

1. Literaturas ibéricas: historia y crítica

Santiago Fernández Mosquera: *La tormenta en el Siglo de Oro. Variaciones funcionales de un tópico*. Madrid/Frankfurt/M.: Universidad de Navarra-Iberoamericana/Vervuert (Biblioteca Áurea Hispánica, 43) 2006. 192 páginas.

Como señala el propio autor, el tema de la tormenta ha sido estudiado en la mayoría de las literaturas europeas. Es cierto que el interés por el tema en, digamos, la crítica anglosajona, ha sido impulsado, singularmente, por *The Tempest*, la famosa obra de Shakespeare y que no hay una obra “tempestuosa” tan canónica en la historia de la literatura española. Pero las tormentas han aparecido con generosidad en nuestra literatura ya desde la época medieval, como prueban la *Gran Conquista de Ultramar*, de 1293, o *El Victorial* de Gutierre Díaz de Games (ca. 1436), por citar sólo dos ejemplos. Por eso resulta llamativo que una historia como la española, tan volcada al mar, y que una literatura como la suya, que desde antiguo ha recreado las tempestades en el mar y sus efectos, no hayan concitado más interés crítico. Aunque el tema ha sido tratado más a menudo en el contexto de obras más generales, la bibliografía de los últimos veinticinco años muestra apenas cuatro o cinco artículos específicamente dedicados al tema. Dichos artículos se centraron, sobre todo, en la presencia del tópico en los géneros épico y/o narrativo. En *La tormenta en el Siglo de Oro*, Santiago Fernández Mosquera paga la deuda que los estudios literarios auriseculares tenían contraída con el estudio comprensivo de este tópico. Ése es uno de los principales méritos de la obra: contemplar el tópico desde la diversidad genérica para poder

comparar y extraer conclusiones al respecto. La principal y más sorprendente constatación es que, “cuanto más real es la experiencia de la tempestad, menos ricas son las alusiones literarias a ella” (p. 166), quizás porque su constante presencia en la tradición literaria había desgastado el tópico, inutilizándolo para una pulsión tan barroca como era la de tratar de maravillar al lector (p. 169). Eso va a llevar a diferentes propuestas resemantizadoras, que el autor desentraña con precisión y rigor filológicos.

La tormenta en el Siglo de Oro está compuesta de una introducción, a modo de primer capítulo y cuatro capítulos que, a su vez, son versiones ampliadas de artículos o ponencias congresuales.

En el primer capítulo se aclara el campo semántico de la tormenta (tempestad, borrasca, fortuna...), además de ilustrar la presencia del fenómeno en el teatro aurisecular.

El segundo capítulo trata de explicar un hecho llamativo: a pesar de que provocan los muchos naufragios presentes en las crónicas de Indias, y en claro contraste con otros textos coetáneos, las tormentas aparecen descritas muy sobriamente en aquellas (p. 46). La razón de esta ausencia de ornato radica, según Fernández Mosquera, en que los cronistas renuncian a la *evidentia* en favor “del estilo medio que conferiría veracidad a sus textos” (p. 71). El término “grita”, presente en muchos de los textos analizados en este capítulo, se define (p. 59) y analiza a partir de *Autoridades* (la definición del *Covarrubias* es similar) como “confusión de voces, altas y desentonadas”, aunque también cabría entenderlo como término propiamente náutico (“la boz que dan iuntamente [los marineros] quando iuntos fazen algo en la

naue”), que es como lo recoge Alfonso de Palencia en su *Universal vocabulario en latín y en romance* (1490).

El tercer apartado se enfoca (terciando oportunamente en el eterno debate crítico de los estudios lopianos entre literatura y vida), en las estrategias literarias que el escritor emplea para darle variedad al tópico. Lope, conocedor de su público, acomoda el tópico de acuerdo con cada género. Mientras en el teatro las ocurrencias de las tormentas son más visibles y cercanas a los modelos tradicionales, en obras que guardan más parentesco con la épica clásica (la *Dragontea*, la *Jerusalén*, *La hermosura de Angélica*) Lope juega con las expectativas de sus lectores y se aleja de Lucano y Virgilio (sus fuentes clásicas, leídas directamente o en poliantes), por medio de la amplificación y del extrañamiento genérico (p. 87).

El cuarto capítulo estudia el uso calderoniano del tópico, tanto en relatos dramáticos como en acotaciones escénicas. En general, se confirma la inclinación general del dramaturgo de favorecer más lo literario-textual que lo tramoyístico. Fernández Mosquera contrasta la escasez de detalladas didascalias sobre el motivo (reflejado tramoyísticamente mediante sinédoques visuales y sonoras), con el “enriquecimiento estilístico” fundado en metáforas e hipérbolos de matriz virgiliana (p. 156) con que se ilustran las tormentas relatadas directamente por los personajes.

El quinto y último capítulo se centra en el uso eminentemente metafórico que Quevedo hace del tópico en su obra poética “seria”, mientras señala la escasa incidencia significativa de este *topos* en la prosa del escritor. Quevedo pretende alejarse de los aspectos épicos evocados por la tormenta y, sobre todo en sus poemas amorosos y morales, ve el tópico desde la hipérbole alegórica mientras dialoga intertextualmente, como en él es habitual, con

textos bíblicos, con poetas elegíacos latinos o con la tradición petrarquesca. Como no podía ser menos en Quevedo, éste hiperboliza mediante un “salto catacrético” (p. 177) lo que ya era una hipérbole clásico-bíblica (el mar que se levanta hasta el cielo, descubriendo un abismo de arena).

Desde el punto de vista editorial, la presencia de un índice onomástico hubiera coronado lo que es, a todas luces, una obra impecable.

En suma, *La tormenta en el Siglo de Oro* es una obra brillante que junta el rigor filológico y la sagacidad analítica propias de su autor, con una amenidad que emana de la variedad de textos y del interés que concita el motivo estudiado.

Carlos M. Gutiérrez

Steven Wagschal: *The Literature of Jealousy in the Age of Cervantes*. Columbia: University of Missouri Press 2006. 220 páginas.

A pesar de que los celos son tratados con relativa frecuencia en la literatura española del Siglo de Oro, no abundan los estudios dedicados a este tema, razón más que suficiente para que más de un lector pueda sentirse atraído por el libro que aquí nos ocupa. Si a ello se unen la seriedad, el rigor crítico y la originalidad con que su autor analiza los textos seleccionados de Lope, Cervantes y Góngora, su lectura resulta altamente recomendable para quienes estén interesados bien en este tema, bien en los asuntos que le son afines, tales como el amor, las pasiones, el deseo o las más que traída y llevada cuestión del honor. Convengamos, de entrada, en la importancia de la pregunta planteada por Wagschal al principio de su estudio; a saber, por qué abundan tanto las represen-

taciones de los celos en la literatura española del Siglo de Oro. Pregunta que lleva al mismo Wagschal a concluir que el tema de los celos llega a ser una herramienta útil en manos de los autores mencionados con vistas a intervenir en una serie de problemas políticos y culturales relacionados con el poder.

A través de los siete capítulos del libro, Wagschal examina las múltiples representaciones de los celos, representaciones que, según él, pueden ir desde los distintos elementos asociados con la tormenta —trueno, rayo y nube—, hasta la plaga, la rabia, el veneno, el monstruo y el barro. Al mismo tiempo que mantiene que dichas representaciones pueden hacernos entender mejor la epistemología, la moralidad y la estética del Barroco, Wagschal explica con todo detenimiento las hipérbolos, paradojas y metáforas usadas en dichas representaciones. Alejándose de la idea tradicional de que los celos no son más que una pasión baja y negativa, y de que, en consecuencia, no vale la pena estudiarlos, Wagschal muestra en los tres primeros capítulos, dedicados a diferentes obras de Lope (*Los comendadores de Córdoba*, *Peribáñez*, *El perro del hortelano* y *Arminda celosa*, entre otras), que los citados celos pueden constituir a un tiempo una forma de engaño y de desengaño.

Por lo que se refiere a la ética, es decir, a la idea moral de que los celos se oponen al concepto del amor puro, conviene parar mientes en el capítulo cuarto del libro, dedicado a obras de Cervantes como *El viejo celoso*, *La casa de los celos*, *El juez de los divorcios*, *la Galatea* y *Los trabajos de Persiles y Segismunda*, obras que, según Wagschal, tienen en común hacerle ver al lector que los celos representan un grave obstáculo contra el amor. En el caso de *El viejo celoso*, pocos lectores quedarán indiferentes ante la tesis de Wagschal de que Cervantes judaiza sutilmente a

Carrizales al asociar su condición con los rasgos medievales y renacentistas atribuidos a los judíos.

Tras el breve capítulo quinto, dedicado principalmente a *El Persiles*, especialmente a la reflexión de Periandro sobre cómo los celos pueden llegar a ser una emoción positiva que da lugar al amor, Wagschal dedica el capítulo sexto al poema de Góngora “¡Qué de invidiosos montes levantados!”. Basándose, con todo acierto, en los principios del psicoanálisis, Wagschal analiza las múltiples imágenes del poema, al mismo tiempo que compara la iconografía transformada del poeta cordobés con las fuentes poéticas y pictóricas que le sirvieron de inspiración.

Finalmente, en el capítulo séptimo de su libro, Wagschal mantiene que la manera en que Luis de Góngora trata el tema de los celos es un reflejo fiel de una nueva poética, la cual contrasta y contrapone las nociones estéticas del Renacimiento con el poder destructivo de lo sublime que el poeta cordobés otorga a los celos. Wagschal arguye de manera convincente que, lejos de ser una celebración del honor, el *Polifemo* es ante todo una representación de cómo dicho amor es destruido por los celos.

