

ASÍS GARROTE, M^a Dolores de, *Última hora de la novela en España*, Madrid, Ed. Eudema Universidad, 1990, pp. 469.

El estudio que reseñamos quiere trazar, lo más completamente posible, la marcha del género novelístico a lo largo de los últimos cuarenta años.

En una primera parte se analiza la etapa neorrealista de la literatura española de los años 50, dando espacio a autores que, habiendo enriquecido la corriente, se despegaron posteriormente de ella y siguen dominando todavía el panorama literario con sus indiscutibles personalidades, como Cela y Delibes. En la misma sección se sostiene, sin embargo, que algunas obras de este período se produjeron ya para desmentir la exclusividad del neorrealismo (Cfr. *Tres pisadas de hombre* de A. Prieto), mientras la función de algunos premios importantes (como el de la Crítica otorgado a *Las crónicas del Sochantre* de A. Cunqueiro o el Sésamo concedido a *El piquete* de J. T. Cabot) «atestiguan también que algo más que neorrealismo está en la producción de esta etapa» (46). Concluye esta primera visión de conjunto un capítulo dedicado a «Medardo Fraile, escritor de cuentos» y otro consagrado a la «Polémica suscitada por una antología». En este último, A. G. critica decididamente a J.M. Castellet por haber encasillado a los escritores de la década en la corriente del «realismo histórico» y defiende la problemática humana —en su doble vinculación terrena y supraterránea— que subyace en algunas novelas de J. L. Sampedro o de J. L. Castillo Puche, reivindicando por ella un criterio de valor que significa la superación de una visión histórica demasiado objetivista y testimonial. Este punto de vista puede muy bien compartirse. Lo que no convence, en esta parte, es la textura inconexa de los subcapítulos. Es como si se presentara una colección de artículos más que una exposición crítico-literaria de un destacado período de la novelística española. La frecuente presencia, además, de incorrecciones en notas (la n^o 5 de la pág. 38 no respeta ni un criterio alfabético ni uno cronológico. Cfr. también las de las pp. 76-78-79) incomoda bastante al lector que considere la exactitud de una referencia como dote imprescindible de un manual de consulta, de un texto de «apoyo», aun-

que vaya dirigido especialmente —según se pone de relieve en el *Prólogo*—, «a aquellos que quieran introducirse en el universo tan vasto y diverso de la novela» (20). Tal vez precisamente por el objeto que se propone —diríamos— se precisan citas minuciosamente exactas.

La segunda parte, dedicada a la «Novela en los años sesenta», resulta más homogénea que la primera, al menos cuando presenta, en un panorama eficazmente estructurado, las tendencias literarias más representativas de la época en sus perspectivas «metafísica», «fantástica» y «experimental». A. G. enfoca pormenorizadamente la producción de algunos de los mayores representantes de dichas tendencias (C. Rojas, A. Cunqueiro, G. Sánchez Espeso), analiza la manera en que evolucionan sus temas y formas narrativas en relación al tiempo y a los problemas que más les acucian y consigue trazar, con definiciones seguras y certeras, el perfil de su experiencia interior fijando al mismo tiempo con rigor los aspectos técnico-expresivos que mejor los caracterizan. Pero cuando la autora examina, por separado, la producción de J. Fernández Santos, la de I. Aldecoa o «El buen hacer de un escritor tradicional: Ramón Solís» (autores a los que van dedicados sendos capítulos, alternantes con unas cuantas páginas reservadas a los «Premios literarios» y a la «Novela de ciencia-ficción») vuelve a surgir en quien lee la sensación de que el estudio no sigue un plano orgánico y prefiere presentar a ciertos autores en unidades aisladas, sin conceder demasiada importancia a una línea generadora o conformadora. Los análisis, eso sí, son siempre agudos, perspicaces, además de exhaustivos, y en algunos casos no desmienten su origen monográfico (según informa la profesora de la Universidad Complutense en el *Prólogo*).

Una presentación como ésta —en nuestra opinión— resta cierto grado de sistematicidad que desearíamos encontrar en un libro que es, en realidad, una historia de la novela española de nuestros días. Significativo nos parece, en cambio, el adecuado relieve reservado a la promoción femenina de los años 50-70. Entre las autoras se hacen descollar no solo nombres consagrados como los de C. Laforet, A. M. Matute o M. Salisachs, sino también el de Carmen Kurtz, novelista casi nunca tomada en consideración por la crítica o desprestigiada inmerecidamente por considerarse imperfecta su producción desde el punto de vista «estético» (Cfr. A. Iglesias Laguna, *Treinta años de novela española*, t. I, Madrid, Prensa española, 1970, 241-246 y

J. Domingo, *La novela española del siglo XX*, t. II, Barcelona, Labor, 1973, 137). A. G. no enjuicia el estilo de Kurtz, sino que prefiere más bien poner a la novelista en su justo sitio entre las autoras del período, subrayando la interesante temática de sus novelas basada en una áspera crítica anti-burguesa y en un agudo conocimiento del mundo preadolescente femenino.

El «balance de la década de los 60» y las perspectivas de la siguiente se presentan —al cerrarse la segunda parte— en un capítulo farragoso, lleno de nombres de autores y títulos cuya presencia no aclara ni ordena —lo afirmamos una vez más— las tendencias que caracterizarían la narrativa española de los últimos veinte años. Y la autora no parece siquiera estimar debidamente la trascendental importancia de una novela como *Tiempo de silencio*, que se limita a mencionar solamente a principios del apartado, valorando la obra con juicios ajenos, y casi dejando a otros estudiosos de la novela la responsabilidad de considerarla un hito imprescindible en el desarrollo del género.

La tercera y última parte abarca, por fin, el período más amplio de la creación novelística de hoy. Cubriendo los últimos veinte años de producción (70-90), la presentación se expone en diecinueve capítulos donde prima la preocupación de que todos los autores estén representados en ellos: desde Torrente Ballester hasta García Hortelano, pasando por Gironella, Marsé, Benet, Grosso, Juan (y Luis) Goytisolo, Guelbenzu, Caballero Bonald, Semprún, E. Mendoza. No se descuidan tampoco dos exiliados de calidad: Aub y Ayala; se discute, con apasionada participación, acerca de la existencia de una «novela andaluza», afirmando, aguda y objetivamente —creemos—, que semejante definición puede aceptarse si por ello no se entiende «un fenómeno aislado y no dialogante con la perspectiva universal y sin fronteras que lleva en sí cualquier obra artística» (223). La actividad novelística llevada a cabo por las mujeres sigue desprendiéndose del análisis de obras de Tusquets, Roig, Quiroga (en su calidad de académica), Portal y Zambrano. La entrañable admiración manifestada, por ejemplo, por la ensayista-filósofa, ganadora del Cervantes de 1988, hechiza y compromete sentimentalmente a quien se acerca a la descripción de sus trabajos, pero surge espontánea una pregunta después de tan admirable examen: ¿Por qué igual dignidad no ha sido reservada para mujeres que nos atreveríamos a definir de «acrisolada» formación novelística como Rodoreda y Chacel?

Por lo que atañe a las «Tendencias literarias de última hora», A. G. confiesa abiertamente la dificultad de distinguir en categorías una producción que carece forzosamente de perspectiva histórica. Debido a ello admite la posibilidad de considerar una novela de tipo «fantástico», una de «intriga y aventura», una de fondo «poemático», otra de «metaficción» y otra de carácter «autobiográfico y testimonial»: Torrente Ballester y J. Ferrero, J. Eslava y J. Marías, A. Colinas, L. Goytisolo, su hermano Juan, R. Alberti, C. Barral, J. M. Castellet y J. A. Sedano figuran, entre otros, como los representantes más destacados de cada tendencia; se aprecia un gran esfuerzo por no dejar fuera un solo autor. Hasta llegar a los «Últimos narradores», actualísimos, cuyos nombres y obras resultan tan numerosos que es imposible citarlos a todos en un espacio reducido: será suficiente recordar, sin menoscabo de los demás, a F. de Azúa, J. Llamazares, M. Mayoral, S. Puértolas, A. Pombo, A. Muñoz Molina, M. Sánchez-Ostiz y L. Landero. El repertorio, como puede comprenderse, es tan abundante que el lector se siente abrumado frente a tan apretada sucesión de autores cuya presentación acaba siendo algo deslavazada cuando se reduce a una esquemática caracterización de obras precedida de sucintos datos personales.

A pesar de ellos, el ensayo merece atención y reflexión, sin olvidar que va dirigido a personas no especialistas. En efecto, los textos de muchos autores presentados se enfocan de manera sencilla, pero siempre según direcciones asentadas en la crítica literaria más actual. Englobando juicios y fórmulas sugeridas por métodos de estudio que van de la teoría del texto a la estética de la recepción, A. G. brinda al lector unas técnicas explicativas que ayudan a comprender y, sobre todo, invitan a acercarse a las obras con la conciencia de que éstas sabrán capturar eficazmente su atención ya por su calidad lingüística y expresiva ya por su específica tensión para penetrar en lo profundo de la realidad humana.

