

## 1. Literaturas hispánicas: historia y crítica

**Francisco López Estrada: *Poética de la frontera andaluza (Antequera, 1424)*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca 1998. 129 páginas.**

Ahora que parece estar de moda hablar de la desaparición del libro en formato impreso, se agradece doblemente tener en las manos una obra editada con tanto esmero: páginas color crema, letra elegante y generosa con la vista, imágenes oportunas e ilustrativas, y una portada que semeja la etiqueta de un Rioja añejo. No he podido reprimir este nostálgico comienzo; vayamos ahora al contenido. Francisco López Estrada es uno de los medievalistas españoles más reputados y su obra *Introducción a la literatura medieval española* es ya un clásico de referencia obligada. El libro que presentamos hoy, de objetivos mucho más modestos, no deja sin embargo de tener un gran interés. El autor pretende mostrarnos cómo se refleja en la literatura un episodio local del que las obras de historia general apenas se hacen eco. Escoge para ello una escaramuza de los moros, al mando de Ben Zulema, que acaba siendo derrotada por las huestes cristianas de Rodrigo de Narváez en los alrededores de la villa andaluza de Antequera. Estamos en el año 1424, Sevilla ha sido conquistada hace dos siglos, pero faltan todavía casi setenta años para la caída de Granada. El incidente en sí no tiene demasiada trascendencia, pero representa muy bien la realidad de una forma de vida, a lo largo de la frontera, que marca la historia de España durante casi 800 años.

El libro consta de siete capítulos. Los dos primeros tratan de contextualizar el hecho en su marco histórico y geográfico, el tercero se ocupa de las versiones históricas del episodio bélico, y los tres si-

guientes analizan su diferente tratamiento literario en el *Decir de Ruy Páez de Ribera*, el *Romance de Ben Zulema* y las *Coplas de Juan Galindo*. Un último capítulo recoge las conclusiones.

Comienza el autor describiéndonos la condición específica de Antequera como villa fronteriza del siglo xv. Una vida marcada por la “normalidad” que supone la alternancia de periodos de tregua y enfrentamientos, situación que hace que los habitantes sean a la vez agricultores y soldados, y que el alcalde tenga que combinar su tarea de administrador con la de caudillo militar. Estas páginas iniciales se centran también en la importancia del término frontera dentro de una tradición literaria a la que pertenece el *Poema del Cid* y en la que Antequera desempeña un papel importante. Pasa el autor a continuación a examinar una serie de versiones históricas locales sobre el enfrentamiento que será conocido como la batalla de la Matanza. Resulta muy interesante seguir aquí de la mano del autor cómo, a partir de un guión de fondo común, fluctúan las diferentes versiones de las crónicas dependiendo de la imaginación de los testigos consultados y de las variantes de los documentos en que se basan los cronistas.

Llegamos al punto de examinar la naturaleza de las diferentes versiones literarias y su relación con las crónicas históricas. La primera adaptación literaria es el *Decir de Ruy Páez de Ribera*, escrito poco después del combate con la intención de elevarlo a suceso digno de divulgarse por todo el Reino. La estructura del *Decir* es la de una suerte de “informe de testigo presencial” que se envía al Rey Juan II de Castilla –al que se apela insistentemente con el vocativo ‘Señor Rey’– con el objeto de ponerle al corriente de los hechos. Se

trata por tanto de un poema épico de contenido noticioso que López Estrada, teniendo en cuenta su extraña aparición en el *Cancionero de Baena*, sitúa en la tradición del *sirventés*, composición de la poesía trovadoresca provenzal que también acoge temas bélicos. Un dato curioso es la aparición en el verso final del término *alcabaz*, único ejemplo en lengua castellana del árabe *alkabbas*, que define al guerrero moro que hace rápidas incursiones en terreno enemigo. López Estrada lo interpreta como un alarde del autor de lo bien que conoce al enemigo y sus tácticas guerreras. Llama la atención también la fidelidad a los lugares geográficos que testimonia el poema.

El capítulo V se ocupa del *Romance de Ben Zulema*, al que Menéndez Pidal dedicó un artículo, ya en el año 1900, considerándolo contemporáneo a los hechos e incluyéndolo entre los primitivos romances “fronterizos”, precursores de los romances moriscos de los siglos XVI y XVII. En contraste con estos últimos, más artísticos y de abundantes recursos retóricos, el de Ben Zulema nos narra el encuentro entre moros y cristianos de forma sobria y sencilla, con precisión histórica y concentrándose en lo fundamental. La función noticiosa es el aspecto primordial de este romance, hasta el punto de aparecer citado en una *Probanza*, relativa a un pleito de 1605, en la que descendientes del vencedor de la batalla lo aportan como prueba de los méritos contraídos por la familia. Un excelente ejemplo de cómo una creación literaria basada en un suceso real se convierte a su vez, muchos años después y apoyado en la memoria tradicional, en una fuente histórica de validez jurídica.

Las *Coplas de Juan Galindo*, escritas en verso de arte mayor, son, aun incompletas, la composición más extensa de las tres. Después de solventar una serie de problemas relativos a su edición, López Estrada

emprende un intento de análisis de su contenido. Estamos ante una “crónica rimada” que a lo largo de las 32 estrofas conservadas nos ofrece una suerte de poema épico de la villa fronteriza. Contiene muchos datos de los protagonistas, un aspecto que redundaría también más tarde en beneficio de las familias del mismo linaje, de forma similar a lo que hemos visto en el *Romance*, al poderse probar su participación en el suceso. *Las Coplas* presentan un carácter más localista que el *Decir* y el *Romance* y nos proporcionan abundante información sobre Antequera, por lo que pasarán a incorporarse a las crónicas de la ciudad. Respecto a las características literarias, destaca el estilo elevado y retórico y la inclusión de fórmulas medievales de orden épico. Resalta López Estrada el sentido religioso del poema, así como una serie de indicios humanísticos. Lo primero se haría patente en las menciones a Dios junto al Rey Don Juan, interpretables como resonancias del tema de la Cruzada aplicadas al caso fronterizo. La formación humanística del autor se puede percibir en una cita a Valerio Máximo, autor latino muy difundido en la Edad Media, y en la diversidad de denominaciones utilizadas para referirse a los moros, algunas de ellas cultas: “paganos”, “agarenos”. Decíamos antes que se trata aquí de un “intento” de análisis, y es que son *Las Coplas* una composición peculiar, difícil de catalogar y, sobre todo, fragmentaria. Habrá que confiar en un futuro descubrimiento de la versión completa para poder analizarla en su justa medida.

Respaldado por una excelente metodología y un máximo rigor filológico en la edición de los textos, el trabajo de Francisco López Estrada nos ofrece un certero y esclarecedor estudio sobre cómo un suceso real es recogido en textos históricos y recreado literariamente, hasta llegar a integrarse en la memoria colectiva de un pueblo, en este caso Antequera. El libro se

puede enmarcar por tanto en la tradición investigadora de las relaciones entre historia y literatura medievales que en nuestro país encumbró Ramón Menéndez Pidal hace ya un siglo.

*Francisco Uzcanga-Meinecke*

**José Jurado: *El Cancionero de Baena. Problemas paleográficos*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas 1998. 322 páginas.**

Nunca se insistirá suficientemente en la importancia que tiene la ecdótica para el estudio de la literatura, desde el punto de vista del manejo de textos y de las diferentes formas y posibilidades de su correcta edición, así como de la implicación que en este ámbito la teoría literaria encuentra con disciplinas auxiliares como la codicología, la paleografía, la bibliografía y la diplomática, entre otras, dentro del contexto aglutinante que representa la filología.

Este libro de José Jurado constituye uno de los estudios más recientes que han sido publicados sobre la interpretación manuscrita del *Cancionero de Baena*. El autor ha seguido para su estudio las ediciones más recientes y autorizadas, entre las que ocupan un lugar especial las versiones de José M. Azáceta (Madrid, 1966) y la anotada por Brian Dutton y Joaquín González Cuenca (Madrid 1993), de significativa repercusión en el ámbito filológico. De esta última edición están tomados los textos que sirven de referencia a los comentarios.

José Jurado ratifica en su estudio la tesis, defendida anteriormente por Barclay Tittman y Alberto Blecua, según la cual el manuscrito existente del *Cancionero de Baena* es posiblemente copia de un original perdido, cuya elaboración puede datar-

se en torno a 1426. La copia de que se dispone es, con gran probabilidad, posterior a 1462, pues, como se ha señalado con frecuencia, el papel de su impresión fue fabricado y trabajado en Pistoya, entre 1461 y 1462. Al parecer, en la elaboración de esta copia intervinieron diferentes manos, lo que explicaría los numerosos y serios errores acumulados en el *textus receptus* del apócrifo parisino.

Sin duda el resultado de este trabajo es doble: por un lado, el investigador se encuentra ante un minucioso análisis paleográfico del manuscrito; por otro lado, el lector del *Cancionero de Baena* hallará en este libro abundantes anotaciones y glosas que sin duda facilitarán su comprensión. Con todo, José Jurado ha tratado de evitar las indicaciones superfluas y la erudición inútil, eludiendo excesos propios de la filología positivista decimonónica. El lector encontrará valiosas contribuciones a la ecdótica y la edición de textos antiguos. No obstante, “la discusión de su vocabulario –escribe José Jurado– queda al margen de este trabajo. Ello no ha sido el propósito primordial nuestro; ni el secundario siquiera. Pero, ocasionalmente, en el correr de estas páginas, llevados por la misma justificación del propio criterio en el análisis paleográfico de un determinado pasaje, se han tenido que poner en cuestión, y aun que rectificar, acepciones de vocablos dadas por críticos precedentes por no creerlas pertinentes al caso estudiado” (p. XI).

A lo largo de 258 epígrafes se suceden numerosas indicaciones textuales y paleográficas acerca de los más difíciles pasajes del *Cancionero*, que tras la lectura de este libro sin duda encuentran una interpretación más estable y consolidada.

La copia, que junto con la cita y la alusión es una de las tres formas de la intertextualidad, representa un problema especialmente importante respecto a la edición de textos de difusión manuscrita. En este

sentido, las deturpaciones o adulteraciones pueden deberse a causas externas –físicas, biológicas– e internas, que son las que resultan verdaderamente pertinentes en la crítica textual, pues exigen ser identificadas y valoradas como voluntarias (aberraciones textuales) o involuntarias (errores textuales), en la configuración del texto postulado convencionalmente como adecuado para su lectura e interpretación.

El trabajo ecdótico de José Jurado es fases y procesos, insistiendo en lo esencial de sus técnicas (*recensio, constitutio textus*, etc...), a la vez que relaciona la labor de conjunto con la pluralidad de orientaciones posibles en cada una de las versiones. Sin duda un magnífico ejercicio textual que merece la confirmación de los versos del propio *Cancionero*: “La tu limpieza infinita / non podría ser contada / por la mi lengua menguada / nin por mi mano escrita” (CB, 567, 5-8).

*Jesús Maestro*

**Pedro Correa: *Los romances fronterizos*. Edición comentada. Prólogo de Manuel Alvar. 2 vols. Granada: Universidad de Granada 1999. 1.122 páginas.**

Al ver las más de mil páginas en dos volúmenes dedicados a *Los romances fronterizos* por Pedro Correa, la primera reacción es que –para merecer tantos esfuerzos de investigación– debe ser un fenómeno literario de gran importancia. ¿Pero qué es un “romance fronterizo”? Esta variedad del romance no figura ni entre las diferentes variedades de romances enumerados en el *Diccionario de la Real Academia* ni en los diccionarios más especializados. El término implica la existencia de una frontera. Si seguimos la intención del autor de devolverles su ori-

gen y originalidad castellana frente a la hipótesis de que aquellos romances fueran adaptaciones de poesías de origen árabe, se trata de la frontera que separaba las culturas árabe y castellana durante la Reconquista. O sea, para fijar una frontera geográfica y cronológica, la frontera entre territorios musulmanes y cristianos, compuestos por el reino de Granada en el centro, Murcia, Jaén, Málaga, Córdoba, Sevilla y Cádiz en los siglos XIV y XV.