Visto en su conjunto, *The Literature of Jealousy* constituye un excelente recorrido crítico por el fenómeno psicológico, social y cultural de los celos, una de las emociones humanas más complejas y que más expuestas están al devenir del tiempo. El mérito de su autor estriba fundamentalmente en haber captado sutilmente las múltiples, diferentes y contradictorias “leyes” que los originan y los ponen de manifiesto dentro de una cultura, en nuestro caso la del Barroco. Cultura que, como el propio Wagschal indica, puede ser descrita como una cultura de celos.

Manuel Delgado Morales

Cesáreo Bandera: «Monda y desnuda». *La humilde historia de Don Quijote. Reflexiones sobre el origen de la novela moderna.* Madrid/Frankfurt/M.: Iberoamericana/Vervuert (Biblioteca Áurea Hispánica, 37) 2005, 405 páginas.

Sarah de Mojica/Carlos Rincón (eds.): *Autores del Quijote 1605-2005. Lectores del Quijote 1605-2005.* Bogotá: Editorial Pontificia Universidad Javeriana 2005. 2 Vols., 202 y 390 páginas.

Gonzalo Santonja Gómez-Agero (ed.): *La razón de la sinrazón que a la razón se hace. Lecturas actuales del Quijote. Textos del Encuentro de Escritores de Béjar y los Coloquios Cervantinos de Ávila.* Burgos: Fundación Instituto Castellano y Leonés de la Lengua 2005. 461 páginas.

Las consideraciones de Cesáreo Bandera acerca de la gran novela cervantina arrancan con una reflexión preliminar sobre el proceso de desacralización que la sociedad occidental sufrió durante –y a resultas de– el Renacimiento. Ese desencantamiento del mundo se manifestó también en la literatura caballeresca, causando, ya en Ariosto, una crisis de la idea de héroe y, como consecuencia, un lento agotamiento del modelo épico tradicional. Don Quijote, en tanto que antihéroe, es contemporáneo de dos célebres pícaros, Guzmán de Alfarache y Pablos de Segovia. Por otra parte, y a diferencia de Bakhtin, Bandera no cree que la aparición del antihéroe en la literatura sea de por sí un indicio de modernidad. Sostiene, antes al contrario, que la parodia del héroe, por sí sola, no haría del *Quijote* la primera gran novela moderna, y que “algo nuevo y sin precedentes tenía que ocurrir a partir de la intención paródica misma, que pudiera traspasar los límites de la parodia, eleván-

dola desde lo trivial y bajo” (p. 17). En el nuevo contexto desacralizado cambia asimismo la actitud de la sociedad ante el fenómeno de la locura. El loco, como el antihéroe, puede convertirse en víctima propiciatoria que la comunidad segrega de su seno. Pero ¿ocurre esto con don Quijote? Bandera desconfía de la interpretación de la locura como “sinrazón” (Foucault), a la vez que destaca la singularidad de la solución cervantina. La demencia de ese “entreverado loco” que es don Quijote no es total y remonta su origen hasta la literatura: el ilustre hidalgo enloquece después de sucumbir a los atractivos de la vieja ficción. Cervantes, empero, no transforma a don Quijote, sin más, en una figura pública expuesta a la burla y el escarnio (contrariamente a lo que intentaría hacer su imitador, Avellaneda), sino que redime a su personaje y, a la postre, lo salva. Lo extraordinario de la mayor novela cervantina es que “reúne en sí misma los dos aspectos del proceso de desacralización: el colapso histórico de la vieja figura del héroe y el rescate del marginado”, solución que a Bandera parece no sólo muy humana, sino también “de espíritu profundamente cristiano” (p. 30). Según él, “la novela moderna comienza precisamente cuando ese personaje risible es rescatado de la locura autodestructora de su imposible sueño, revelándonos como algo humano y nada más que humano” (p. 18).

En el “Prólogo” de la Primera Parte, Cervantes nos presenta la historia de don Quijote como una leyenda ‘seca’, semejante, por tanto, a su héroe, a quien se describe desde el primer capítulo como “seco de carnes y enjuto de rostro”. Ello quiere decir que el relato lleva sobre sí la impronta inconfundible de su protagonista. Hay que añadir, sin embargo, que la historia de Alonso Quijano no ocupa el entero espacio textual de la novela: numerosos episodios insertos la enriquecen, sobre todo en

la Primera parte, y le confieren un carácter de amena variedad, que es todo lo opuesto a la esterilidad y aridez de las que habla el Cervantes prologuista. Desde el punto de vista de Bandera, el *Quijote* inaugura la novela moderna; el *Persiles* es, en cambio, una epopeya cristiana. No queda muy claro, con todo, a qué textos se refiere cuando afirma que “el mismo Cervantes creía aún en la posibilidad de una épica nueva, moderna, cristiana”, a la manera de Tasso y de Camões (p. 14). Un atento análisis de la “Historia del Cautivo” podría revelar más bien lo contrario, pues en aquel cuento se pasa de la época de los héroes (representada por don Juan de Austria y el primer amo del esclavo, el Uchali) a la edad contemporánea de Cervantes, caracterizada por cierto relativismo y dominada por la religión y el dinero. Algo semejante ocurre con las dos Italias de “El licenciado Vidriera” (la Italia mítica de Roma, Nápoles y Sicilia, y la Italia histórica de Loreto, Venecia y Milán) y con las experiencias del joven héroe Ricaredo, que en el desenlace de su relato (“La española inglesa”) no exhibe, como seña de identidad, su espada, sino una “cédula bancaria”.

Cesáreo Bandera dedica un capítulo completo a la valentía de don Quijote, que tal vez no resulte tan admirable como la de un hombre cuerdo y plenamente consciente del peligro. La visión que don Quijote tiene de sus aventuras —por ejemplo, la de los leones— está inevitablemente condicionada por la literatura. El observador del desafío de los leones es Diego de Miranda: un caballero sereno y equilibrado, a quien solo mueve el deseo de calar en la extraña personalidad de don Quijote. A lo largo de sus conversaciones con el Caballero de la Triste Figura, se contraponen la cordura de un epicúreo cristiano y la locura del hidalgo de La Mancha. Ese contraste, según Américo Castro, subraya

las diferencias existentes entre una vida “retraída de todo heroísmo” y un ideal de vida heroica. Bandera se abstiene de seguir a Castro, no obstante, en la búsqueda de “toda clase de escondidas intenciones en el texto cervantino” y devuelve a don Diego su plena dignidad de hombre cristiano, prudente y reflexivo. Quien recuerde la vocación poética del único hijo de don Diego, que tanto preocupa a éste, y los comentarios de don Quijote acerca de la relación entre vida caballeresca y poesía no puede, con todo, dejar de aprobar, a lo menos en parte, algunas de las apreciaciones de Américo Castro. Y es que las comparaciones de cuerdos y locos siempre resultan irónicas en Cervantes.

Los críticos con los que Bandera prefiere dialogar en este volumen son Miguel de Unamuno y Francisco Ayala. A través del Caín de Unamuno, esa figura de los celos, Cesáreo Bandera disecciona la trama del *Curioso impertinente*, tratando de explicar psicológicamente la extraña relación que existe entre Anselmo y Lotario. Encontrar a un crítico que no caiga en la ingenuidad de atribuir a esa amistad un carácter homoerótico es, ante todo, reconfortante. Y es que, como bien explica Cesáreo Bandera, “el problema de asumir una homosexualidad latente como explicación del deseo de Anselmo le quita toda importancia a la idea de la prueba”. Sabido es que el experimento de Anselmo consiste en someter a examen el “valor” de Camila. Tras concebir su absurdo plan, Anselmo, según Bandera, quien indaga en las motivaciones psicológicas del conflicto, “ya no ve en Camila la fuerza de atracción que antes veía”. Es posible. Lo cierto es que quien antepone la *curiositas*, el deseo de saber, a la confianza ha dejado por completo de amar. Bandera no analiza la segunda parte del cuento. La obsesión de Anselmo consiste, después de todo, en querer descubrir la “verdad” de Camila.

Su esposa, a través de una representación dramática, le obsequia con una “verdad” medio genuina, medio inventada, con la que Anselmo queda enteramente satisfecho. Ahora bien: ¿no habrá querido Cervantes reflexionar aquí sobre la “verdad de la ficción” y, por consiguiente, sobre la “verdad de la literatura”? En el comienzo de la novelita, la expresión “los dos amigos” coincide exactamente con la realidad que designa: la lengua, en esta fase ‘paradisiaca’, se corresponde todavía con el ser; en los últimos compases del relato, en cambio, el lenguaje, disociado del ser, se nos presenta como mero instrumento de persuasión, capaz de expresar, indiferentemente, la verdad y la mentira.

El estudio de Bandera, que aborda muy diversos aspectos de la novela máxima de Cervantes, merecería un comentario más extenso. Como crítico, creo sin embargo que, en muchas de sus lecturas (por ejemplo, en las relativas a *La Galatea*, al *Curioso impertinente* o al *Persiles*), Cesáreo Bandera se queda a medio camino, contentándose con sugerir interesantes enfoques nuevos desde una perspectiva antropológica.

Los quince *Autores del Quijote* que participan en el homenaje del primer tomo editado por Sarah de Mojica y Carlos Rincón pertenecen a la más reciente promoción de escritores colombianos. Mano a mano con algunos poetas amigos, han resuelto continuar escribiendo el *Quijote*. Contribuyen a esta tarea con poemas, sueños o cartas imaginarias, redactadas desde la perspectiva de algún personaje cervantino, y reescriben ciertos fragmentos de la obra inmortal de Miguel de Cervantes. Observa Carlos Fuentes, en un “Elogio de la incertidumbre” que sirve de introducción, que los lectores de hoy, debido a que conocemos la historia de la recepción del *Quijote*, sabemos más sobre él que el propio Cervantes. Así, el perfecto conoci-

miento de la intriga causada por la aparición del *Quijote* apócrifo de Avellaneda en el mes de julio de 1614 permite a Juan Gabriel Vásquez dedicar un agudo comentario a la figura de don Álvaro Tarfe, personaje de ambas segundas partes.