Orientarse en el *mare magnum* de un género como la novela española de hoy es tarea ardua, pero gracias a la labor de la autora creemos que el que se sienta atraído por él está en condiciones de escoger y averiguar hasta qué punto los textos resultan dotados de una vitalidad comunicativa que puede sobrepasar las específicas circunstancias histórico-culturales en que han nacido, y en un tiempo en que se debate la mayor o menor oportunidad de estudiar literatura, el tipo de manual presentado por A. G. es de consulta indispensable. Inter-

sante también para usuarios especialistas porque, posee el mérito de aportar «análisis textuales y presentación de textos y autores sobre los que aún no hay mucha noticia» (*Prólogo*, p. 20): y lo hace con el sentimiento entregado del que desea compartir con otros el goce estético experimentado en una lectura emocional profundamente participativa. La comprensible amplitud de la materia tratada ha supuesto un indudable esfuerzo, digno de admiración, y aunque un trabajo de este tipo esté casi fatalmente destinado a no satisfacer ni a tirios ni a troyanos, hay innegable información crítica en él: lo cual —como decíamos— no defraudará a los que tengan predilección por el género.

El lado negativo del texto —y lo destacamos con cierta amargura— es la presencia de numerosas (demasiadas) erratas; casi todos errores de imprenta que parecen achacarse a una revisión apresurada de las pruebas: imperdonable, por otra parte, cuando se refiere a términos específicos equivocados (Cfr. «heterodiegénico», p. 650; «transustanciación», p. 265); a una acentuación incorrecta (Cfr. «Mitín», p. 92; «ateísmo», p. 311); a citas inexactas (Cfr. «Premio Fasterrath», p. 125; «*El Babancho*», p. 437) o a una reiterada confusión entre *b* y *v* (Cfr. «*M. Delives*», p. 65; «*E. Galbarriato*», p. 149). Mayor rigor en cuidar estos detalles hubiera hecho seguramente más amena y provechosa la lectura de todo el ensayo.

Emilietta Panizza
Universidad de Padua

Carlos GARCÍA GUAL, *Lecturas y Fantasías Medievales*, Madrid, Biblioteca Mondadori, 1990, 184 págs.

Es bien conocido el interés que, en unos diez años —por poner una cifra—, se ha despertado entre los lectores de este país por la literatura medieval. No sólo por los «revivals», sino también por los textos originales. Empezamos a entender algo —en carne propia— de la locura de Don Quijote cuando esas historias han empezado a quitarnos el sueño, y los días se nos pasan de turbio en turbio. Buena responsabilidad tienen de esta sana epidemia las colecciones que están editando estos textos: exhiben una auténtica maestría en la seducción del incauto —o no tanto— lector. Este ambiente inesperado habrá alegrado a quienes, con constancia y tenacidad ejemplares, durante

cursos y años han tratado de despertar el interés por este mundo, con sus clases, con su investigación, con su aliento a la lectura.

Supongo que G. G. será de los que se alegran, con justificada satisfacción, por estos aires nuevos. Y ese entusiasmo se le nota —no pretende ocultarlo— en esta última entrega, *Lecturas y Fantasías Medievales*, que hace no como «docto medievalista», sino como «lector impenitente», según él mismo dice. Una colección de artículos, referidos todos ellos a un mismo período, la alta Edad Media (siglos XII y XIII), con un denominador común: destacar el carácter romántico (de *roman*, novelesco) de los mitos fascinantes de la primera narrativa europea.

G. G. ha escogido aquellos temas que considera más atractivos para un amplio público de la materia. Parece haber extraído lo mejor, por su capacidad sugerente, de aquella otra exposición metódica —como corresponde a un manual dirigido a estudiantes— de sus *Primeras novelas europeas*. El criterio de selección es ahora la satisfacción de una curiosidad despierta por la lectura previa de alguna de las novelas mencionadas: el ciclo artúrico y el *Libro de Alexandre*.

Dejando aparte el Prólogo en que descubre abiertamente sus intenciones y la procedencia de los textos que ahora se publican reunidos, el primer capítulo, «El caballero de la Carreta: Lanzarote», sirve a modo de introducción a la materia de Bretaña y a su autor principal, Chrétien de Troyes. Esta evocación sucinta llama la atención sobre el fenómeno en sí del tipo de novela caballeresca, por su origen y por su público. Se encuentran aquí ya todos los temas que aparecerán en los ensayos siguientes pormenorizadamente.

En «El Caballero de la Carreta: temática y personajes» ofrece una exposición analítica de esta novela de Chrétien en particular: su esquema narrativo y su conclusión interrumpida (al igual que en *El Cuento del Grial*, con el que registra notables coincidencias). Al ser esta una obra de encargo —por María de Champaña, hija de la ilustre Leonor de Aquitania— y venir el tema impuesto (los amores adúlteros entre Lanzarote y Ginebra) le sirve a G. G. para plantear la distinción entre *matière* y *san*, así como el concepto de *conjointure*, de los que habló Chrétien y en los que demostró su elevado sentido teórico y crítico de su labor creadora. Asimismo ofrece una breve panorámica de la crítica sobre el tema, y de la tradición mítica de la que pudo servirse el compositor para llegar a la creación de Ginebra y Lanzarote como prototipos del amor cortés, y al esquema narrativo

de la *queste* (búsqueda) como método de definición de la personalidad de sus héroes.

Más adelante, en «El héroe de la búsqueda del Grial como anticipo de protagonista de otras novelas (Reflexiones sobre un tema medieval)», vuelve a la contraposición entre Lanzarote y Perceval, considerados ambos como prototípicos para la *queste*. La exclusión de Lanzarote de la alta misión de encontrar el Grial nos hace caer en la cuenta de hasta qué punto son distintos ambos personajes. El Perceval es una novela distinta a todas las del género sobre todo porque su protagonista es un héroe distinto. Aparte de ser una Bildungsroman, novela de iniciación de un personaje en un mundo como es el de la corte de Arturo, Perceval está caracterizado como el que siempre va más allá de los límites que el género y la tradición podían hacer esperar. Sus rasgos esenciales, la ingenuidad y la inquietud, motores de su conducta, quedarán supeditados a otro más definitivo, al que mejor le define: el arrepentimiento, una vez producido su fracaso, revelado su nombre y ha tomado conciencia de su culpa. En la unión de la personalidad y la culpa se encuentra la mayor complejidad de este héroe, que quedará abierto, sin concluir por la muerte del autor. G. G. destaca también la importancia del invento de los «buscadores paralelos» como recurso narrativo para multiplicar las posibilidades de aventura de una historia que no ha quedado resuelta y está rodeada por el aura mágica del misterio. Aventura esta que, según indica G. G., sacó de su ensimismamiento al mundo artúrico y lo arrastró a una poética busca (la *queste*) de un más allá que no dejará aprehenderse, y acabará conduciéndolo a su propia desintegración.

En «Evocaciones caballerescas» nuestro autor subraya uno de los hechos más sorprendentes de estas narraciones: el que la literatura haya elaborado una visión de la sociedad caballerescas que llegó a superponerse a la realidad. Un universo coherente, pero ficticio, que va a gozar de larga duración, y que surge según G. G. de la nostalgia y del afán de evasión. Es en este capítulo donde hace el análisis más sociológico del fenómeno, utilizando la división feudal entre *oratores*, *bellatores* y *laboratores* para interpretar los paralelismos entre la caballería terrestre y la celeste (el término «orden» que sirve para ambos, es de origen religioso), ejemplificando en la orden del Temple y en los que buscan el Grial los ideales de la *militia Christi*. También destaca que, en lo sentimental, la cortesía supuso una pauta civilizadora para Europa. Termina en esta ocasión considerando este universo ficticio

como un esquema capaz de reinterpretaciones múltiples que estén al servicio de algún romanticismo (pone el ejemplo de la novela policíaca).

El tema del amor cortés viene analizado siguiendo muy de cerca a C.S. Lewis y su *The allegory of love*, en «Amores de Lanzarote y de la reina Ginebra (Consideraciones sobre el amor cortés)». Desde el tratado de Andrea Capellanus, se detiene en las características de este código amoroso —que con el tiempo y la literatura llegaría a vaciarse y amanerarse hasta extremos insólitos—: humildad, cortesía, adulterio y religión del amor. Rasgos, como se ve, en clara contradicción con los usos y concepciones medievales. Sirve de contrapunto a esta historia del tema literario el de las características del amor trágico entre Tristán e Isolda, que tendrá en común con los de Lanzarote y Ginebra sus efectos devastadores. En «Un mito romántico y una novela trágica: orígenes medievales de Tristán e Isolda» nos muestra la historia de amor y de muerte en su paso de la tradición celta y bretona a la novela en sus tres versiones medievales: la de Béroul, la de Thomas y la de Gottfried de Estrasburgo. Esta es, según G. G., la gran invención poética del mundo occidental: el amor desdichado, trágico, porque, como dice Rougemont, el amor dichoso no tiene historia. Se analizan aquí los gérmenes destructivos y anárquicos que entraña el mito, por lo que tiene de transgresión: no es el juego sutil y convencional de lo cortes, sino la fatalidad trágica de un destino.