Es decir, que se trata, al fin y al cabo, de un fenómeno bastante limitado –aunque significativo– en el conjunto de la historia de la literatura española. Entonces, se puede esperar el descubrimiento de una verdadera ‘tierra incógnita’: “la primera aportación decisiva de Granada a la literatura española” (p. 13); y Manuel Alvar llega hasta proclamar “la creación del género de los romances fronterizos” como “acto de justicia histórica y poética” (p. 10) en su “Prólogo” (pp. 9-12).

Así pues, el nacimiento de este subgénero del romance es distinto de los otros (viejos, antiguos, eruditos o artísticos, p. ej.), y así lo entiende Manuel Alvar: “No hay aquí gestas que se fragmentan ni crónicas que inspiran; antes por el contrario, son poemas nacidos con la misma motivación de los más viejos y perdidos relatos épicos y, como ellos, también fueron prosiificados. Es lo que aprendemos del libro de Pedro Correa” (p. 11). Y un poco más allá, a propósito de las consecuencias de este entendimiento pidaliano del género: “La persistencia de elementos épicos en el romancero fronterizo no hace sino confirmar –una vez más– la vieja tesis de la tradicionalidad de nuestra literatura” (ibíd.).

La obra está compuesta por una breve “Introducción” (pp. 13-16), diez capítulos de longitud desigual dedicados a las diferentes variedades del romance fronterizo, las cuales son: “romances viejos, romances artísticos y nuevos, romances nuevos

cíclicos y romances conservados en la tradición oral” (p. 15), cuatro apéndices y dos índices. El “Capítulo Primero: Los romances fronterizos” (pp. 17-180), constituido de cinco partidas, introduce en el “Estado de la cuestión”, “su transmisión”, “sus características”, las “relaciones entre los romances fronterizos y los épicos e históricos” y “entre los romances fronterizos y los moriscos”. El segundo trata, en otras cinco partidas, de las “Fuentes literarias” (pp. 181-210) de los romances fronterizos.

El capítulo tercero está dedicado a un estudio ejemplar, con introducción, de “Un romance fronterizo viejo” (pp. 211-220), el “Romance del cerco de Baeza”; el capítulo cuarto da otros ejemplos, otra vez con su propia introducción, de “Romances fronterizos viejos I” (pp. 221-269), con los romances “del asalto de Baeza”, “de la salida del Rey Chico de Granada y de Reduán para recobrar Jaén”, “del moro de Antequera”, “del moro alcaide de Antequera”, “de Hernandarias y de la venganza de Fernandarias”, y, por fin, “de la derrota de Montejícar”. Los próximos capítulos siguen estrictamente el mismo esquema (“Capítulo Quinto: Romances fronterizos viejos II”, pp. 271-348; y “Capítulo Sexto: Romances fronterizos viejos III”, pp. 349-439).

Los dos capítulos finales del primer tomo, es decir, el séptimo (pp. 441-457) y el octavo (pp. 459-582), añaden “romances fronterizos viejos inclasificables” del género “de cómo yendo el rey moro de Granada a Almería, le mostró un tornadizo a Nuestra Señora”, y “romances fronterizos artísticos y nuevos” como, por ejemplo, “Romances novelescos sobre la pérdida de Antequera”, “De la entrada de los Reyes Católicos en Granada” y “Salida del rey Chico de Granada”.

El segundo tomo comienza con el capítulo noveno, dedicado a los “Romances fronterizos cíclicos” (pp. 595-768), y reúne un ciclo de dos docenas de roman-

ces que relatan las etapas sucesivas de la batalla entre cristianos y moros desde la primera provocación, “Historia de un hecho que hizo el moro Albenzaidos con unos cristianos, y de la guerra que sobre ello sucedió”, frecuentemente con Garcilaso de la Vega desempeñado el papel del héroe triunfante, hasta la victoria cristiana final, “El triunfo del Ave María”.

El último capítulo, el décimo, despliega las riquezas de la larga “Tradicción oral” (pp. 769-818) que debemos a “Las primeras encuestas en el dominio romancístico sefardí”, con una serie de ejemplos y temas ya conocidos de los capítulos precedentes, como “Asalto a Baza” / “El cerco de Baza” o “Garcilaso de la Vega”; y Manuel Alvar tiene razón de evocar a García Lorca (p. 9) frente a títulos como “Abenámar, Abenámar” (“Abenámar, Abenámar, moro de la morería / el día que tu naciste muchas señales había / que la mar estaba grande, la luna estaba crecida”, p. 783) o “Río Verde, río Verde” (pp. 782-786) –ya dejando entrever su famoso “Verde que te quiero verde” del *Romance sonámbulo*.

Los apéndices I, III y IV (pp. 819-841, 947-1014 y 1015-1028) reúnen una serie de textos complementarios, y el apéndice II (pp. 843-945) da acceso a las “Fuentes históricas”. Aquéllos se completan con la “Bibliografía” (pp. 1029-1052) y con los “Índices” (pp. 1053-1122) y así conforman una cantidad impresionante de informaciones respectivas al fenómeno que llamaremos de ahora en adelante romances fronterizos.

Esta obra, por su concepción archivadora y su gran volumen, se presta más a un uso enciclopédico y a investigaciones puntuales que a una lectura completa. El único impedimento a tales estudios especializados, como por ejemplo, el de las relaciones intertextuales, es que la denominación de los capítulos –“Un romance fronterizo vie-

jo" (III), "Romances fronterizos viejos I-III" (IV-VI) o "Romance fronterizo desconocido" para dos textos diferentes del Capítulo Sexto (5-6)– no facilita la orientación del lector al interior de estos dos extensos tomos, y por eso los índices topográfico (pp. 1055-69) y onomástico (pp. 1071-1107) son de gran utilidad.

*Angelica Rieger*

**Javier Guijarro Ceballos (ed.): *Humanismo y literatura en tiempos de Juan del Encina*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca (Acta Salmanticensia. Estudios filológicos, 271) 1999. 446 páginas.**

Javier Guijarro Ceballos reúne en el presente volumen 30 artículos presentados en su día durante un ciclo de sesiones enmarcadas en un congreso internacional que tuvo lugar en el año 1996 en la ciudad de Salamanca y en el que se celebró el Quinto Centenario de la publicación del *Cancionero* de Juan del Encina. En esa recopilación aparecen diversos aspectos genéricos –y fundamentales a la hora de ensayar una correcta comprensión de la obra enciniana– que ofrecen al lector una reflexión crítica sobre la misma en su contexto cultural e histórico. Este estudio de su obra nos presenta a un Juan del Encina embarcado en tareas y procesos de transmisión y –como dice Pedro M. Cátedra en su presentación– como "el primer autor sensible a los cambios del mundo literario". La variedad de la obra de Juan del Encina se refleja en los presentes trabajos, que muestran al salmantino como teórico, poeta, músico y dramaturgo.

Basándose en cuatro de las églogas que fueron imprimidas dentro del *Cancionero* de 1496, Ana María Álvarez Pellitero

pone de relieve los elementos tradicionales y modernos de esta obra. El tema del amor tradicional se convierte en Encina, alegóricamente, en una poderosa fuerza, sugestiva y protagonista, que mueve la acción dramática como una "fuente de alegría y placer". Carmen Parrilla analiza este amor, llevado por el poeta al *prosime-trum* sentimental, como un momento de la ficción afectiva, un aspecto que prueba la cercanía de esta obra enciniana y la de Juan de Flores.

La técnica de cambios entre la ficción y la realidad la analiza pormenorizadamente Ascensión Rivas Hernández en su estudio del *Breve Tractado de Grimalte y Gradissa* de Juan de Flores. Por una parte se descubre la personalidad real del autor en el texto, por otra, Juan de Flores nos conduce a un mundo laberíntico que refleja temas sentimentales y ficcionales.

También el tema de la muerte es abordado y tratado de forma diferente a la tradicional. Andrew M. Beresford describe en su análisis de las *Coplas de la Muerte* la conversión de la Muerte en una personalidad real que actúa y habla, mostrando en este aspecto los inicios de una nueva tradición literaria.

En este volumen tienen asimismo cabida diversos estudios que tratan de los elementos religiosos en la obra de Juan del Encina. El trabajo de Alan Deyermond se centra en la cuestión de la influencia bíblica en el teatro, la lírica y la *Tribagia* de Encina, y hace una reflexión sobre las varias maneras de utilizar e interpretar la Biblia.

Según Javier San José Lera, Juan del Encina se encuentra en la "ambigüedad de tiempos de cambio". A fin de iluminar su poesía en un entorno sagrado, Encina pisa sendas anteriormente trilladas por la tradición culta. Empleando el método tipológico, intenta no alejarse de la letra bíblica. De la misma manera Miguel M. García-Bermejo Giner indica en su análisis de *La*

*pasión según Juan del Encina* que los textos encinianos recogen una larga tradición poética por lo que atañe a la presencia litúrgica occidental que da relieve a las imágenes de su obra.

El tema de la música desapeña un papel importante en la época de Juan del Encina. María José Vega revisa la teoría de unir música y palabra ante un trasfondo renacentista que recurría a sistemas antiguos, uno platónico-cosmológico y otro poético, esencialmente aristotélico. Por lo que respecta a las composiciones líricas de Juan del Encina, Ricardo Senabre destaca la singularidad de las mismas, singularidad que fascina y persigue al lector, incapaz de distinguir si la melodía fue compuesta antes o después del texto. De un modo más sistemático se dedican M<sup>a</sup> Ángeles Ferrer Forés y Juan Francisco de Dios Hernández al estudio de los medios poéticos, tímbricos, rítmicos, musicales, dialécticos modales y tonales, etcétera, que conforman en la obra enciniana “la clave de su perennidad”.

Los trabajos de Lina Rodríguez Cacho, César Domínguez y M<sup>a</sup> Isabel Hernández González se ocupan del análisis de la *Tribagia* de Juan del Encina en relación con la situación de los viajeros medievales. Los citados autores resaltan entre otros aspectos la confesión personal, el factor testimonial y el carácter pasional del texto, que otorgan originalidad a la obra en comparación con otros relatos de peregrinación contemporáneos. Mientras Ottavio di Camillo estudia el fenómeno del libre pensamiento en *La Celestina*, Domingo Ynduráin analiza cómo el género pastoril le sirve a Encina para realizar una transposición actualizadora.

Conclusión: El presente volumen trasladada al lector a la polifacética obra de Encina, analizando diferentes aspectos –más o menos detallados– de ella y haciendo hincapié en las circunstancias y los coetá-

neos (p. ej., Juan de Flores, Gil Vicente) del salmantino. El lector llega a vislumbrar y valorar la relevancia de la persona de Juan del Encina en el proceso de la transmisión del teatro medieval al renacentista, como pionero del teatro moderno en España y como uno de los primeros en tomar conciencia de la importancia de la invención y utilización de la imprenta. El volumen en cuestión ofrece, en definitiva, un panorama global adecuado, pero se echa en falta una orientación temática guiada más concretamente enmarcada. Igualmente habría sido muy útil una introducción explicativa por parte del editor, así como una organización unitaria de los temas tratados más práctica y coherente.

*Claudia Schelp*

**Arturo Morgado García: *Demonios, magos y brujas en la España moderna*. Cádiz: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Cádiz 1999. 170 páginas.**

Esta monografía da comienzo con una cumplida introducción a la literatura demonológica de la España moderna. A partir de las obras de Gonzalo Cuenca, Raimundo de Tárrega o Nicolas Eymerich, el “más notable de sus impugnadores”, destaca el reducido volumen de publicaciones sobre la materia en comparación con la producción europea y recaba las opiniones de Américo Castro cuando decía que “allí donde lo sobrenatural reinaba con soberanía legítima e indiscutida, las brujas significaban un lujo innecesario” (p. 11).

Destaca la dificultad que existe para conocer cuál fue la difusión de esa literatura, pero “todo parece indicar” que fue escasa su penetración y que sólo trascendió en círculos eclesiásticos e intelectua-

les. Y sin embargo, las referencias en obras literarias de merecida fama a este tipo de literatura hacen pensar que en los siglos posteriores por lo menos la hechicería gozó de cierta popularidad.