Son pocos, en cualquier caso, los que recurren a la simple erudición histórico-literaria: los más se entregan a los vuelos de su imaginación creativa. En “El fisgón impenitente”, sin ir más lejos, Lina María Pérez imagina un encuentro entre Miguel de Cervantes y su esposa, quien, en vez de alegrarse con la noticia de que su marido ha obtenido un premio en ciertas justas poéticas, echa pestes del escritor, a quien describe como un inútil que apenas consigue mantener a su familia. Quiere la suerte, o la lógica del cuento, que Catalina sea pariente de Alonso Quijano, “el gran lector”, que se le aparece en sueños, según ella misma cuenta al boticario del pueblo mientras don Miguel está escuchando. Esta conversación inspira a Cervantes, y le proporciona los decisivos materiales de construcción con que comenzar su futura novela. Otra soñadora convertida en protagonista de un cuento —en la contribución de Antonio Ungar— es Aldonza Lorenzo, que sueña a un tiempo con el bachiller Carrasco y con un viejo hidalgo del pueblo vecino, el loco Quijada. A la postre, se deja contagiar por las locuras del cincuentón y admite ser su dama (pero sólo en sueños, naturalmente).

Los trece colaboradores del segundo tomo son, bien mirado, lectores de lectores del *Quijote*, entre quienes cabe destacar a Dostoievski, Nabokov, Milan Kundera, Foucault, Unamuno, Ortega, Américo Castro, José Antonio Maravall, Auerbach, Borges y Carlos Fuentes. En el prólogo, y más aún en el denso epílogo, los dos editores del volumen, Sarah de Mojica y Carlos Rincón valoran, dialogando entre ellos, las consideraciones de

los autores mencionados desde una perspectiva lo más contemporánea posible. Recuerdan, en su diálogo, las famosas equivocaciones de Borges, que definía a don Quijote y Sancho como “lectores de la Primera parte”, sin considerar el analfabetismo de Sancho ni el hecho de que Alonso Quijano, una vez convertido en caballero andante, no vuelva a leer ningún libro o, cuanto menos, ningún libro completo. Dicha confusión les parece sintomática, habida cuenta de la facilidad con que se confunde lo impreso en el texto con aquello que se tiene la impresión de haber leído en él. También se complacen en hacer de *avocato diaboli* de Foucault, a quien reprochan haber establecido una sucesión de períodos históricos que se corresponde, tal vez, con la historia cultural de Francia, pero, ciertamente, no con la de España. El *Quijote*, de hecho, no se publica en el comienzo de ninguna “âge classique”: Cervantes y sus contemporáneos asisten a la quiebra del feudalismo, contemporánea de la monarquía de los Habsburgo, y participan en la aguda crisis de conciencia que este proceso suscitó. Según Pierre Vilar, “el imperialismo católico español no era sino la etapa superior del feudalismo”, y ello, desde luego, no permitía excesivas aperturas hacia la modernidad. En España, de hecho, “se congela la mentalidad arcaica contra la que Cervantes arremete” (Maravall), y no es ninguna casualidad que los contemporáneos de don Miguel no comprendiesen la novedad del *Quijote*.

César Valencia Solanillo y Svetlana Marr abren la serie de lecturas disertando sobre la admiración que el *Quijote* suscitaba en Dostoievski. La psicología quijotesca se refleja ante todo en *El idiota*, cuyo protagonista, el príncipe Mischkin, encarna la bondad y la belleza espiritual de los hombres, siendo, a la vez, un ‘idiota’ a los ojos de sus contemporáneos. Friedrich

Wolfzettel, en su ensayo sobre las funciones del *Quijote* en España desde los tiempos del Romanticismo hasta 1898, subraya cómo el personaje cervantino se convierte, de símbolo nacional, en mito literario de la nación. Teobaldo Noriega vuelve sobre el caso de Unamuno y caracteriza su relación con el *Quijote* como “una lectura apasionadamente humana”. Carlos Castrillón se centra en el concepto de “plenitud” del Ortega y Gasset de las *Meditaciones del Quijote*. Carmen Millán de Benavides considera *El pensamiento de Cervantes* de Américo Castro como una de las más influyentes lecturas del *Quijote* en el siglo xx. Hans Jörg Neuschäfer, en su relectura del capítulo cervantino de *Mimesis* (19492), observa que Auerbach pasó por alto, a la hora de estudiar el supuesto estilo llano del *Quijote*, las historias intercaladas, que “en la Primera parte suman más de la mitad del texto completo”. Eric Auerbach no percibió, a causa de su peculiar caracterización del realismo, el entrelazamiento de los diferentes niveles de estilo que caracteriza la novela cervantina.

Además de ser co-editora de ambos volúmenes, Sarah de Mojica contribuye a dilucidar, en sus magníficas “Cinco notas sobre Borges y Cervantes”, la trayectoria de Jorge Luis Borges, prestando particular atención a la influencia del *Quijote* sobre la evolución literaria del escritor argentino. Beatriz Pantin, tras recordar la polémica que provocó el título “malhadado” del primer estudio cervantino de José Antonio Maravall, *El humanismo de las armas de don Quijote* (1948), discutido por el propio autor en el prólogo de *Utopía y contrautopía en el “Quijote”* (1976), acaba centrándose en el estudio de los conceptos de utopía y de pseudo-utopía que han constituido la preocupación principal del ilustre crítico. Frente a los ensayos cervantinos de Carlos Fuentes, titulados *Cer-*

vantes o la crítica de la lectura (1976), el segundo editor del volumen, Carlos Rincón, se pregunta dónde reside la autoridad del *Quijote* como ficción fundadora de la novela moderna. Uno de los aspectos más novedosos del *Quijote* consiste, según él, en la sistemática desestabilización que sufre en la novela el concepto de ‘autor’. “El pretendido poder que permitiría dotar de significación a los nombres de las figuras y personajes, en los que se plasma la autoría, está ironizado” (p. 263). Ahora bien, una obra cuyo autor se oculta no deja de ser asequible a los lectores y Fuentes, igual que Roland Barthes y Wolfgang Iser en los años sesenta y setenta, otorga un rol privilegiado a la lectura y a los lectores inscritos en la obra. El primer lector de la novela cervantina es el propio don Quijote: un lector dotado de identidad, pero “incapaz de abrir con su lectura el espacio de lo ficticio”. Timo Berger presenta las lecciones cervantinas de Nabokov y llama la atención sobre algunas incoherencias que cree haber detectado en ellas. Es verdad que el autor de *Lolita* no lee la novela de Cervantes con excesivo entusiasmo: la considera “cruel y ruda”, poco refinada, fragmentaria y desigual, y sostiene que su arte no se puede comparar con el de Shakespeare. En su lectura se detiene casi exclusivamente en don Quijote y reflexiona sobre la repercusión que su figura tuvo en el imaginario de la cultura occidental. Para el norteamericano Harold Bloom, cuya lectura es objeto de un estudio de Patricia Trujillo, el *Quijote* es, en cambio, “la primera y la mejor de las novelas”. Bloom no es un experto en Cervantes ni pretende serlo. No explora las circunstancias sociales y políticas bajo las cuales se generó su obra, ni la examina como un documento ideológico. Concibe su crítica a partir de lo que más le atrae como lector: es fundamental, para él, la amistad entre Sancho y don Quijote, que representan dos

aspectos de la realidad humana. Termina la colección de ‘lecturas de lecturas’ Isabel Exner, con un análisis de la *Introducción al Quijote* (1999) de Milan Kundera. El paradigma esencial en que radica el logro específico de la novela como género se ejemplifica en el *Quijote*, según el novelista checo, con el deseo del protagonista de “ser lo que no es”. Además, se revela en este libro la “arbitrariedad de los sistemas de referencia subjetivos y sociales que normalmente se valoran como realidad incuestionada”, y es ésta la razón por la que el *Quijote* se ha convertido en un texto fundador de la novela europea.

En su introducción a *La razón de la sinrazón que la razón se hace*, Gonzalo Santonja Gómez-Agero director del Instituto Castellano y Leonés de la Lengua, recuerda que entre los libros de caballerías devorados por Alonso Quijano figuraban las obras de Feliciano de Silva, escritor mirobrigense y autor de auténticos *best-seller* del género, tales como *Lisuarte de Grecia* y *Amadís de Grecia*, pero también de obras de muy distinta orientación, como la *Segunda Celestina* (Medina del Campo, 1534), recibida “con general alborozo” y reimpresa hasta cuatro veces antes de su inclusión en el *Índice de libros prohibidos* de 1559. A don Feliciano se debe asimismo el título de este volumen de homenaje, a que han contribuido más de cincuenta escritores, poetas, ensayistas y profesores de literatura, en su mayoría procedentes de Castilla y León. Gracias a la clara disposición que le ha conferido el editor, el libro puede servir a los estudiosos de Cervantes de antología crítica, pues contiene breves reflexiones relativas a la “prefación” y a las cuatro partes del *Quijote* de 1605.

Dado que examinar con detalle todas estas contribuciones resulta, desde luego, imposible, me limitaré a presentar dos o tres de ellas. El poeta leonés Antonio Coli-

nas es el responsable del primer capítulo, donde, según dice, “todo es inicio, relato y cuento [...] y sin embargo, hay ya en él una honda aspiración hacia el símbolo”. Colinas reflexiona sobre la aparición del personaje femenino, símbolo “mal comprendido”, en tanto basado, desde el principio, en la dualidad Aldonza-Dulcinea. Ahora bien: ¿no son así, “humanos e ideales, casi todos los personajes femeninos de Cervantes”?