En «Merlín, profeta y mago», parte de la aparición del extraño personaje en el Quijote y va trazando su historia literaria, desde sus orígenes, en la *Vita Merlini* de G. de Monmouth, envueltos en el misterio de lo diabólico hasta las últimas variantes, más o menos irónicas, que ha recibido en la literatura actual.

El ocaso del mundo artúrico es el tema de «La última batalla». En esta ocasión los textos manejados son la *Historia Regum Britannie*, de Geoffrey de Monmouth, *La mort le roi Artu* (último libro del ciclo de la Vulgata), y *Le morte d'Arthur*, de Thomas Malory. G. G. destaca los rasgos más notables que cada unos de estos autores de época diversa imponen a la narración de este combate contra el traidor Mordred, que supone el punto final de un mundo que ha decidido debe extinguirse. Los aspectos trascendentes de una caballería terrenal que se desintegra y se pierde en pos de un premio espiritual (el Grial) desaparecen en el texto de Malory, donde se impone el azar y el destino en toda su fuerza trágica y destructora, violenta y fatí-

dica. A esta narración pertenecen algunas de las escenas de belleza imborrable de estos textos: G. G. distingue la del amanecer previo al combate, en que Arturo viejo y lloroso contempla los ejércitos en formación y evoca a los ausentes, mientras un grupo de cuervos presencian la última pelea.

El ideal caballeresco y el amor cortés, mostrados en sus principales prototipos: Lancelot, Ginebra, Perceval, Arturo, Merlín, en sus orígenes y tradición, en sus capacidades simbólicas y en la recepción que tuvieron por parte de aquellos lectores coetáneos. Artículos y ensayos ya publicados en otros momentos, a excepción de «La última batalla» y de «Trasfondo mítico y literario del *Parsifal* de R. Wagner», pero que ahora se recogen y se ofrecen, aligerados de cuestiones eruditas, para que se sirvan a alimentar la ensoñación a la que convoco estos relatos.

Agradable aproximación a aspectos parciales, pero no gratuitos, de aquel mundo literario. Esta distendida reflexión del sabio erudito es tanto más provechosa, aun cuando no se coincida en todas sus interpretaciones. La información es ágil y sugerente. Así como la exposición obedece primariamente a la lectura y no tanto a la necesidad de investigación o de especulación. Los marcos históricos que se ofrecen proporcionan un instrumental eficaz al lector. Y la indagación por los significados posibles de estos mitos, aunque en ocasiones se quede en resultados demasiado sociológicos, advierte al lector de la necesidad de buscar esa dimensión, el *sens* (sentido) esencial en estas creaciones.

Jaume Farrés Buisán
Universidad de Navarra

GONZÁLEZ, Gabriel, *Teología y drama en el Siglo de Oro*, Salamanca, Universidad, 1987, 95 pp.

El tema que G. González aborda en este libro es ciertamente un tema de gran interés y muy pertinente para el estudio del drama barroco, que ha sido calificado muchas veces (con unas u otras matizaciones) de «teatro teológico». Quizá, sea dicho desde el principio, lo que más podría reclamarse a estas páginas es una mayor atención al drama como tal, que queda, a mi juicio, en un segundo plano detrás de las más abundantes observaciones sobre los aspectos teológicos.

El capítulo primero, «La nueva teología renacentista» es un comentario denso y documentado sobre las nuevas actitudes y opiniones teológicas del XVI. Señala la necesidad de revisar muchas ideas tópicas sobre la estética literaria y la teología postridentina «demasiado ligeramente etiquetada con el rótulo de contrarreformista» (13), ya que «la denominación usual de Reforma y Contrarreforma encubren demasiado simplistamente la diversidad de los elementos contrapuestos» (14). Siguiendo estudios de Márquez Villanueva, describe la actitud espiritual postridentina de muchos escritores, como una reacción desesperanzada a los deseos de un cristianismo evangélico que no ven realizarse en la práctica (cfr. 18-19), lo que desemboca a menudo en una actitud de denuncia fustigadora. La nueva actitud teológica que surge en el humanismo defiende sobre todo la necesidad de estudiar la Biblia y los padres de la Iglesia, sin entregarse de manera mecánica a las disquisiciones de los comentaristas escolásticos y a la teología de las notas y el escolio. Esta nueva orientación se define, por ejemplo, de manera decisiva en la obra de Melchor Cano *De locis theologicis libri XII*, que codifica las preocupaciones metodológicas generacionales, intentando incorporar a la teología los valores de investigación de las fuentes y cultivó de la forma literaria propugnados por los humanistas (25). Un aspecto importante de la teología de Cano es la inclusión de la Historia como uno de los diez lugares o fuentes del conocimiento teológico, lo que equivale a defender que toda la literatura e historia profana pueden investigarse con vistas a los testimonios que pueden aportar para el fortalecimiento de la doctrina de la Iglesia (28): «signo de una actitud espiritual universal y armonizadora que busca utilizar el fondo mental de la antigüedad pagana para una filosofía cristiana de la cultura» (28).

González sigue en estas páginas comentando otras corrientes y aspectos de la teología de la época (Báñez, Suárez...), resaltando como otro hito fundamental el pensamiento de Suárez en el cual aparece la «idea de creación y el sentimiento de finitud conectado con ella», idea y sentimiento que van a condicionar «muy decisivamente la producción dramática del XVII, que en gran parte se mueve dentro del mundo mental elaborado por Suárez» (37).

El segundo capítulo se centra un poco más en los aspectos teatrales («El teatro teológico» (39-66), aunque en su mayor parte sigue analizando cuestiones de historia teológica, como la pérdida, tras el Concilio de Trento, de la unidad teológica y religiosa medieval. La

pluralidad en el plano del pensamiento y de los principios morales, los nuevos descubrimientos científicos y la pérdida de la seguridad tradicional comienzan a construir un mundo problemático para el hombre barroco, que siente que el *cosmos* medieval se ha desintegrado. Sobre este fondo, y el fondo de la nueva teología renacentista que incorpora los estudios bíblicos, los tratados patrísticos y las fuentes más originales de la tradición cristiana, cabe concebir el teatro barroco, que explora la «situación del hombre en el mundo conectada a una interpretación del mundo en sentido teológico» (44). Este teatro teológico rebasaría los límites de las piezas religiosas, o de las cuestiones teóricas de discusión entre teólogos, o de los intereses puramente españoles; sus obras más significativas serían aquellas cuyo tema general es el destino moral del individuo expuesto en situaciones variadas: como ejemplos máximos estarían las aventuras vitales de Paulo (*El condenado por desconfiado*), Don Juan (*El burlador de Sevilla*), y Segismundo (*La vida es sueño*). En estas obras, ni las circunstancias, ni los personajes ni el ambiente son necesariamente teológicos o religiosos, pero el tema y sentido del conjunto solo se comprenden sobre la mentalidad y preocupación teológicas (45). Dos grandes interrogantes marcan esta dramaturgia: el valor de las realidades mundanas y el alcance de la acción y voluntad individuales (50).

Tras algunas páginas de comentarios centrados sobre todo en los autos sacramentales de Calderón, aborda en el último capítulo «Los nuevos temas dramáticos» (67-95), donde sigue más atento a las cuestiones filosóficas que a las dramáticas. Examina el problema central que distingue en el teatro barroco (el enfrentamiento del individuo con lo que lo sobrepasa), y comenta el problema del libre albedrío en tres personajes fundamentales del Siglo de Oro: Paulo, don Juan, Segismundo, que responden de modo distinto a las solicitudes del libre albedrío, a la responsabilidad en su salvación y a la relación del individuo con los propios límites. Destaca en estas páginas el análisis de Paulo de *El condenado por desconfiado*, que me parece el más certero y completo: cosa probablemente significativa, porque sin duda esta comedia es mucho más «teológica» que las otras dos, donde la teología me parece a mi bastante discutible, en cualquiera de las acepciones y extensiones que se le dé al término. La rebeldía satánica que se advierte en don Juan, por ejemplo (88 y ss.), que es cuestión bastante debatida por la crítica, nunca ha sido, en mi opinión, demostrada satisfactoriamente.

