

1. Literaturas ibéricas: historia y crítica

Lisa Voigt: *Writing Captivity in the Early Modern Atlantic: Circulations of Knowledge and Authority in the Iberian and English Imperial Worlds*. Chapel Hill: University of North Carolina Press 2009. 339 páginas.

Este libro de una ambición intelectual realmente impresionante propone llevarnos más allá de algunos estereotipos que podrían gobernar nuestra percepción de la narrativa del cautiverio en la temprana modernidad. Este tipo de relato se ha entendido en diferentes ocasiones, tratando de diferentes casos específicos, como una celebración eurocéntrica de la superioridad de la cultura del cautivo a la del captor, o como un intento de socavar aquel eurocentrismo. El primer modelo se fundamenta en casos en que el cautivo sufre a manos de sus captores; el segundo, en que el cautivo disfruta un inesperado cautiverio feliz. El acercamiento de Voigt a la literatura del cautiverio resiste el binarismo y la moralización, casi alegorización, inherente en estos dos modelos. Voigt propone que el relato del cautivo tiene como su propósito central cuestionar la nitidez de las fronteras conceptuales que se suelen dibujar entre diferentes culturas y naciones mediante la producción de seres híbridos, cautivos que emergen de todo tipo de cautiverio transformados en seres bilingües y biculturales, y que luego logran volverse a insertar en su grupo nativo precisamente a base de su utilidad como personas tales.

La ambición intelectual de este libro se identifica no solamente en su acercamiento innovador al relato del cautiverio en general, sino también en su visión tan ampliamente comparativa de su objeto de estudio. Voigt abarca relatos de cautiverio

escritos en portugués, en castellano y en inglés, tanto ficticios como reales, ambientados tanto en el mundo mediterráneo como en América. Un capítulo introductorio ubica el argumento en un amplio panorama intelectual que abarca la formación de identidades nacionales, imperiales, criollas y mestizas durante la temprana modernidad, el nacimiento del empirismo científico y los principios de la novela. La autora arguye que el relato del cautiverio complica nuestro entendimiento de todos estos hilos de la historia temprana moderna mediante su tendencia a desdibujar fronteras e hibridar culturas, pero insiste que no se trata de una fácil subversión deconstructiva de ningún discurso cultural o político. Todo lo contrario, afirma que en repetidas ocasiones observamos cómo los relatos de cautiverio se insertan en la cultura imperial o colonial con el propósito de servir los fines del poder, y así avanzar las carreras de sus autores.

El argumento de desarrolla a lo largo de cinco capítulos sustantivos que constantemente cruzan las fronteras intelectuales y profesionales que suelen mantener aparte los textos que ella analiza con tanta atención. El primero de estos capítulos desarrolla el marco metodológico mediante una comparación entre una serie de textos muy diferentes entre sí, incluyendo historias de cautiverios en América y en Argelia, el *Persiles* de Cervantes, y los *Comentarios reales* del Inca Garcilaso. Voigt muestra cómo los *topoi* centrales del discurso del cautiverio circulaban libremente entre el Atlántico y el Mediterráneo, en ambas direcciones, y entre la historia y la ficción. El segundo capítulo inicia una serie de estudios mas centrados en un solo texto. Allí leemos de *La Florida* del Inca Garcilaso, y de cómo los relatos de cau-

tiverios en este texto sirven para avanzar la auto-construcción del Inca como mediador entre culturas, pero sin plantear una expectativa utópica para el futuro de las relaciones entre europeos y amerindios. El tercer capítulo hace con la identidad criolla lo que el segundo había hecho con la identidad mestiza. Allí, Voigt analiza el *Cautiverio feliz* de Francisco Núñez de Pineda y Bascuñán, y la manera en que su autor usa el relato de su cautiverio entre los mapuches de Chile para construir una identidad criolla, diferente de la española, pero leal a la Corona. Algo parecido ocurre en el caso del *Caramuru* de José de Santa Rita de Durão, tema del cuarto capítulo. De nuevo, al experiencia del cautiverio genera un europeo transculturado que no es ni indio ni portugués, sino brasileiro. En este caso, sin embargo, vemos cómo esa identidad híbrida permite al ex cautivo servir como mediador entre diferentes nacionalidades europeas. El quinto capítulo recoge este tema, centrándose en varios textos ingleses en los cuales cautivos ibéricos trabajan para avanzar los intereses imperiales de la Inglaterra isabelina. Entre los cautivos analizados encontramos “textos cautivos”, aquellos relatos ibéricos que se traducen, se adaptan y se publican en Inglaterra para fomentar interés en proyectos expansionistas. Una conclusión breve recalca las semejanzas y diferencias entre los textos estudiados y reitera los hilos fundamentales del argumento.

A lo largo del texto, Voigt se afana en resistir interpretaciones fáciles de su material. Busca la complejidad discursiva, y el enlace inesperado entre forma narrativa y función ideológica. Jamás reduce la hibridez cultural o lingüística producida en estos textos a un espejo del multiculturalismo tan en boga hoy en día, ni propone que aquella hibridez podría haber servido como antídoto para la violencia del imperialismo y la conquista. Se revela en con-

tra de la teleología histórica tantas veces en evidencia en el estudio de muchos de estos textos, la lógica que busca en ellos anticipos de identidades nacionales latino-americanas de épocas muy posteriores. Un libro de este tipo no se presenta como lectura fácil, pero sí resulta ser provechosa. Voigt nos lleva mas allá de las alegorías morales que muchas veces han marcado el estudio del imperialismo temprano moderno desde el quinto centenario de 1992, a un entendimiento de la identidad y el conocimiento como objetos constantemente apropiados, reinterpretados, e híbridos por los circuitos de circulación que constituían el espacio cultural del Atlántico en la temprana modernidad.

Ricardo Padrón

Agustín García de Arrieta: *El espíritu de Miguel de Cervantes*. Edición, introducción y notas de Francisco Cuevas Cervera Sevilla: Renacimiento (Iluminaciones, 46) 2008. 293 páginas.

La prestigiosa editorial Renacimiento saca a la luz la cuidada edición de *El espíritu de Miguel de Cervantes*, publicada por primera vez en 1814, del estudioso, cervantista, traductor y bibliotecario Agustín García de Arrieta, a cargo de Francisco Cuevas Cervera, lo que supone su primer estudio, no por ello exento de interés y rigor. Este diccionario del pensamiento cervantino, que no había visto la luz desde 1933, se compone de más de ciento veinte entradas sobre diferentes aspectos de la vida que en esta obra se explican a partir de textos extraídos, a veces manipulados, cortados por Arrieta, de la obra de Cervantes.

Cuevas divide la introducción, de unas setenta y cinco páginas, en dos apartados

principales –distribuidos a su vez en varios subíndices– que analizan la obra desde el punto de vista temático y formal y que sitúan al autor en la época de transición entre la Ilustración y el cervantismo esotérico decimonónico, cuya significación principal estriba en la nueva lectura del *Quijote* como un libro que contiene la esencia de todas las materias y el sentido profundo que requiere toda pregunta.

El primero de ellos, “*El espíritu de Miguel de Cervantes* en la historia del cervantismo”, más breve, se refiere especialmente a la contextualización del estudio de Arrieta. La finalidad de la obra cervantina, según el erudito, se orienta a la doctrina moral que encierra. En este sentido, no se aleja de su propia formación, ilustrada, ni del ambiente cultural en que se inserta –la transición al romanticismo–, donde el significado de las obras literarias cobra matices profundos. De hecho, el editor señala qué tiene de ilustrado (voluntad de moralizar) y qué tiene de romántico (estudio de un aspecto particular de la obra, alabanza exagerada de la obra), por lo que constituye una empresa “deudora en cuanto al contenido o al enfoque temático del que se mira la obra cervantina [y] anunciadora en cuanto a la forma o técnica de acercarse a este contenido” (p. 21).

Cuevas señala otros autores que se interesan por el estudio de la moral en el *Quijote* a lo largo del XVIII y del XIX, tanto en España como en el extranjero, tales como Mayans, Bowle, Vicente de los Ríos y Pellicer, Graves, Lennox o Cunningham. Destaca el editor de este estudio que en España el máximo representante de la relación entre la moral y la obra cervantina es el bachiller Pedro Gatell a finales del XVIII y será Mariano de Rementería y Fica, con su *Sentencias de don Quijote y agudezas de Sancho. Máximas y pensamientos más notables contenidos en la inmortal obra* (Madrid, Moya y Plaza, 1863) el

autor cumbre de esta corriente, sin reconocer su deuda con Arrieta.

Cuevas, que no quiere pecar de parcialidad a la hora de juzgar a Arrieta –aunque puede que en algún pasaje de su estudio le suceda–, considera que el manual de Arrieta es precursor en dos cuestiones básicas: por un lado, presenta un cierto interés filológico, y por otro, “Arrieta realiza un primer ‘monográfico’ sobre un aspecto de la obra del autor” (p. 19). No olvida, además, que la organización de la obra como si fuese un diccionario, propio del espíritu enciclopedista de la época, surge en Francia, llegando a España con obras como la de Arrieta y otros, principalmente “espíritus” de autores no nacionales, traducciones o no. Cuevas considera que la literatura dieciochesca no admiraba especialmente la literatura áurea y por eso renunció a componer estos diccionarios a partir de la obra literaria de un autor, excepto Miguel de Cervantes, el único que presentaba un estatus superior.

Termina este primer capítulo con una pequeña biobibliografía de Arrieta, donde destaca su tarea filológica más ardua, la traducción, o versión, de *Principios filosóficos de la literatura* de Batteux, que supone una declaración de principios de la necesidad moral de la obra literaria. Pero Arrieta entra en la nómina de cervantista por otras labores editoras, ya que publica en 1826 *Obras escogidas de Cervantes* en diez volúmenes, además de ser el que lleva al público la obra atribuida a Cervantes *La tía fingida*, que Cuevas analiza en un breve estudio al final del volumen.

El segundo bloque de la introducción es bastante más amplio, cuyo título reza así: “Análisis de *El Espíritu de Miguel de Cervantes*. La labor de García de Arrieta: selección, clasificación, modificación”. Está compuesto de ocho subapartados donde Cuevas Cervera, de manera casi matemática, contabiliza la procedencia de

los textos de las diversas obras de Cervantes, además de ofrecer las razones que el propio Cuevas esgrime para explicar el porqué de las elecciones de Arrieta; analiza la lematización del autor y los titulillos, que llama “subenunciados”, los cuales acompañan a las entradas; muestra las intenciones temáticas de Arrieta, agrupadas en dos: máximas filosóficas y textos costumbristas-satíricos –a la vez divididos en la crítica a tipos sociales, vicios sociales, crítica literaria, etc.–; relaciona la lectura de Arrieta con la verdadera intención de Cervantes al escribir la obra, para así vincular la finalidad de acabar con los libros de caballerías y la versión moralista de la obra; estudia el modo que emplea el autor para huir de lo concreto y alcanzar lo universal, de forma que las palabras de Cervantes se puedan aplicar a cualquier situación, a través de elementos dialógicos, vocativos, *verba dicendi* y alusiones a la acción.