El autor expresa el propósito que le ha guiado al escribir esta monografía: “recoger y sistematizar los materiales más significativos publicados en la España del Antiguo Régimen sobre demonios, magos y brujas, acudiendo a la consulta de las fuentes originales” (Archivo Diocesano de Cádiz, leg. 219, 803, 907, 2230, 2304, y Archivo Histórico Provincial de Cádiz, Hacienda, cajas 1236 y 1239), y añade que se limita conscientemente, siguiendo a García Cárcel, al estudio de la brujología, o sea, la reflexión teórica sobre el fenómeno brujo (y, por extensión, demonológico), dejando a un lado la brujomanía o caza de brujas y la brujería o práctica concreta, aspectos sobre los que aquí podemos remitir a Yvette Cardaillac-Hermosilla, que se ocupa por extenso del tema en relación con los moriscos, proporcionando una excelente bibliografía y fuentes originales de varias regiones peninsulares en su obra titulada *La magie en Espagne: Morisques et vieux chretiens, aux XVIe et XVIIe siècle*, Publicationns de la: Fondation Temimi pour la Recherche Scientifique et l'Information, Zaghouan, 1996.

En el primer capítulo Morgado presenta la imagen del demonio y sus poderes, hablando de duendes y trasgos para, a renglón seguido, pasar a exponer las operaciones de exorcismo que liberaban a las almas de las posesiones demoníacas; detalla las cualidades que debía poseer el exorcista según Pedro Ciruelo y aduce dos casos de experiencias ejemplificados en la obra de Noydens y la actuación de Fray Luis de la Concepción.

Magos, astrólogos y hechiceros son los protagonistas de este capítulo, donde su autor pasa revista a las condenas me-

dievas y remite a Martín de Braga cuando decía: “observar la adivinación y los agüeros, así como los días y los ídolos, ¿qué otra cosa es sino el culto del diablo?” (p. 67). Siguiendo a Martín de Castañega, Francisco de Vitoria y Antonio de Torquemada llega a la misma conclusión que Martín del Río, quien creía que la causa eficiente de la magia es el diablo en persona, y su fundamento, el pacto expreso y el implícito, puntos en los que se extiende con profusión (p. 79). Artes adivinatorias, ensalmos, nóminas y saludadores, así como hechicerías y maleficios, también ocupan al investigador en el capítulo tercero.

Las dos últimas partes del libro están dedicadas a la imagen de la brujería desde el siglo XV hasta el siglo XVIII, situando la primera aparición del término bruja allá por el año 1278: “bruxa” en un vocabulario latino-árabigo de un códice del área catalana, donde significaba súcubo o demonio femenino. Del siglo XV datan ya las primeras teorizaciones sobre la brujería, entre las que destaca el *Tratado de la adivinanza*, de Fray Lope de Barrientos, que en la última de sus 19 razones alegaba: “que cosa es esto que dicen, que hay unas mujeres que llaman brujas, las cuales creen y dicen que andan de noche con Diana, diosa de los paganos, con muchas e innumerables mujeres cabalgando en bestias, andando, y pasando por muchas tierras y lugares y que pueden dañar a las criaturas” (p. 109).

Con respecto a las persecuciones de las brujas, Arturo Morgado vuelve a la idea del escepticismo dominante en materia de actividades brujo, influido sobre todo por el Canon Episcopi, por parte de los inquisidores lo que llevó a los tribunales a intervenir en España solo en contados casos.

La brujas de Zugarramundi inauguran el epílogo de este tratado que se cierra con un apartado dedicado a las brujas en la



literatura donde se afirma: “toda esta literatura parte de una profunda devaluación de la condición femenina, en línea con el carácter fuertemente misógino del cristianismo” (p. 157).

Obra de lectura amena e interesante aporta muchas citas originales que contribuyen a dar una idea clara del tratamiento que estas cuestiones tuvieron a lo largo de los siglos y en la que no en vano se echan en falta quizás algunas referencias bibliográficas recomendables en toda obra que trate de control ideológico e intervención de los tribunales de la Inquisición en la Contrarreforma.

*Begoña Souviron López*

**Concepción Reverte Bernal / Mercedes de los Reyes Peña (ed.): *II Congreso Iberoamericano de Teatro: América y el teatro español del Siglo de Oro* (Cádiz, 23 a 26 de octubre, 1996). Cádiz: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Cádiz 1998. 588 páginas.**

Desde la óptica original desarrollada por Edmundo O’Gorman en *La invención de América* (1958) y el brillante catálogo de la exposición de Berlín *Mythen der Neuen Welt* (1982), los estudiosos no han parado de ilustrar la necesidad de elaborar un instrumentario hermenéutico adecuado –formado de etnología, antropología cultural, psicología social, semiología, estética de la percepción, etc.– para descifrar el laberinto imaginario europeo, tanto el colectivo como el artístico, constituido a raíz del contacto con el Nuevo Mundo llamado América. En el campo propiamente español, los numerosos eventos y congresos celebrados con ocasión del V Centenario han dado lugar a una serie de resultados interesantes en este sentido, al

sondear el impacto de la realidad empírica y soñada de “las Indias” sobre diferentes sectores significativos de la producción literaria y gráfica española, tanto en la periferia como en el centro del Imperio de los Austrias. Mencionamos solamente de modo ejemplar, a raíz de la variedad y pertinencia de sus resultados, *La iconografía del indio americano, siglos XVI-XVII*, de Santiago Sebastián, y las actas del congreso organizado por Ignacio Arellano en Pamplona del 15 al 18 de enero de 1992, tituladas *Las Indias (América) en la literatura del Siglo de Oro* (Kassel: Edition Reichenberger 1992).

La contribución que ofrecen las presentes actas del congreso de Cádiz al desciframiento “arqueológico” de ese imaginario “americano” no puede ser subestimada en su valor informativo y sugestivo. Los estudios reunidos en el volumen *América y el teatro español del Siglo de Oro* destacan, en efecto, no solamente por su capacidad de transmitirnos una visión panorámica y, a la vez, sumamente diferenciada de la actuación temática americana por las distintas áreas del arte dramático en el Siglo de Oro, en particular las hispanoamericanas, sino también por la inopinada magnitud que nos hacen descubrir de las dimensiones “interculturales” y hasta “mestizas” de la productividad española áurea en el Nuevo Mundo.

Ciertos elementos de esa visión ya habían sido elaborados anteriormente por los estudios dedicados a determinados sectores y géneros de la creatividad teatral áurea (véase, por ejemplo, la *Dramaturgia española y novohispana (siglos XVI y XVII)* editada por Lilian von der Walde y S. González García. Itzapalapa: Universidad Autónoma Metropolitana 1993) y a algunos de sus autores más famosos, por ejemplo, a Lope de Vega (cf. *Visions of the New World in the Plays of Lope de Vega*, de

Robert L. Shannon. New York, etc.: Lang 1989) o Sor Juana Inés de la Cruz, ese genio de la creación barroca “mestiza”, con ocasión del III Centenario de su muerte<sup>1</sup>. A las perspectivas abiertas por esos estudios, el presente libro viene a añadir un material de detallados datos empíricos que ilustran la situación profesional de los actores y las compañías, los lugares de representación, así como los espacios sociales y culturales del público en América durante la época virreinal. Mediante las intervenciones y los debates de dos mesas redondas reproducidos en los capítulos III y IV, esa documentación histórico-sociológica se extiende también sobre la presencia del teatro áureo en el mundo hispánico de hoy y los problemas que plantea su puesta en escena.

Reflejando en ello la escasez de la presencia temática del Descubrimiento, la conquista y colonización del Nuevo Mundo en el teatro aurisecular de la Península, solamente unas cien páginas de las casi 600 del libro (cap. II) están reservadas al estudio del impacto de la experiencia americana sobre la labor escenográfica y dramática en la parte europea del mundo cultural español. Significativamente, Constance H. Rose no cuenta más de una docena de comedias dedicadas a aquellos momentos claves de la historia española, por lo que ella considera como un acto suficientemente representativo el examinar solo tres de las más famosas de entre

ellas: *El Mundo Nuevo descubierto por Cristóbal Colón*, de Lope de Vega; *La Aurora de Copacabana*, de Calderón, que trata de la conquista del Perú, y *La conquista de México*, de Fernando de Zárata, o sea, de Antonio Enríquez Gómez.

Mientras que el teatro peninsular está sometido, desde los albores del siglo XVI, al imperativo político e inquisitorial de excluir de sus modos de expresión todo recuerdo de la diversidad cultural medieval española, árabe o sefardí, el teatro de la temprana era colonial está caracterizado, al contrario, por su gran capacidad de acoger los idiomas, las mitologías y las costumbres de las poblaciones dominadas. “Si algo distingue los autos novohispanos de los que se producen en la península, esto es, entre otros rasgos, el sincretismo”, dice Margarita Peña, una de las máximas expertas en el campo de la literatura colonial mexicana (p. 263). Desde las primeras piezas evangelizadoras de los misioneros hasta las más refinadas creaciones escénicas del ingenio barroco, el teatro hispanoamericano no incorpora solamente a sus espectáculos todas las demás artes, sino que demuestra también su auténtico carácter de “Gesamtkunstwerk” mediante la sorprendente “multiculturalidad” y “heterodoxia” de sus componentes: europeos, criollos, mestizos o mulatos, indios e incluso, negros, los esclavos negros que participan en las representaciones teatrales como músicos y maestros de danzas. Contemplada desde la óptica peninsular, su estética es peligrosamente “herética”: mezcla lo sagrado y lo profano (véanse las fiestas del Corpus en el Cuzco o el auto sacramental *El divino Narciso* de la “Décima Musa mexicana”), la moral del catecismo y la “idolatría” de los aborígenes.

Esta pluralidad constitutiva del teatro en el Nuevo Mundo encierra, sin embargo, también significativas trampas. Si en los centros educacionales fundados por la

<sup>1</sup> Nos permitimos señalar al respecto, las contribuciones de José Pascual Buxó, Margo Glantz, Margarita Peña y Georgina Sabat de Rivers al volumen II de las actas de nuestro congreso de Bielefeld, *La creatividad femenina en el mundo barroco hispánico. María de Zayas – Isabel Rebeca Correa – Sor Juana Inés de la Cruz*, ed. p. M. Bosse, B. Potthast y A. Stoll, Kassel: Edition Reichenberger 1999, XXII y 754 pp., 2 vols.).

Compañía de Jesús las obras de evangelización se realizaron en las lenguas de las poblaciones indígenas: tupi, guaraní, náhuatl, etc. (Orlando Rodríguez B.), sus fines no eran por eso menos estratégicos que aquellos perseguidos por los autores en la España contrarreformista: reafirmar la hegemonía, política y religiosa española en el mundo. Sus medios tampoco. Un hecho revelador: Las propias piezas en lengua “natural”, cuyos actores procedían además de las poblaciones naturales, solían construirse sobre el modelo folklórico peninsular de los “moros y cristianos”. El enfrentamiento entre cristianos e infieles era en efecto considerado como el conflicto “más idóneo para transmitir a los naturales la imagen de la conquista como medio para introducir la fe cristiana y, a partir de ella, la idea de obediencia a un tiempo político y al imperio español” (B. Aracil Varón, p. 37). Una finalidad parecida se desprende de todas las demás proyecciones de las estrategias dramáticas europeas sobre la escena americana. Aunque no existe todavía una investigación exhaustiva en este campo tan importante de la “interculturalidad” áurea, las actas gaditanas señalan ya una serie de efectos emotivos y pedagógicos que ejercieron sobre el imaginario indígena la tramoya medieval francesa, por ejemplo, las *Danzas de la Muerte*, las figuras alegóricas, la pólvora, el ruido y los dolores del infierno tal y como los pintaban los predicadores contrarreformistas...

Tales espectáculos suponían también, sin embargo, la posibilidad de una “doble lectura”: Una vez que los actores y el público indígenas hubieran adquirido mediante ellos la condición de fieles cristianos, no tardarían en cuestionar los derechos de los europeos sobre los territorios americanos “ocupados” y en exigir determinados privilegios políticos —unas reivindicaciones “naturales” de esos recién

convertidos cristianos, en las que a veces fueron apoyados por los propios misioneros, como lo demuestra el caso del teólogo franciscano Francisco de Vitoria.