En su conjunto el trabajo de G. González, quizá demasiado conciso en algunos puntos (se hubiera agradecido una exposición más orgánica de algunas cuestiones relativas al fondo teológico estudiado) contribuye a explicar algunos de los aspectos ideológicos nucleares que están en la base del drama barroco, y solo cabe lamentar que no haya extendido y profundizado más las observaciones que dedica específicamente a ese primer polo de su estudio, el drama del Siglo de Oro.

Ignacio Arellano
Universidad de Navarra

HERNÁNDEZ, Patricio, *Emilio Prados: la memoria del olvido*, Zaragoza, Universidad, Prensas Universitarias, 1988, 2 vols.

Patricio Hernández, que ha sido profesor del Departamento de Filología de la Universidad de Zaragoza y, en la actualidad, enseña en la Universidad Pública de Navarra, obtiene en 1987 con esta obra el Premio Extraordinario de Investigación, concedido por la Universidad de Zaragoza y la Caja de Ahorros Municipal de Pamplona.

Estudioso y conocedor del Surrealismo, centra su trabajo en la persona y obra de Emilio Prados con el propósito de «abrir camino en el conocimiento y mejor comprensión de un poeta calificado comúnmente con el injustificado tópico de intrincado y oscuro» (I, p. 13). Hernández logra ampliamente su objetivo: gracias a su labor el tópico de «intrincado y oscuro» se desvanece y la calificación de «injustificado» se hace realidad. Suscribo, por tanto, la opinión de Hernández sobre la necesidad que había de un estudio exhaustivo de la unidad temática subyacente en la creación del poeta (I, p. 11), después de la publicación de sus poesías completas por C. Blanco Aguinaga y A. Carreira hace ya diez años¹.

La argumentación de P. H. le lleva a demostrar claramente la tesis de la que parte: la totalidad de la obra de Prados «responde íntimamente a la concepción que del mundo tenía su autor» (I, p. 11). Para ello fundamenta la descripción de su poética no sólo en los textos literarios, sino acudiendo al estudio de «los restantes escritos, no-

¹ Emilio Prados, *Poesías Completas*, ed. Carlos Blanco Aguinaga y Antonio Carreira, México, Aguilar, vol. I: 1975, vol. II: 1976.

tas y apuntes legados por el poeta» (I, p. 11). Efectivamente, la investigación contempla las ediciones anteriores a *Poesías Completas*, borradores y testimonios escritos por el propio Prados sobre su obra, junto con los papeles que el poeta dejó al morir², cuatro carpetas con textos y dibujos, que han servido para precisar datos textuales y un epistolario casi totalmente inédito de más de 200 cartas, que se nos ofrecen, afortunadamente, en el segundo volumen. Con todo ello, P. H. logra centrar mejor sus textos poéticos, establecer más fielmente su biografía y «si no fijar definitivamente la obra, sí al menos observarla en toda su complejidad» (I, p. 12).

El primer volumen se divide en cuatro capítulos dedicados a la VALORACIÓN de los escritos de Prados, BIOGRAFÍA, POÉTICA y ESTUDIO de su obra, cada uno de ellos con oportunos y clarificadores apartados.

La postura de la crítica en general y de sus compañeros poetas, las distintas clasificaciones de su poesía y la independencia que se le atribuye del grupo generacional son los aspectos analizados en la VALORACIÓN. De esta independencia, P. H. entiende que «aunque se establecen puntos de contactos en su itinerario poético, no es fácilmente clasificable en las distintas estéticas que mantienen los otros componentes del grupo: «Tal vez puede considerarse dentro de la Generación del 27, a la que pertenece, como uno de los pocos poetas que presentan una obra totalizadora y recorrida por una misma y única motivación difícilmente comparable en trascendencia y unidad a la de sus compañeros» (I, p. 17).

Para concretar su BIOGRAFÍA, haciendo especial hincapié en aquellos datos más discutibles o sin precisar anteriormente, P. H. evita la redundancia de «aspectos suficientemente tratados y ya determinados» (I, p. 13). La lectura de esta biografía se hace imprescindible para profundizar en la personalidad de Prados y dar con la clave de su poética, porque no podemos olvidar la influencia del distanciamiento de su padre por diferencia de caracteres o la estrecha relación con su madre adorada; la delicada salud, que le hace contactar pronto con el sentimiento de la muerte y que junto con los «terrores nocturnos» de su infancia serán huella imborrable en su vida y creación; sus viajes, el paso

² Catalogados y ordenados por C. Blanco Aguinaga en *Lista de los papeles de Emilio Prados en la Biblioteca del Congreso de los EEUU de América*, Baltimore, The Johns Hopkins Press, 1967.

por la Residencia de Estudiantes y la amistad, entre otros, con Lorca; la asunción de su propia heterosexualidad, la guerra, el exilio, etc.

A continuación sigue el estudio detallado sobre la POÉTICA de Prados, a partir de sus papeles y correspondencia personal, donde frecuentemente habla sobre los motivos de su escritura y forma de ver la realidad.

Tres amplios apartados organizan temáticamente su obra. P. H. parte del titulado *Poesía. Religión. Filosofía*, cuyo significado desentraña y completa en los dos siguientes: *Unidad mundo interior y mundo exterior* y *Concepto vida-muerte en relación visión del tiempo (sic)*.

El pensamiento y particular cosmovisión del poeta parte de Heráclito, se desarrolla en Platón y el neoplatonismo, se asienta en el romanticismo alemán y, posteriormente, es asumido por el movimiento surrealista; pero sus conocimientos e intereses intelectuales serán tamizados para escribir «sobre lo que ve y siente de las cosas que le rodean» (I, p. 59), partiendo de su propia experiencia de la realidad porque el fundamento de su poesía es hacerse entender, enseñar su mundo y lucha interior hasta el punto de que la poesía será el eje central que da sentido total a su vida: «Mi religión es la poesía» (I, p. 61).

No debe concebirse, pues, su poesía, advierte P. H., como meramente circunstancial o anclada en su coetaneidad, ya que Prados no reconoce una poesía circunscrita a un tiempo y espacio determinado, sino una poesía de siempre: la que le transmite el fondo de su ser que considera eterno (I, p. 63).

Tal actitud está directamente relacionada con las constantes de su obra poética: el deseo de crear una unidad en su hacer de poeta, la «voz interior», que P. H. relaciona con la inspiración (I, p. 69), la muerte y el tiempo. Tres motivos universales —vida, muerte, tiempo—, absolutos en la obra pradiana y revestidos de su personal simbología, que serán descifrados en los epígrafes *El círculo y la Cruz*, *Tres muertes*, *No ser*, *Dios en el hombre: eternidad* y *Poesía: Trinidad*, constataores de la estrecha unidad entre su pensamiento y obra.

El concepto del tiempo unificará su concepción de la existencia, poesía y muerte: una existencia carente de limitación espacial, más allá del cuerpo material; una muerte que no es más que un tránsito entre dos formas del tiempo y que no debe entenderse, por tanto, como aniquilación, pues en este Universo nada desaparece, todo está

sometido a reglas de transformación y el hombre deja de ser hombre para incorporarse al Infinito, por lo que muere el tiempo en que estaba situado (I, p. 88); y una poesía entendida como herencia, transmitida en el hombre, de dos tiempos opuestos sobre el presente continuo. Una totalidad en la que se integran todos los tiempos y es en el presente fugaz donde se fusionan los dos tiempos y Prados cree percibir seis realidades. El presente total lo sitúa el poeta imaginariamente en el centro de una Cruz del que partirían Pasado y Futuro formando su trayectoria un Círculo.

Cierra este primer volumen un exhaustivo ESTUDIO de su obra, que ahonda y justifica sus vivencias personales y concepción de la realidad poética, en la autoridad de los versos pradianos.

En el apartado titulado *Conocimiento*, P. H. introduce someramente las acepciones poético-filosóficas del conocimiento desde los clásicos a pensadores actuales. Visión histórica que le permite definir la concepción del conocimiento en Prados como eminentemente kantiana (I, p. 97): la base del conocimiento radica en su visión interna, en la introspección, que le llevará al conocimiento de sí mismo y, por tanto, a la asunción de su soledad y a un estado de vacío completo, asociado por el poeta a la imagen del ángel, cuando poetiza su proceso de interiorización. Y dado que es el niño con su inocencia, quien puede comprender mejor la razón de la vida por su proximidad a sus orígenes, Prados intentará recobrar, a base de profundizar en la memoria, la visión de la realidad que poseía y que sin pretenderlo se le presentaba en su niñez.

P. H. contempla a continuación la percepción simultánea de la otredad. En esta percepción de la alteralidad pradiana toma relieve la noche, momento en que se abren los misterios y el sueño permite al poeta la entrada en la memoria del olvido, la abertura a la inconsciencia en la que «el hombre deja de reconocerse en su cuerpo material, pasando a identificarse con la imagen que obtiene de su ser» (I, p. 123). Esta experiencia, que tuvo lugar en su infancia y marca su vida y su ser de poeta, es mencionada por el propio Prados sin concretar la fecha.

