativa en relación con la nación. Así se destacan diferentes rasgos femeninos como la alegría, la amabilidad y el espíritu de abnegación, frente a la infantilización de los soldados heridos. Sin embargo, al destacarse una labor que queda relegada en la narración de la Historia, en ambas novelas se muestran numerosas contradicciones que descubren la compleja relación entre la realidad de la mujer con los discursos oficiales.

La segunda parte del libro es si acaso más innovadora, puesto que cambia el prisma para centrarse en la(s) construcción(es) de la masculinidad en la narrativa de guerra. En el capítulo cuarto, “Murriendo por la patria: del martirio al homoerotismo”, se examina la representación de la masculinidad del soldado. El autor se centra en dos libros: la novela *Eugenio o proclamación de la Primavera* (1938), del falangista Rafael García Serrano, y los cuentos de *Entre dos fuegos* (1938), del socialista Antonio Sánchez Barbudo. Así

resalta la ejemplificación de la masculinidad hegemónica, en términos de R. W. Connell. El culto al cuerpo saludable y deportivo es un requisito fundamental del imaginario nacionalista, así como el carácter agresivo, lo que hace que la lucha armada sea una suerte de rito iniciático de la masculinidad. Por otra parte, se destaca la amistad que se forja en el campo de batalla, y en algunos casos de homoerotismo en las relaciones entre los soldados. Finalmente se analiza la función de la muerte del soldado como sacrificio, para atraer a los jóvenes a la lucha.

En último capítulo, “La bestia y el cobarde: las masculinidades conflictivas del enemigo”, se retoman teorías sobre la otredad, para delimitar una parte básica del pensamiento nacionalista. En el caso de la Guerra Civil, la situación se complica, puesto que el contrario, el enemigo, está dentro, por lo que se tiende a desnacionalizar al otro, lo que, a propósito, ya hicieron los fascistas al nombrarse a sí mismos nacionales. Aquí se analizan tres novelas: *El infierno azul* (1938), del republicano Isidro R. Mendieta, y *Cómo fui ejecutado en Madrid* (1937) y *El otro mundo: La vida en las embajadas de Madrid* (1938), de Jacinto Miquelarena. Es interesante en este punto la interpretación que hace de la representación del extranjero en la tropa enemiga, o de imágenes escatológicas para denigrar al contrario, o llevarle hasta la animalización. En el caso de la represión a los republicanos, se resalta también la coacción a las mujeres, por ser doblemente otros, y el insulto al soldado contrario como afeminado, lo que vuelve a la normativa genérica de la primera mitad del siglo xx.

Como conclusión González-Allende señala que, salvando las diferencias ideológicas de ambos bandos, los dos compartían una visión conservadora de la masculinidad y la feminidad. Teniendo en cuenta

los adelantos legislativos en torno a los derechos de las mujeres durante la Segunda República, esto podría ser sorprendente, aunque no se puede olvidar que hasta el golpe de Estado del 36, la República apenas llegó a cumplir cinco años: un espacio de tiempo demasiado breve para poder cambiar una mentalidad que se arrastraba desde el principio de los tiempos. El estudio de González-Allende no sólo analiza la interacción que se da en la construcción de la nación y del género, sino que asimismo muestra un profundo saber histórico, cultural y literario de lo concerniente a la Guerra Civil española. Gracias a su manejo de diferentes teorías de los estudios culturales y políticos sobre los temas tratados, su libro es además un referente sólido que no puede pasar desapercibido para próximas investigaciones.

Ana Luengo
(Universität Bremen)

Christine Henseler: *Spanish Fiction in the Digital Age. Generation X Remixed*. New York: Palgrave Macmillan 2011. XI, 264 páginas.

El título de esta monografía sugiere algo más de lo que presenta: no se habla de “la ficción española” en general, sino de cinco novelas de cinco escritores, publicadas entre los años 1990 y 2010, y pertenecientes a las llamadas “Generación X” y “Generación Nocilla” o “Mutantes”, término introducido por Juan Francisco Ferré y Julio Ortega. El enfoque reside en las relaciones intermediales entre texto literario y medio audiovisual-digital, es decir, el vídeo musical, la estética *punk*, los juegos de vídeo, el *reality show* y la Red. Para ello, la autora conecta su trabajo con los estudios digitales y *media studies*,

cuyos paradigmas se propone detectar en los textos analizados.