Es decir, el segundo bloque, consiste en un breve análisis que reúne aquellos aspectos fundamentales que deben reseñarse en un “espíritu” como éste: contenido, estructura, forma, estilo e intención. Las conclusiones a las que llega el editor ya habían sido apuntadas al inicio. La aportación de García de Arrieta no suponen un hito en los estudios cervantinos, ya que no presenta razonamientos conclusivos, pero “marca los primeros pasos en lo que será la crítica cervantina del XIX” (p. 65) y lo sitúa justamente en un lugar notable en la crítica cervantina de su época.

Con respecto a los criterios de edición, es destacable la prevalencia de cierta subjetividad en relación a los diversos rasgos editoriales. Así, Cuevas sigue la primera edición, pero modernizando la grafía, ciertas elecciones de vocabulario arcaico, aunque con respecto a la puntuación no lo hace, sino que sigue, no la primera, sino la segunda edición de 1827, modificando a

veces según su propio criterio. Otro asunto complejo es el de las supresiones, ya que el propio Arrieta no sigue un criterio estable, ni todos los elementos tipográficos –léase, puntos suspensivos– significan siempre lo mismo. Se trata por tanto de un texto, el de Arrieta, difícil de editar sin traicionar a veces la intención de su autor.

Resulta quizás un poco extraño que Cuevas Cervera incluya el estudio de *La tía fingida* justo antes de la propia inserción del texto y no en esta introducción. Quiere remarcar el editor que este consiste en un texto aparte, relacionado con las *Novelas ejemplares*, a pesar de haber sido publicado conjuntamente con el *Espíritu* en 1814, aunque desechado en las ediciones posteriores. Se publica aquí para ser fiel a la primera edición del estudio de Arrieta.

En este breve epígrafe, Cuevas anota algunas de las características más relevantes de *La tía fingida* desde el punto de vista que le incumbe, que no es sino otro que su supuesta moralidad. Dejando de lado las cuestiones de atribución, al editor le interesa mostrar que la novela corta cervantina no es ejemplar ni moral, en contra de la opinión de Arrieta. El argumento que defiende Cuevas estriba en la defensa exagerada de Arrieta, debida a que éste es su primer editor y de esta manera le confiere un valor añadido al literario. Incluso argumenta que *La tía fingida* cubre el hueco teatral de la producción cervantina, en su vertiente cómica, porque con el diálogo le confería ya sabor dramático.

Otra de las cuestiones que Cuevas resalta, como ya había hecho en el estudio introductorio al *Espíritu*, se detiene en la capacidad de cortar y eliminar parte del texto cervantino –que ya era una copia–. En relación a los criterios de edición, mantiene los decididos con el *Espíritu*: “modernizar grafías y acentuación de acuerdo con las reglas actuales, mante-

niendo en todo caso la puntuación del original...” (p. 253).

Una de las inconsistencias de la edición de Cuevas se refiere a la anotación. En la introducción al *Espíritu*, está a pie de página, mientras que las notas del cuerpo del texto, para no interrumpir la lectura, se encuentran al final, en un epígrafe, pero las de la introducción a *La tía fingida* continúan las del texto de Arrieta con la misma numeración. De hecho, la última del *Espíritu* es la 79 y la primera del prólogo de la novela es la 80. Este despiste funciona en detrimento del rigor general de la obra, pero no le resta mérito.

En definitiva, el estudio de Francisco Cuevas Cervera, interesante desde el inicio, recupera una figura notable del cervantismo dieciochesco prerromántico, intentando no caer en temas secundarios, yendo al texto inicial y abordándolo desde varias perspectivas interpretativas, filológicas y críticas, que consiguen la mayor parte de las veces dar luz a la intención de la obra y ofrecer una visión objetiva de la misma.

Alexia Dotras

Michael Armstrong-Roche: *Cervantes' Epic Novel. Empire, religion and the Dream Life of Heroes in Persiles*. Toronto: University of Toronto Press 2009. 406 páginas.

El libro de Michael Armstrong-Roche es una obra ambiciosa, que se propone reevaluar *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*, de Miguel de Cervantes, en su dimensión épica, restaurando así la ambición del autor. Se centra para ello no sobre cuestiones de poética, como lo hicieron Forcione o Riley, sino en la presencia de “mitologías públicas”. Sin abandonar

nunca el análisis de la construcción narrativa y el discurso, el autor se interesa por las temáticas abordadas, con las que, afirma, Cervantes revisita e invierte algunas de las propuestas de la epopeya, en sus modelos clásicos y renacentistas en verso, y en el modelo por excelencia de la epopeya en prosa, la novela griega de Heliodoro.

Tras una introducción muy densa, el libro se estructura en torno a cuatro partes: la primera se ocupa del discurso paradójico sobre la barbarie, que hace de ésta una cuestión no étnica o religiosa, sino ética. La segunda se centra sobre el cristianismo del *Persiles*, presentando la obra como exponente de una espiritualidad paulina, ortodoxa aunque pretridentina, que hace prevalecer la *caritas*, a contra sentido de la religión de conquista de la epopeya cristiana. Gracias en parte a la cronología de la acción (oportunamente situada en los años 1558-1559), el *Persiles* hace caso omiso de la evolución del catolicismo ulterior al Concilio de Trento, ignorando así el énfasis puesto en los sacramentos y las ceremonias. Las tercera y cuarta partes se interesan por las cualidades de los héroes de este nuevo tipo de epopeya: la obra otorga al amor-Eros un estatuto heroico superior al de la guerra. El héroe épico, espejo de príncipes, es aquí amante, poeta y soñador.

Tras este rápido recorrido, cabe decir que lo que llama la atención en esta lectura del *Persiles* es su gran coherencia, así como la apertura a distintas tendencias críticas. Deseoso de restituir lo que le parece una dimensión esencial de la recepción de la obra por sus primeros lectores, Michael Armstrong-Roche afirma la preeminencia de lo religioso y lo político, al mismo tiempo que la presencia de un discurso paradójico. Apoyándose en la tipología (tradición exegetica que estudia la analogía entre personajes y situaciones del Antiguo Testamento y su plena realización en

el Nuevo), percibe en los dos protagonistas una dimensión cristológica. Emite incluso la hipótesis de que el *Persiles* es una alternativa novelesca –y por lo tanto con fines de entretenimiento– a la prohibición tridentina de leer la Escritura en las lenguas romances; propuesta indudablemente polémica.

Pero la tesis de Michael Armstrong-Roche se apoya siempre en una lectura rigurosa y convincente, que alterna gustosamente para el lector problematización y análisis del texto, un texto hecho asequible incluso a un público poco familiarizado con la última novela de Cervantes. Los esquemas del Éxodo y del sacrificio, presentes en varios episodios y en el movimiento general de la obra, dan lugar a una lectura religiosa y política. A la luz de los distintos éxodos/huidas de la obra, la profética expulsión de los moriscos adquiere matices nuevos. El protagonismo femenino, propio de la novela griega, se valora aquí en cuanto renueva el modelo épico. El *Persiles*, en efecto, no limita el sentimiento amoroso a los personajes femeninos y asocia la protagonista al heroísmo y al progreso de la Historia: los dos protagonistas encarnan al príncipe virtuoso, y ella en particular aparece rindiendo justicia, misión y deber primero del príncipe.

Llevando a cabo síntesis fructíferas entre métodos tan distintos como *gender theory*, estudios postcoloniales, narratología, exégesis bíblica, el estudio de Michael Armstrong-Roche se propone dar cuenta de la ambición enciclopédica de la “novela épica de aventuras” que es el *Persiles*, en la que ve un espejo de príncipes, un libro de entretenimiento, una reflexión sobre mitologías públicas relativas al poder, la religión, la alteridad (étnica, religiosa, sexual, o simplemente del prójimo), además de una búsqueda interior que lleva a la capacidad de gobernarse a sí mismo para gobernar a los demás.

El autor visita los momentos narrativos del *Persiles* relativos a espacios y prácticas institucionales, de la Corona y de la Iglesia, mostrando los fallos sistemáticos de la Ley y la preferencia dada a la ética. Corolario de la espiritualidad paulina, el discurso político del *Persiles* reactiva el mito godo de caridad y cortesía.

La sólida tesis de Michael Armstrong-Roche aporta un enfoque nuevo a la variedad y profunda unidad del *Persiles*, en particular porque asocia a la dimensión religiosa de la obra, ya muy estudiada por el cervantismo, la de la política. El indudable rigor metodológico, la agudeza de los análisis, que permiten leer de otra manera situaciones y personajes, construcción y sentido del *Persiles*, constituyen una aportación muy valiosa a los estudios sobre la última obra de Cervantes. Proponen también una reevaluación de lo que representa el modelo épico en los últimos años del XVI y primeros del XVII.

Christine Marguet

Christian Wehr: *Geistliche Meditation und poetische Imagination. Studien zu Ignacio de Loyola und Francisco de Quevedo*. München: Wilhelm Fink 2009. 283 páginas.

El trabajo presente pregunta por las influencias de la meditación espiritual ignaciana sobre dos ciclos líricos de Francisco de Quevedo, *Un Heráclito cristiano* y *Canta sola a Lisi*. Fundamental para Quevedo, en general, es la experiencia del engaño; los *Ejercicios espirituales* permiten una organización del Yo y de su relación con el mundo precisamente en una época regida por la ilusión omnipresente. El autor rechaza un mero estudio intertextual entre el texto de Ignacio de Loyola

y la poesía de Quevedo, y se basa en su lugar en el New Historicism de Stephen Greenblatt quien inserta los textos, como es sabido, en un amplio tejido de prácticas sociales y convicciones. El primer gran capítulo se dedica en este sentido a texto y contexto de los *Ejercicios espirituales*. En primer lugar, el autor cita con Juan Luis Vives la corriente nominalista del humanismo español. Aquí ya aparece la experiencia de una verdad que se sustrae al entendimiento humano. Para Vives no hay certezas absolutas sino tan sólo conclusiones probables. Para él, el conocimiento humano se limita a la percepción sensible. Las sustancias mismas quedan inaccesibles. Vives todavía no habla del engaño, pero en él ya se anuncian las experiencias barrocas de la apariencia y la dependencia perspectivista de cualquier percepción. En esta época, la existencia individual gana en importancia. Para el teólogo jesuita Luis de Molina la decisión individual, pues, se vuelve en gran parte independiente de la providencia divina. El próximo testigo de la época es Huarte de San Juan, quien opone su voluntad de conocimiento empirista a los conceptos escolásticos tradicionales. El caso de Francisco Suárez es más complejo, pues este filósofo guarda superficialmente los márgenes de la ortodoxia, pero al mismo tiempo va socavando fundamentales supuestos escolásticos. Después Wehr mantiene una cierta correspondencia entre la cosmología copernicana y el conceptismo de Gracián. Ingenio y espíritu especulativo sobrepasan en ambos, pues, el mundo visible. Con la explicación copernicana del movimiento de los planetas —la tierra recibe ahora su impulso desde dentro, ya no desde fuera— se parangona el individualismo de Molina. Otro fenómeno de la época es el de los recogidos, corriente espiritual que propaga la retirada del mundo del engaño, que busca la negación del Yo pecador y que

contrasta de esta manera con la racionalidad cortesana que lucha precisamente por fomentar la postura del Yo en el mundo social. Ignacio de Loyola, subraya Wehr, ha sabido compaginar la racionalidad de la existencia moderna con la tradición mística y monacal.