El despertar supone nacer de nuevo. Así nacer y morir no pueden percibirse como contrarios, pues «quedan igualadas vida y muerte, de manera similar a como son idénticos principio y fin en el círculo en el que está enclavada el alma» (I, p. 132).

Prados suele concretar la presencia de lo otro en la figura de un ángel o una sombra y es frecuente la alusión a la huida de la presencia, experiencia de lo sublime, en relación con estados de vacío, ausencia o con el inicio de su nacimiento, tras dejar de identificarse con su cuerpo anterior. Una presencia que le invita a volar, a salir de sí mismo y que plasma en imágenes como la paloma o el pájaro.

Mística y filosofía impregnan su realidad: perseguido de una mirada, que es sombra, al iluminarla se encuentra con la imagen múltiple que habita en él a través de la que reconocerá la suma de las imágenes que ha vivido como propias en algún momento de su vida. Rosa, ángel, voz, sombra iluminada o transparencia serán apelativos de Prados para referirse a ese huésped que habita en él y en el que se reconoce. Multiplicidad de imágenes que indica, en palabras de P. H., la imposibilidad de dar nombre a aquello que aún no lo tiene y que, por tanto, no puede ser nombrado (I, p. 154).

El proceso interior del poeta, su transformación, su búsqueda personal lo llevan a otra realidad en la que se pierde el sentido contrapuesto de muerte y vida. Proceso llamado en budismo «Mahaprajnaparamita» (I, p. 163). Esta realidad, ante la que es frecuente encontrar un cierto rechazo hacia el cuerpo material, aparece bajo la simbología y metáforas gnósticas del cuerpo: vestido, cadáver, tumba, prisión, etc. que también serán utilizadas por Prados para aludir a su cuerpo mortal.

Y es desde su cuerpo que no ve, de donde fluye el lenguaje que inspira su poesía. El deseo de alcanzar su verdadero ser completo, pues el hombre es un ser que ha de hacerse, se ve logrado gracias a su quehacer poético, medio de transmisión de su concepción de la muerte y salvación «en comunión humana a través de la Poesía» (I, p. 203). Dado que la muerte deja de presentirse como una aniquilación total, amnesia, sueño, prisión, etc., serán metáforas referentes al estado del hombre en este mundo. Y el poeta deseará salvarse junto con sus semejantes. Intentará que su ser sea vehículo para comunicar su felicidad y todo aquello de que está pleno y es difícilmente explicable a través del lenguaje. Si pudiera lograrlo, salvaría a muchos de sus semejantes, hoy «sombras perdidas, río sin cauce, luz sin orilla».

Queda así manifiesta la unidad que caracteriza la poética de Prados en la que vida, muerte, tiempo y poesía se eslabonan sólida-

mente en su concepción de la realidad. Por ello, como afirma P. H., tan sólo con una cosmología abierta a otras realidades, en la que se atiende a un mundo situado fuera del tiempo, podremos desentrañar las claves del pensamiento dialéctico de Prados. No de otro modo será entendida su obra y las bases filosóficas en que se sustenta su visión de lo temporal (I, p. 162).

El segundo volumen incluye textos inéditos acompañados de un breve comentario, junto con fragmentos epistolares y dibujos del poeta, que conforman el estudio de su poética.

Contiene en detalle cuatro carpetas de originales en poesía y prosa del periodo 1928-1933. Material con el que P. H. precisa algunos aspectos cronológicos de la obra de Prados en los primeros años 30 y da forma aproximada a dos de los libros que el poeta daba por perdidos.

El primer apartado atiende los POEMAS INÉDITOS y da cuenta del contenido de las carpetas numeradas A, B, C y D. Presenta un estudio de su contenido y ofrece la relación de los poemas editados. Declara P. H. la dificultad de fechar concretamente los textos presentados y las bases utilizadas para este difícil cometido. La conclusión es que los poemas contenidos en las cuatro carpetas están escritos entre 1928-1933. Cronología que es tenida en cuenta por el estudioso a la hora de presentar los poemas de las mencionadas carpetas y que ordena C, B, D y A, excluyendo coherentemente los textos en prosa de B y los dibujos de la carpeta C, que presenta por separado.

El capítulo dedicado a su PROSA INÉDITA abarca el periodo creativo entre 1927 y 1933. Es una prosa surrealista encontrada en los papeles del poeta depositados por Carlos Blanco en la Biblioteca del Congreso de los EEUU y en la carpeta B, cedida por Bernabé Fernández-Canivell. Los textos se presentan igualmente de forma cronológica.

El EPISTOLARIO se introduce con una carta a Manuel de Falla, fechada en Málaga el 3 de junio de 1922. El corpus restante presenta los fragmentos más significativos de cartas, algunas inéditas, de Prados entre 1936 y 1962. Para facilitar su lectura P. H. establece un código a cada uno de sus destinatarios.

Concluye el volumen con doce dibujos, inéditos, del poeta con fecha de 7 de julio de 1930, por la noche, de marcada simbología su-

rrealista, y una recolección bibliográfica de gran utilidad para sucesivas investigaciones sobre la obra pradiana.

Este trabajo del profesor Hernández viene a llenar un hueco fundamental en la bibliografía de Emilio Prados y su edición es motivo de satisfacción tanto para los especialistas en la obra de Prados como para los iniciados, que encuentran allanados aspectos claves y eruditos de su complejidad poética. No queda sino animar al profesor Patricio Hernández para que emprenda la edición crítica de la poesía pradiana, igualmente necesaria, y dar por certificada la misión propuesta y cumplida ampliamente por él al comienzo de su trabajo,

Blanca Oteiza
Universidad de Navarra

LANCELOT, Claude, Pseud. DE TRIGNY, *Nouvelle Méthode pour apprendre facilement et en peu de temps la langue espagnole*, edición facsimilar y estudio de Eulalia Hernández y M^a Isabel López, Universidad de Murcia, Colección Cuadernos, n^o 26, 1990, 121 pp.

Si el cotejo de textos prereritos comporta para los amantes de libros raros un cierto placer, ¡cuánto más puede proporcionarlo un texto extranjero del siglo XVII que centrara su atención en el español de entonces! El objetivo que se han propuesto E. H. y I. L. es por ello digno de alabar.

La edición de esta *Nouvelle Méthode* comprende noticias varias sobre Claude Lancelot, autor de otros métodos para aprender el latín, el griego y el italiano, así como colaborador de la famosa *Grammaire générale et raisonnée* de Port-Royal. Un breve estudio sobre la obra que nos concierne introduce el prefacio y las tres partes en que se divide el manual: «Acerca de la Analogía de la Lengua Española», «Notas curiosas sobre la Sintaxis y la propiedad del discurso» y «Breve introducción de la Poesía Española».

Con sentido metódico, E. H. y I. L. resaltan las fuentes de las que de Trigny se ha servido —los tratados de Nebrija, Covarrubias, Juan de Miranda, etc—. Asimismo, es de agradecer toda su aportación, bien documentada, acerca de otros estudios de gramática contemporáneos al de la *Nouvelle Méthode*. Estas coordenadas de orden

comparatístico son importantes, y más de lo que a primera vista pueda parecer, pues nos dan una visión de conjunto sobre el estado en el que se encontraban por entonces los estudios sobre gramática española. Cabe también subrayar la voluntad netamente pedagógica que de Trigny se impuso en la elaboración de este manual, cosa que también dejan patente quienes han tomado a cargo la edición del libro.

No podemos, sin embargo, dejar de reseñar una serie de ausencias y errores que desmerecen la atención prestada al estudio de la *Nouvelle Méthode*. Así, no hubieran estado de más los comentarios pertinentes sobre la importancia del español en la Europa del XVII, origen sin duda del florecimiento de tales gramáticas. Otro tanto se puede decir de la falta de útiles de trabajo: convenía proporcionar en apéndice una bibliografía indicativa tanto de las gramáticas españolas de aquella época como de los estudios actuales al respecto. La lectura se hace un poco pesada y, en ocasiones, difícil de comprender. Por otro lado, nos topamos con varias faltas de ortografía francesa debidas a una falsa transcripción del texto comentado; para finalizar, recordemos la importancia de mejorar las reproducciones facsimilares de textos tan interesantes...

Pero estos últimos comentarios no podrían rebajar de manera indiscriminada el interés de esta edición así como la importancia de fomentar todo cuanto de un modo u otro se relacione con la enseñanza del español para extranjeros.

José Manuel Losada Goya
Universidad de Navarra

PEREDA, José María de, *Cuarenta cartas inéditas a Manuel Polo y Peyrolón*. Introducción, transcripción y notas de María Luisa Lanzuela Corella, Santander, Fundación Marcelino Botín, 1990, 271 pp.