Otra particularidad distintiva del teatro hispanoamericano: el manejo por las compañías itinerantes, que actuaban incluso en iglesias y conventos, de la reglamentación moral y la censura contrarreformista introducidas en los virreinos americanos durante la primera década del siglo XVII. A diferencia de sus correligionarios que actuaban en las cortes de Madrid o Nápoles y en los corrales de Almagro, Chinchón o Sevilla, los comediantes americanos parecen en efecto haber gozado de una condición de libertad de expresión envidiable: “En Nueva España no hay noticias de que las prohibiciones promulgadas en la Península se hayan hecho efectivas, ni de que la acción de los enemigos del teatro haya provocado suspensiones o prohibiciones de los espectáculos” (Maya Ramos Smith, p. 83).

Los autores peninsulares no son por ello menos ingeniosos en cuanto al manejo estratégico de la materia americana. Así, al menos los más lúcidos de entre ellos suelen compensar las restricciones que sufren por parte de las autoridades políticas y religiosas, con el convertir los temas americanos en sátiras contra sus propios compatriotas, los colonizadores, criollos y “peruleros”. En lugar de acusar a los pueblos indígenas de idolatría y canibalismo, como hacen las imágenes alegóricas del nuevo continente divulgadas por los manuales de emblemas contemporáneos —dotando esa figura desnuda de la alegórica América con el arco, las flechas y el carcaj de las míticas amazonas y mostrándola rodeada de cráneos y otros miembros humanos cortados (Miguel Zugasti)—, los autores españoles de las comedias áureas dirigen contra esos pretendidos defensores de la cristiandad, ade-

más de la acusación de idolatría, la comparación del pecado no menos “mortal” de la codicia –adoración del oro de las Indias– disfrazada hipócritamente bajo el afán misionero.

Así, se desprenden de las presentes actas, editadas por Concepción Reverte Bernal y Mercedes de los Reyes Peña, los elementos de una teoría comparativa altamente diferenciadora de los procesos dialogísticos que caracterizan la producción teatral áurea en las dos partes, europea y, sobre todo, americana, del dominio cultural español en el mundo. Además de ofrecernos una “suma” de las investigaciones actuales, este libro nos abre así una serie de perspectivas inopinadas sobre un continente multicultural donde queda todavía mucho por descubrir.

*Monika Bosse*

**Ignacio Arellano / Blanca Oleiza / Miguel Zugasti (eds.): *El ingenio cómico de Tirso de Molina. Actas del Congreso Internacional (27-29 abril de 1998)*. Pamplona: Universidad de Navarra / Instituto de Estudios Tirsianos 1998. 357 páginas.**

Como la verdadera autoría del *Burlador de Sevilla* se ha negado a Tirso de Molina, según las investigaciones de Alfredo Rodríguez López-Vázquez, surge aun con más intensidad el problema de saber en qué podría consistir el carácter específicamente cómico de la cuantiosa y variada producción teatral restante de este autor, que cada vez parece estar enclavado de manera más sólida en la Iglesia. Dejando a un lado el hecho de que los críticos esperen obtener otros datos sobre el auténtico Tirso a partir de la respuesta a esta pregunta, esta preocupación nos lleva al

núcleo tanto teórico como práctico de los principios constitutivos de la comedia áurea, todavía carentes de suficiente aclaración.

Los rasgos generales del humor y la importancia de la perspectiva, así como el papel del personaje cómico (por ejemplo, el del gracioso) en la creación dramática del Siglo de Oro, ya han sido analizados en varios aspectos y desde muy diversas ópticas (cf. *Criticon*, núm. 60, 1994), tal y como lo demuestra la serie de trabajos de investigación que el editor de las presentes actas alega al comienzo de su propia contribución a las mismas. Entre los estudios anteriores más representativos es de destacar *Risa y sociedad en el teatro español del Siglo de Oro*. Actes du 3e colloque du Groupe d'Etudes sur le Théâtre Espagnol, París, CNRS, 1982.

Un amplio abanico de estudios específicamente dedicados al papel de lo cómico en las diferentes ramificaciones de la obra tirsiana lo ofrecen estas actas del coloquio de Pamplona, en las que se propone desarrollar y profundizar ciertas perspectivas propuestas por algunos trabajos anteriores pertinentes (por ejemplo, de Marc Vitse, Monique Joly y Blanca Oteiza). En cierta medida, este volumen se entiende como partida de nacimiento de un nuevo instituto, el IET, dirigido por Ignacio Arellano y procedente de la fusión de los esfuerzos del Instituto de Estudios Tirsianos apoyado por la Orden Mercenaria (y su director, el P. L. Vázquez) y del GRISO (Grupo de Investigación Siglo de Oro de la Universidad de Navarra), conocido por su valiosa edición crítica de los autos de Calderón. El objetivo principal de este organismo recién creado consiste en fomentar y organizar la investigación sobre la producción teatral de Tirso de Molina que está todavía por descubrirse.

En el conjunto de los estudios reunidos en el presente volumen de actas, lo

cómico (o la “comicidad”) no aparece como un elemento meramente decorativo, destinado a captar fácilmente los favores de un público amplio y popular, sino más bien como un rasgo fundamental de la organización argumentativa y estética, que influye incluso hasta en aquellos subgéneros dramáticos que normalmente están considerados como poco inclinados a la risa y al espíritu lúdico.

Así, el propio editor, Ignacio Arellano, se dedica significativamente en su programático estudio introductorio a sondear los principales aspectos cómicos de los autos sacramentales de nuestro autor, al mismo tiempo que las otras contribuciones se proponen esclarecer los procesos lúdicos de la mayor parte de las piezas tirsianas, cuyo título nos hace más bien suponer un argumento dramático o un lenguaje francamente didáctico.

¿Quién supondría, por ejemplo, alguna incursión de lo cómico en *La venganza de Tamar* (B. Primorac), en la *Trilogía//? de los Pizarros* (M. Romanos), en *Santo y sastre* (M. Delgado), en *Marta la Piadosa* (F. P. Casa) o en esas comedias de moros y cristianos (C. García Valdés), tan características, sin embargo, de una época altamente conflictiva de la historia reciente de España? En esos casos, sin embargo, el humor puede abarcar hasta incluso la tipología de los personajes, el registro verbal y la gramática de los gestos, de igual modo que en ciertas piezas, cuyo título parece prometer más “naturalmente” —es decir, en el marco de las evoluciones genéricas del teatro áureo— la intervención de procedimientos cómicos, como, por ejemplo, *La celosa de sí misma* (C. Mata y L. Vásquez), *El celoso prudente* (F. Béziat) o incluso *La fingida Arcadia* (El Vezió Canónica). No debe sorprendernos la presencia de elementos satíricos y cómicos en esta última obra, visto que también en otras piezas teatrales de la época de Tirso

la idealidad del género arcaico en su totalidad, o al menos en algunos de sus personajes, está expuesta a la burla o ridiculización por parte de autores abiertamente moralizadores y sometidos a los dogmas contrarreformistas contemporáneos.

De manera muy similar a lo ridículo, descubierto en *La fingida Arcadia*, la sátira y la ironía se destacan en otras piezas como los instrumentos más eficaces del espíritu cómico de su autor. Así, Chr. Strosetzki, refiriéndose a la formación jesuítica de Tirso, se dedica a la sátira de la vida cortesana por aquel gran conocedor de la corte, lo que le permite llegar a una conclusión globalizadora acerca de la decadencia general del género arcádico en la época contemporánea. Este investigador puede demostrar que Tirso, paralelamente a su visión casi modernista de Madrid (mujeres, gestos, coches, vestidos, movilidad, anonimato, etc.), descompone de modo radical la aldea como centro del mundo pastoril idealizado mediante su sátira del poder omnipresente del oro en la realidad aldeana de su tiempo. Así, la sátira acaba de superar la “clásica” oposición campo-ciudad que había inspirado a Guevara en su gran manifiesto del humanismo utópico español.

Casi naturalmente, *El burlador de Sevilla* merece ubicarse en el centro de algunos estudios dedicados a la estética de lo cómico en el teatro áureo aun a pesar de las dudas compartidas por un creciente número de hispanistas en el mundo, que se han elevado en contra de que Tirso sea el autor de esta obra maestra de la literatura española de todos los tiempos. Según James A. Parr, esta comedia tiene que calificarse no como “trágica”, ni aún “híbrida”, sino más bien como “sincrética”, o sea, que su protagonista puede corresponder a lo que Bergson llamaría un “autómata”, es decir, un ser mecánico y, por eso, cómico, que en el presente caso figuraría

además uno de los estereotipos más destacados de la sociedad del Siglo de Oro.

Los procedimientos cómicos del *Burlador* no se tratan, sin embargo, solamente en las dos contribuciones que se dedican a algunos de sus elementos cómicos más originales y famosos, como lo es en particular ese protéico personaje del *gracioso*, introducido en la literatura universal bajo el nombre de Catalinón (A. Rodríguez Vásquez-López, A. Roig, D. Smith). No limitándose a la recepción de esta obra famosísima en la época de su creación, L. García Lorenzo, quien en la querrela por la autoría de la pieza aparece como un decidido defensor de Tirso, analiza las modificaciones que la escritora y erudita Carmen Martín Gaité, recién fallecida, integró en su libreto para la puesta en escena del *Burlador* que Adolfo Marsillach había ideado para el Festival del Teatro Clásico de Almagro (1988).

Así, las presentes actas del congreso de Pamplona, a pesar de la ausencia de algunos especialistas de la materia, tienen el mérito de ofrecer una imagen pertinente y rica en matices interesantes de la gran y a veces insospechada variedad de manifestaciones del espíritu cómico en la obra de Gabriel Téllez-Tirso de Molina. Gracias a su esfuerzo por profundizar o aun rectificar las conclusiones y opciones de un extenso (pero no siempre muy adecuado) debate anterior, los autores de esos estudios nos invitan a seguir dedicándonos seriamente a uno de los autores más fascinantes del Siglo de Oro, que no chocó solamente con los límites de su orden. Este volumen nos aporta al mismo tiempo unas informaciones muy útiles respecto a una mejor recopilación de los fondos bibliotecarios (A. Cardona), como también a la aplicación de nuevos métodos computacionales en el análisis de textos (R. Zafra).

Monika Bosse

**Henry W. Sullivan / Raúl A. Galoppe, Mahlon L. Stoutz: *La comedia española y el teatro europeo del siglo XVII*. London: Tamesis (Tamesis, 164) 1999. 193 páginas.**

El presente volumen quiere ofrecer al lector “un panorama global y comprensivo de la recepción europea del teatro clásico español durante el siglo XVII, en el momento mismo de su creación, producción y desarrollo” y de esta manera corroborar la conocida afirmación de que “España proporcionó el teatro moderno al resto de Europa” (p. IX).

Los artículos aquí compilados analizan la difusión de la comedia española a través de seis países: Italia, Francia, Inglaterra, Holanda, Alemania y Polonia. El artículo de Nancy L. Antuono, que se concentra en la recepción de la comedia española en Italia, presenta multitud de materiales que demuestran la gran variedad de ‘scenari’ italianos del siglo XVII y XVIII derivados de comedias de Moreto, Lope de Vega y Calderón, y el gran número de traducciones hechas del teatro español en esas épocas, como, por ejemplo *La bella brutta*, de Orsola Biancolelli, traducción de *La hermosa fea* de Lope de Vega (p.14).

Alejandro Cioranescu estudia la recepción de Calderón en el teatro francés, analizando entre otros el caso interesante de la falsificación voluntaria de la comedia calderoniana *En esta vida todo es verdad y todo mentira*, que ofrece la traducción del texto hecha por Voltaire, traducción que, según Cioranescu, destruye el lenguaje barroco para satisfacer las reglas de la ‘bienséance’ (p. 40). Frederick A. de Armas examina las variaciones francesas de D’Ouville hasta Hauteroche derivadas de la comedia más popular de Calderón, *La dama duende*, señalando la comicidad como rasgo característico de

las piezas francesas y su técnica intertextual, que consiste en la combinación de textos previos en un palimpsesto de amantes invisibles (pp. 97-98).