Como cervantista experimentado, Javier Blasco habla, a propósito de “El curioso impertinente”, de la “doble naturaleza del juego” característica de muchas novelas cervantinas. Analiza el cuento intercalado desde un ángulo muy particular, el del soneto amoroso que Lotario escribe para Camila (cap. XXXIV). Según Javier Blasco, “cada uno de los circunstancias entiende el poema desde una perspectiva vital diferente”. Anselmo cree que el soneto es parte de un juego literario al servicio de la ficción que él ha pedido representar. Camila sabe que ella es Clori, a quien se dirige el poema. Lotario no puede revelar el significado secreto de sus versos sin que Anselmo descubra la verdad de la situación. Anselmo, que desea que el experimento puesto en marcha por él continúe, acaba elogiando el poema, pero censura la crueldad de Clori. Camila pregunta a Lotario si “todo aquello que los poetas enamorados dicen es verdad”, lo cual induce a Lotario a darle la siguiente sibilina respuesta: “En cuanto poetas no la dicen, mas en cuanto enamorados, siempre quedan tan cortos como verdaderos”. Para facilitar la comprensión del misterioso comentario, Blasco recuerda una frase de un contemporáneo de Cervantes, Juan de Pineda (*Diálogos familiares de la agricultura cristiana*), para quien “el mentir de los poetas para en el sonido de las palabras, mas no en el sentido que hacen”. Concluye Blasco que la alusión de Lotario

a las mentiras de los poetas “sitúa el relato en un nivel de reflexión eminentemente literario, dejando en un segundo plano las implicaciones morales” y que “El curioso impertinente” es una novela ejemplar que “hay que leer en la clave de lo que Cervantes escribió en 1613”. Las novelas ejemplares, de hecho, son una “mesa de trucos”: tienen la capacidad de “decir por señas algunas verdades” y prometen “algún misterio escondido que las levanta”. También recuerda Blasco un comentario de san Agustín (*Quaest. Evangel.*) y otro análogo de Hernando de Soto (en *Emblemas moralizados*, Madrid 1599) sobre la ficción, que puede ser bien “mentira”, bien “figuración de la verdad”.

La teoría de la nueva narrativa aparece formulada también en el capítulo XLVII de la Primera parte, del que se ocupa José A. Pérez Bowie. En él, Cervantes pone de manifiesto su preocupación por establecer una teoría sobre la que fundamentar el género que él era consciente de haber inventado, teoría en la que “intenta casar los preceptos aristotélicos de verosimilitud con la capacidad de deleitar y suspender los ánimos de los lectores” a través de la *admiratio*, que “Cervantes consideraba inseparable de la creación literaria”. Pérez Bowie se distancia así del *cliché* de un Cervantes aristotélico y pone de relieve el carácter novedoso de su teoría de la novela.

Georges Güntert

Bruce R. Burningham: *Radical Theatricality: Jongleuresque Performance on the Early Spanish Stage*. West Lafayette: Purdue University Press 2007. 244 páginas.

Este estudio parte de una definición del fenómeno teatral cuyos orígenes se en-

cuentran en la reevaluación de los sesenta llevada a cabo por teóricos dramáticos que enfatizaron la esencialidad de los elementos performativos en la definición de la práctica teatral. En su análisis, el autor, sin embargo, ha decidido matizar el enfoque performativo al colocar como base esencial de la definición teatral un concepto activo de actuación que él denomina “teatralidad radical juglaresca”. Con esta matización su enfoque provoca en su estudio tres consecuencias. Evita, por una parte, la narración tradicional sobre la “excepcionalidad histórica” de la tradición medieval teatral española y la comedia clásica al utilizar el concepto de “teatralidad radical” para contextualizar en un ámbito paneuropeo las prácticas teatrales que emergen en el escenario propiamente español. En segundo lugar, al centralizar como clave de la práctica teatral la actuación juglaresca, evita la tradicional marginalización de lo juglaresco en un cajón de sastre de géneros menores por su carácter folklórico, oral y popular. Al revés, en una arriesgada, pero meditada afirmación, el autor plantea que el amplio repertorio juglaresco medieval abarca géneros literarios diversos, diferentes grados de profesionalización y diferentes géneros representacionales que comparten la misma estética performativa que las grandes piezas teatrales de los siglos XVI y XVII. Se basa para ello en su acertada visión de que la oralidad medieval está imbuida de un carácter dramático ineludible. Finalmente el énfasis en el aspecto performativo sirve también para deslindar su estudio de otros enfoques en los que el análisis teatral tiene una fuerte carga ideológica.

El estudio se divide en cinco capítulos. El primero supone una reevaluación de la tradicional teoría histórica que ve un origen en el nacimiento del teatro occidental: un momento fundacional en el que el rito “primitivo” deja paso al teatro “civi-

lizador”. Como muy bien señala el autor, ello implica una serie de apriorismos falsos al propio concepto de teatro como la preexistencia de un escenario prescrito en su función dramática o la existencia de un texto basado en lo que se percibe como diálogo dramático. Mediante un meditado análisis de teorías performativas el autor concluye que en el caso del teatro medieval, lejos de un momento fundacional en el que el teatro “surge” de una extensión de la liturgia, la actualización performativa juglaresca demuestra, al contrario, un *continuum* de prácticas que remiten al antiguo rapsoda con su inherente hilvanamiento de diferentes versiones y estrategias performativas en diferentes contextos y ante diferentes públicos. En su opinión, son estas estrategias las que entran a formar parte de la actualización performativa y pueden haber servido de base a la transformación de las prácticas teatrales medievales.

El capítulo segundo se centra en estudiar las modalidades performativas que estructuraban el teatro callejero medieval. Tras un análisis paneuropeo de textos juglarescos (como canciones de taberna, o romances y villancicos) el autor propone que los juglares, con su recitación en la que se dirigían al público, representan la esencia performativa del teatro, siendo el teatro de siglos posteriores una complicación de dichas prácticas. Con ello, rompe con la aparente excepcionalidad de la tradición teatral española medieval. Esta procedía, tradicionalmente, del énfasis en la ausencia de una consolidada tradición dramática eclesiástica, la cual se percibía como una rareza dentro del parámetro normal de “renacimiento” del drama occidental. Según el autor, el vigor del teatro callejero performativo antecede a dicho “renacimiento” a la vez que entronca la tradición española con el contexto europeo.

El tercer capítulo elabora aspectos de la poética performativa visibles en la nove-

la picaresca, en la actuación performativa carnavalesca en las obras de Rueda, Tarlton y Scala derivadas de esta poética picaresca y en la teatralización juglaresca de *Don Quijote* a través del episodio de Maese Pedro. Muy agudamente el autor señala además las limitaciones de la concepción carnavalesca antidramática de Bakhtin, enfatizando, al contrario, la potencialidad performativa del carnaval. El cuarto capítulo reescribe la importancia de la actuación performativa picaresca en el momento de expansión teatral e institucionalización del corral, generalmente silenciada en beneficio de los grandes autores teatrales; a la vez, analiza el modo en el que el corral en su aspecto material e imaginario coarta la variabilidad y libertad de la actividad performativa juglaresca. El quinto y último capítulo, analiza la tensión preceptiva en los siglos de Oro entre el teatro como fenómeno autorial o como fenómeno performativo, apuntando que, mientras Cervantes en su *Prólogo a las ocho comedias* da preeminencia al carácter autorial, marginando el fenómeno performativo juglaresco, tanto Juan de Timoneda como Rueda ofrecen una actitud ambivalente que hallará su constatación en el *Arte Nuevo* de Lope. En este texto, según el autor, se evidencian fisuras textuales que ponen de relieve, por un lado, la imposibilidad de sustraerse al peso de la tradición juglaresca en la configuración dramática de Lope y, por otro, la ansiedad que las implicaciones culturales de este modelo “juglaresco”, tachado de villano entre el *establishment* teórico, le ha creado al propio Lope. Esta tradición juglaresca se ve ratificada, según el autor, no sólo en la teoría dramática de Lope que le llevará a la identificación con los actores, sino en el propio éxito de su praxis dramática.

En definitiva, nos encontramos ante un sólido estudio que con rigor traza un surco teórico voluntariamente alejado de teorías

ideológicas. Si bien esta postura es debatible, debe aceptarse por su consistencia y por la densidad que le da al estudio del fenómeno teatral. Este estudio toca aspectos fundamentales sobre la configuración y definición teatral y en él se da una solución satisfactoria y convincente dentro del marco teórico impuesto. Esto es digno de enfatizar, pues se argumentan convincentemente aspectos centrales como el papel de la acción performativa en la definición del hecho teatral, la tensión entre autoría textual y representación performativa que circunda las preceptivas dramáticas de los siglos de oro y la esencialidad de la acción performativa juglaresca en la transmisión y génesis de formas teatrales. A la vez, el estudio convincentemente rehistoriza el teatro medieval y la comedia aurisecular española y pone de relieve su imbricación cultural en el ámbito europeo. Si acaso, su estudio hubiera sido más convincente mediante un análisis de las posibilidades performativas de la épica española, que se echan en falta en su segundo capítulo. A pesar de ello, Bruce Burningham ofrece un enfoque sugerente y original que permite analizar la práctica teatral en un ámbito en el que se entrecruzan la teoría literaria con la historia del teatro y los estudios performativos. De esta simbiosis ha fermentado un provocador estudio que ofrece una visión radical y personal sobre aspectos dramáticos centrales de gran progenie crítica.

Oscar Martín

Christophe Couderc: *Galanes y damas en la Comedia Nueva*. Madrid: Iberoamericana/Vervuert. Bibliotheca Aurea Hispanica, 23. 2006. 416 páginas.