Metodológicamente, Wehr se muestra versado también en el discurso postestructuralista. Así describe el conceptismo de Gracián en el sentido de Derrida: en el concepto no se da inmediatamente el significado propiamente dicho sino que es evocado por la acumulación de sus atributos secundarios y variables. Según el filósofo francés, el mismo acto de simbolizar se basa en esta estructura de suplemento de una falta primordial. Asimismo, la doctrina moralista de Gracián revela un rasgo deconstructivista, definiéndose su cortesano no por un Yo sustancioso sino por una variedad suplementaria de comportamientos estratégicos. Wehr, igualmente, se sirve de la teoría de Lacan. Lee las técnicas de meditación ignacianas como repeticiones de la escena especular inicial. El sujeto de la meditación jesuita experimenta la identificación con su ideal. Es interesante, sin lugar a dudas, el análisis que hace Wehr de la locuela ignaciana, discurso místico que hace desaparecer la estructura diferencial del lenguaje y se vuelve mero flujo de sonidos. Con esto, siguiendo a Lacan, puede concluirse que el sujeto ignaciano, despidiéndose del lenguaje en la locuela, se aniquila a sí mismo.

En seguida, Wehr se dedica a estudiar *Un Heráclito cristiano* de Quevedo. Antes constata que el poeta en sus tratados ascetas debe mucho a Ignacio. Subraya el hecho de que la lírica espiritual de Quevedo busque la aproximación a una experiencia en la que la máxima afección lleva a la pérdida de sí mismo. Describe el *Heráclito* como meditación que sigue los preceptos de los *Ejercicios espirituales*. El

Heráclito comprende 28 textos, circunstancia que corresponde a la dimensión temporal de los *Ejercicios*. Wehr analiza la imagen del cebo que compara con su uso en otros poetas y destaca la condena de la mujer cuyos atractivos pasan por engañosos y demoníacos. Las causticas ignacianas del pecado y de la contrición son otro rasgo que el autor descubre en los salmos de Quevedo. Desde el punto de vista del sonido de los versos, topa con versos que recuerdan la experiencia ignaciana de la locuela. También aquí puede hablarse de una aniquilación del sujeto. Ante el fondo de la doctrina ignaciana, el soneto “Miré los muros de mi patria mía”, muy estudiado en el pasado, obtiene una nueva interpretación.

El segundo libro de versos comentado por Wehr es *Canta sola a Lisi*. Aquí, el autor llama la atención sobre la convergencia que hay entre amor espiritual y amor mundano. A diferencia de la poesía mística, en Quevedo no se da una sustitución retórica del amor espiritual por el terrestre. En este poeta, se trata de una ambivalencia auténtica. También aquí, Wehr muestra los fenómenos del suplemento y del flujo de sonidos.

El concepto del New Historicism no es, desde luego, nada nuevo. La historia social ha aplicado el procedimiento de recurrir a discursos contemporáneos no literarios ya hace muchos años. Es consecuencia de tal método el hecho de que el tema del engaño que al principio parecía eje central del libro, se revele aquí como mero hilo entre otros. No obstante, se trata aquí de un trabajo sólido que puede sugerir estudios futuros.

Eberhard Geisler

Irene Albers/Uta Felten (eds.): *Escenas de transgresión. María de Zayas en su contexto literario-cultural*. Madrid/Frankfurt/M.: Iberoamericana/Veruert 2009. 265 páginas.

Afirma Marshall Berman en *Todo lo sólido se desvanece en el aire. La experiencia de la modernidad* que “Ser modernos es encontrarnos en un entorno que nos promete aventuras, poder, alegría, crecimiento, transformación de nosotros y del mundo y que, al mismo tiempo, amenaza con destruir todo lo que tenemos, todo lo que sabemos, todo lo que somos”, porque, sin duda, “ser moderno” implica “vivir una vida de paradojas y contradicciones”. Paradoja, contradicción e individualidad son, en definitiva, pautas del pensamiento humano moderno que –según se viene apuntando ya con mayor insistencia– tiene sus más tiernas raíces en los siglos XVI y XVII. María de Zayas y Sotomayor nació a finales del primero y desarrolló su obra hacia finales del primer tercio del segundo, así que es una autora de frontera, de límite, de encrucijada estética y debate ideológico: justamente testigo de esa paradoja del tiempo, que es tanto como situarla en el umbral de una crisis que buscaba su propio replanteamiento existencial. Y con esta idea, con este preciso objetivo, Irene Albers y Uta Felten editan una obra conjunta y plural, titulada *Escenas de transgresión. María de Zayas en su contexto literario-cultural*, (que empezó a gestarse en el XV Congreso de la Asociación Alemana de Hispanista, celebrado del 1-4 de marzo de 2005 en Bremen) donde, como veremos, esos principios apuntados por Berman quedan al descubierto implícitamente.

Quizás lo primero que pueda sorprender al lector de este libro es la sintomática unidad de los artículos que lo componen: unidad no sólo matizada con el título (y la

compilación bibliográfica al final), sino porque nunca se pierde de vista el objetivo capital de sus propósitos: hacerle a la autora barroca aquello que Lope de Vega sólo pudo sugerir en la Silva III de *El Laurel de Apolo*: “de la rosas / tejed ricas guirnalda y trofeos / a la inmortal doña María de Zayas”. No con rosas, sino con estudios (que quizás, comprobando el carácter de la propia Zayas, más le hubiesen atraído) se ha tejido una guirnalda enriquecida por un punto de vista heterogéneo (con afán renovador), para hacer visible la inescrutable la presencia de esta narradora entre las referencias más singulares del período barroco.

Elegir el término “transgresión” para definir a María de Zayas nos puede llevar a un debate de fondo: ¿qué ley, precepto o estatuto se quiebra? Uno, cuando asiste, por ejemplo, a un circo convierte la transgresión en norma, y la norma en desgracia: piénsese en un trapecista y pronto se verá que lo lógico es que, cuando una persona camina por un alambre, ésta se caiga. Pero nos sorprende y nos estremece cuando esta lógica se cumple. En cierto sentido, la literatura juega también bajo estos códigos y María de Zayas es un claro ejemplo, tal y como demuestra este volumen. Nada tiene de transgresor que una mujer escriba, tenga inquietudes literarias, asista a la Academia y departa sobre aspectos propios de la cultura, etc. Pero de igual modo lo lógico era —que ya no— que una mujer se dedicara a su casa, a la atención de su marido, al cuidado de los hijos y, sobre todo, a guardar con celo los fogones de su cocina, que es tanto como cuidar los perfiles y las aristas de la honra y el honor familiar. Lo que debería ser norma resultaba ilógico, y lo que era ilógico resultaba ser norma. Esto tenía como resultado el término de “bachilleras”, tan lejos de los planteamientos promulgados, por ejemplo, por Luis Vives en *Instruc-*

ción de la mujer cristiana: “Pero en la mujer nadie busca elocuencia ni bien hablar [...] sola una cosa se requiere de ellas y ésta es la castidad”. María de Zayas se resistió a aceptar el lugar de esta ley ilógica, pero dominante, que tanto determinó el período histórico que le tocó vivir. Por eso *Escenas de transgresión* es, exactamente, la reconstrucción paulatina de todo aquello que fue haciendo de su persona un verdadero ariete ideológico, no sólo como pro-feminista (teoría ya algo redundante en muchos casos), sino porque encarnaba la esencia paradójica y contradictoria de la modernidad que hoy en día ya apuramos, calificándola con otros nombres.

Lo primero, que se realiza es situar su persona más allá del escenario de la literatura española: Hans Ulrich Gumbrecht firma el prólogo de libro ubicando a María de Zayas en pleno corazón de un cambio o, acaso, de una crisis de pensamiento occidental. Pero lejos de mostrarnos a una autora enfrentada al panorama social de entonces, nos la describe “respetando las convenciones literarias de su siglo, y justamente no en una posición de excentricidad”. Porque en verdad lo que Gumbrecht quiere defender no es tanto el manido discurso sexista, sino descubrir —como él mismo afirma— el encanto retórico de sus novelas y su comunicación interna con la literatura europea, ya que la pervivencia de Zayas en la historia de la literatura debe venir, precisamente, por aquello que emerge de sus textos y no por lo que hipotéticamente los colinda: la primera escena de esa transgresión no puede redundar en un discurso reivindicativo que transforme los textos en pasquines. Con este objetivo nos inicia hacia la lectura del libro, avisándonos de que el Barroco mira con optimismo la innovación y lo nuevo, pero sólo en aquello que afectaba a la forma, ya que su pensamiento de fondo era conservador y ajustado a unos principios ideológicos

bien asumidos. Lo subversivo de María de Zayas estaba, pues, en aquello que la definió y la distinguió (la forma) como narradora y no tanto por el hecho de ser mujer sin más.

Sucesivamente, la introducción –firmada por Albers y Felten– nos quiere conducir a una lectura actual de la autora barroca: ¿cómo encajar su discurso transgresor (erotismo, estructuras crucigramáticas, etc.) en un tiempo como el de hoy?, ¿cómo sería el impacto de su obra en una época como la nuestra? Quizás el primer planteamiento de base sea si María de Zayas tiene (o ha tenido) la lectura que merece: el erotismo, por ejemplo, no era ajeno ni a la literatura áurea ni a su vida cotidiana; si lo fue, sin embargo, la lectura posterior que se hizo del período barroco, tejiéndola con prejuicios que, en cierta medida, lo limitaban. En ese esquema obsoleto María de Zayas quedaba fuera, periférica y, por tanto, *subversiva*. Si bien, esta introducción se muestra especialmente lúcida en su exposición: “En la crítica sobre Zayas se encuentran contradicciones típicas: sus novelas son simultáneamente progresistas y conservadoras”. Porque, en verdad, esto es lo que antecede a los dos cauces por los que ha discurrido la crítica zayesca: por un lado, la subversión femenina, que la convierte repentinamente en progresista; por otro, su aparente prelude de lo que será la posmodernidad en tanto denuncia y afirmación simultáneos de una minoría. Dos caminos por los que Zayas se convertía, de golpe, en adalid de una supuesta revolución con tintes feministas y valores postmodernos, sin quizás parar a pensar que no estamos ante una etapa de expansión, sino de repliegue, y que todo se convertía en una necesaria reafirmación del yo ante lo creado como totalidad (a veces hasta ininteligible para el ser humano). En este sentido Albers y Felten se muestran contundentes: “¿Qué tipos de transgresio-

nes encontramos en la obra de Zayas? Hay que diferenciar entre las (1) transgresiones de los protagonistas, en el ámbito de la trama y (2) las transgresiones en el ámbito de las convenciones del género”.