García Gómez y Henry W. Sullivan se concentran en problemas concretos de la traducción de la comedia de Calderón y de Hurtado de Mendoza al flamenco y al inglés. García Gómez señala que el interés del aristócrata Fanshaw por la traducción de la comedia de Hurtado de Mendoza *Querer por sólo querer* no se explica por su acción de juego de amor y celos convencional, sino más bien por su calidad lírica y sus reenvíos a la obra de Villamediana (pp. 131-133).

Sullivan analiza detalladamente los procedimientos estilísticos de la traducción flamenca de la pieza calderoniana *La devoción de la cruz*, procedimientos que consisten sobre todo en el deseo de Wouters de hacer concretas las abstracciones escolásticas de Calderón (pp.146-147).

En lo que concierne a la recepción del teatro español en Polonia, Florian Smieja y Beata Baczyńska señalan que la recepción en Polonia se realizó sobre todo por compañías itinerantes alemanas, destacando la importancia de la famosa compañía de Johannes Velten (1640-1692), compañía que representó por primera vez en Polonia la popular comedia de Calderón *Lances de amor y fortuna*, en alemán *Der künstliche Lügner*.

Como resultado de nuestra lectura podemos concluir que se trata de un estudio rico en materiales hasta ahora muy poco conocidos, que destaca una vez más el papel predominante que ya en su época desempeña la comedia española para el teatro europeo.

Sin embargo, decepciona un poco al lector el hecho de que en la mayoría de los casos no se recurra explícitamente al método de la intertextualidad para distinguir las distintas formas de relaciones (trans-

formación lúdica, seria, irónica, etc.) entre el teatro español y el teatro europeo.

*Uta Felten*

**Fernando García Lara (ed.): *Actas del I Congreso Internacional sobre Novela del Siglo XVIII*. Almería: Universidad / Servicio de Publicaciones 1998. 311 páginas.**

En este volumen se recopilan las Actas leídas los días 28 y 29 de noviembre de 1996 en la Universidad de Almería con el objetivo de definir y valorar la novela española del siglo XVIII. Interesantes contribuciones señalan los aspectos, de revisionismo unos y novedosos otros, sobre la antigua teoría y metodología de la novela a lo largo del siglo, que sin ser el tema central el receptor puede elaborar conclusiones importantes; otros temas que se desarrollan: autorías, análisis ideológicos, comparaciones con textos extranjeros y sus contribuciones. En las investigaciones urge una España que inicia su historia contemporánea, que lucha por incorporarse a la Europa moderna y la vigencia de ideas y creencias, que marcan el siglo XVIII, y aún continúan. El tomo, prolijo y cuidado, está dividido en cuatro ponencias y veinte comunicaciones.

La primera ponencia: "Traducción y novela en la España del siglo XVIII. Una aproximación", de Joaquín Álvarez Barrientos (CSIC, Madrid), destaca la fecundidad de las traducciones de las novelas europeas y con ello la introducción de nuevas ideas y nuevas narrativas, cambios en las relaciones sociales y sus debates; las discusiones sobre el género novela y la historia de la novela; los problemas de autoría, los económicos, y las tensiones entre traducción y originalidad y entre nacionalismo y europeísmo.

“El Remedio de la melancolía y Entretenimiento de las náyades: narrativa, miscelánea cultural y juegos de sociedad en las colecciones españolas de fines del XVIII y principios del XIX”, de Guillermo Carnero. Universidad de Alicante. En la segunda ponencia, la producción narrativa es agrupada en tres estratos bien diferenciados: las novelas extensas; las colecciones de novelas cortas, originales o adaptadas, y las misceláneas destinadas al entretenimiento, donde lo narrativo alterna con juegos; una clasificación funcional señala una continuidad con las del Siglo de Oro. Cierra el trabajo una bibliografía extensa.

Fernando García Lara, de la Universidad de Almería, señala en su ponencia “En los orígenes del género: Virtud al uso y mística a la moda”, cómo en algunos textos menores del primer tramo del siglo se insinuaba una tenue estructura prenarrativa utilizada para poner en circulación variados temas con una mínima acción o un rebuscado personaje, pretexto para aleccionar y moralizar. Esta novela, que tantas complicaciones y problemas ha presentado en cuanto a su autoría, su historia editorial y su difusión, es un importante cuadro costumbrista construido con modelos escriturales donde la epístola y la sátira tienen cabida, además del arribo de la retórica. Nuevos temas y nuevas maneras de abordarlos.

La cuarta y última ponencia, “Sadismo y sensibilidad en Cornelia Bororquia o la Víctima de la Inquisición”, de Russell O. Sebold, University of Pennsylvania, comienza señalando la ausencia de este texto antiguo, recién reeditado en 1987; la novela posee el atractivo sádico-erótico de moda en esa época y señala el comportamiento destructor y nefasto de la Santa Iglesia. Compara al texto con obras que le sirvieron como modelo (*The Monk*, de Lewis, las novelas del Marqués de Sade, *Noches Lúgubres*, de Cadalso, y *Serafina*,

de Mor). Cierra la investigación el demostrar cuánto ha aportado el teatro lacrimoso a la novela de fines del XVIII y principios del XIX.

Las veinte comunicaciones siguientes abren caminos inteligentes para próximas investigaciones. Pilar Amo Raigón. Universidad de Almería. En “Algunas Consideraciones sobre la narrativa en Sevilla a fines del XVIII y principios del XIX: El Correo Literario y Económico (1803-1808)”, trabaja sobre la primera revista literaria de Sevilla, considerada el órgano de expresión de *la nueva escuela poética sevillana*. Todo lo humanístico tuvo cabida: novelas por entregas, anuncios de libros, reseñas, anécdotas y, en los comentarios sobre la novela, la visión que se tenía sobre ella. Concluye el trabajo con un importante apéndice cronológico.

José M. De Amo Sánchez-Fortún. Universidad de Almería, “Acerca de ciertos procedimientos novelescos en La Serafina de Mor de Fuentes”, indaga estrategias y técnicas narrativas dieciochescas en la novela y la búsqueda de la veracidad. Destaca la estructura polifónica siguiendo el modelo del Werther de Goethe y el logro de un lenguaje cotidiano y una retórica de la sensibilidad. Ciertas pautas textuales denotan el papel de la mujer como receptora de la literatura liviana.

J. Juan Berbel Rodríguez, Universidad de Almería, “Historia, mito y catarsis en la Ilustración: El Rodrigo de Montegón y tres tragedias sobre don Pelayo”. Demuestra que se pueden establecer vínculos de unión entre la novela y la tragedia y replantear la cuestión desde los elementos comunes en el pensamiento ilustrado español. El Rodrigo de Montegón atenta contra uno de estos elementos: lo público y lo privado, y lo interesante es que no presenta un prototipo a diferencia de las tres tragedias. Esto define el mito del origen de la nación española en Montegón.



Francisco Bravo Liñán. “Anotaciones a tres relatos cortos lacrimógenos insertados en el Correo de Cádiz (1795-1800)”. Esta comunicación se ocupa de tres relatos publicados en el Correo de Cádiz en los que se destaca la efusión sentimental que trasluce el pragmatismo, el positivismo y los planteamientos ideológicos que sobresalieron en esa época.

Philip Deacon. Universidad de Sheffield. (Reino Unido). “La Novela Inglesa en la España del siglo XVIII: Fortuna y Adversidades”. El objetivo de esta comunicación es investigar la suerte que tuvieron en España las principales novelas inglesas del siglo XVIII y la búsqueda de información sobre ellas, sus traducciones y ediciones. Construye una tabla comparativa de ellas.

Michel Delon. Universidad de París IV. Sorbonne (Traducido por Lydia Vázquez). “El Espacio de la Seducción, en la novela francesa del siglo XVIII”. Trabaja el cambio de la novela de aventuras a la de análisis, y el pasaje del espacio abierto al cerrado; la instauración del salón (estatus social) y el tocador (la seducción). Lo novelesco se desarrolla entre el relato de lo cotidiano y la preocupación del detalle.

Antonio Ferraz Martínez. “Presencia de El Evangelio en Triunfo de Olavide en la narrativa del XIX” estudia las relaciones y conflictos entre las narrativas del siglo XVIII y el XIX.

María Jesús García Garrosa. Universidad de Valladolid. “Mujeres novelistas españolas en el siglo”; se señalan en la investigación las pocas novelas escritas por mujeres. Salvo las dos novelas escritas por Clara Jara, las demás son traducciones, algunas ligeramente modificadas. La participación femenina confirma las grandes tendencias de la narrativa española de la época.

María Isabel Giménez-Caro. Universidad de Almería. “Las tardes de la Granja o

un ejemplo de novela moral”. Sobre una libre traducción del francés de 1803 realizada por Rodríguez de Arellano de la novela de Ducray-Dumenil *Soirées de la Chaumière*, de 1798, que tiene como idea primordial la razón natural unida a la educación, estudia dentro de un débil hilo argumental los diálogos que se establecen entre el lector social concreto y el lector interno. También destaca el rastro de la tradición oral en la estructura narrativa.

Isabel Herrero García. Universidad del País Vasco. “La novela francesa en algunas bibliotecas españolas del siglo XVIII”. A pesar de la gran influencia francesa, esta comunicación reseña la precaria presencia de la novela francesa y busca sus razones.

Dolores Jiménez. Universidad de Valencia. “La novela sentimental francesa del siglo XVIII: etapas de una mutación”. La investigadora analiza la transformación de la novela sentimental de esencia aristocrática en una novela sentimental del nuevo signo y la mutación femenina desde la esclavitud familiar a la alienación del sentimiento.

José López Céspedes. Universidad de Almería. El Casamiento entre dos Damas, un romance novelesco de la primera mitad del siglo XVIII; en este texto de literatura popular se revisan los materiales novelescos contenidos en ella.

Concepción Palacios Bernal. Universidad de Murcia. “La renovación de la Nouvelle en Francia a finales del siglo XVIII: El caso de Florian, entre la tradición y la modernidad”. Desde el caso de Florian se parte hacia la evolución de los términos novela-cuento-nouvelle.

Jesús Pérez Magallón. McGill University. “El *Epistolario* de Moratín y la novela”; esta comunicación justifica leer el *Epistolario* como novela y se señalan los rasgos de ella.

María Concepción Pérez Pérez. Universidad de Sevilla. “El viaje en la novela

negra francesa del crepúsculo de las luces: Pauliska o la perversidad moderna”; tema obsesivo en la escritura del siglo XVIII es el viaje, y durante él se acumula el aprendizaje. Desde distintos registros se busca el espacio de identidad y se ofrece una posible lectura como una antinovela.

Elena Real. Universidad de Valencia. “Relato autobiográfico y ficción novelesca en la Historia de mi vida de Gicacomo Casanova”; desde la persona y su comportamiento social se muestran toda la diversidad y las contradicciones del siglo, que dan lugar a la reflexión entre lo autobiográfico y lo novelesco.

María del Carmen Sánchez García. “La contextualización de la moralidad en la novela española del siglo XVIII” analiza, ante la falta de un corpus sistematizado de los preceptos de novela, el sistema unificador que lo dan las normas ideológicas, produciendo una pretendida represión institucional.

Alfonso Saura Sánchez. “El género novela en la primera mitad del siglo XVIII: el caso Montesquieu”; se justifica que en todos los textos de Montesquieu late un interés estético sin preceptos cerrados y no solo se encuentran en él los temas propios de la época, sino también las formas.

El Sayed Ibrahim Soheim. Universidad de Al-Azhar, (El Cairo-Egipto). “El bandolerismo en la novela de Antonio Valladadres de Sotomayor”; no se define la personalidad verdadera del delincuente sino se busca comprobar cómo se presentan tales rasgos y qué elementos temáticos de gran popularidad son más significativos.

Lydia Vázquez. Universidad del País Vasco. “Lo grotesco en la novela finisecular francesa del siglo XVIII: Historia de una perversidad moderna”; las aportaciones al género grotesco en esta época son muchas, pero muy olvidadas. Vázquez se dedica a analizar Pauliska de Révéroni

Saint-Cyr como una de la más hermosa novelas grotescas.

*Zoraida González Arrili*

**Guillermo Carnero: *Estudios sobre teatro español del siglo XVIII*. Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza 1997. 310 páginas.**

**Emilio Palacios: *El teatro popular español del siglo XVIII*. Lleida: Editorial Milenio 1998. 343 páginas.**

Los investigadores del teatro español del siglo XVIII disponen de dos nuevos estudios publicados recientemente. Se trata de los trabajos realizados por dos especialistas españoles de los temas del teatro en el Setecientos español, Guillermo Carnero y Emilio Palacios.