Del inmenso caudal de cartas de los grandes novelistas españoles del siglo XIX que se conserva, se han publicado unas pocas de Pardo Bazán y Alarcón, algunas más de Clarín y centenares de Galdós, Valera, Pereda... Gracias a la recopilación de estas cuarenta cartas inéditas de José María de Pereda dirigidas al no muy conocido escritor Manuel Polo y Peyrolón, se amplía su epistolario. Cubren la época que va del 29 de Marzo de 1877 al 6 de Octubre de 1900. Son

los años de máxima actividad para ambos, sobre todo para Pereda en los que escribe sus obras maestras: *Pedro Sánchez* (1883), *Sotileza* (1885) y *Peñas arriba* (1895). A María Luisa Lanzuela Corella debemos la transcripción del texto manuscrito, así como la Introducción y anotaciones. Ricardo Gullón en el Prólogo valora el contenido de esta correspondencia y llama la atención sobre dos aspectos reincidentes de la personalidad perediana: «la reciedumbre de sus convicciones políticas y la calidad de su prosa». El volumen presenta la edición de cada una de las cartas seguida del correspondiente facsímil.

En la Introducción, Lanzuela desarrolla una breve nota biográfica de Manuel Polo y Peyrolón, figura destacada en la carrera literaria y política. Fue diputado del partido carlista por Valencia con el gobierno de Cánovas (1896) y senador por la misma provincia (1907-1914). En el momento en que se inicia esta correspondencia Peyrolón es un joven de treinta y un años —catedrático de Psicología, Lógica y Ética del Instituto de Enseñanza Media de Teruel—, que admira al escritor montañés a quien pide ayuda y consejo sobre su dedicación literaria. Pereda, que ejerce cierto magisterio sobre él, le contesta elogiándole y enjuiciando sus obras. Estas cartas, ni que decir tiene, no son las únicas intercambiadas entre ellos, pues de la primera de la colección se deduce que antes ya se habían escrito.

Las cartas de Pereda revelan, aparte el valor de la pluma, sus gustos literarios y editoriales, noticias y juicios acerca de otros escritores, también sus ideas y tendencias políticas. El tono es cordial, pasando rápidamente de «Muy Sr. mio, de toda mi consideración» (Carta I) a «Mi estimado amigo y compañero» (Carta II) o «Mi muy querido amigo» (Carta VI). Todas son personales, es decir, escritas para el destinatario y sin miras a un público más grande que pudiera leerlas algún día, por lo que la espontaneidad y la amenidad verbal las caracterizan.

Uno de los aspectos más importantes del epistolario es que nos permite documentar el tipo de relación amistosa que existía entre ambos literatos: «¡Lástima es, por cierto, que V. que tiene hermosos colores en su paleta, observación penetrante, soltura y gracejo para los diálogos, y tantas cualidades como ostenta en sus bellos cuadros, no pinte más a menudo!» (Carta II). Aunque los motivos que pudieron suscitar dicha amistad no parecen muy claros, Lanzuela se apoya en la opinión que Menéndez Pelayo da en el prólogo a la 2ª edición de

la considerada como la mejor novela de Peyrolón —*Los Mayos* (1879)—, por la que compara el catolicismo de ambos escritores y pone de manifiesto un mismo sentir en materia religiosa y política.

Este volumen contribuye principalmente al conocimiento de la trayectoria del arte novelístico de Pereda, nos aproxima a su obra y nos sugiere posibilidades de esclarecerla. Las cartas XXX y XXXI, por ejemplo, amplían información sobre el confuso asunto de la redacción de las dos novelas que Pereda publicó en 1891, *Nubes de estío* y *Al primer vuelo*. Si bien ya era conocido el hecho de que la segunda de estas obras se escribió por encargo de la editorial barcelonesa Henrich y C^ª., esta comunicación con Peyrolón aclara la inicial resistencia del escritor cántabro a aceptar el encargo, el motivo que le indujo a admitirlo —«púsome a escribirla por *entretenimiento*. Como siempre me sucede emborrachándome la labor»— y la reacción de la crítica —«se han dicho horrores de ella»—.

El interés de las anotaciones hechas por Lanza y, por supuesto, el de las cartas como valor documental para el investigador, radica en varios factores: unas veces en los importantes datos que confirman aspectos ya conocidos, como la obtención de la cátedra de Historia Crítica de Literatura Española de la Universidad Central de Madrid por M. Menéndez y Pelayo (Carta VIII, 1878); otras en la información que gravita alrededor del mundo literario decimonónico, como la fundación de las revistas católicas *La Juventud* y *La Civilización* por J. M. de Carulla y Estrada, *La Cruz* por L. Carbonero y Sol, o la aparición en 1876 de la revista *La Tertulia* como «entretenimiento de sociedad» pasando más tarde a ser «la más importante revista literaria de que en la Montaña había memoria» (pp. 32-33); otras en las obras que se comentan, siendo siempre las del momento, las recién escritas e intercambiadas o las que tenían entre manos; y finalmente, en detalles de la vida literaria de Pereda: «no puedo tener borradores en mi poder mucho tiempo, pues el deseo de mejorarlos me lleva a (...) quitarles la frescura, única recomendación que llevan en sí, como nacidos de un solo aliento. No sé, ni puedo parir de otra manera» (p. 53), así como de su vida privada: la carta XXVI cuenta cómo al terminar *Sotileza* decide hacer un viaje con Galdós a Portugal y Galicia; Lanza demuestra aquí su rigor científico documentando esta noticia con la conversación que José Montero mantuvo una vez con Galdós sobre tal viaje y que relató en 1919.

No faltan en esta correspondencia quejas de Pereda por el silencio con que eran acogidos sus libros y por las protestas de «algunas plumas liberales» (p. 77). Un aspecto que siempre caracterizó al escritor santanderino, hasta el punto de influirle en el estilo y en la elección de temas, fue la ansiedad e inquietud con que aguardaba las críticas; hecho que se ve corroborado por la colección de las muchas recibidas a lo largo de su vida y que actualmente se conserva en la Biblioteca de Menéndez y Pelayo.

Estas 40 cartas inéditas también son significativas dentro de la bibliografía de Manuel Polo y Peyrolón, precisamente porque la información que poseemos sobre su vida personal no es muy amplia. Conocido por novelas como *Realidad poética de mis montañas, costumbres de la sierra de Albarracín* (1873) —una serie de escenas que merecieron el elogio de Menéndez y Pelayo—, y *Los Mayos, novela de costumbres aragonesas* (1879), —«esa bella producción de su ingenio» (Carta X)—, destacó como escritor costumbrista. Este costumbrismo une a los dos autores en su afecto: «Interésame la novela (...) especialmente por los detalles, que son la verdadera salsa del género que V. cultiva con valiosas dotes» (Carta VIII).

En consecuencia, este volumen es mucho más que lo que el título dice. La abundancia de la documentación empleada por Lanzuela en sus muy completas notas —especialmente en cuanto a la identificación de sucesos y personalidades mencionados por Pereda—, hace de esta publicación un volumen denso en el que cada página añade siempre algo útil para la trayectoria de la vida y estilo de ambos escritores. Aunque la relación epistolar sigue un ritmo de dos a seis cartas por año, hay varias lagunas temporales que Lanzuela no logra justificar. Tampoco le es fácil en algunas ocasiones descifrar varias palabras, tanto por la letra del autor como por lo borroso del original. Afortunadamente, en la mayoría de los casos, éstas no impiden la comprensión de la frase y, muy acertadamente, las deja unas veces sin transcribir y otras pone entre corchetes la transcripción que cree es la más correcta. En lugar de enmendar la acentuación y la puntuación —a veces incorrectas— las respeta y reproduce. Este mismo proceder sigue con los subrayados y abreviaturas utilizadas por el autor.

Se trata de una colección que suscitará el interés de muchos, a pesar de haber abundante correspondencia de José María de Pereda ya publicada; cualquier material inédito puede aportar un nuevo deta-

lle valioso, y más tratándose de una figura de la importancia del escritor santanderino. El epistolario, un *sine qua non* para los estudiosos de este autor, se cierra con el índice que incluye los nombres de personas, lugares, entidades y publicaciones citadas o claramente aludidas.

Covadonga Romero
Universidad de Navarra

PÉREZ TEIJÓN, Josefina, *Literatura popular y burlesca del Siglo XVIII*, Salamanca, Universidad, 1990, 120 pp.