En consecuencia, el libro pasará a mostrar ese primer punto de transgresión que comporta el análisis de las obras por encima de cualquier circunstancia adyacente: Margo Glantz inaugura la primera parte (titulada “Transgresiones de códigos genéricos: travestismo, erotismo, homosexualidad”), partiendo de algunos modelos de conducta femenina de la época y aplicando un inteligente bisturí sobre los aspectos de la androginia y el travestismo en las novelas de Zayas. Tal vez echemos en falta el modelo trágico de la Semíramis de Cristóbal de Virués como claro antecedente de lo que su preciso artículo presenta, desarrolla y analiza con minuciosidad, porque mientras ésta iba en *hábito de hombre*, era un gran gobernante. Y sólo al descubrirse su faz femenina, la *virtus* se convierte en *vitium*. No obstante, la visión de Zayas dentro de una arcaica sociedad patriarcal y su recurso del cuerpo como metáfora del albedrío del ser humano, quedan bien rescatados en este estudio. Claudio Cifuentes-Aldunate, por su parte, nos acerca al terreno del erotismo en su obra con un trabajo de título sugerente. Quizás la pulsión erótica de la mujer como lugar de resistencia ante el discurso del poder masculino tenga ya tal reguero de referencias que, en un principio, pensemos que nada puede ofrecernos: pero su estudio se centra más en el somatismo doloroso del cuerpo y no tanto en el placer, como una verdad asumida injustamente por la mujer de la época. Por tanto, este estudio muestra cómo en las obras de Zayas a veces se ejemplifica una sinrazón del sistema: se reprime aquello que es natural, y se naturaliza lo que, en un principio, es producto de una represión. Uta Felten se

adentra, ya a título personal, en valorar lo novedoso en la obra de María de Zayas: la postura ante el material novelístico convencional y su afán por formalizar un discurso nuevo a partir de su ruptura; aunque el modelo de la novela cortesana y las referencias cervantinas e italianas siempre están presentes en sus reiterados esquemas novelescos. Y quizás el travestismo, nuevamente, pueda servirnos como ariete con el que Zayas avanza hacia esa postura que le abriera –dentro de los códigos establecidos– nuevas posibilidades narrativas. El ejemplo de Aminta resulta especialmente modélico para mostrar esta subversión del sistema narrativo, justamente en el aspecto que había definido al propio género: la ficción. El disfraz, la argucia, la venganza y su final matrimonio son maneras de mostrar esa ficción que se pretendía, porque la valoración final del “oidor” no es nunca sobre un relato real, sino sobre la fabulación más extrema. Finalmente Juan Diego Vila firma un extenso artículo profundizando en la escena homoerótica zayesca, pero en verdad parte de un planteamiento algo más general: qué lectura se ha realizado del erotismo de Zayas y cuáles han sido las observaciones al respecto (con clara aplicación posterior en manuales bibliográficos). Aunque también nos adentra en una dialéctica entre los personajes de sus novelas y los prototipos femeninos fijados por Fray Luis y Vives o los modelos literarios, mucho más transgresores y explícitos en materia erótica, como *La Celestina* o los cancioneros populares. Su trabajo, sin duda, goza de buen desarrollo, con reflexiones interesantes pero todavía estamos buscando la conexión real entre sus argumentos y el título: sin pretenderlo, desvía las expectativas del lector hacia unos propósitos distintos a los defendidos en su interesante trabajo.

La segunda parte de libro, titulada “Espacios femeninos en el Siglo de Oro”,

plantea el papel de la mujer en un contexto histórico-literario algo reactivo a su inclusión como *autora*, pero algo más permisivo con el rol de *lectora* u *oidora*. Claudia Gronemann inaugura esta segunda parte del libro con un trabajo en torno al concepto de autoría en María de Zayas, quien se “sirve del género de la novela como forma codificada de manera diferente, incluso despreciada, para poder presentar un tema en público y justificar al mismo tiempo su posición de autora”, teniendo en cuenta que las mujeres a veces precisaban de un nombre “masculinizado” para reclamar su propia autoría. Al dedicarle un apartado al argumento del *ingenio* a partir de las teorías de Huarte de San Juan, Gronemann prepara, precisamente, el tema del siguiente artículo, firmado por Susanne Thiemann: *Zayas ante el Examen de ingenios* de Huarte de San Juan. Y como telón de fondo de este debate intertextual llevado a cabo por Zayas, el desengaño barroco frente a una teorización ideológica que la realidad niega en su manifestación; porque la discusión real persiste no sólo en la naturaleza humana sino también en su educación y en la agudización de ese ingenio, tan propio –y natural– de la mujer como del hombre. Al excelente trabajo de Thiemann le sigue el de Stephan Leopold quien trata de mostrarnos a una María de Zayas inconformista frente a la *imitatio auctoris* (cuyos parámetros habían sido conformados desde el pensamiento y la sensibilidad masculina): partiendo del modelo humanístico, Zayas busca replantear los esquemas establecidos (como, por ejemplo, el petrarquista) para así dar voz, rostro, emoción a la mujer, tan aferrada al silencio, a la abstracción y a la frialdad en el marco de la literatura renacentista.

Ursula Jung, con un estudio que emparenta y compara *El médico de su honra* de Calderón y los *Desengaños amorosos* de

Zayas (con algunos guiños a *El curioso impertinente* de Cervantes), comienza la tercera parte del libro (titulada “¿Reescritura subversiva? María de Zayas en su contexto literario-cultural”). Se dice que uno no puede ser rebelde si antes no ha sido esclavo: de este modo se plantea este tercer capítulo, donde el trabajo de Jung destaca por su alumbradora comparación, sobre todo a la hora de valorar ese *Leitmotiv* de la honra manchada como desencadenante de lo fatal. Un trabajo rematado con un apartado final dedicado a revisar el concepto calderoniano del honor desde una perspectiva femenina que muestra, muy claramente, cómo la reescritura de algunas escenas del drama calderoniano (en el “Desengaño tercero” y en el “Octavo”) no plantea un conflicto problemático, sino que lo realmente puesto en duda es la resolución de ese mismo conflicto. Anna-Sophia Buck, por su parte, se centra en un minucioso seguimiento en uno de los aspectos expresivos más característicos de Zayas: la fusión de géneros y las reminiscencias pastoriles, que en tantas ocasiones llevó a cabo el propio Lope de Vega, aunque Buck lo acabe reduciendo a la influencia de Cervantes y Sannazaro. No obstante, el trabajo está plagado de interesantes aciertos que, sin duda, pretenden acercarnos a la obra de Zayas desde el texto y no desde la ideología que supuestamente se buscaba transgredir: “las poesías intercaladas representan generalmente un cierto antídoto frente al tono analítico-moralista de la autora”. Irene Albers, por otro lado, nos señala la influencia de Cervantes (sobre el modelo de *El celoso extremeño*), partiendo de un motivo concreto: los desmayos. Tras una revisión de los códigos corporales (convencionales y de la época) comprueba que tras esta pose persiste, tanto el impacto emocional (debilidad, en términos de Albers) como la capacidad fingidora que en ellos subyace.

Por ello —y tomando realmente el modelo cervantino como objeto de análisis— tras los desmayos se nos permite “esbozar la figura paradójica de una *autonomía heteronómica* de los personajes frente a sí mismos y frente a los dispositivos de control y de poder externos”. Este extenso estudio, sin duda, abre un campo de análisis tan sugerente como poco explorado por la crítica, así que el hallazgo es doble: por sus conclusiones y por lo que estas pueden proporcionarnos en un futuro. Pero el libro lo cierra el artículo de Margot Brink, donde se nos compara directamente la obra de Zayas con la de Marie-Madeline de Lafayette. Los puntos en común son varios: visión pesimista del mundo y del ser humano, el engaño y el desengaño, el amor fatal e infeliz, la insatisfacción interior, etc. No obstante ¿no son éstas las mismas razones del Barroco en general? ¿Alguien no leería a un Quevedo bajo estos parámetros? A pesar de ello, este trabajo cierra el libro con una de las afirmaciones más interesantes que en él brillan: “Las *pesimistas del amor* podrían ser interpretadas, al mismo tiempo, como optimistas de un amor todavía por realizar. Con presentar un desenlace ambivalente de sus historias del fracaso real y del mantenimiento utópico del amor, las autoras no sólo le quitan la credibilidad al *marriage-plot* tradicional sino que crean una solución narrativa nueva que corresponde a sus propias ideas en cuanto al amor y a las relaciones entre los sexos: ni feliz, ni trágica, sino justamente —como lo expresa Zayas— la más feliz posible”.

Francamente, el libro (cuya coherencia nos asombra y celebramos) ha ido poniendo en escena a un personaje que encarna unos valores indiscutiblemente; pero también un arte, una capacidad expresiva señaladamente excepcional: su representación, pues, va del rol (potenciado por su vestuario, sus poses, sus gestos,

su naturaleza femenina) a la función social (autoría, posición cultural de la mujer) y de ahí a su relación con otros personajes en el marco de una época rica en roles, en arte y en propuestas innovadoras y conservadoras al mismo tiempo. Ver a María de Zayas como una transgresora, social y cultural, no puede partir de presupuestos posmodernos (que ven en el discurso de lo periférico una resistencia o pulso al poder discursivo de lo mayoritario), sino de la naciente modernidad en la que ella se formó: paradójica, contradictoria, nostálgica y emprendedora. Sin duda, cabe agradecer a Irene Albers y Uta Felten que hayan coordinado un volumen que venga a sumar –y no a sumarse– a la moda zayesca, tan atascada en sus planteamientos y tan necesitada de renovadoras lecturas de su obra. A juzgar por sus aciertos, *Escenas de transgresión* será inevitable referencia entre críticos y curiosos atraídos por la siempre intrigante obra de María de Zayas y Sotomayor.

Sergio Arlandis

Enrique García Santo-Tomás: *Modernidad bajo sospecha: Salas Barbadillo y la cultura material del siglo XVII*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas 2008. 207 páginas.

Enrique García Santo-Tomás está en la avanzadilla de un grupo de estudiosos del Siglo de Oro que, sin desmerecer del rigor filológico, leen dicho período a la luz de modernas perspectivas. *Modernidad bajo sospecha: Salas Barbadillo y la cultura material del siglo XVII* sigue por esa senda innovadora y se centra en aplicar los estudios sobre cultura material a la obra de Alonso Jerónimo de Salas Barbadillo (1581-1635).

El libro está dividido en 5 capítulos que fueron, en su mayor parte, artículos publicados de manera independiente o, en un caso, revisión significativa de parte del capítulo de un libro anterior.