El trabajo de Carnero se estructura en diez estudios autónomos entre sí, dedicados a diez autores del teatro neoclásico y a sus principales obras, emplazadas en el contexto histórico y cultural de su creación. La investigación traspasa el marco cronológico del XVIII hasta abordar lo que Carnero llama “La recuperación de Calderón por el romanticismo conservador español” en el segundo decenio del siglo XIX, y, en este contexto, la polémica entre Juan Nicolás Böhl de Faber (representante del ideario *schlegeliano*) y sus partidarios, con José Joaquín de Mora y Antonio Alcalá Galiano, defensores éstos del neoclasicismo (pp. 215-278). Precediendo esos diez estudios, se ofrece al lector una útil reflexión panorámica sobre “Los dogmas neoclásicos en el ámbito teatral del siglo XVIII” (pp. 7-44), panorámica, que el autor lleva hasta la ya mencionada polémica entre neoclásicos y romanticistas intervenida después de la reaccionaria *restau-*

*ración fernandina*. Gracias a la abundante cantidad de citas comentadas por el autor, este primer capítulo podría servir de introducción al tema para estudiantes interesados en la cuestión. Una capítulo del trabajo lo dedicada Carnero a reseñar críticamente las ideas de Ignacio de Luzán y del neoclasicismo en el teatro del Setecientos (pp. 45-66). El investigador contrasta la visión luzaniana, para él limitada por las contracciones “propias de una Ilustración timorata que se autoanula en su conservadurismo” (p. 51), a algunas de las obras de Ignacio García Malo (pp. 67-89), y sobre todo a las de Gaspar Zavala y Zamora (pp. 90-214), dramaturgos que “en la transición entre los siglos XVIII y XIX intentaron crear una fórmula teatral ajena a toda reserva de ortodoxia literaria” (p. 163). Carnero proyecta su reflexión sobre los géneros modernos, según él las tragedias domésticas o burguesas, las comedias (o dramas) sentimentales, los dramas góticos, y los dramas políticos contemporáneos. Para el investigador, Zavala representa el tipo de autor teatral más innovador y en ruptura con su época, si se toman por modelo las corrientes dominantes en Inglaterra y Francia, pues escribe comedias (o dramas) sentimentales (*Las víctimas del amor*), dramas góticos (*La holandesa*), y aborda temas políticos contemporáneos (*La palabra constitución*, 1813). A pesar de que el teatro también en la España de la segunda mitad del XVIII se pone a tratar cuestiones de la vida diaria, como era ya frecuente en Francia o Inglaterra (pp. 118-119), Según Carnero los autores españoles “con raras excepciones [son] incapaces de independizarse del pensamenito y de la terminología del neoclasicismo” (p. 123).

Por su parte, el trabajo de Emilio Palacios sobre *El teatro popular español del siglo XVIII* se sitúa plenamente en el contexto cronológico del siglo XVIII, y en

especial en su segunda mitad. En este caso, se trata también de una reedición de trabajos precedentes, aunque el autor ha realizado una reelaboración, ya que la abundante bibliografía y las notas van ordenadas para toda la obra, y no por capítulos como en el libro de Carnero. El estudio se divide en cuatro capítulos extensos, precedidos de una larga introducción sobre los gustos literarios populares en el teatro del siglo XVIII (pp. 17-58), y seguidos por las fuentes originales y la literatura crítica. Como Carnero, Palacios entra en materia en su trabajo con una obligada comparación y demarcación entre teatro popular y teatro neoclásico –que el llama también “erudito”– (pp. 55-84). También aborda las polémicas llevadas a cabo por Clavijo y Fajardo, Nipho, Romea y Tapia sobre el teatro neoclásico. En la introducción ya nombrada, el autor nos propone la tesis de que, hacia fines del siglo, no existen demarcaciones claras entre el teatro popular y el neoclásico. Si es verdad que cada género atrae predominantemente a un público propio, el teatro popular y el neoclásico encuentran a críticos que defienden su integración o su acercamiento, a pesar de actitudes puristas como las de Trigueros, Iriarte, Moratín o Jovellanos (p. 35). El autor apuntala su tesis con la observación que, para él, el género nuevo en el teatro español del siglo XVIII –la comedia sentimental– es un género puente entre un teatro popular y el neoclásico (o erudito), a la vez que un número creciente de literatos defendían un Neoclasicismo menos intransigente “en el que tenían cabida ciertos géneros populares (García de Arrieta, Díez González, Losada, Enciso Castrillón, Sánchez...)” (ibíd.). Para Palacios, el teatro popular cautivó la atención de un público constante a lo largo del siglo: “el éxito del nuevo teatro del Dieciocho se fragua pues en la continuación de la experiencia consolidada de la drama-

tugia lopianana. Una de las señas de identidad peculiar este tipo de drama es la tendencia de los poetas a la combinación y mestizaje propios de la estética barroca” (p. 39). La adaptación del teatro a los nuevos tiempos y la evolución *suigeneris* del teatro popular se nota incluso en el hecho de que el drama religioso alcanzara en el siglo XVIII “una importante cuota de desacralización” y que su decadencia, precediera su desaparición formal mediante la Real Cédula de 11 de junio de 1765 (p. 119), ya que “ni clérigos ni laicos, salvo raras excepciones, tenían motivos suficientes para apoyar tales obras” (p. 128). En su trabajo, Palacios dedica igualmente un extenso y detallado capítulo (cap. III) a los géneros teatrales (pp. 109-249). En este documentado estudio, el autor se extiende sobre las comedias populares tradicionales (de guapos, de bandoleros, de contrabandistas, etc.), así como sobre el rechazo por la minoría ilustrada intransigente a cualquier teatro que se apartase del drama neoclásico. Palacios recuerda que, a pesar de dicho rechazo, las comedias populares siguieron teniendo tanto y más éxito aun. Por otra parte, ni la prohibición de la impresión de romances y coplas de ajusticiados ni la de pliegos de cordel mediante una Pragmática en 1768 cambió la situación, ya que Meléndez Valdés, 30 años después, en 1798, volvió a arremeter contra esos géneros en su “Discurso sobre la necesidad de prohibir la impresión y venta de jácara y romances vulgares por dañosos a las costumbres públicas” (p. 151). Sin embargo, menos clara y unánime era la postura de la Ilustración sobre el nuevo género el de las “comedias (o dramas) sentimentales”. Tampoco parece ser unánime la opinión de la investigación contemporánea sobre ello (ver nota 217 p. 185). Introducido desde Inglaterra a principios del siglo XVIII en Europa (y en España), ese nuevo género refleja genui-

namente el sentimiento individual como motor de la acción humana, propio de la creciente burguesía urbana. Contrariamente a la tesis de Carnero, para Palacios, Luzán no es tan limitado en su teoría estética como dice el primero y si no hubo una evolución notable de ésta durante su vida, sí “ahonda, sin embargo, en su ideario ilustrado” (p. 187). Desde París, Luzán llama a las obras de Nivelles de la Chaussée “excelentes comedias a quienes se les ha dado el epíteto de larmoyantes (lloronas), por los tiernos efectos que en ellas exprime con grande arte el Autor” (ibíd.). Luzán, ofreció a debate, en la tertulia de la Academia del Buen Gusto, la obra de N. de la Chaussée *Le préjugé à la mode* (en español *La razón contra la moda*), no obstante sigue el aragonés sin pronunciarse claramente sobre el nuevo género (p. 188). Para el autor fue en Sevilla, en la Tertulia de Olavide hacia 1767, donde la comedia sentimental recibió claramente su “patente de ilustrada”: “Atentos al pulso europeo, los contertulios de Sevilla debieron hablar y discutir sobre la comedia sentimental, que había hecho grandes progresos en Europa y atraía a los coliseos a numeroso público” (p. 189). Un ejemplo de aceptación del nuevo género, tanto por la estética neoclásica como la popular, se observa hacia 1791, cuando el célebre autor de teatro popular Comellas afirma en el *Diario de las musas*: “La Arte dramática siembra en los corazones los bastagos y raíces de las virtudes” (p. 195), y dos años más tarde el académico ilustrado Santos Diez localiza en su *Libro III* la comedia sentimental (que él llama tragedia urbana) como un género puente entre la comedia y la tragedia (p. 196). Palacios dedica el último capítulo de su estudio (pp. 253-323) a los autores dramáticos del teatro popular, cuyo éxito en su época no es extraño a las reformas de los teatros, llevadas a cabo bajo los Borbones en Ma-

drid. En particular, la creación del coliseo del príncipe (Teatro de la Zarzuela) en 1745, dio un nuevo impulso modernizado al teatro popular.

*Antonio Juárez Medina*

**Marieta Cantos Casenave: *Juan Valera y la magia del relato decimonónico*. Cádiz: Universidad, Servicio de Publicaciones / Cabra (Córdoba): Ayuntamiento 1998. 436 páginas.**

“Todavía persisto en creer que el precio más alto de la vida, su objeto, su todo, es el amor. En un abrazo de la mujer querida está el cielo. Lo demás no vale un pittoche”, concluye a sus sesenta años un Juan Valera ensalzado y justamente reivindicado como autor de cuentos, polemista vital y militante de un optimismo sin tregua en esta obra de Marieta Cantos Casenave. Y es que, como en ocasiones sucede, el éxito de su producción novelística casi eclipsó el resultado de su dedicación a este presunto género menor que el propio autor consideraba más cercano a la poesía, más exento de reglas y de narración más breve y rápida que la novela, objeto ésta de vivas polémicas precisamente en el momento en que Valera publica el grueso de su cuentística. Como la propia autora señala, el cuento decimonónico va recuperándose felizmente gracias sin duda a los esfuerzos de la crítica (Baquero Goyanes, Rulf Eberenz, Brigitte Leguen o M<sup>a</sup> Dolores Royo) por adentrarse en él y difundir sus nunca bien ponderadas cualidades.

Tras un pertinente y esclarecedor recorrido por la historia de la teoría y la crítica literaria generadas por el cuento, la autora inaugura el primer capítulo sintetizando el desarrollo del género en España y en Andalucía, remontándose a las colec-

ciones medievales (en la tradición del *exemplu*) para trazar el panorama que del cuento literario –entroncado con las leyendas y punto de encuentro de temas históricos y costumbristas pero también fantásticos y orientalistas– nos ofrece el siglo XIX. Superado el pormenorizado periplo por la trayectoria vital y literaria del autor, “incomprendido en el seno de una sociedad cuyos gustos no solía compartir, sólo en unas pocas personas encontró afinidades que le ayudaran a no sentirse aislado” (p. 53), el capítulo tercero penetra de lleno en la construcción del cuento y en su finalidad, orientada a divertir y no a enseñar, incluyendo lo natural, lo misterioso y lo extraordinario como apuesta no solo teórica por una libertad artística apuntalada en una verosimilitud estética.

Siguiendo el patrón que Bremond aplicara a los cuentos maravillosos (“el proceso inicial de degradación es neutralizado gracias a la intervención de un agente meritorio”), la autora analiza un buen número de cuentos encuadrados tanto en lo fantástico (*El pájaro verde*, *El bermejino prehistórico*, *La buena fama*) como en lo que denomina “universo reconocido”, etiqueta que englobaría aquellos relatos que incorporan una intención moral y optan por una pintura de caracteres que analice la naturaleza humana (*El caballero del azor*, *El doble sacrificio*, *Garuda*, etc.). Una variada tipología corona el capítulo, antes de dar paso al análisis de los elementos que integran el paratexto (simplificados en el título, las dedicatorias y los prólogos) y que demuestran que la intención de Valera con ellos no era precisamente la de abrumar y condicionar al lector, imponiéndole una determinada lectura.