Estas *Aportaciones al estudio de la literatura popular y burlesca del Siglo XVIII (Léxico y fraseología)*, que es el título completo del trabajo, son muestra de una intención excelente y de un propósito muy digno de ponderar y aplaudir. Sin embargo, antes de haber sido publicado, el libro hubiera necesitado una revisión y una organización más meticulosa y de más solidez metodológica y expositiva. En las advertencias preliminares se menciona la «labor casi benedictina» que supone el recoger datos, consultar diccionarios, etc. (9) y que está a la base de un trabajo de este tipo. Es una observación muy cierta: pero quizá hubiera hecho falta todavía un poco más de paciencia, lo cual hubiera beneficiado, sin duda, el resultado final. ¿Qué aspectos de este libro deberían haberse tratado con más cuidado y precisión? Bastantes, empezando por la corrección de pruebas, quizá no imputable al autor del libro, sino al proceso de publicación, pero de todas formas inexcusable: todos sabemos que las erratas son muy resistentes y que es imposible eliminarlas totalmente, pero una editorial universitaria no puede imprimir un libro con una cantidad de erratas inaceptable; valgan solo de ejemplos: p. 9 «deshechar» por «desechar»; diversos lugares de la p. 14 «teniedo», «Sacramentale», «tragedía», «sainatea», por «teniendo», «Sacramentales», «tragedia», «sainetes»; id., 15, «si que», «humos», «Coterelo», por «sí que», «humor», «Cotarelo»; id., 17, «cararterísticas», «asombrosas», por «características», «asombrosa», etc.¹.

¹ Otras al azar, entre las muchísimas que hay: p. 21 «brevedad»; 18 «pára»; 29 «ineterino»; 30 «cuanda»; 36 «aquellas»; 37 «preciso»; 40 «dího»; 42 «argüye»; 49 «Ramóm»; 52 «Barrow (por «Borrow»);...

El estilo de la redacción parece también poco cuidado, con frecuencia de anacolutos y fallos de concordancia, a veces difícilmente inteligibles: «los autos duraban en cartel varias semanas (alrededor de una [sic] tres semanas) con recaudaciones bastante importantes y, por supuesto [sic], superiores a las de las comedias de santos, aunque parece que eran una serie de elementos ajenos a los autos las que garantizaban ese mínimo de representaciones» (13); «Utilizamos el término *latinismo* para las palabras que no han sufrido variación alguna ‘latinismos en crudo’ según la cita que hace J. J. de Bustos Tovar, de Américo Castro» (24)... Lo perfunctorio de la redacción provoca a veces contradicciones: «el pueblo seguía prefiriendo a Calderón» (11); «Andioc comenta la poca afición que los madrileños tenían al teatro áureo [...] son pocas las obras del insigne dramaturgo [Calderón] que consiguen mantenerse en cartel más de uno o dos días [...] Andioc se inclina a creer que Calderón tenía más aficionados entre el público acomodado [...] que entre las clases populares» (12); el lector queda sin saber exactamente si el público del XVIII, popular o no, gustaba de Calderón o no gustaba.

Pero quizá lo más débil del libro sea el aspecto metodológico y conceptual. El núcleo del estudio consiste en el análisis del léxico y fraseología que caracterizan a los sainetes; trata los cultismos, arabismos, galicismos (galicismos relativos a prendas de vestir, peinado, medios de locomoción, gastronomía, aposentos y objetos de la casa, baile, etc.), gitanismos y prevaricaciones idiomáticas; y en la fraseología las locuciones, refranes, fórmulas de cortesía, vocativos, etc., a lo que añade un capítulo sobre la afectividad (interjecciones de dolor, temor, admiración...). Esperaríamos, pues, algo más que una lista de ejemplos; esperaríamos al menos ejemplos comentados, apuntaciones sobre la funcionalidad, detalle en el análisis lingüístico... Hay de todo esto mucho menos de lo que cabría esperar. El examen de los cultismos y neologismos de raíces griegas y latinas (23 y ss.) es de lo más aceptable, aunque resultan extrañas afirmaciones como la de que los cultismos en su «inmensa mayoría» «han entrado a través del latín» (24) cuando se acaban de definir como ‘vocablos latinos’, y no menos extraña la consideración de «tercianas» como cultismo de connotaciones literarias (29). Y ya parece excesiva la lista de cultismos eufemísticos eróticos en los que el «erotismo subterráneo» estalla (cfr. p. 30), lista en la que entran expresiones como «hijo espúreo», «esquinencia» (?), «sacra inmensidad» (?), «purezas virginales» (??), «aneu-

risma» (???) o «canongía» (????) (p. 30). Es posible que los contextos en que estos vocablos se insertan les comuniquen un metaforismo erótico, pero a juzgar por otros ejemplos aportados con contexto, sería conveniente revisar toda la lista: v. g., «Inclitos varones» se califica de expresión erótica en el contexto «decretaron los inclitos varones/ que un voto, de común consentimiento / se añadiera a las reglas del convento / por el cual no pudiera / fraile alguno vivir sin lavandera» (31): expresión irónica, puede; erótica, no creo.

Si los cultismos² conservan en ciertos casos su valor expresivo, es más dudoso esto en el apartado de arabismos: aportar términos como «alcarraza», o «almirez» (32) como arabismos expresivos en los sainetes, es muy discutible; lo mismo sucede con otras palabras como «enjalbogar», «acicalar» o «alferecía» (que por cierto no era enfermedad propia de mujeres, como se afirma en 32). Precisamente en el apartado siguiente dedicado a los galicismos deja de lado (con buen criterio) los galicismos anteriores a 1700, por estar plenamente aceptados en la lengua y carecer por tanto de capacidad de ruptura expresiva (37): ¿por qué entonces no adopta esta práctica con los arabismos, muy anteriores casi siempre a los galicismos?

La exposición de la fraseología (segundo de los objetivos del trabajo) no me parece mejor fundamentada teórica y metodológicamente: las distinciones de «locuciones adjetivas», «nominales», «verbales» o «adverbiales», etc. pueden ser útiles desde una perspectiva lingüística, pero no desde la perspectiva de la exploración de lo «burlesco» o «lo expresivo»; se acumulan otros problemas en la valoración concreta de las frases: considera variaciones expresivas ciertas formas muy corrientes y usuales (aunque no se encuentren en el *DRAE* se hubieran encontrado en *Correas* u otros repertorios: «de tiros largos», «ni por pienso», «alzar el gallo») y algunas se consideran indebidamente variaciones de otras (como «no la hagas y no la temas» que se relaciona con «el que la hace la paga», o «los hijos y las mujeres /si no se tienen, afán, / y afanes cuando se tienen», que «podría ser una variante semántica y estilística de 'nadie está contento con su suerte'» [?]). Que fórmulas tan populares como «tío Juan» o «tía María» puedan ser parodias del estilo ele-

² Hubiera quizá que haber delimitado un poco mejor las nociones de cultismo lingüístico estricto y las potencialidades expresivas de los cultismos, algunos de los cuales se han instalado en la lengua común, de modo que en algún caso el vulgarismo fonético es precisamente la palabra de más expresividad poética (como en *rápido/raudo*), etc.

vado (91-92) tampoco parece admisible. Y así con otros muchos casos.

En toda esta segunda parte del libro se ha adoptado la técnica de definir una serie de elementos lingüísticos, desde una perspectiva en todo caso gramatical, y ejemplificarlos con una serie de textos, pero sin que se perciban las dimensiones de utilización expresiva...

En suma, con una revisión de los datos, de la metodología, de la redacción y los comentarios; con mayor meticulosidad en el análisis semántico y estilístico; con más cuidado en la impresión, podremos volver a leer esta aportación al estudio de la lengua de los sainetes que en su estado actual es bastante menos satisfactoria de lo que debería.

Ignacio Arellano
Universidad de Navarra

ARIAS DE COSSÍO, Ana María, *Dos siglos de escenografía en Madrid*, Madrid, Mondadori, 1991, 341 pp., 107 láminas en blanco y negro. Prólogo de Jesús Hernández Perera.

El libro, empezando por la atractiva cubierta, ilustrada y compuesta con sobriedad y buen gusto, prometía mucho. El elogioso prólogo, el índice, la bibliografía que incluye fuentes manuscritas sobre teatro y una interesante recopilación de libros sobre el tema objeto de estudio, el índice de artistas y, sobre todo, las láminas confirmaban esa primera impresión. Además, el tema pertenece a aspectos nucleares del "teatro real", esas fuertes circunstancias que condicionan la creación dramática y que es preciso conocer cada vez mejor.

Sin embargo, en conjunto, el estudio de A.C. es decepcionante. Decepcionante, en primer lugar, por su pésima redacción. Lo menos que puede exigirse en un trabajo universitario es que esté escrito, si no con brillantez, al menos con respeto a las normas de la sintaxis. Concretamente, en lo que se refiere a la coordinación de oraciones, la prosa de A.C. llega a convertir la lectura en un penoso ejercicio de paciencia; sorprende que también algunas citas aparezcan contaminadas de parecidos errores sintácticos.