El primer capítulo, “Fetiches e idolatrías en la cultura áurea” sirve de introito teórico y propone una “indagación sobre cómo ciertos artículos de consumo lograron convertirse en elementos indispensables del nuevo tejido urbano” (p. 26) y de cómo influyeron en el lenguaje literario. Por ello, se presta especial atención a la presencia de menciones a productos y objetos ultramarinos (tabaco, chocolate, etc.) en obras de Quevedo, Calderón, Tirso o Moreto.

El segundo capítulo, “Nuevos ambientes, nuevos vocabularios”, comienza con un eficaz repaso contextual y biobibliográfico de Salas. Más adelante, se incide en cómo la “imaginación melancólica” interactúa con el entorno cortesano y madrileño de éste, especialmente en *Don Diego de noche* (1632), que recrea las aventuras de un “caballero murciélago” y galán. El grueso del capítulo va dedicado a glosar los ecos cervantinos y quevedianos de *El sutil cordobés Pedro de Urde-malas* y de la comedia burlesca *El gallardo Escarramán*, así como a un comentario “geopolítico” de esta última obra que, según García Santo-Tomás, escondería una agenda tanto personal como política (exaltación de la corte madrileña frente a la decadencia sevillana).

El tercer capítulo, “Academias, parnasos y el discurso culinario como crítica”, se centra, en primer lugar, en el comento de *Casa de placer honesto* como reflejo de heterogeneidad artística (se trata de una novela de ambiente académico en la que se intercalan seis novelitas) y de una cierta noción de buen gusto, anunciadora del credo estético-social de la burguesía moderna. Luego se estudia la novela *La esta-*

feta del rey Momo como reflejo de una “mesa de trucos culinarios” en la que Salas aprovecha para representar, mediante imaginaria culinaria, la creciente variedad del menú literario cortesano.

Los dos últimos capítulos, “La contaminación del espacio utópico” y “Cuerpo y ajuar: la reescritura del matrimonio como identidad personal”, van dedicados a estudiar las alarmas y reacciones presentes en ciertas obras de Salas. Así, el cuarto capítulo ilustra usos y personajes como el uso de carruajes (en la novelita *El coche mendigón*), el difícil encaje social del *miles gloriosus* (el entremés *La lonja de San Felipe*), excesos de afeites y melindres varios (*Corrección de vicios* y *El curioso y sabio Alejandro*). En el quinto, se pasa revista a la mercantilización del matrimonio (*El sagaz Estacio, marido examinado*), a la desestabilización de los roles domésticos (*La sabia Flora, Malsabidilla*) o al creciente fervor consumista y acumulador de los madrileños (*El cortésano descortés*).

El libro se cierra con un epílogo titulado “400 años de fantasía (1603-2005)”.

En conjunto, el libro destaca por sus muchas virtudes, entre las que destacan el “rescate” de la obra de Salas, lo acertado del enfoque y el alarde erudito reflejado en las notas.

Carlos M. Gutiérrez

Jorge Braga Riera: *La traducción al inglés de las comedias del Siglo de Oro*, Madrid: Fundamentos 2009. 334 páginas.

Los estudios de traducción teatral han producido en España muy buenos frutos en los últimos años, entre los que destacan, a mi parecer, el libro de Pilar Ezpele-

ta Piorno *Teatro y traducción. Aproximación interdisciplinaria desde la obra de Shakespeare* (Cátedra, 2007) y el de Jorge Braga que comentamos en estas líneas y al que debe saludarse con entusiasmo. El trabajo de Braga retoma su tesis doctoral, defendida en la Universidad de Oviedo en 2006 y dirigida por una reconocida especialista en la traducción teatral, Marta Mateo Martínez-Bartolomé. Como es lógico, conserva el libro de Jorge Braga algunas de las hechuras de un trabajo académico de esta naturaleza, aunque ha sabido pulir bien los excesos propios de casi toda tesis doctoral. A pesar del título, el estudio se circunscribe al período de la Restauración inglesa, en el que J. Braga identifica cinco piezas estrenadas entre 1663 y 1685 que considera “traducciones”, más o menos cercanas al original, de cuatro comedias españolas recientes: *The Adventures of Five Hours*, traducción de Samuel Tuke de *Los empeños de seis horas*, comedia de Antonio Coello atribuida por entonces a Pedro Calderón; *Elvira, or the Worst not Always True*, traducción de George Digby de *No siempre lo peor es cierto* de Pedro Calderón de la Barca; *Tarugo's Wiles, or the Coffee-House*, traducción de Sir Thomas Sydserf de *No puede ser el guardar una mujer* de Agustín Moreto; *An Evening's Love, or the Mock Astrologer*, traducción de John Dryden de *El astrólogo fingido* de P. Calderón de la Barca; *Sir Courtly Nice, or It Cannot Be*, traducción de John Crowne también del *No puede ser* de Moreto.

Tras el cierre oficial de los teatros en Inglaterra entre 1642 y 1660, el período que ocupa los reinados de Carlos II, Jaime II, Guillermo III y María II es de gran actividad teatral –sobre todo hasta 1685–. Al igual que durante la primera mitad del siglo XVII, se observa entonces una discreta influencia de la práctica teatral española, que contrasta sobre todo con el eviden-

te peso de lo español en la escena francesa hasta 1700. Sin embargo, a pesar de lo exiguo del corpus, supone este momento un peculiar capítulo de la recepción del teatro español en Inglaterra del que se pueden sacar consecuencias significativas para la historia de la traducción o para la “mejor comprensión del proceso traductor en su globalidad” (p. 321).

La obra se divide en cuatro capítulos, aunque los tres primeros (pp. 15-62) ocupan solamente una sexta parte, mientras lo principal del estudio (pp. 63-315) consiste en un exhaustivo análisis contrastivo de las traducciones inglesas en relación con sus originales españoles. Los tres primeros capítulos se dedican, en general con gran rigor, a distintos aspectos de la singularidad de la traducción teatral, a la traducción al inglés de los clásicos españoles y a la presencia de la comedia española en el contexto de la Inglaterra de la Restauración. El capítulo cuarto estudia con detenimiento la práctica de los traductores a través de la consideración minuciosa de los textos, confrontándose continuamente citas del texto fuente y del texto meta, por lo que cada caso queda perfectamente ejemplificado. Todo va pasando bajo la lupa rigurosa del crítico: parecidos y diferencias en los argumentos y en las listas de personajes; la traducción de los títulos; la división de la acción; la observancia o no de la regla de las tres unidades; el tratamiento de la versificación y de las acotaciones escénicas; factores extralingüísticos como el ritmo, la rima, los gestos o el espacio teatral; los problemas al trasladar los elementos y las referencias culturales (nombres propios, vestimenta, léxico de la casa, fórmulas de tratamiento, refranes...); el modo de tratar lo que se identifica como “motivos” de la comedia, es decir, el amor, el honor y, muy especialmente, el humor o la comicidad, cuyo repertorio es muy agudamente estudiado a

partir de un conocido método de análisis de Ignacio Arellano.

Resulta muy útil para el lector el que para todos los textos en inglés se dé su traducción en castellano, muy adecuada o correcta casi siempre, aunque haya algún despiste como esa “foto” por “*picture*”, donde debería traducirse “retrato” (p. 154). Podrían señalarse algunos otros pequeños errores o deslices, pero son tantos los méritos del estudio que no merece la pena detenerse en ellos. Sí creo, sin embargo, que merece un comentario el hecho de que para dos de las comedias españolas (*No siempre lo peor es cierto* de Calderón y *No puede ser el guardar una mujer* de Moreto) se utilizan ediciones modernas y no del XVII, lo que lleva en algunos casos (pp. 115, 129, 132) a señalar como acotaciones de los textos calderoniano y moretiano lo que en realidad son indicaciones escénicas de los editores modernos (Fernández-Guerra o Villaverde-Fariñas). Para este tipo de estudios es imprescindible la consulta de ediciones del XVII, como textos para establecer una comparación fiable. Igualmente, aunque no tiene especial incidencia en los análisis y ejemplificaciones posteriores, habría que corregir o matizar afirmaciones, que pueden llevar a la confusión en los ejemplos estudiados, como que en el caso de Inglaterra y España “el tipo de edificio teatral con mayor desarrollo es el ‘teatro a la italiana’ y sus recursos escenográficos específicos, basados principalmente en el desarrollo del bastidor y la perspectiva” (p. 28), o la referencia al “balcón de las apariencias, el balcón propiamente dicho y la cortina de fondo” (pp. 160-161), con su explicación consecuente. Para este tipo de referencias habría sido muy recomendable una lectura atenta, por ejemplo, del libro de José María Ruano de la Haza sobre la puesta en escena en los teatros comerciales, en su edición del año 2000.

El inteligente plan de la obra, el rigor y la claridad expositiva se encuentran entre los mayores méritos del estudio, que periódicamente remata los análisis parciales con resúmenes a modo de conclusión que orientan al lector muy convenientemente, tal como se lleva a cabo, por ejemplo, en las páginas 180, 214, 260 o 273-274. Se ha logrado, además, un ajustado equilibrio entre la teoría de la traducción, la historia teatral y la aplicación práctica de los conocimientos que proporciona una sólida base para llevar a buen puerto la investigación. Tras su detenido estudio, concluye Jorge Braga que a pesar de que los cinco traductores forman un grupo bastante homogéneo, por su proximidad al monarca y por su intención común de adaptar la comedia española al contexto cultural inglés, “su actitud ante el texto fuente no es idéntica en todos los casos, y oscila entre el respeto concedido hacia aquel por Tuke y Digby hasta el ‘descuidado’ desprendimiento que muestran Dryden y Crowne, pasando por un estadio intermedio representado por Sydserf” (p. 318). Observa Braga que los traductores se sitúan entre dos tendencias contrapuestas a las que responden según los casos. Por un lado, se encontraría la *exotización*, por la que se daría una nota de atractivo extranjerizante a través de lances, personajes, localizaciones y motivos reconocidos como típicamente españoles. Por otro lado, se produciría una domesticación o anglicanización, adecuando la traducción a las expectativas de los espectadores londinenses, lo cual se lograría por tres estrategias de sustitución: la naturalización de diferentes aspectos para satisfacer exigencias de la cultura receptora (títulos, división de la obra en cinco actos, agilidad del diálogo, mayor descaro en algunas réplicas de los graciosos, uso del verso blanco y del pareado isabelino, fórmulas de tratamiento...); la omisión de otros aspectos,

muchos de ellos relacionados con la comicidad escénica y textual; la creación de nuevos elementos, que van desde el vestuario y los accesorios escénicos a las referencias a la cultura y la historia inglesas, pasando por la introducción de prólogos, epílogos y canciones o toda una variada gama de juegos lingüísticos. Según Braga, ninguno de estos traductores desentonaría de las tendencias propias de la teoría de la traducción de la época, aunque “Tuke, Digby y, hasta cierto punto, Sydserf, encajan más en lo que Dryden denominaba *paraphrase*, o proceso por el cual el traductor nunca pierde de vista al autor original pero en el que prima el sentido sobre las palabras; Crowne y el propio Dryden, por su parte se aproximan más al concepto drydeniano de *imitation*, el cual les concedía una mayor libertad para apropiarse de temas y personajes, y conseguir un producto más acomodado a sus gustos y a los del público potencial” (p. 320). Bienvenida sea la publicación de este libro de Jorge Braga, cuya versión en inglés ha editado John Benjamins, que estudia con precisión un episodio muy notable de la recepción de la comedia española en los escenarios ingleses del XVII. Tenemos aquí un precioso elemento de comparación para sucesivos estudios en otros ámbitos europeos que vayan completando la figura de la proyección del teatro español fuera de sus fronteras.