La tesis más general que subyace a este libro podría ser resumida –en el senti-

do que Oleza adelantaba en su trabajo de 1981 sobre la propuesta teatral del primer Lope— en la idea de que hay en el teatro español una evolución que va del drama trágico, pasa por la tragicomedia lopianiana —el Lope todavía no llegado del todo a su arte— y arriba a la comedia “comedia” con una estación precedente que se ofrece en la comedia palatina. Enunciada esta idea en los planteamientos concretos del estudio que reseñamos: el elemento trágico, que radica en la quiebra de las reglas sociales que caracteriza a la Comedia Vieja, es mantenido en la posterior evolución como motor de la acción, pero sufre un proceso de “urbanización” convertido en parte de un código actancial que encarna en el rol de aquel galán que, en el momento de la celebración de los respectivos matrimonios —por regla éstos son endogámicos—, queda excluido de ellos.

Esta tesis general que vertebra el trabajo de Couderc —se trata de la versión española de su tesis de doctorado leída en diciembre de 1997 en la Universidad de Paris X-Nanterre— es trabajada específicamente en el corpus de la comedia de enredo o comedia de capa y espada (aunque se eche mano de tragicomedias y de comedias palatinas) para mostrar cómo se constituye la estructura de roles y sobre qué patrones funciona el modelo de esta comedia. En la primera parte del trabajo (pp. 71-213) se presenta la “Sistemática de las situaciones”; en la segunda, “El personaje y sus máscaras” (pp. 217-304), se describe cada uno de los roles y sus funciones; y en la tercera parte, “El personaje y su entorno social” (pp. 309-386) se muestra, a través de la concepción del héroe y del matrimonio, el imaginario social español que se encuentra detrás del modelo descrito.

Couderc parte, para presentar su modelo de situaciones y de acciones, de los planteamientos de Frédéric Serralta (1987) desarrollados para el teatro de Antonio

Solís que aislaba un esquema pentagonal de roles con la presencia de tres galanes y dos damas que Couderc reformula de la siguiente manera: a un galán principal A le corresponde una dama B, roles principales unidos frecuentemente por una recíproca relación amorosa; a un galán C le corresponde de igual manera una dama D, cuya relación amorosa, no siempre tan clara al principio, se realiza en el desenlace en el matrimonio; finalmente se encuentra todavía un galán E, frecuentemente el portador de la agresión a la pareja A-B y por ello motor de la historia, cuyas acciones y las de los otros hacen que en el mismo desenlace, quede éste excluido. Couderc recurre a piezas de Lope y Pérez de Montalbán para aislar lo que él llama un primer modelo “puro” que, en un tratamiento que duplica los lugares y las situaciones, da una de sus frecuentes variaciones y ampliaciones en la comedia del burlador donde galán y dama se duplican con un recurso al disfraz —frecuentemente aunque no sólo— por parte de los roles femeninos. Para estas comedias Couderc recurre a piezas de Lope, Tirso y Ruiz de Alarcón.

Una vez delineadas las situaciones básicas y sus roles, Couderc presenta a éstos últimos en la segunda parte de su trabajo. Se trata de los roles femeninos opuestos simétricamente que configuran los arquetipos de la dama pasiva (el rol A), novicia en amores, vigilada por el padre o el hermano y enfrentada a ciertos obstáculos, y la dama activa (el rol D), inestable, “mudable”, movida por un deseo que modifica la situación inicial de la pareja A-B y a la que le incumbe urdir las complicaciones. Los roles masculinos se encuentran en similar relación de diferencia y simetría: si el galán secundario (el rol C) puede hacerle sombra al galán principal (el rol A) y encontrarse siempre, no obstante, en situación de subordinación frente a ese héroe frecuentemente pasivo y víctima (el

rol A), resulta al final el beneficiario de la acción total y logra por ello casarse con la segunda dama (el rol D). Por su parte, el galán tercero o “suelto” se define por el desenlace final en el que queda, pese a –si no precisamente por eso– su actividad agresora y a su carácter externo a los otros roles, fuera del mundo que resulta de todas las acciones: es el agresor y adversario desafortunado que según las piezas de que se trate se presenta como traidor, burlador o poderoso que renuncia al final a su deseo de una de la damas (las tres posibles variaciones). Courderc no deja de enfatizar el decisivo rol que el desenlace (decir desenlace aquí quiere decir construcción del *plot*) cumple para la construcción y comprensión de las diferentes piezas. Pues por el desenlace se puede igualmente establecer una sistematización de la secuencia o las secuencias, se trate de la tripartita de la comedia clásica o de varias secuencias en la que la duplicación de los personajes y los lugares multiplica las acciones.

En la tercera parte, Courderc busca poner en relación los conocimientos ganados frente a la sistematización de las situaciones y los roles (lo que él llama una lectura funcionalista) con aquello que se escapa de la función del rol y que le otorga un carácter individual a ciertas figuras. Courderc busca explicar este hecho a través de la idea de héroe literario y de matrimonio. En las comedias del modelo “puro” puede resultar que el agresor y el protagonista sean el mismo rol y que éste resulte ser también el héroe, es decir, un héroe negativo que queda al final excluido. En las comedias de duplicación, por el contrario, el héroe puede aparecer en uno de los roles pasivos como víctima y las secuencias buscan mostrar cómo, mediante un proceso de iniciación, sale de esta situación de pasividad y se transforma él mismo en agresor en la medida en que se lo exige la situación doble para superar los obstáculos. La otra

constatación remite al mundo de lo social implícito en las comedias de enredo y se refiere a la interiorizada posición endogámica que caracteriza a toda la sociedad española de la época y que explica que la uniones exogámicas (eso significa una dama B con un galán E) sean imposibles y cuando se den tengan un desenlace trágico, aunque precisamente en algunos casos de la comedia palatina y otras de capa y espada se perciba, como Courderc lo enuncia, una liberalización de esta regla e incluso una posibilidad exogámica, especialmente en la comedias de duplicación, lo que de todas maneras no deja de ser una excepción para todo el sistema.

Courderc ha escrito un libro que entra a formar parte de las importantes investigaciones que se han realizado en los últimos años con el fin de poner un poco de orden y emplear una metodológica eficaz en la investigación (puntual y también histórico-literaria) de ese océano que es el teatro áureo y, en especial, la Comedia Nueva. Su fin es investigar el funcionamiento de la comedia de enredo y para hacerlo recurre a reducir complejidad (el modelo pentagonal) para luego a partir de esta reducción crear la suficiente complejidad en el análisis de reglas, relaciones y variaciones que expliquen este subgénero. Claramente dividido y muy pertinentes los criterios receptivos de elección del corpus de análisis, hay en este trabajo a veces un exceso en el acopio de material y ejemplos (Courderc maneja al detalle el campo y el corpus de investigación) que dificulta el deseo de hacer visible con claridad y distinción los claros y distintos planteamientos de este libro que se cierra con valiosas sugerencias sobre el lugar que puede ocupar la comedia de enredo en el sistema total del teatro áureo español. Es ya –y lo será por mucho tiempo– un imprescindible texto de consulta.

José Morales Saravia

Kathy Bacon. *Negotiating Sainthood: Distinction, Cursilería and Saintliness in Spanish Novels*. Oxford: Legenda 2007. 200 páginas.

El presente libro, tesis doctoral de la Universidad de Cambridge, pertenece a la distinguida colección “Legenda” publicada por el “European Humanities Research Centre” de la Universidad de Oxford y la editorial Maney bajo la supervisión de Martin McLaughlin y Graham Nelson. La monografía explora con precisión interdisciplinar la representación literaria de ciertas nociones religiosas en novelas y publicaciones periódicas españolas escritas durante el período de 1860-1915. Diferentes capítulos del libro analizan las implicaciones socio-estéticas del concepto de santidad en *La familia de León Roch* (1878), *La Regenta* (1884-1885), *Nazarín* (1895) y *Dulce dueño* (1911). Bacon basa su análisis en las formulaciones teóricas sobre el “campo cultural” elaboradas por el sociólogo francés, Pierre Bourdieu (1930-2002), y el relevante estudio sobre el impacto de la cursilería en la cultura española moderna escrito por Noël Valis (*The Culture of Cursilería. Bad Taste, Kitsch, and Class in Modern Spain*, 2003). Los capítulos dedicados a las novelas españolas comentadas aplican sendos presupuestos metodológicos. Conviene asimismo indicar que esta sugerente lectura, representativa de los intereses interdisciplinares asumidos por los estudios culturales hispanistas más solventes, mantiene un productivo diálogo crítico con la erudición más autorizada escrita sobre los textos sometidos a discusión.

“Approaching Sainthood” (pp. 5-21) elabora una detallada exposición de las fuentes teóricas utilizadas en el análisis de Kathy Bacon. Por lo que respecta a la propuesta de Bourdieu, la autora recuerda el carácter fluido que el sociólogo francés

percibe en la génesis del “capital simbólico” y el “campo cultural” generadores de la distinción (6-7, 15). El “campo cultural” es autónomo con respecto a otros campos y se articula apelando al desinterés de sus promotores. Bacon observa una significativa flexibilidad en la formación del discurso de la santidad (“sainthood”) en la cultura española moderna. La autora propone la noción de “capital santo” (“saintly capital”) para entender el prestigio o el descrédito experimentado por aquellas obras en las que se transmitan valores de santidad. En el caso concreto del “campo de la santidad”, Bacon indica la existencia de un proceso previo de ascesis desinteresada cuya consolidación permite alcanzar el imprescindible reconocimiento social (p. 12).