De ahí que se lleve a cabo un análisis principalmente estético, para destacar los efectos de las nuevas tecnologías en la narrativa en cuestión y para establecer un enlace intergeneracional, una “identidad” (216). Se busca describir una sensibilidad “X” propia, a la cual la misma Henseler, en un epílogo personal, termina adscribiéndose.

Muy innovador resulta la estructura textual del mismo análisis: al lado del texto principal, incluidas en recuadros, se presentan citas y anotaciones, pero también comentarios emitidos por sus propios lectores (estudiosos y narradores norteamericanos y españoles). Tal procedimiento genera una lectura compleja y estimulante, y logra cambiar la recepción del texto científico. El libro en sí adquiere el carácter “menos jerárquico y más colaborador” postulado por la autora (p. 4). A veces se echa de menos una indicación más precisa de las fuentes, sobre todo cuando se trata de citas de obras publicadas.

El primer capítulo contextualiza la Generación X española en el ámbito global, mayoritariamente anglosajón, desde la Beat Generation de los 50 hasta los representantes norteamericanos del “Brat Pack” (Easton Ellis, etc.), y los exponentes X más conocidos, Douglas Coupland y Richard Linklater. La tesis es que Generación X no fue un fenómeno efímero, sino que continúa evolucionando hasta nuestros días. De esa manera, Henseler identifica tres subgeneraciones en la escena literaria española, empezando por los “clásicos” Mañas, Loriga y Bustelo, para seguir con Gabi Martínez, y terminar con los Mutantes, encabezados por Agustín Fernández Mallo. Se hace especial hincapié en lo *blank* (Annesley) como punto de convergencia de la Generación X, para ver la narrativa X como expresión misma de

los códigos de la cultura de consumo –más como proceso narrativo que producto de un cierto contexto (p. 45)–. Con los nuevos medios, la Generación X recibiría un impulso específico hacia una estética “expandida”.

Aunque Henseler trabaja con la noción de “generaciones” y con una contextualización histórica determinada, rechaza los análisis sociológicos del texto como representación o síntoma de procesos sociohistóricos. Asimismo, critica ciertos “cuentos” (“tales”, p. 43) analíticos tales como realismo sucio, representación de realidad social o literatura de exceso, en los cuales ve un menosprecio crítico interesado hacia la Generación X. Cabe preguntar, sin embargo, hasta qué punto el ver impregnado un texto por el lenguaje de la cultura comercializada, ya es suficiente para definir una generación literaria y social.

En los siguientes capítulos, se analizan distintas relaciones entre el texto narrativo y la cultura popular e innovación medial. *Historias del Kronen* de J. A. Mañas (1994), probablemente la novela más conocida de la Generación X española, se relaciona con el *punk*, introducido en España por la Movida, por su discurso antiliterario y antirretórico.

Otra referencia analítica es la cultura pop. En este sentido, Henseler aboga por la noción de “*afterpop*”, establecida por el escritor “mutante” Fernández Porta, para hablar de una *leitkultur* constituida por los productos pop, que se habían diseminado por y socavada la anterior cultura hegemónica (p. 72). En el texto de Mañas, cuyo protagonista crea su identidad a través y alrededor de los medios audiovisuales, viviendo al modo del *zapping*, se reproduce una visión del mundo vacía, ausente de crítica y sentimientos, donde la televisión sustituye a los sentimientos: “emptiness [figura] as a poppy generational ethos” (p. 84).

Por su parte, *Héroes* de Ray Loriga (1993), intertexto con la emblemática obra musical de David Bowie, es analizado en relación al apogeo del vídeo musical promocionado por la cadena MTV (véase al respecto los estudios de Adelaida Caro Martín –“*América te lo he dado todo y ahora no soy nada*”: *contracultura y cultura pop norteamericanas en la narrativa de Ray Loriga y Alberto Fuguet, 2007*– y Cristina Moreiras Menor –*Cultura herida: literatura y cine en la España democrática, 2002*–). La hibridez entre sonido, imagen y narración representada por el vídeo musical se encuentra, según Henseler, también en la estructura *collage*, el *remix*, de la novela de Loriga. La figura mítica del héroe musical y la música rock como espacios de identidad, suspenden espacio y tiempo en la estructura cíclica propia del tema musical. *Héroes* crearía así un contraste a las narraciones lineales y las representaciones inmediatas de la realidad social. En este contexto, sería interesante indagar más en los universos narrativos y musicales de Bob Dylan y David Bowie, referencias claves de la novela de Loriga, que a su vez remiten a una cultura de las décadas de 1960 y 1970 muy anterior a la MTV.