De cómo la historia se convierte en discurso, de la figura del narrador (en la que se señala una predilección por el desdoblamiento y el paralelismo entre el

narrador y el propio Valera), de las dimensiones del tiempo y del espacio y del análisis de los personajes se ocupa el cuarto y último capítulo, brillante aplicación, al mismo tiempo, de los posicionamientos teóricos de los adalides de la narratología. Llegados a este punto, la autora atiende a los nombres, prosopografía y etopeya de los personajes, concluyendo que Valera opta por la alusión o la breve pincelada antes que por una extensa caracterización moral, al tiempo que privilegia –confirmando una idea consagrada– el estudio del temperamento femenino, cuyo profundo análisis psicológico le confiere al personaje una mayor complejidad; independientes (en muchos casos hasta la rebeldía), dotadas de inteligencia y fuerte personalidad, sus solteras y viudas adolecen de un carácter hartamente iluso y soñador que las aboca a la configuración de un amante ideal que, en la realidad, siempre les desilusiona. Pero qué hacer, si este amor fabulador tanto encandila a Valera...

Por el valor científico y reparador de un autor que se sintió durante toda su vida principalmente poeta y que se enemistó tanto con el sector más conservador de la sociedad como con los realistas y naturalistas; por la revalorización de un humor y una ironía –que algún crítico no dudó en tildar de “producto superficial de una personalidad egocéntrica”– esgrimida por quien consideraba el ejercicio de la libertad como la verdadera ley moral y, no en último lugar, por reivindicar la creación de una Andalucía universal, rebosante de sensualidad y optimismo, este estudio merece ser valorado como una poderosa contribución que, al tiempo que ayuda a paliar un flagrante vacío bibliográfico, invita a conocer una cuentística que la propia autora define como mágica.

Rafael Pisot

**Francisco La Rubia Prado: *Unamuno y la vida como ficción*. Madrid: Gredos (Biblioteca Románica Hispánica) 1999. 271 páginas.**

Este segundo libro de La Rubia Prado sobre Unamuno muestra a la vez continuidad y diferencia respecto al primero, *Alegorías de la voluntad* (Madrid: Libertaris/Prodhufi 1996). La continuidad reside en la tesis, de nuevo probada de manera convincente (y con nuevos argumentos), de ser Unamuno un pensador y poeta orgánico –el organicismo es la visión del mundo en donde el todo es más que la suma de las partes, a las que antecede– en la línea de los románticos alemanes y británicos. La novedad de este reciente esfuerzo crítico consiste en desvelar una dimensión de la obra de Unamuno: la crucial importancia de la noción de *representación* en la obra en prosa (narrativa, ensayo, drama) del autor vasco.

Otro mérito de La Rubia consiste en haber usado muy diferentes métodos de análisis para probar su tesis, permitiendo que cada texto analizado “escoja” el método que le es más connatural. El libro está dividido en cuatro secciones:

I. En “La representación de la ficción” se estudia *Cómo se hace una novela* desde el pensamiento romántico alemán e inglés, y *La novela de Don Sandalio, jugador de ajedrez*, siguiendo a Foucault (efectos y *modus operandi* del poder disciplinario) y a Heidegger (idea de la autenticidad humana). Nos ha parecido muy útil en esta sección primera la presentación clara y concisa de varias reflexiones teóricas contemporáneas sobre el fragmento romántico (desde Lacoue-Labarthe y Nancy a Seyhan), que sirven a La Rubia para interpretar la gran complejidad de *Como se hace una novela*, el texto fragmentario unamuniano por excelencia.

II. “El mito, o la ficción a la segunda potencia”, en que La Rubia usa a Nietz-

sche en clave postmoderna para generar una nueva interpretación de *El hermano Juan o el mundo es teatro*. En el análisis de *Vida de Don Quijote y Sancho*, La Rubia invierte la propuesta que hizo Platón en el libro décimo de la *República* para acoger a Don Quijote (el poeta ideal para el escritor vasco) en la nueva república unamuniana de los poetas.

III. “Ficciones inauténticos”, donde acertadamente se estudian *La tía Tula y Dos madres* utilizando el pensamiento psicoanalítico de Lacan y a Hegel (*Fenomenología del espíritu y Filosofía del derecho*), así como la reelaboración de ambos pensamientos por Ver Eecke, para producir una lectura innovadora y sutil. Causa perplejidad que La Rubia psicoanalice a los personajes de Unamuno como a seres de carne y hueso, pero también puede entenderse este gesto crítico como congruencia con el credo de Unamuno de que muchos personajes de ficción son más reales que algunas personas de la “realidad”.

La interesante y creativa interpretación hecha por La Rubia de *Una historia de amor*, en paralelismo a la Génesis bíblica, muestra que Unamuno reformula la noción teológica de pecado al rechazar la exclusión de lo carnal de la realización total de la personalidad humana.

IV. En la última sección, titulada “Ficción, tiempo, escritura”, La Rubia utiliza las ideas deconstructivistas de Paul de Man —especialmente su concepción de la ironía y la alegoría como figuras retóricas no orgánicas— para arrojar nueva luz sobre el acto de la escritura en *Sombras de sueño y Amor y pedagogía*.

El elemento unificador de las cuatro secciones es la demostración de que para Unamuno es la ficción —entendida a la vez como ideal y como textualidad— lo que debe conformar la realidad, y no al revés, como es común en las concepciones

realistas del mundo. Desde esta perspectiva, La Rubia muestra convincentemente la indudable relevancia de Unamuno a la cultura contemporánea.

La excelente formación filosófica y teórica de La Rubia Prado da gran densidad a sus interpretaciones; el lector no debe esperar una lectura fácil, aunque el autor se esfuerza por ser claro y “pedagógico”. Por otra parte, este texto denso contiene muchos momentos de fino humorismo que contribuyen a hacer la lectura amena.

Sylvia Truxa

**Manuel Llanas: *Gaziel: Vida, periodisme i literatura*. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat (Biblioteca Abat Oliba, 203) 1998. 482 pàgines.**

*Gaziel* és l'àlies d'Agustí Calvet i Pascual (Sant Feliu de Guíxols, 1887-1964), autor que està considerat un dels millors prosistes catalans del segle XX. L'obra objecte d'aquesta ressenya és el primer estudi de conjunt d'aquesta personalitat literària no gaire coneguda, i, sovint —no sabem si volgudament—, fins i tot oblidada.

La tasca no ha estat senzilla: l'autor n'ha aplegat documentació dispersa, fins i tot “desenterrant un feix de textos sepultats per l'oblit” (presentació). Manuel Llanas no amaga que se sent atret profundament pel personatge estudiat, però tampoc no s'està d'afirmar que *Gaziel* és una figura controvertida, que provoca admiració i rebuig cíclicament, ineludiblement, perquè com un pèndol s'atansa i s'allunya de l'opinió pública i d'algunes actuacions del poder polític tant d'un signe com d'un altre. *Gaziel* reivindica fins a l'extenuació la seva condició d'intel·lec-

tual solitari, totalment independent, i, en certs moments, allunyat dels corrents i de les imposicions estètiques i ideològiques.

Cal dir que aquesta mena d'escepticisme que prodiga Gaziel en certs moments podria esdevenir virtut, pel que té d'objectivitat i/o de professionalitat. Tanmateix, segons com, podria semblar excés o manca, tenint en compte o bé el context, o bé des de quina òptica, o en quin moment històric i polític s'emmarca. Malauradament, de vegades, la important repercussió social d'alguns fets com ara la Guerra Civil del 1936-39 no permeten gaires sortides –ni potser gaire dignes– als intel·lectuals. I potser hi seria més qüestionable l'espai per a l'escepticisme, més que res perquè no s'hi pot actuar amb certa perspectiva, ni des de l'objectivitat de plantejaments. Sovint els esdeveniments cauen com una llosa damunt nostre, i no podem evitar estar-hi sotmesos fins a les darreres conseqüències. Òbviament, una guerra afecta aclaparadorament la realitat on s'emmarca la vida de l'autor, i, en definitiva, la seva creació literària, i empeny inexorablement al posicionament ideològic, i, no cal dir-ho a la supervivència, a la immediatesa. Més que més encara en la tasca periodística.

Potser és ací on rau el fons de la controvèrsia sobre la figura literària de Gaziel, en el qüestionament d'alguns sectors pel que fa a la seva no-intervenció en determinats moments d'especial convulsió social que li toquen de prop, en estats d'excepció en què, malauradament, no hi ha gaire lloc per als matisos ni per a les terceres vies (pp. 222s.).

Els vuit primers capítols de l'obra que ens són una condensació d'allò més essencial de la tesi de doctorat –dirigida per Joaquim Molas– que l'autor va llegir a la Facultat de Lletres de la Universitat Autònoma de Barcelona la tardor del 1992. Els dos darrers capítols els va redactar pos-

teriorment a petició del director de tesi i de Josep Benet, que el van animar a fer-ho.

Manuel Llanas ha hagut d'afrontar la lectura de 1.150 articles del prolífic autor el periodisme del qual destaca per l'elevat nivell i per la prosa seductora que fa servir. I és que Gaziel fou un periodista seriós, amb un bagatge cultural excels, i del qual hom afirmaria sense por d'equivocar-se que mai no va pretendre elaborar cap article sense convenciment, que mai no va elaborar cap text que no fos després de documentar-se exhaustivament sobre el tema que hi volia tractar. Cal dir que l'autor es volgué diferenciar, fins i tot de manera obstinada, de l'estil barat del qual patia, segons ell, la premsa que s'editava en aquell moment tant a Catalunya com a Espanya (pp. 141ss.). Un estil contra el qual Gaziel combaté fins a l'extenuació des de les pàgines de *La Vanguardia*, diari amb el qual col·laborà durant un dilatat període de temps, i que fins i tot dirigí en solitari des del 1931 fins al 1936, any de l'esclat de la guerra.

Tal com remarca el mateix Manuel Llanas, la finalitat d'aquesta obra és rescatar un personatge i una figura literària tan interessant com la de Gaziel. Si més no, l'autor posa de manifest la seva pretensió d'haver contribuït a la coneixença del periodista i de l'escriptor (presentació). Això sí, tenint en compte el vessant humanista d'aquest burgès liberal (pp. 244s.) qui d'alguna manera no sabé viure el seu temps.

Manuel Llanas també manifesta una certa voluntat d'esbandir la llegenda del Gaziel botifler (p. 141ss.), llegenda que naix als anys vint, que forja en bona part a causa del seu caràcter, pessimista i escèptic fins a l'extrem, i que encara és vigent alguns anys després de la Guerra Civil del 1936-39. Cal remarcar, però, que els fets polítics del moment, "també", d'alguna manera, degueren afectar el personatge i



l'escriptor malgrat ell mateix, perquè el 1939 (any de la derrota de la República sota les tropes franquistes) marca un abans i un després en l'obra de Gaziel.

A causa de la desfeta republicana –bàndol amb el qual simpatitza Gaziel, encara que sempre des d'una posició prou crítica (p. 234)–, i de l'adveniment de la dictadura del general Franco (1939), l'autor es tanca encara més sobre si mateix, i es trasllada a Madrid, on emprèn una mena d'autoexili, i resta disset anys sense publicar. El 1953 trenca el silenci i retroba el seu públic amb la publicació de *Una vila del vuitcents (Sant Feliu de Guíxols)* (p. 378).

Tanmateix, des d'aquesta mena d'exili escriu bona part de la seva obra, diríem que des d'una certa autocomplaença en el pessimisme i en l'escepticisme, més extremat si cal, conscient de la seva dolorosa condició de supervivent. Potser Gaziel esgrimeix aquesta actitud com una mena de cuirassa o defensa contra una realitat que no li agrada de viure, i que, en definitiva no sap viure, tal com afirma ell mateix (pp. 378s.).

El 1959 torna a Catalunya on rep amb molta satisfacció l'escalf de velles amistats, i la successiva publicació d'algunes obres seves que reben l'acceptació pública, set volums en total: *Trilogia Ibèrica* (tres volums), i *Cura d'aires* (2 volums) –acabats des de feia temps–; el llibre sobre la seva ciutat natal, i la *Història de "La Vanguardia"*, a banda de la traducció inacabada del recull *Un estudiant a París* (pp. 401s.). Aquests dos darrers títols aparegueren, però, posteriorment a la seva mort.

Al final de la seva vida, reprèn encara la línia d'alguns articles seus, una mena de lliçó moral (p. 457), aquesta vegada envers el seu país, Catalunya, amb el qual es retroba al capdavant, i on mor el 1964.