“Cursilería and the Field of Saintliness in Spain, 1860-1915” (pp. 22-53) explora el paralelismo entre el concepto de cursilería analizado por Valis y la representación de la santidad en la cultura española moderna. “Cursi” es definido en el *DRAE* como “lo que, con apariencia de elegancia o riqueza, es ridículo y de mal gusto”. Lo cursi y lo santo, durante el siglo XIX, según Bacon, manifiestan una compartida proyección social atribuida de manera subjetiva al género femenino (p. 31). En este capítulo se ofrece un detallado análisis de revistas y folletos religiosos ochocentistas. Entre otras obras comentadas, destacan los *Avisos muy saludables a las doncellas* (1860), del Padre Claret, y *El cuarto de hora de oración* (1874), de Enrique de Ossó. La autora recuerda que las novelas de temática religiosa comentadas en posteriores capítulos de su monografía desacreditan la práctica de conductas santas por su anacronismo cursi. El estudio de las fuentes religiosas inspiradoras de tales conductas nos ofrece en este capítulo una panorámica muy detallada para entender en sus justos términos qué supone asumir

un discurso de santidad en la España decimonónica. La autora vincula esta empresa con el intento del neocatolicismo integrista por recuperar la hegemonía política de la Iglesia mediante la feminización de las prácticas religiosas (p. 35). Formar amplios colectivos de mujeres santas permitiría entonces rebelarse contra la paulatina secularización apreciable en la España de la segunda mitad del XIX (pp. 38-42). Hubiera sido conveniente que este capítulo detallara en mayor profundidad la compleja evolución del neocatolicismo español. La irreversible secularización de la cultura española establecida al calor de la Revolución “Gloriosa” (1868) devalúa, en efecto, el proyecto neocatólico mediante su asociación con los rasgos definidores de la cursilería (v. gr. falta de autenticidad, mal gusto, imitación fallida). Conviene recordar, de todos modos, que el neocatolicismo disfrutó de un prestigio institucional en España durante el reinado de Isabel II (1843-1868). Ese proyecto socio-estético nunca presenta perfiles cursis debido a su respetabilidad artística. Apelar a empresas virtuosas de santidad en esta época, por tanto, no sólo otorga reconocimiento académico sino más bien vínculos con el “capital simbólico” masculino del dominante, hasta 1868, “canon isabelino”. El neocatolicismo isabelino también ofrece “capital simbólico” a las escritoras involucradas en su difusión. La noción de la “mujer fuerte” de inspiración bíblica, por ejemplo, configura espacios discursivos mediante los que autoras como Fernán Caballero (1796-1877) o Gertrudis Gómez de Avellaneda (1814-1873) pueden inscribirse en la legitimidad cultural isabelina.

“Soberbia vestida de humildad”: Laying Claim to Sainthood in *La familia de León Roch*” (54-90) estudia la construcción del discurso de la santidad en la novela galdosiana, *La familia de León Roch*. La autora aplica extensamente en este

capítulo el modelo de lo cursi propuesto por Valis: la cursilería impregna incluso a sus detractores debido a sus fundamentos proteicos. Bacon adopta esta teoría para justificar la dimensión cursi del personaje galdosiano de León Roch. Cuestionable nos parece considerar cursi una figura masculina que, en el universo narrativo galdosiano, desacredita precisamente al neocatolicismo por su cursilería artificiosa. Algunos ejemplos aducidos por la autora resaltan sin mucho éxito las presuntas carencias estéticas, literarias o morales de León Roch (p. 64, pp. 79-87). El interesante paradigma de Valis sobre lo cursi encuentra un difícil acomodo en esta novela debido a los perfiles laicos de su protagonista. Ciertas contaminaciones textuales resultan inevitables debido a la cercanía histórica entre el período isabelino y el último tercio del XIX. Jo Labanyi ha constatado la existencia de residuos textuales premodernos en novelas españolas seculares escritas durante la década de 1880 (*Gender and Modernization in the Spanish Realist Novel*, 2000). Este análisis nunca implica, de todos modos, asumir que el residuo se impone sobre el referente moderno. Bacon fuerza su interpretación de la presunta cursilería de León Roch por no percibir la intrínseca modernidad de la narrativa galdosiana apuntada por Labanyi. Más convincente resulta el análisis de los recursos paródicos empleados por León Roch para desacreditar la cursilería encarnada en los personajes masculinos y femeninos de orientación neocatólica (pp. 66-78).

“Será como todas”: The Unsustainability of Spiritual Distinction in *La Regenta*” (pp. 91-124) propone interpretar al personaje de Ana Ozores tomando como referencia el impacto estético en su trayectoria novelesca de la literatura mística. Las características del “capital de la santidad” son usadas por Bacon en su aná-

lisis del notable prestigio neocatólico de la obra de Santa Teresa de Jesús (1515-1582) (pp. 98-103). El ansia de emulación de esta mística constituye uno de los principales estímulos adoptados por Ana Ozores. Leopoldo Alas, “Clarín” (1852-1901) señala su cursilería utilizando, según propone Bacon, su conocimiento de los discursos científicos sobre la histeria (pp. 95-98). La falta de originalidad cursi del personaje se atribuye a unas deficiencias orgánicas vinculadas con su naturaleza histerica (p. 112). Este capítulo también interpreta el creciente poder social de Fermín de Pas en Vetusta mediante el referente del “capital simbólico” conectado con la distinción (pp. 113-122).

“Yo no soy nadie, yo no soy santo”: The Dynamics of Sainthood Authority in *Nazarín*” (pp. 125-150) aplica de manera convincente la propuesta de Bourdieu sobre la formación del “campo cultural” en la interpretación del discurso de la santidad descrito en *Nazarín*. Bacon destaca las conexiones entre esta trayectoria novelesca y la peripecia biográfica de San Francisco de Asís (1182-1226) (pp. 126-129). La autora recuerda el interesante impacto desestabilizador del “capital de la santidad” en la representación del género sexual. Un *Nazarín* virtuoso y ejemplar, en cierta manera, atribuye al género masculino las características femeninas del “ángel del hogar” construidas por la retórica doméstica ochocentista (p. 138). Bacon también vincula este personaje galdosiano con la difusión en España, durante los años de 1888-1898, de las teorías psiquiátricas formuladas por Cesare Lombroso (1836-1909). Presentan especial interés los vínculos que establece Lombroso “between the physiology of the man of genius [...] and the pathology of the insane” (p. 133). La santidad excepcional de *Nazarín* podría entonces vincularse con las actitudes excepcionales com-

partidas por genios, santos o enfermos mentales (p. 134).

“Mi espíritu no es como el de la muchedumbre”: Re-reading the Virgin Martyr as a Search for Distinction in *Dulce dueño*” (pp. 151-175) enfatiza la importante reformulación del discurso hagiográfico sobre Santa Catalina de Alejandría (siglo IV) en *Dulce dueño*. Bacon señala las notables resistencias del personaje de Lina a la narrativa de santidad utilizada por sus educadores: “she does not merely reproduce the story, but re-writes it and appropriates it for her own success” (p. 161). La autora destaca su aspiración al “capital simbólico” garante de distinción en su campo cultural (pp. 166, 171). *Dulce dueño* representaría una suerte de parábola escéptica centrada en el fallido intento de conseguir “capital de santidad” femenino. El fracaso de esta aspiración de distinción se produciría por el desconocimiento de las reglas definidoras de ese ámbito discursivo (p. 173).

“Conclusion: Negotiating Sainthood” (pp. 176-179) recapitula sobre los principales temas desarrollados en este monografía. Según Bacon, el discurso de la santidad, teóricamente inviable en una sociedad secular, continúa siendo un referente importante en la literatura española moderna. La sociología genética de Bourdieu es empleada por la autora para insertar tales aspiraciones espirituales en la realidad cultural de su específico contexto. El concepto de lo cursi descrito por Valis constituye, en opinión de Bacon, un recurso metodológico productivo en el análisis de ciertas ansiedades mostradas por los personajes santos hacia su potencial falta de autenticidad cursi. La autora asimismo señala que las cuatro novelas analizadas en su monografía no sólo evitan rechazar plenamente el “capital de santidad” sino que elaboran más bien una negociación textual cuyos efectos finales permiten la

actualización moderna de este concepto. Bacon señala las implicaciones de estos discursos religiosos en la representación, ocasionalmente problemática, del género sexual. *Negotiating Sainthood* incluye una extensa bibliografía (pp. 181-191) y un útil índice alfabético de autores, obras y conceptos citados (pp. 193-200).

La principal reserva teórica que puede formularse hacia esta valiosa monografía radica en la ambivalencia hacia lo moderno que la autora detecta en las novelas analizadas. ¿Mantienen las letras españolas posteriores a 1868 hábitos culturales propios del Antiguo Régimen como el “capital de santidad”? Existen inevitables residuos isabelinos de cuño neocatólico en la cultura española durante la Restauración (1874-1931). La producción literaria de Benito Pérez Galdós (1843-1920), Emilia Pardo Bazán (1852-1921) o Leopoldo Alas, “Clarín” acusa, sin embargo, el influjo de la significativa mutación cultural producida en las letras españolas post-isabelinas. El perfil secular de esta literatura, inequívocamente inscrita en una conciencia estética moderna, no permite ambiguas negociaciones textuales con una tradición premoderna superada de manera irreversible a partir de 1868. Los influjos textuales más relevantes de la producción novelesca post-isabelina deben buscarse más bien en el programa literario del realismo-naturalismo, la estética simbolista y, desde el período finisecular, un modernismo que fusiona nostalgias prerrafaelistas y modernas afirmaciones de esteticismo. Tales objeciones metodológicas, de todos modos, no invalidan la importante contribución al hispanismo elaborada por Kathy Bacon en esta monografía. Su obra nos ofrece una teoría sugerente para interpretar la ironía discursiva empleada en el descrédito del neocatolicismo. La autora también articula una metodología estimulante en el análisis de los discursos de

género visibles en novelas españolas representativas de la Restauración. *Negotiating Sainthood*, en definitiva, elabora análisis sugestivos de ciertas dinámicas textuales apreciables en la narrativa española posterior a 1868. Su lectura es altamente recomendable para los estudiosos interesados en el análisis del complejo engarce socio-estético del género sexual, las prácticas religiosas y la modernidad.