Javier Rubiera

Los Moratines: *Obras completas*. Ed. Jesús Pérez-Magallón. 2 vols. Madrid: Cátedra 2008. 1853 y 1821 páginas.

La colección “Biblioteca Áurea” de Editorial Cátedra nos ofrece una valiosísima edición crítica realizada por Jesús

Pérez-Magallón de las obras completas de Leandro (1760-1828) y Nicolás (1737-1780) Fernández de Moratín. Un ilustre precedente de esta edición puede encontrarse en la publicación de las obras de ambos autores realizada por la mítica “Biblioteca de Autores Españoles” en 1846. El prestigio disfrutado por los Moratines durante el XVIII contrasta, no obstante, con su paulatino descrédito institucional en la centuria siguiente. La pujante influencia de la crítica romántica explica parcialmente esta circunstancia. Aun cuando voces aisladas en el XIX, representantes de un clasicismo agonizante, reivindican el mérito literario de su obra¹, predominan, sin embargo, los juicios adversos. “Afrancesamiento”, “prosaísmo”, “frialdad”, “academicismo”, “aridez” o “artificiosidad” son algunos de los calificativos empleados por la crítica decimonónica más influyente para excluir del canon español las obras moratinianas. Bien es cierto que un sector de la erudición ochocentista defiende el mérito de obras puntuales de Nicolás F. de Moratín (v. gr. las célebres quintillas “A Pedro Romero, torero insigne”, 1775-1777) en las que se superan las presuntas rigideces de su orientación clasicista². Sólo en el siglo XX, de todos modos, comienza a

percibirse en sus justos términos la meritoria contribución a las letras españolas de ambos autores. La magistral edición crítica del epistolario de Leandro F. de Moratín realizada por René Andioc en 1973; la insuperable edición crítica de John C. Dowling (1920-2009) y René Andioc de *La Comedia Nueva o El Café* (1792) y *El sí de las niñas* (1806) para “Clásicos Castalia” en 1968 o la más reciente edición de comedias de Nicolás F. de Moratín publicada en 1996 por David T. Gies y Miguel Ángel Lama en la colección de “Clásicos Madrileños”, configuran unos jalones distinguidos en el hispanismo contemporáneo que evidencian la plena recuperación de la obra literaria realizada por los Moratines durante el último tercio del siglo XX.

El profesor Jesús Pérez-Magallón, distinguido dieciochista y catedrático de Literatura española moderna en la Universidad McGill, ofrece al estudioso de la literatura setecentista una precisa compilación de las obras completas de los Moratines. Pérez-Magallón había editado anteriormente *La comedia nueva o El café* en la Editorial Crítica (1994) y el teatro completo de Nicolás F. de Moratín en “Letras Hispánicas” de Cátedra (2007). La presente edición es importante por suponer la primera publicación contemporánea de la producción literaria de ambos autores. Esta voluminosa obra nos ofrece en su totalidad textos de difícil acceso cuya lec-

¹ Alberto Lista y Aragón: *Lecciones de literatura*, 1836, 2 vols, Madrid, Imprenta de José Repullés, 1853 y José Gómez Hermosilla, *Juicio crítico de los principales poetas españoles de la última era*, ed. Vicente Salvá, vol. 1, Madrid/Paris, Fournier, 1840, pp. 1-165. Sendas obras reivindican a Leandro Fernández de Moratín por su infatigable censura del mal gusto culterano. Los juicios críticos anticlasicistas de filiación romántica condicionarán, de todos modos, la erudición decimonónica, v. gr. Antonio Alcalá Galiano, *Historia de la literatura española, francesa, inglesa e italiana en el siglo XVIII*, Madrid, Imprenta de la Sociedad Literaria y Tipográfica, 1844.

² Emilio Cotarelo y Mori: *Don Ramón de la Cruz y sus obras*, Madrid, Imprenta de José

Perales y Martínez, 1899, pp. 3-4 y George Ticknor: *History of Spanish Literature*, 1849, vol. 3, New York, Gordian Press, 1965, p. 359. Una distinguida excepción puede encontrarse en los elogios de Marcelino Menéndez Pelayo (1856-1912) de *La comedia nueva o El café*: “en *La comedia nueva* derramó toda su cáustica vena contra los devastadores del teatro, produciendo la más asombrosa sátira literaria que en ninguna lengua conozco”, *Historia de las ideas estéticas*, 1882-1891, Madrid, CSIC, 1994, vol. 1, p. 1391.

tura ilumina nuestro conocimiento del complejo siglo XVIII hispánico.

El volumen primero contiene las poesías completas, las obras en prosa y las obras dramáticas clasicistas realizadas por Nicolás F. de Moratín así como el epistolario de Leandro Fernández de Moratín y los diarios de ambos autores. La amplia producción poética de Nicolás F. de Moratín nos permite descubrir una variada creación artística en torno a las expectativas estéticas del clasicismo. Esta edición demuestra la versatilidad del autor y el mérito no desdeñable de sus odas, quintillas, sonetos y epigramas. El interés de la edición crítica de Pérez-Magallón radica en transcribir por primera vez una versión completa del diario de Nicolás F. de Moratín a partir de un manuscrito existente en la Biblioteca Nacional de España. El epistolario de Leandro F. de Moratín es igualmente fundamental para entender no sólo la vida cotidiana del XVIII sino también el contexto socio-literario de la Ilustración tardía. Su jugosa correspondencia con los influyentes escritores Juan Antonio Melón (1758-1843) o José María Blanco White (1775-1841) así nos lo indican.

El volumen segundo recoge de manera monográfica las obras literarias completas de Leandro F. de Moratín: comedias, traducciones y adaptaciones, poesías, libros de viajes y crítica literaria. El interés del siglo XVIII por la producción shakesperiana anticipa las futuras reivindicaciones del historicismo romántico schlegeliano. Ramón de la Cruz (1731-1794) traduce *Hamlet* (1600) al castellano en 1772 inspirándose en una traducción francesa. El lector se sorprenderá gratamente al descubrir en esta edición la primera traducción castellana realizada del texto shakesperiano realizada por Leandro F. de Moratín en 1798. La inclusión de sus obras críticas, *Lección poética* (1782), *La derrota de los pedantes* (1789) o los *Ori-*

genes del teatro español (1828) son asimismo relevantes para aprehender de manera precisa las premisas artísticas empleadas por el clasicismo español no tanto para rebatir el mal gusto culterano cuanto para articular una producción literaria autóctona en torno a los principios de la regularidad, la simetría, el decoro y el buen gusto clasicista.

La edición de Jesús Pérez-Magallón dispone de un prolijo aparato crítico y un utilísimo glosario general de voces en el que se incluyen explicaciones de términos dieciochescos hoy en desuso y referencias al contexto literario clasicista que facilitan la comprensión de los textos comentados. Este libro resulta altamente recomendable para el lector interesado en el neoclasicismo español y la historia cultural europea de la Ilustración.

Íñigo Sánchez-Llama

Gaspar Melchor de Jovellanos: *El delincuente honrado*. Ed. Russell P. Sebold. Madrid: Cátedra 2008. 171 páginas.

El distinguido hispanista norteamericano, Russell P. Sebold, catedrático emérito de Literatura española moderna en la Universidad de Pensilvania, ejecuta en la colección "Letras Hispánicas" de Cátedra una espléndida edición de la comedia sentimental de Gaspar Melchor de Jovellanos (1744-1811), *El delincuente honrado*, compuesta en 1773 y estrenada exitosamente en 1774. Esta obra adopta las expectativas del discurso reformista ilustrado por su censura de la costumbre de los duelos. La detallada introducción del profesor Sebold, sin prescindir de esta ineludible referencia histórica, trasciende, de todos modos, el análisis sociológico y ofrece al estudioso de las letras hispánicas

dieciochescas un lúcido análisis de sus fuentes estéticas en un contexto comparatista. El autor vincula el desarrollo del género de la comedia sentimental en las letras europeas con la simultánea influencia de la filosofía empirista (pp. 31-57). La extensa obra crítica de Sebold ha permitido al hispanismo superar ciertos prejuicios antidieciochescos consagrados desde el siglo XIX por la erudición romántica. Monografías indispensables del autor resaltan no sólo la fortaleza del sustrato clasicista en la literatura española moderna (v. gr. *Lírica y poética en España, 1536-1870*, 2003) sino además la existencia de rasgos prerrománticos en figuras claves de la Ilustración española tardía (v. gr. *Cadalso: el primer romántico "europeo" de España*, 1974). Sebold nos propone interpretar la comedia de Jovellanos en un contexto literario que supera los límites cronológicos del siglo XVIII (pp. 57-84). A su juicio, "la comedia sentimental es una nueva forma evolucionada desde dentro de la escuela neoclásica; pero al mismo tiempo toda la literatura y sus diversas formas van evolucionando hacia el romanticismo y el realismo" (p. 58). El profesor Sebold considera que las técnicas y la cosmovisión de *El delincuente honrado* anticipan los futuros intereses estéticos del romanticismo español no tanto por superar la unidad de tiempo mantenida por el neoclasicismo más irreductible (p. 69) cuanto por recuperar el interés de la comedia áurea por la peripecia en detrimento del carácter (p. 71). El autor incluye perspicaces comentarios sobre la escenografía prerromántica de la obra de Jovellanos (pp. 72-73). Sebold plantea considerar esta comedia sentimental como una prueba literaria adicional de la importante mutación estética acaecida en las letras españolas a partir del último tercio del XVIII. Su edición también dispone de una nutrida serie de notas críticas

que aclaran términos dieciochescos hoy en desuso y ofrecen aclaraciones relevantes para entender la filiación prerromántica de la comedia. Esta obra resulta altamente recomendable tanto para los estudiosos de literatura española moderna como para los lectores interesados en la historia cultural europea durante la Ilustración.

Íñigo Sánchez-Llama

Daniel Frost: *Cultivating Madrid: Public Space and Middle-Class Culture in the Spanish Capital, 1833-1890*. Lewisburg: Bucknell University Press 2008. 225 páginas, 12 illus.