El capítulo 4 se dedica al estudio de los *reality shows*, cuya versión narrativa, según Henseler, es la novela *Veo veo* de Gabriela Bustelo, publicada en 1996 y escrita a principios de la década. En esta novela, la protagonista, obsesionada por la sensación de estar observada, convierte su vida diaria en una puesta en escena, haciéndose sujeto y a la vez objeto del propio montaje. Bustelo actualiza el desasosiego ante el dominio de la mirada, cuyo exponente será el *show Big Brother* como irónica redefinición de la distopía orwelliana. Para España se podrían aducir, desde el lado masculino, las inquietudes del *voyeurismo* que expusieron en el cine,

por las mismas fechas, Alejandro Amenábar en *Tesis* y Montxo Armendáriz en su versión de *Historias del Kronen*, sin hablar de la obra de Bigas Luna.

Los dos últimos capítulos, referidos al nuevo milenio, abarcan la intermedialidad con los medios digitales como constitutiva de la literatura “mutante”, la que traduce “the forms and functions of various media technologies into textual practices” (p. 149). *Ático*, de Gabi Martínez (2005), que se desarrolla alrededor de la creación y puesta en práctica de un vídeo-juego, incluye en su misma narración las estrategias estéticas de este género audiovisual. El fuerte elemento metanarrativo de *Ático* se interpreta como *looping* entre diferentes niveles ficcionales, recurso propio del vídeo-juego.

Finalmente, el estudio se dedica a un autor clave de la era digital, Agustín Fernández Mallo. *Nocilla Dream* (2006), primera novela de una trilogía, se analiza como “mash-up” (p. 196), como texto en continuo movimiento. Henseler subraya el *remixing* and *sampling* de unidades narrativas pequeñísimas como principio estructurador, a falta de un argumento coherente (p. 206). Esa técnica, no realmente inédita, conduciría a una construcción topológica, reproducida por los mapas incluidos en el mismo texto literario. La obra de Fernández Mallo se revela así dialogando con una larga tradición literaria, con Jorge Luis Borges como exponente quizás mayor, cuya mención cierra el análisis.

En suma, se presenta una sugestiva investigación sobre las relaciones intermediales de la literatura con los medios audiovisuales y digitales, cuyas prácticas narrativas y estéticas se toman en serio, brindando un espacio privilegiado al intertexto no literario.

Lo que resulta menos convincente es la constante afirmación de novedad y de ruptura generacional. Las innovaciones

narrativas descritas, por ejemplo las técnicas de fragmentación y *collage*, al fin y al cabo se remontan a las distintas vanguardias artísticas-literarias mencionadas también por los propios escritores. Es ilustrativo el comentario de Gabriela Bustelo, quien, en vez de hablar de *reality show* en su novela, destaca la influencia de “Wells, Huxley, Orwell, Chandler, Hitchcock, Buñuel, and De Palma” (p. 118). Parece también algo contradictorio el vehemente rechazo de los estudios sociológicos e historiográficos, mientras que a su vez se trabaja con un concepto generacional tradicional.

En parte se echa de menos una mayor atención a los intertextos, tanto en el área hispanohablante como anglosajona. Por ejemplo, Adelaida Caro Martín había destacado precisamente las relaciones entre Ray Loriga y Alberto Fuguet, y habría que mencionar un invento generacional como McOndo (1996), donde se postula una nueva sensibilidad narrativa transatlántica en nociones de consumo y cultura digital. Por otra parte, habrá que analizar las reivindicaciones de *afterpop* o de “postpoesía” (Fernández Mallo) no sólo como programa literario, sino también como toma de posición estratégica en el campo de la literatura.

No obstante, la monografía de Christine Henseler ofrece un acercamiento original e interesante a la obra de algunos de los autores más discutidos y controvertidos en la escena literaria española.

Burkhard Pohl
(Lemgo)