Íñigo Sánchez-Llama

Samuel Amago: *True Lies. Narrative Self-Consciousness in the Contemporary Spanish Novel*. Lewisburg: Bucknell University Press 2006. 215 páginas.

Narrative self-consciousness (perhaps more generically referred to as metafiction) has been a foundational component of the modern novel from the very beginning, though it was not until Robert Alter’s *Partial Magic* (1975) that it spawned a mini-boom of critical studies devoted to exploring the full range of its complexity. Literary critics working on Spanish fiction have contributed to this boom for many years, with groundbreaking studies by John Kronik on the nineteenth-century novel and Robert Spires on the twentieth, and with numerous books and articles on the theoretical and practical elements of metafiction from Cervantes to the most recent novels of Javier Marías. Samuel Amago’s *True Lies* falls fully in the mainstream of this critical work, with its primary focus on Spanish fiction of the 1990s.

Amago’s introductory chapter covers the theoretical ground from Alter to the present, with an eye toward showing how self-conscious narrative has served to enrich the contemporary novel rather than assure its death, as some critics have pro-

claimed. Amago makes few claims to theoretical novelty of his own, but rather embraces the principal thinking on metafiction by well-known theorists such as Linda Hutcheon and Patricia Waugh while rejecting the largely unsympathetic view of metafiction offered by Robert Scholes and others. Amago rightfully lauds Spires's groundbreaking 1984 study, *Beyond the Metafictional Mode*, and announces that his own work picks up where Spires's work ends. He further proposes that his study offers an innovative perspective overlooked by previous studies of metafiction: the importance of human consciousness, seen at least in part through the lens of postmodernism. Amago then devotes the remaining six chapters of the book to examining the narrative logic of human consciousness in novels by Rosa Montero, Juan José Millás, Nuria Amat, Javier Marías, Javier Cercas, and Carlos Cañeque, and how in each of their works the authors link self-conscious narrative to the construction of personal identity.

Amago's discussion of the novels is generally intelligent and purposeful. He is consistently guided by the main critical tenet of his work through which narration and self are viewed in a symbiotic relationship that underscores how stories create and sanction both cognition and meaning. This of course is not a new claim. Indeed the relationship lies implicit in much critical writing on metafiction, is summarized somewhat handily through the idea of split referentiality (a term awkwardly missing from Amago's study) that is common to all writing, and is drawn to the fore by works of metafiction.

But the strength of Amago's study, as well as its principal contribution to our understanding of contemporary Spanish fiction, lies with the reading of individual novels. From his use of the cannibal metaphor in Montero's *La hija del canibal*

to reveal how postmodern discourses piece together personal identity in the novel, to his focus on the creative role of reading to shape human consciousness in Carlos Cañeque's *Quién*, Amago shows that he is a skilled and disciplined reader with an eye for narrative complexities and thematic intensity. His study of the anxiety of influence in Nuria Amat's *Todos somos Kafka* and *La intimidación* is particularly well wrought, as is his exploration of indeterminacy and referentiality in Marías's *Negra espalda del tiempo*.

The broad project of Amago's study is shaped by the author's attempt to bundle the threads of self-consciousness, reference, and truth into an apology for the vitality of contemporary Spanish narrative – hence the emphasis on individual novels and how each functions through and as metafiction. Not unexpectedly, Amago pushes hard to show that the novel in Spain is alive and prospering. In the end, however, the bundling falls somewhat short of answering the larger questions embedded in the individual threads, and the slippery matter of “truth” in narrative fiction remains as ungraspable as ever. Amago's book ably advances the chronological study of self-conscious narrative in contemporary Spain beyond the previous work of Spires, but its theoretical reach remains largely attached to the critical writing that has come before it.

David K. Herzberger

Jesús Rubio Jiménez: *Valle-Inclán, caricaturista moderno. Nueva lectura de Luces de bohemia*. Madrid: Fundamentos 2006. 350 páginas.

No parece sino que el profesor Rubio Jiménez, autor de *Valle-Inclán, caricatu-*

rista moderno. Nueva lectura de Luces de bohemia, haya seguido las instrucciones que daba Zamora Vicente en el libro de la serie “El escritor y la crítica” *Ramón del Valle-Inclán* (Ricardo Doménech, ed., Madrid, Taurus, 1988): “Yo también pienso, como ya ha dicho más de un crítico, que es muy urgente la meditación sosegada y profunda sobre el trasfondo real de *Luces de bohemia*. Cada vez me afirmo más en la convicción de que todo lo que allí se desfigura pasó, tuvo su hueco exacto y atormentador sobre esta tierra de Dios. Sería necesario consultar las revistas y periódicos del tiempo, los diarios de las Cámaras, incluso charlar con los sobrevivientes, y, sobre todo, espigar a través de las memorias y recuerdos literarios (Cansinos Asséns, Eduardo Zamacois, Baroja, etc.)”. Y a esta tarea se aplica con fervor en un ingente trabajo de hemeroteca el especialista valleincliniano, autor de, entre otras obras, la edición en Espasa de los esperpentos de *Martes de carnaval*. En efecto, en *Valle-Inclán, caricaturista moderno* se encuentra la más completa recopilación de testimonios sobre la figura/persona de Valle-Inclán: en los primeros tiempos de su llegada al Madrid “absurdo, brillante y hambriento”, a ese ambiente de *golfemia* (término paródico de bohemia, utilizado por muchos, pero acrisolado por don Pío Baroja), bullebulle incansable en la galería de jóvenes de provincias ansiosos por hacerse un hueco en el panorama literario de principios de siglo; se repasa el carácter controvertido y polémico del autor gallego, el compromiso insobornable con una concepción estética abrazada y mantenida *à la limite*, tanto en los momentos de fama y prosperidad como en aquéllos de penuria en que plegarse a las directrices de los poderosos hubiera facilitado la vida de Valle y la de su familia. Y, por último, Rubio Jiménez pone ante el lector el más completo reper-

torio de menciones, condolencias, testimonios publicados a la muerte de Ramón José Simón Valle Peña en enero de 1936: desde el sentido homenaje en el Ateneo de Madrid, organizado por Rafael Alberti y M^a Teresa León, pasando por las tibiaas semblanzas publicadas por Maeztu y Baroja, contestadas desde distintos frentes, y la postura oficial de la R.A.E., por boca de Menéndez Pidal, destacando sus méritos literarios y lamentando que Valle no hubiera ingresado en la docta institución (apenas un mero ejercicio de templar gaitas, pues el académico Emilio Cotarelo y Mori había zanjado la cuestión abruptamente en 1934: “¡Qué disparate! No ha entrado [Valle-Inclán] ni entrará [en la R.A.E.]... No es un buen escritor. Es un galicista empedernido; destroza el castellano, no tiene respeto a las normas del lenguaje”). Los mencionados testimonios constituyen apenas un botón de muestra de la minuciosísima documentación que el profesor Rubio pone a disposición del lector en esta monografía.

Con todo, flaco favor hacemos a la obra reseñada si la resumimos a la glosa, extensísima y erudita eso sí, del autor de *Luces de bohemia*. Con una inclinación a las artes plásticas patente, Rubio Jiménez parte de la idea de que la predilección de Valle por Goya radicaría en el interés por lo grotesco para expresar una visión crítica de la realidad española, premisa que se plasma en la frase “el esperpentismo lo ha inventado Goya”; así, la cosmovisión del extravagante autor gallego se acerca a la etapa de las pinturas negras del pintor de Fuendetodos, en el marco de una corriente que arranca en El Greco y pasando por Goya se asoma al siglo XX, en plena vigencia del Modernismo, a través del libro *La España negra*, escrito por Émile Verhaeren e ilustrado por Darío Regoyos (quienes aparecen en el esperpento *Los cuernos de don Friolera*, caricaturizados

como don Estrafalario y don Manolito, el Pintor) y llega hasta Gutiérrez Solana, amigo personal de Valle-Inclán. En este contexto se subraya la mirada en el espejo como fuente de caricaturización, recordando los *Caprichos* de Goya donde los espejos devuelven a los modelos que se miran en ellos una imagen animalizada que transmuta un petimetre en mono, una mujer en serpiente enroscada en una guadaña y un militar en gato de mirada desafiante. De este modo, en Valle los espejos del café y el cristal del fondo del vaso desde donde contemplar el mundo funcionan como mecanismo distorsionador, sin mencionar los espejos del callejón del Gato. Aún dentro del arte pictórico, debemos mencionar a Ricardo Baroja (por cuya figura comparten predilección Valle-Inclán y Rubio Jiménez) y su especialidad de pintar aguafuertes. En este sentido, la pintura al aguafuerte es, con respecto al original, lo que la caricatura literaria y social de *Luces de bohemia* al modelo de sociedad del Madrid de principios del novecientos. En conclusión, cabe aplicar a *Luces de bohemia* el título de la obra que sobre el pintor de la familia Baroja escribió el profesor Rubio; sustituyendo un nombre por otro, obtendríamos *Valle-Inclán aguafortista: una visión de España*.

Por otra parte, disintimos de la consideración de *Luces de bohemia* como revista satírico-política habida cuenta de que este género, de origen francés y periodicidad preferentemente anual, apenas tuvo presencia en España y nos parece insuficiente la presencia de políticos caricaturizados (el caso más claro parece el del intelectual y periodista que derivó hacia la política y llegó a ser ministro, Julio Burrell). En *Luces de bohemia*, se menciona de forma tangencial con intención satírica o descalificadora a políticos de la época como Maura o Mariano de Cavia. Sin embargo, la escasez de testimonios

aducidos en este apartado por contraposición a los abundantes en otras tesis mantenidas por Rubio nos hace pensar que en este caso su interpretación es, cuando menos, forzada.