Cultivating Madrid is a curious title for a curious, but ultimately rewarding, book. As its subtitle specifies, it looks at the projection, creation, and evolution of "public space" in Madrid in relation to the development of "middle-class culture" in the nineteenth-century. Revisiting well-trodden ground, it reviews Mesonero Romanos's plans for enhancing and updating the Spanish capital and further draws on the contributions of Jovellanos, Larra, and the much later Ángel Fernández de los Ríos for bringing Madrid in line with other European capitals. Mesonero, as Daniel Frost contends, sought to "promote the habits of the consumer class" and "endorsed the spectacle of modernization" (pp. 60-61). Frost picks up this economic thread again at the end of his study when he links the erasure of visible markers of class distinctions to "the spread of a capitalist imaginary to all sectors of society, presenting a Marxian world market that is the end of the logic of capital" (p. 163). By tracing successive plans for Madrid's urban renewal, Frost contrasts *costumbrismo*'s nostalgic discourse with later dis-

courses that imagine a city in which culture is spectacle and nature becomes an obstacle requiring regulation and order. Thus he acknowledges in the reforms Mesonero envisioned “the triumph of artifice over nature” (p. 59). The book’s examination of public space continues through to 1890 and the publication of Palacio Valdés’s novel, *La espuma*. Starting from the premise that there exist few studies of gardens in Spanish realist novels, Frost posits that specific scenes from a handful of novels illustrate “the tangled relationship between garden, city, and society in the Spanish urban novel” (p. 161). The overall scope of his project is ambitious: “to rethink how canonical texts present the relationship between nature and culture, order and artifice, in the course of Madrid’s modernization” (p. 25).

Although the central focus of the book seems to shift, ultimately it comes to rest on gardens, as reflected in Frost’s declaration that his purpose is “to show how the garden contributes to the problematic ‘imagination’ of Madrid as the capital of a modern, national, middle-class culture” (p. 168). Two scenes from non-canonical novels, *La espuma* and Galdós’s *Lo prohibido*, articulate the garden trope in the context of “nature and architecture, conformity and the need for escape that compel much of Madrid’s modernization.” Beyond their function in the plotting of each novel, such scenes, in Frost’s reading, simultaneously “show gardens as a sign of the times” and a measure of Madrid’s progress toward modernization (p. 165). Hence, in one sense, this is essentially a book about the evolution of landscape as a cultural construct in the nineteenth century and the concomitant interest in urban development as proposed in Spain by Mesonero and carried out in Paris by the Baron de Haussmann.

Frost finds confirmation for his theo-

ries about urban nature and modernization in Spain in fictional depictions of the lack of “natural” spaces needed to satisfy the middle and upper-middle classes’ wish to escape society’s controlling gaze. Oddly, Frost centers his assertion that the bourgeoisie needs public space for intimate encounters on the issue of adultery, synthesized in his punning chapter title, “Madrid and the Nature of Adultery.” He identifies “clear erotic implications” in the representation of gardens, implicitly viewed, he postulates, by a heterosexual male gaze. He returns most insistently to the scene from *Lo prohibido* (1884–1885) in which the adulterous lovers, José María Bueno de Guzmán and Eloísa (no last name given), meet surreptitiously in the former’s Madrid apartment, because, Frost concludes, Madrid “evidently offers few proper landscapes for trysts” (p. 101). This encounter becomes the central articulating metaphor for the absence of “natural” urban venues that would afford privacy to Madrid’s burgeoning middle classes and, through repetition, it comes to carry the burden of the book’s argument. Tony Tanner, in Frost’s words, has detected in European realism “a tendency... to set illicit encounters” in natural spaces “where nature, culture, and representational modes blur” (p. 113). The most obvious example of this utilization of nature in Spanish literature occurs, of course, in *La Regenta* in the union of Fermín de Pas and the servant Petra in the hut in the woods surrounding El Vivero, an act that constitutes adultery only in that it violates the priest’s vows.

What Frost seems to be getting at is the absence of a lower class/middle class division of urban space that keeps Madrid from configuring modernity. The middle class, he asserts, wants “public” spaces for their individual “private” use, citing Eloísa’s experience that adulterous lovers

find a “natural” refuge in Paris’s public but private parks. His emphasis here falls not so much on urban planning, as on the creation of artificial landscapes in the bourgeois transformation of the capital that nevertheless fail to provide Eloísa’s desired privacy. While she and José María may pass unnoticed in Parisian parks, the Paseo de Recoletos outside his apartment is public space, however disguised by vegetation. Frost repeatedly invokes Eloísa’s desire to locate a space in Madrid for a tryst as figuring Madrid’s failed modernity, but this reading limits the uses of public-as-private space to adultery. He overlooks the fact that chaste privacy is possible in Madrid precisely because “nice” women do not frequent peripheral nature, therefore allowing the few that do venture there to remain invisible to their own class. He does not note that in Pardo Bazán’s *Insolación* (1889) Asís and Gabriel converse unobserved amid the foliage of a darkened Paseo del Prado. And while Asís and Pacheco’s escapes to the “natural” margins of the city populated by the masses may be termed trysts, when the two consummate their affair (not adultery, since neither is married), they do so in the comfort of her home and bed.

The scene Frost selects from *La espuma* demonstrates the Duke of Requena’s double artifice in transforming his house into a simulacrum of nature while at the same time festooning his garden with that icon of modernity, electric lights. Thus artifice and nature mutually corrupt, much as in the same novel the presence of Salabert’s mistress—dressed, in a further artifice, as a foreign queen for the masquerade ball—conflates “la espuma” of elite society with visible immorality. While city planners may call for the adulteration of nature, adultery and urban space are not therefore coterminous, even in the examples Frost presents. With her longing for a place out-

side of social conventions Eloísa embodies his thesis that “the green spaces of the city hold an illusory promise of respite from the ‘laws’ of middle-class society” (p. 23). But he argues at the same time that urban nature obeys its own conventions that hybridize it, making it not strictly either urban or natural, private or public, honest or corrupt. Many of Frost’s statements about the artificiality of urban nature imply the existence of its opposite, an “authentic” form of nature. In the end, however, he recognizes “the totalizing artifice of the city” (165). Hence the new urban spaces carved out of the former royal preserves and now open to the middle classes turn out to construct “nature” as rigidly as other spaces and social practices that constrict the lives of the Spanish bourgeoisie.

Facing the first page of each chapter and elsewhere, Frost helpfully places reproductions of lithographs, engravings, and paintings of nineteenth-century Madrid’s “natural” spaces, principally the Retiro, Paseo del Prado, and San Isidro fairgrounds, that represent the nature/urban interface on the city’s outskirts, adding a visual dimension to his book. Regrettably I find no list of the twelve illustrations.

Maryellen Bieder

Carlos Blanco Aguinaga: *De Restauración a Restauración. (Ensayos sobre literatura, historia e ideología)*. Sevilla: Renacimiento 2007. 420 páginas

Rafael Chirbes: *Por cuenta propia. Leer y escribir*. Barcelona: Anagrama 2010. 296 páginas.

No sucede a menudo que dos novelistas y ensayistas conocidos que, además,

han ejercido durante mucho tiempo la crítica literaria, recojan en volumen sendas colecciones de ensayos que coinciden en no pocos aspectos y se complementan en otros. Coincidencias y complementos podrán sorprender sólo a quienes desconozcan que el primero fue durante largos años maestro principal del segundo. Chirbes reconoce su deuda: “a él [Blanco Aguinaga] tengo que agradecerle lo mucho que me ayudó a entender que leer es, sobre todo, una manera de mirar” (p. 238). Sorprende un tanto, sin embargo, que Chirbes se extrañe de que el libro del maestro no “haya removido el mundillo literario”, que “ni siquiera los zaheridos –que son multitud– se hayan tomado la molestia de defenderse de las heridas de su afilado bisturí”. En cualquier caso, seguro es que la colección de trabajos del novelista valenciano merece los mismos calificativos que él mismo utilizó para valorar la de su antiguo mentor: un libro “tan lúcido como conmovedor” (p. 238). Efectivamente, en ambos libros se dan las reiteradas revisiones de sus trabajos en aras de un ajuste calibrado de remisiones internas y de la supresión de repeticiones innecesarias debido a que los ensayos fueron escritos, con fines determinados y en ocasiones varias, a lo largo de casi una década. Distinta es, sin embargo, la amplitud temporal de los libros: el de Blanco Aguinaga abarca aproximadamente cien años (de la Restauración de los Borbones del siglo XIX a la transición democrática de las décadas setenta y ochenta del siglo XX, que a juicio del autor también fue una Restauración borbónica); los (18) ensayos de Chirbes tratan asuntos varios, porque diversas fueron las circunstancias y distintos los marcos y los tiempos en que fueron presentados (la redacción del primero lleva fecha de 2002 y versa sobre una obra de Carmen Martín Gaité; el último es de octubre de 2009, y fue leído con ocasión

del congreso de la Asociación de Cervantistas celebrado en Münster). La introducción del libro (dedicado precisamente a Carlos Blanco Aguinaga) no tiene desperdicio, especialmente los apartados sobre la memoria histórica, que para Chirbes no significa otra cosa que “cumplir con la obligación de contar nuestro tiempo, meter el bisturí en lo que este tiempo aún no ha resuelto –o ha traicionado– de aquél, y en lo que tiene de específico” (p. 17).

Blanco Aguinaga¹ recoge en este libro una gavilla de trabajos de desigual extensión, mas de parecida enjundia. Los dos más amplios versan, el primero, sobre las configuraciones de los vencedores y los vencidos en algunas novelas de Galdós (pp. 15-79) y, el segundo, sobre las dificultades teóricas que plantea la integración de la producción literaria del exilio español en la historia de la literatura española (pp. 249-294). También son extensos los dos ensayos que estudian el contexto social, literario y político de los jóvenes

¹ Blanco Aguinaga (Irún, Guipúzcoa, 1929) es, además de novelista, un notable crítico e historiador de la literatura española. En 1939 se exilió con sus padres en México, donde creció. Se doctoró en Filología española en la Universidad Autónoma de México. Ha sido catedrático en universidades de México, EE. UU. y España. Entre sus títulos de crítica figuran *El Unamuno contemplativo*, *Emilio Prados: vida y obra*, *Juventud del 98*, *De mitólogos y novelistas*, *La historia y el texto literario: tres novelas de Galdós*, *Historia social de la literatura española* (con Iris Zavala y Julio Rodríguez Puértolas), *Sobre el modernismo, desde la periferia*, y otros más. En el ámbito de la creación literaria cabe rememorar sus novelas *Ojos de papel volando* (1984), *Un tiempo tuyo* (1988), *Carretera de Cuernavaca* (1990), *En voz continua* (1997), *Ya no bailan los pescadores de Pismo Beach* (1998) y *Esperando la lluvia de la tarde* (2000). En *Un tiempo tuyo* tematiza el exilio, la identidad, la memoria cultural y colectiva y la Guerra Civil española.

del 98 que se rebelaban contra la Restauración (pp. 80-115) y la poesía del bilbaíno Blas de Otero (pp. 295-337). Este trabajo y el que dedica a Galdós son los únicos que tratan obras de un solo autor; y dos son también los que analizan una única obra: *En torno al casticismo*, de Unamuno, y *Reivindicación del conde don Julián*, de Juan Goytisolo. El espléndido tríptico sobre el exilio se abre con una breve aportación sobre la memoria y la nostalgia de la patria de la primera poesía de Alberti, Prados, Cernuda, Altolaguirre y otros; sigue un ensayo que estudia aspectos preponderantes del regreso a España de los poetas exiliados en México; cierra un excelente e innovador trabajo sobre la herencia cultural de los poetas del 27, que Blanco Aguinaga entiende en la doble acepción de herederos (e. d., lo que recibieron) y heredados (lo que los poetas nos han legado); un cierre que, sin que el estudioso lo declare de manera expresa, el lector comprende que es póstico y paso obligado para entender el ensayo siguiente, dedicado a Emilio Prados y a la poesía republicana de la guerra civil. El capítulo sobre la recepción de la narrativa del *boom* en España en las décadas de los sesenta y setenta constituye junto con los que versan sobre el exilio y la generación del 27 una de las aportaciones más relevantes del libro; relevante por su talante innovador, por la sutileza analítica, por los resultados del acercamiento endocrítico a una problemática hasta entonces sin antecedentes y, no en postrer lugar, por lo que la recepción de la nueva narrativa latinoamericana significó en su día para la novela española². El estudio concluye con el

² El espacio a disposición admite una sola cita, que obligadamente deberá referirse a *Tiempo de silencio* (1962), obra de la que sabemos por Blanco Aguinaga que alcanza “la octava edición en seis años, con dos ediciones en el 69 y

repetido de algunos trabajos de la etapa de la transición (pp. 383-416), analiza algunas de las novelas que considera significativas y menciona los nombres de los escritores que considera de presencia obligada.