*Ester Martí i Accensi*

**James H. Hoddie:** *El contraste en la obra de Ramón Gómez de la Serna.* Madrid: Pliegos 1999. 272 páginas.

Ramón Gómez de la Serna, además de ser un escritor muy productivo, supo servir de gran variedad de géneros para satisfacer su genuino afán literario. Sus *Obras Completas*, en proceso de edición bajo la dirección de Ioana Zlotescu, incluyen piezas de teatro, autobiografías, biografías, relatos, novelas, ensayos y, finalmente, las "greguerías", género inventado y propagado por él mismo y, sin duda, su aportación más original a la literatura española.

Para acercarse a tan abundante conjunto textual sin perder un perfil propio dentro de los no menos abundantes trabajos de investigación, hace falta concentración metodológica y/o temática, dos características de las que no goza precisamente el estudio que vamos a tratar inmediatamente.

James H. Hoddie, hispanista norteamericano de la Universidad de Boston, presenta, como fruto de treinta años de investigación, un libro en el que el contraste –la yuxtaposición de elementos incongruentes– es la pretendida clave que da acceso al desciframiento del universo literario ramoniano.

En el primer capítulo, dicho contraste es introducido como el principio poético básico de las Greguerías. Hoddie se apoya exclusivamente en las declaraciones programáticas del autor, uniendo los diversos prólogos de éste (el de *Greguerías* de 1918 y el de la 2ª edición de *Total de Greguerías* de 1962) y el ensayo *Humorismo* (publicado en *Ismos*, 1947). De esta forma se vale de un procedimiento que ya el propio Ramón había configurado con su célebre definición: "Greguería = metáfora + humor". Sin embargo, habría que preguntarse hasta qué punto tal definición

puede servir como clave esencial para el entendimiento del producto estético, ya que no siempre coinciden producción y programa estéticos; y éste sería precisamente el caso de las *Greguerías*. El escritor velaba por mantener el control y la autoridad sobre el nuevo género que había propagado, de tal modo que, frente a la heterogeneidad del material que publicaba bajo el título de “Greguerías”, sin preocuparse demasiado por una coherencia poetológica, aplicaba, por el contrario, las más restrictivas definiciones cuando se trataba de juzgar las elaboraciones de otros autores. Absorbido por completo en la tarea de revelar la programación del autor, Hoddie no percibe estas contradicciones. El método del intérprete de “dejar hacer a Ramón mismo” (p. 9) también implica asumir los intereses y estrategias de éste. El estudioso prefiere presentar mediante un sinfín de citas la “plena experiencia” (p. 11) de los textos en vez de explicarlos analíticamente, borrando así la distancia entre el discurso crítico y la obra. El espacio que le concede a los resultados de otros estudios es mínimo por parecerle cargados de teorías y prejuicios académicos: “En la mayoría de los casos, los autores se creen en el caso de emitir juicios definitivos. Intentan colocar a Ramón dentro de la historia literaria” (ibíd.). Hoddie se autoproclama portavoz del autor que necesitaba ser liberado del corsé de abstracciones formalistas y relativizaciones históricas. Evitando comparaciones, no queda explicado en qué consisten las diferencias entre los contrastes de Ramón con los de la tradición barroca del conceptismo intelectual o con los principios de *collage* y *montage* que caracterizaron la producción artística de los movimientos de la vanguardia europea, no abordando así lo específico de la poética ramoniana. Pero sí consigue llevar al lector al laberinto textual en el que el autor madrileño se

refleja y multiplica como en una sala de espejos.

El segundo capítulo se refiere a *Morbideces* (1908), autobiografía del joven Ramón cuya característica más destacada es el contraste entre los distintos cambios ideológicos del protagonista, el cual se expone al principio como un feroz crítico de los valores burgueses, cercano a la línea del vitalismo nietzscheano y del anarquismo individualista de Stirner, para terminar, finalmente, revelándose como un pequeño burgués adaptado.

El capítulo siguiente se ocupa de *Automoribundia* (1948), autobiografía tardía de Gómez de la Serna. Aquí Hoddie adopta un tono más crítico a la hora de referirse al distanciamiento del autor exiliado con respecto a su anterior etapa “anárquica”. Sin dejarse convencer por esta “autobiografía revisionista” (p. 92), resalta el lirismo y humorismo de la obra, basados en los efectos del contraste, a los que considera la auténtica aportación del autor.

En el cuarto capítulo el investigador se centra en las biografías de Nerval, Baudelaire y Rémy de Gourmont comentadas por un Ramón alejado de preocupaciones positivistas fieles a los hechos, en las que él mismo se reconoce y utiliza para escenificarse como genio original. Tal adaptación irónica de la obra y vida de grandes autores del siglo XIX continúa en el caso de la biografía de Edgar Allan Poe, cuya ramonización es el asunto del capítulo siguiente. Mientras en estas dos partes del libro el “contraste” funciona más bien como principio intertextual, en el sexto y último capítulo hay que entenderlo como tema de la narración de algunas novelas de los años veinte (se trata concretamente de *La viuda blanca y negra*, *El gran hotel* y *El torero Caracho*, textos poco considerados hasta ahora).

Este recorrido por la obra completa de uno de los autores españoles más impor-

tantes del siglo XX está caracterizado por saltos cronológicos y un constante cambio de géneros, temas y niveles en la argumentación. Aunque a veces Hoddie ofrece así descubrimientos y anotaciones interesantes, sin embargo, su intento metodológico por imitar el “programa solipsista”<sup>1</sup> de Ramón no puede convencer. De este modo se restaura de nuevo el viejo tópico de la “generación unipersonal” establecido ya por Melchor Fernández Almagro. A la sombra del individualismo excéntrico de su autor, Hoddie se presenta como un investigador antitradicionalista y espontáneo, desdoblando miméticamente los contrastes ramonianos. Sin embargo, cabría preguntarse qué aporta tal desdoblamiento al entendimiento o disfrute del lector, si se puede acceder directamente al original.

Hanno Ehrlicher

**M<sup>a</sup> Isabel Cabrera García: *Tradición y vanguardia en el pensamiento artístico español (1939-1959)*. Granada: Editorial Universidad de Granada (Col. Monográfica Arte y Arqueología) 1998. 358 páginas.**

Con este trabajo, basado en una tesis doctoral defendida en 1993 en la Universidad de Granada, la autora se propone ofrecer una contribución “al mejor conocimiento de las bases teóricas del arte contemporáneo español” (p. 10). El objeto de su investigación lo constituye el discurso teórico que refleja el ideario o proyecto estético en la España de las dos primeras décadas del régimen franquista, esto es,

bajo la presión del factor político a través de la ideología oficial, que impone, si no una normativa, sí un discurso propio (valores, criterios, modelos), valiéndose de la “labor propagandística y didascálica”.

De lo que nos convence la autora, a base de documentos de la época, es de que la constitución y las características del así considerado “pensamiento artístico” en las condiciones del franquismo supusieron toda una dinámica de restricciones o “rechazos”, por una parte, y de recuperaciones o “vueltas”, por otra, dentro de un proceso evolutivo que fue desde la imposición de modelos y de un programa oficial a cargo de un autoritarismo estético ceñido a la *tradicción*, hasta la libertad, hasta la plena incorporación de los movimientos de *vanguardia* y el “talante progresista” (v. p. 150). Indudablemente, esta progresiva liberalización, este concreto acercamiento y la asimilación de la vanguardia, se fue produciendo al amparo de la permisividad que surgía como alternativa del rigorismo —según la estrategia del *tira y afloja* propia de los regímenes totalitaristas, llámense éstos franquismo o comunismo—, favoreciendo fenómenos que, aparentemente nada tenían de subversivo, y que funcionaron como “puentes” o “vías de acceso” hacia futuras emancipaciones, tales como el surrealismo o el funcionalismo. Como consecuencia, el mensaje artístico franquista no es homogéneo ni unívoco (aunque lo fuera en cuanto a los presupuestos teóricos), y es precisamente esta diversidad y pluralidad de sentidos lo que destaca la autora, al señalar elementos evolutivos y renovadores.

Cada una de las cuatro *partes* del libro está dedicada a algunos de los momentos o hitos más significativos de este proceso de liberalización en el campo de lo artístico. Tras precisar en la *I parte* el *statu quo* de la cuestión, esto es, el “horizonte teóri-

<sup>1</sup> Véase el artículo del mismo Hoddie: “El programa solipsista de Ramón Gómez de la Serna”, en: *Revista de literatura* XLI: 82 (1979), 131-148.

co de postguerra” como “continuidad y ruptura”, la investigadora pasa a analizar en la *II parte* los postulados y los puntos básicos del “modelo estético fascista español”, para destacar más tarde los indicios de la corriente renovadora que se hizo notar en el discurso teórico sobre el arte a lo largo de los años cuarenta (*III parte: El “yo”, la “forma” y la “actualidad”: tres pilares para una renovación*) y que fue abriendo el camino primero al “reconocimiento” y a la “equiparación internacional” de la vanguardia española y, finalmente, ya en la década de los cincuenta, a la “plena homologación” del discurso estético español con los presupuestos artísticos de la modernidad (*IV parte: Recuperación del discurso estético de la modernidad*). Habida cuenta de que las conclusiones finales del trabajo se adelantaban ya en la *Introducción* y además al final de cada capítulo, el libro se cierra con las listas bibliográficas (*Bibliografía básica y Bibliografía de fuentes*), que dan fe de la riqueza y variedad del soporte documental de esta investigación.

El discurso de la autora –obstaculizado, indudablemente, por la conflictividad y pluralidad de los aspectos que caracterizan la coyuntura política y cultural de la época estudiada– se centra en destacar las formas específicas que conformaron el binomio *tradición/modernidad*, puntualizando la interacción entre factores diversos como *herencia, influencia, anticipación*, causantes de continuidades y rupturas en el panorama estético. Para ello la autora amplía el campo de su investigación, en cuanto a la cronología (buscando raíces en épocas anteriores y anticipando las aportaciones de las posteriores) y a la geografía cultural (refiriéndose a otras culturas como la francesa, italiana, alemana, como término de comparación con la española). El propio objeto de la investigación –el pensamiento *artístico*– exige

un enfoque plural capaz de dar cabida a varias esferas del arte, como la arquitectura, la pintura, la escultura o la literatura, teniendo en cuenta la jerarquización que imponía el régimen político. El interés que se otorga, por ejemplo, al discurso teórico referente a la arquitectura española queda justificado por el protagonismo de este arte en la época, debido a que el franquismo lo aprovechaba como instrumento óptimo para sus fines propagandísticos.

El trabajo aporta una notable cantidad de información relativa a la estética, filosofía, historia del arte, historia, política o sociología, extraída de las publicaciones del momento (artículos periodísticos, conferencias, además de aquellas aparecidas en tomos independientes). El enfoque interdisciplinario y, añadiríamos, perspectivístico (puntos de vista distintos e incluso contradictorios puestos en circulación por las intensas polémicas del momento), contribuye a matizar la versión de la ideología oficial en cuanto a conceptos tan relevantes como lo específico nacional, la autoimagen de España y del hombre español, los valores “consustanciales” al español, etc. La autora ofrece una imagen compleja, aunque inevitablemente repetitiva a veces, especialmente en la última parte del libro, de lo que fue el proceso de liberalización estética a través de los *ismos* (surrealismo, expresionismo, funcionalismo, cubismo, organicismo, cubismo, informalismo), cuidando siempre de enfatizar la particular evolución de la vanguardia en España, así como los caracteres peculiares de la estética española tanto en su variante *franquista* –con “más fuerte vocación historicista” y “mayor interés por los hechos gloriosos del pasado” (pp. 119-120) en comparación con la de otros regímenes totalitaristas como el nazismo y el fascismo italiano, debido a la exaltación franquista de los valores nacionales y religiosos– como en

su forma *moderna, vanguardista* (por ejemplo el tipo español de *abstracción*: “lirica e intuitiva, más alejada de las formulaciones normativas y formalistas de carácter geométrico” (p. 294), puesto que la estética española contemporánea en

general se muestra más preocupada por los aspectos “líricos y emotivos de la creación” y guarda siempre más “conexiones con lo humano y con la realidad” (p. 295).

*Dana Diaconu*