A la hora de cotejar modelo real y caricatura, *Valle-Inclán, caricaturista moderno. Nueva lectura de Luces de bohemia* pierde frescura y podríamos hablar, si no de nueva lectura, sí de relectura o lectura complementaria de las investigaciones de Zamora Vicente sobre el tema en la edición de *Luces de bohemia* que preparó para Espasa en 1961 o *La realidad esperpéntica*, de 1968. En este asunto, el profesor Rubio sigue una senda ya transitada: Max Estrella, caricatura de Alejandro Sawa; don Latino sin modelo reconocible, aunque se descarta el desdoblamiento de Sawa en dos personajes que Zamora Vicente había planteado como hipótesis; Zaratustra, caricatura del librero Pueyo; Basilio Soulinake, caricatura imborrable de Ernesto Bark quien, enfurecido, cargó contra Valle-Inclán por el retrato excesivo que de él había pergeñado. También se dedican páginas interesantes, por lo minucioso de la investigación, a la pléyade de epígonos modernistas y los modelos que sirvieron a Valle como punto de partida para el proceso de caricaturización.

En cuanto a la caricatura de Valle-Inclán, Rubio Jiménez declara sin ambages el propósito de su libro en las siguientes palabras: "Aquí se propone otra posible dimensión de la obra como autocaricatura del escritor gallego, dramatización de sus contradicciones de artista arrojado al laberinto de la ciudad moderna y él mismo origen de algunas de las caricaturas más inolvidables del Madrid de su tiempo y con toda probabilidad de la cultura española contemporánea". Acerca del Valle-Inclán biográfico se advierte del peligro de tratarlo superficialmente si sólo se repara en su aspecto estrafalario, se abunda en la

espiritualidad del personaje, en la literaturización constante sobre la vida propia, idealizando, por ejemplo, su viaje a México, viéndose como un aventurero, un gran soldado o un conquistador de las tierras de Nueva España. Tras la amputación del brazo, equipara su persona a la de Cervantes y el ideal caballeresco es sustituido por el modelo de hidalgo: su biografía se tiñe de quijotismo. Efectivamente, en Valle-Inclán se alterna la máscara real (no en vano, Gómez de la Serna considera que es “la mejor máscara a pie que cruzaba la calle de Alcalá”) y la literatura que, en *Luces de bohemia*, corresponde al Marqués de Bradomín. En consideración de Rubio Jiménez, la escena cumbre del proceso de caricaturización es el encuentro de Rubén Darío, caricatura de sí mismo, con el Marqués de Bradomín-Valle en el episodio shakespereo del entierro de Max Estrella. Desde la madurez-vejez, el autor gallego contempla su vida y, junto al autor que más había admirado en su vida, rinden homenaje al amigo común Estrella-Sawa.

El libro de Jesús Rubio Jiménez acumula méritos notables para atraer a su lectura tanto a investigadores y apasionados de *Luces de bohemia* y de Valle como a neófitos que buscan una guía de lectura para acercarse a una obra de teatro capital. No son menores de entre estos méritos la erudición apabullante del profesor Rubio, la exhaustividad en el rastreo de las fuentes, el acercamiento de dos artes que se complementan como la pintura y la literatura y, a lo largo de más de trescientas páginas, la amenidad para embebercer al lector con la mixtura de vida y literatura de que siempre fue estandarte Valle-Inclán.

Juan José Ruiz Vázquez

Emilio de Miguel Martínez (ed.): Miguel Mihura [1905-2005]... sino todo lo contrario. Madrid: Centro de Documentación Teatral 2005. 183 páginas (y álbum gráfico).

Llega a nuestras manos un precioso volumen dedicado al dramaturgo Miguel Mihura, editado por el Centro de Documentación Teatral (C.D.T.), con el concurso de la Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales. 2005 fue “para la cultura española, el año del Quijote”, como afirma la ministra de Cultura, Carmen Calvo, en su presentación del volumen, pero se había de celebrar también el centenario del nacimiento de Mihura. Autor de gran popularidad y relevancia a nivel nacional, y alto prestigio a escala internacional, principalmente gracias a su primera y mejor valorada obra, *Tres sombreros de copa*, Mihura cosechó grandes éxitos de crítica y público durante la dictadura del general Franco. Como tantos otros ha pasado a un segundo plano en los últimos años, mientras se han revalorizado figuras como Federico García Lorca y Ramón del Valle-Inclán, y las nuevas generaciones han asimilado a los movimientos de vanguardia europeos. Pero de justicia es recordar y celebrar la obra de este “perezoso y sentimental” Mihura, que tantos buenos momentos ha regalado a los espectadores y tan brillante y eficaz humor ha elaborado para deleites pasados, presentes y futuros.

A primera vista se aprecian algunos aciertos de la edición: una amplia documentación gráfica (procedente del Archivo Mihura de Fuenterrabía, el Museo Nacional del Teatro y el propio C.D.T.), y una ficha artística de los estrenos de Mihura, útil para muchas cosas, entre otras recordar que no pocas veces dirigió él mismo sus textos. Cuando nos detenemos en la lectura, el interés aumenta.

El profesor Emilio de Miguel Martínez, gran conocedor de la obra de Mihura, reflexiona a lo largo de algunas páginas sobre la necesidad de prestar atención permanente a este “singular” autor, a quien presenta como víctima de la “torpeza mostrada por el sistema teatral español, capaz de tardar veinte años en aceptar una incorporación tan espléndida” como fue *Tres sombreros de copa*, escrita en 1932. También comenta los posibles títulos que pensó para el volumen, siempre jugando con los títulos y el humor de Mihura: “El caso de un autor estupendo”, “Pesimismo en almíbar” o “Hoop” fueron algunas de las opciones que desechó. Pero no cuenta nada sobre sus prioridades a la hora de diseñar el libro, y en el fondo se agradece, porque así nos encontramos el placer de descubrirlo.

Un total de seis propuestas para mejor conocimiento de Miguel Mihura y su obra componen la base del volumen. Propuestas, porque, como veremos, no todas son artículos de carácter rigurosamente científico ni académico.

Iniciamos el recorrido con Julián Moreira y “Soltero, perezoso y sentimental. Un retrato de Miguel Mihura”. Se trata exactamente de lo que dice, un extenso perfil biográfico que, de un lado, contextualiza su creación y analiza los hitos de su trayectoria; de otro lado, introduce al lector en la complejísima psicología de este ingeniosísimo autor, descreído de sí mismo y del mundo, y sobre todo del teatro. Más allá de la risa o la sonrisa que provocan, las continuas citas de Mihura que recoge Moreira dibujan un panorama del mundillo farandulero no precisamente amable, sobre el que resulta imposible evitar la reflexión: ese mundo que tanto perjuicio le causó y que, a la par, tantos beneficios le proporcionó.

A continuación Luis García Jambrina se sirve precisamente de una comedia para

valorar algunos aspectos de la vida y la obra de Mihura. El “Proceso póstumo a un humorista por *Tres sombreros de copa*” sitúa a Mihura como Procesado en los “Juzgados del Purgatorio”, el 21 de julio de 2005; junto al Juez Supremo, el Abogado Defensor, el Fiscal, el Ujier y la Taquígrafa, tres testigos de excepción: Emilio de Miguel, Gustavo Pérez Puig y José Monleón. No desvelamos el final, pero advertimos que viene acompañado de bibliografía.

Virtudes Serrano aborda el estudio de “Tres perfiles de mujer en el teatro de Mihura: Maribel, Dorotea y Ninette”. Tres tipologías diferentes de las que la investigadora extrae elementos para construir el canon de los comportamientos femeninos en la obra de Mihura. Minucioso y sugerente análisis, en consonancia con el auge de los trabajos sobre la mujer; en este caso personajes femeninos “que se esfuerzan y luchan por encontrar su lugar en un mundo organizado a sus espaldas”.

En inmediata y buscada contraposición aparece el estudio “Miguel Mihura en sus personajes masculinos”, firmado por Mariano de Paco. A decir verdad, De Paco revisa la obra de Mihura en su conjunto, desde los cuentos y colaboraciones humorísticas anteriores incluso a *Tres sombreros de copa*, con especial atención a su sentido del humor y su relación con “la otra generación del 27”.

“Mihura al teléfono: una aproximación minimalista” es el tema que Emilio de Miguel Martínez se había reservado para sí mismo. Trabaja desde la perspectiva de haber dedicado algunos estudios y varias páginas a este autor, y acierta con un análisis muy original de la carpintería teatral de Mihura, basado en la incorporación del teléfono a su teatro: el teléfono modifica, o puede modificar, la forma de concebir y desarrollar la obra, a partir de una llamada emitida o recibida en el escenario.

Finalmente, Cristina Anta y Pilar Jodar se preguntan: “La sombra de Miguel, ¿es alargada?” La respuesta, o más bien las respuestas, se obtienen a través de una encuesta realizada por ellas mismas y posteriormente organizadas, con ayuda del profesor Javier San José Lera. Los preguntados eran José Luis Alonso de Santos, Antonio Gala, Luis María Ansón, Luis García Berlanga, Gustavo Pérez Puig, Ignacio del Moral, César Oliva, Eduardo Rodríguez Merchán y Carlos Hipólito. Sus palabras, y no otras, acaban este volumen que se hace entrañable, quizá por empatía con el personaje, quizá por las inevitables y eficaces apelaciones al humor y a la ternura que salpican la obra de Mihura y, cómo no, este libro. Leerlo no será una sublime decisión, pero sí un auténtico placer.

Blanca Baltés