El volumen de Chirbes³ consta de una esencial y detenida introducción y de cuatro secciones: “I. Maestros”, “II. Contemporáneos”, “III. Memorias y manobras” y “IV. Cuestiones domésticas”. La sección primera recoge cuatro estudios: los dos primeros tratan, respectivamente, la “revolución literaria” en *La Celestina* (pp. 41-61) y la novela de guerra europea del primer tercio del siglo XX (pp. 62-86); en los otros hace una exégesis de la obra *in toto* de Cervantes (pp. 87-111) y una sentida vindicación de Galdós (pp. 112-149), zarandeado, como sabemos, por algunos escritores de la generación del 98, que, insatisfechos con lo alcanzado, trataron de transmitir sus sentimientos a los

dos en el 71, a lo que sigue una novena edición de dos tiradas, 1972 y 1973, hasta de cuarenta y ocho mil ejemplares cada una. Es decir que, aunque provocó un gran entusiasmo entre los “iniciados” de 1962, *Tiempo de silencio* no fue acogida por el mayor público “culto” nacido con el “despegue” económico de los años medios del franquismo hasta que –por así decirlo– no se vio arropada por el éxito de la novela hispanoamericana” (pp. 370-371).

³ Rafael Chirbes, novelista esencial e imprescindible, se ha mantenido siempre al margen de capillas literarias y ha plantado cara a los envites mediáticos. Ello es así porque, desde antes de los comienzos de su carrera literaria, ha podido asegurar su independencia con los ingresos de sus colaboraciones y labores de redacción en periódicos y otras publicaciones, entre las que destaca la revista culinaria *Sobremesa*. Su mundo novelesco recoge sus vivencias y está caracterizado por una crítica descarnada a los años de la transición política española, que a su juicio fue, también, traición a los ideales democráticos y transacción política; en esta línea se sitúan varios de los ensayos reunidos en el libro.

grupos juveniles del 27 con “fiebre renovadora” y aspiraciones teóricas⁴.

Cuatro de los siete trabajos que configuran la sección segunda tratan de obras específicas de Ignacio Aldecoa (*Gran Sol*), Martín Gaité (*Cuadernos de todo*), Vázquez Montalbán (sobre todo en referencia –y deferencia– al escritor gourmet y “zapador en la cocina”) y Andrés Barba (sobre su novela *Ahora tocad música de baile* y la piedad, que humaniza cuanto toca). Los dos breves apuntes sobre la novela contemporánea (que a juicio de Chirbes puede asfixiarse en su “exceso de aptitudes” y morir en aras de la excesiva inteligencia) ponen el dedo en dos llagas recientes: la exagerada preocupación de algunos novelistas por mostrar los efluvios y sobrantes de un legado que crece sin cesar de resultas de los saberes teóricos de la ciencia literaria y la pandemia de la autorreferencialidad; tal es así que no duda en afirmar que el novelista ya no ayuda únicamente a “construir la narración, a buscar el sentido de lo colectivo”, a poner en escena “los ritos de la tribu”: captura las “palabras de la tribu y las lleva a su húmeda guarida”, p. 209).

No parece aventurado adelantar que el manojo de trabajos sobre la llamada me-

moria histórica de la sección tercera será referencia obligada para quienes se dispongan a abordar temática tan concurrida en los últimos tiempos. En el primero, Chirbes recuerda que el presidente Aznar inauguró la sede de la Fundación Max Aub, y que el “fugaz candidato a la jefatura del gobierno, Joaquín Almunia, encontró inmoral” que así fuese: Aub era socialista. Chirbes no duda en subrayar que durante los catorce años de gobiernos socialistas, “la obra de Aub no existió”, que aunque Aznar atara “el cadáver de Aub del carro triunfal de su cortejo”, también los otros querían “usarlo como arma arrojadiza” (p. 217). El segundo trata, en sintonía con el título (“El principio de Arquímedes”), de “desalojos”, de espacios vacíos que habían sido ocupados por los vencedores, huecos dejados por las “víctimas de la guerra, por los ejecutados en la posguerra, por los exiliados” (p. 220); y con ellos habían desaparecido la vida parlamentaria, los partidos políticos, los sindicatos, los centros obreros, las casas del pueblo, entre otros valores y derechos (p. 222).

En el escrito titulado “De qué memoria hablamos” vuelve sobre las *Tesis de la filosofía de la historia* de Walter Benjamin para subrayar la necesidad de desconfiar de las versiones canónicas del relato oficial, interesado en convertir la sedición en discurso desnaturalizado e inofensivo. De ahí que, a su juicio, la declarada moderación de la transición fuese una forma de eufemismo para afirmar que el modelo se daba por acertado y concluido, y que la narración canónica había sido declarada como la mejor posible; y que una vez cerrado el relato, se daba por clausurado el turno de propuestas: “Se clausuró el pasado, que es donde las dudas nacen” (p. 242). Salva pocos títulos, entre los que destacan *Si te dicen que caí*, *Un día volveré* (ambos de Juan Marsé) y *El pianista*

⁴ “El desprecio por la obra de Galdós” –rememora Chirbes, a la par que se refiere a las críticas de algunos hombres del 98– “ponía de acuerdo a rancieros monárquicos y clericales con vanguardistas parnasianos, simbolistas y modernistas; a asiduos de misas, procesiones y novenas con fumadores de pipas de kif, bebedores de absenta y frequentadores de prostibulos, e incluso con esos enfermos del alma que fueron los noventayochistas, consiguiendo el consenso de una tribu disforme: Galdós se había convertido –ya en sus últimos años de vida– en paradigma de una literatura sin ambición estética, de estilo rasante (de vuelo gallináceo hubiera dicho el propio Galdós) y torpe, tan falto de matices como carente de profundidad psicológica” (p. 113).

(de Vázquez Montalbán), novela paradigmática que deja “constancia de que quienes hicieron la historia real no acabaron siendo los protagonistas de la historia oficial” (p. 244).

En “Una nueva legitimidad” subraya la “cálida oleada de neorrepblicanismo” que se propagó por España en 2006, año de la memoria histórica y setenta aniversario del comienzo de la Guerra Civil: “Ser republicano se había convertido en políticamente correcto” (p. 252). Hubo incluso personajes públicos que, con ocasión de las conmemoraciones del evento, se mostraban “matizadamente republicanos”: “Soy tan republicano que soy juan-carlista”, declaraban los más atrevidos, a la par que ostentaban su “oculta osamenta tricolor” (p. 251). Dicho sea de forma concisa: Chirles explica la presencia renovada del tema de la memoria a la vida pública como “un intento de recuperación” por parte de la socialdemocracia de una legitimidad dilapidada durante los primeros gobiernos socialistas de la transición.

Efectivamente, nos hallamos ante dos colecciones de ensayos en parte paralelos y complementarios; dos libros apasionados, lúcidos, incisivos, conmovedores.

José Manuel López de Abiada

Sharon G. Feldman: *In the Eye of the Storm. Contemporary Theater in Barcelona*. Lewisburg: Bucknell University Press 2009. 411 páginas.

Progressive thought in Literature, Music, Architecture and the Visual Arts increasingly finds expression in Barcelona, one of the most dynamic centers of modernist art and architecture in Europe. Presently, the city is experiencing the most dynamic and polemical period in

its modern theater history. It is the powerful nucleus of a dynamic theater scene that in recent years has witnessed an eruption of new dramatists and a constant increase, in the international scene, of Catalan directors, playwrights, and independent theater companies.

Contemporary Catalan stage has struggled to recover and reconstitute the professional legitimacy and visibility that it lost during the Franco dictatorship. *In the Eye of the Storm: Contemporary Theater in Barcelona*, Sharon Feldman describes the public and private dramas, the crucial moments, and several of the most important stories that have shaped the theatrical life of the city of Barcelona in the aftermath of the dictatorship. *In the Eye of the Storm* comes into light at a key moment, echoing the current political and social processes of the cultural and artistic projects that were shattered in Catalonia during Franco’s regime. Feldman elegantly draws the complex picture of the very stormy climate in which Catalan theater was immersed; hence the title of the book.

Feldman’s book is also the first study that examines at length several key companies, playwrights, theatrical works, and performances that have contributed in significant ways to the recuperation of Contemporary Catalan theater and stage under Spanish democracy and its relationship with the cultural identities that were repressed by Francoism, especially Catalan identity.

In the Eye of the Storm is an exhaustive study that also deals with the emergence of Catalan political theater and performance after Franco’s death and, in general, with the renaissance of the Catalan text-based drama. The collection of chapters dedicated to Els Joglars; La Fura dels Baus; Josep Maria Benet i Jornet; Sergi Belbel; Lúisa Cunillé; Carles Batlle and Josep Pere Peyró, sets out issues and

raises questions of memory and cultural identity; landscapes of war in the late modern era; immigration, the issues of multiculturalism and nationalism in Catalonia and the constitution of everyday life urban spaces, mainly in Barcelona. However, she not only renders the plays or their performances as just examples of a certain culture, Feldman rather makes clear in her study that they have value and resonance even outside of the Catalan cultural milieu.

The book concludes with an epilogue titled “New Spaces and New Visions” devoted to the multiple spaces and voices that have emerged on the Catalan stage during the decade of 2000, spaces and voices that constitute what the author calls “a changing landscape”. Feldman’s literary and historical analysis is fresh, provocative and absolutely gripping. For all interested in both the cultures of Contemporary Spain, performance and cultural studies, she has written an essential text.

Jennifer Duprey