Tal ejercicio de paciencia se vería compensado si el lector encontrara análisis rigurosos o el caudal de información original que cabía esperar de quien ha pasado tantas horas —según se nos hace saber en varias ocasiones— en contacto con documentación madrileña, parisina y londinense. Pero, desgraciadamente, no es así: a la confusión sintáctica hay que añadir una lamentable incapacidad de transmitir con un mínimo de orden y claridad sus descubrimientos, aportaciones y conclusiones. Falta una línea de argumentación, falta capacidad sintética, falta una concepción orgánica donde lo importante y lo puramente anecdótico se distinguan sin dificultad, falta articulación y coherencia.

El resultado es que se obliga al lector a ir a la caza de las pocas cosas interesantes que contienen las más de 300 páginas que ha escrito A.C. y que están como sepultadas en medio del fárrago, la acumulación y el imprevisto paso de un asunto a otro sin que medie la debida justificación. A.C. se extravía y nos extravía.

Así, en las páginas de la Introducción, a la "teoría" de la pintura escénica se le dedica un párrafo (18) donde se comenta someramente el juego entre el espacio físico del escenario y el ficticio que se crea en la representación. El resto lo ocupan una serie de evocaciones donde lo personal, lo familiar y lo ideológico componen una curiosa mezcla completamente extemporánea en un estudio científico. Aún podría disculparse su inclusión en este momento introductorio; lo inaceptable es la cansina reincidencia en comentarios de ese estilo a lo largo del libro. Menudean especialmente una serie de análisis históricos de los distintos periodos estudiados. Si han de incluirse, uno supone que deberían ser un mero recordatorio o apunte al servicio del análisis de la escenografía; sin embargo, se convierten en un mechado de manual de historia y de patética condena de las fuerzas conservadoras, responsables, habrá que suponer, del atraso de la escenografía española puesto que no se advierte fácilmente cuál es su conexión con el resto del enmarañado discurso de la autora.

Los dos siglos de escenografía acotados se dividen en cuatro partes: 1- *De la Ilustración a la Regencia de María Cristina*. 2- *De la*

¹ A modo de ejemplos: pp. 16, 19, 20, 38, 43, 44, 47, 48, 53, 88, 116, 119-20, 191, 198, 205, 283...: no son raras las erratas, los anacolutos o los «así mismo»; «matíz», supongo que en el sentido de «cariz» (84); alternan Xirgu/Xirgú, a favor del oxítono, etcétera.

Regencia de María Cristina a la Revolución de 1868. 3- El Sexenio Democrático y la Restauración. Balance de un siglo en la escenografía española. 4- Del reinado de Alfonso XIII a la Guerra Civil. No voy a intentar resumir aquí lo esencial del contenido de cada capítulo; ello equivaldría a sustituir a A.C. en su tarea. Me limitaré a señalar aspectos varios surgidos de la lectura del texto.

Lo esencial del periodo inaugurado por la orden del Conde de Aranda para que las cortinas y telones fueran sustituidas por decoraciones pintadas (convendría indicar la fecha exacta) puede leerse en un somero párrafo de la página 64: fracaso de los intentos de reforma. Es interesante lo apuntado acerca del poco prestigio de la pintura escénica y de lo mal pagada que estaba. Las referencias al «manuscrito de Armona» (53, 195) son absolutamente crípticas para quien no sepa de antemano que se trata de las *Memorias cronológicas sobre el teatro en España*, de D. José Antonio de Armona y Murga, de las que existe edición desde 1988.

Seguidamente, las reformas del ministro Javier de Burgos en 1833, la llegada del teatro romántico, su repercusión en la concepción de los escenógrafos, el manejo de la perspectiva, la eclosión de la ópera, la transición hacia el realismo, asuntos todos centrales para el objeto de esta investigación surgen dispersos, yuxtapuestos, en medio de multitud de apreciaciones heterogéneas. Llamo la atención sobre las páginas (180-93), dedicadas a Wagner, por su relación con los comienzos de la estética simbolista en el ámbito del teatro: estética de la concentración de las artes (música, poesía, pintura, danza, los coros), básica para explicar la evolución del teatro en el siglo XX. Una vez más, se trata de una especie de excursus que se cierra sin indicativo alguno.

Quien lea el «Balance de un siglo en la escenografía española» (194-208) comprobará que son pocas las ideas claras que pueden obtenerse, pero al menos se habrá ahorrado un enfadoso naufragio mental a lo largo de las primeras 200 páginas.

La parte dedicada a los años 1900-1936 contiene informaciones de interés sobre escenógrafos como Amalio Fernández, Muriel, Fontanals, Burman, Barradas, cuya herencia consiste básicamente en el despegue definitivo de la estética naturalista y la incorporación a la escena de las originales visiones pictóricas del expresionismo y las vanguardias contemporáneas. Todo ello supone un absoluto contraste con la herencia escenográfica recibida. En este ámbito, vale la pena

destacar las informaciones referidas a la visita de los Ballets rusos en 1916 y el gran efecto que causaron en cuanto a posibilidades de color, sonido y dinamismo en el espectáculo teatral. Hay también páginas dedicadas al comentario de las nuevas tendencias estrictamente pictóricas, que resultan útiles por su paralelismo con la pintura de escenografías. Todo ello, sumado a la mayor abundancia de documentación en esta época y a la inclusión de un mayor número de epígrafes en la exposición de A.C., hacen de esta la zona más esperanzadora del libro.

Sin embargo, a pesar de la mejoría que los aspectos señalados suponen respecto al resto del estudio, una vez más, no son muchas las páginas estrictamente dedicadas a informar sobre los pintores escenógrafos y al análisis de sus decoraciones. Esta parte 4 arrancaba ya sospechosamente: nada menos que un panorama de los conflictos universales del siglo XX donde comparece desde el racismo del hombre blanco, a la ONU y la fragmentación de las culturas (211-13). Pero a estas alturas del libro ya parece claro que la escenografía madrileña es un tema entre otros muchos. De hecho, si dejamos de lado este y otros análisis histórico-culturales, tan conocidos como extensos y fuera de lugar; si apartamos triviales panegíricos sobre la Residencia y sus habitantes (cfr. 286); si advertimos que el panorama que se nos ofrece del teatro español de los años 20 y 30 coincide con los tópicos más simplificadores, siento tener que repetir que es muy poco lo que aprendemos acerca del presunto tema de este libro.

Así, por ejemplo, tras una inoportuna cita que ocupa tres páginas y nos lleva «a través de esta hermosísima Arboleda [*La arboleda perdida*, de Alberti] a la desembocadura de su primera obra teatral política» (283), a Casona y a las escenografías que le hizo Burman se le dedica una página; pero no encontraremos en esa página un análisis pictórico sino la incrustación de unas palabras de Casona sobre el diablo. La mayor articulación expositiva se concreta en sendos apartados sobre las Misiones Pedagógicas, La Barraca o la Argentinita. Pero lo sorprendente es que el primero se dedique simplemente a la loa de una benemérita acción cultural, escenográficamente nula; que en el segundo, aparte de hacer que García Lorca le lleve la contraria a don Fernando de los Ríos (288), la vaga conclusión estrictamente pictórica proceda de una nueva cita; y que en el tercero, tras nuevas citas divagatorias y algunas anécdotas sobre Encarnación López, se nos dé como demostrada «la perfecta simbiosis entre la esce-

nografía y la coreografía» (292). Son aspectos que desmerecen del rigor que cabe esperar de trabajos de este estilo, como, por ejemplo, la referencia a las «muchas obras» de teatro clásico que hizo Margarita Xirgu (280) —en el libro de McGaha puede comprobarse su número, no muy alto—; no digamos el cómputo de las «muchísimas obras» (262) que Rivas Cherif puso en escena en el penal de el Dueso —estando A.C. en contacto con Rivas hijo y conociendo los inéditos de Rivas (18), debería saber que fueron 25 obras—; las alusiones a la competencia de Valle Inclán en el campo de las artes plásticas (247-48); remisiones internas a explicaciones que se suponen dadas cuando sería necesaria mayor explicitación; o los hábitos bibliográficos, no siempre del todo ortodoxos.

Las conclusiones de esta parte (293ss.), precedidas de otra muestra del retoricismo a que se nos ha acostumbrado, reproducen nuestro desconcierto ante la incapacidad de A.C. para exponer con orden y claridad los resultados de su trabajo (cualesquiera que sean), sin adobarlos con consideraciones personales que, a mi juicio, deberían eliminarse por completo.

En conclusión, resulta poco agradable tener que señalar lo negativo sin que haya abundancia de aspectos positivos que compensen las deficiencias. El objetivo inicial de «llenar un vacío existente en nuestra historiografía artística» (15) no se ha cumplido y el conjunto es decepcionante, en particular por las continuas irregularidades sintácticas. También resulta poco agradable tener que recomendar aún el viejo Muñoz Morillejo a quien quiera adquirir los fundamentos de la escenografía española hasta los años 20; y que los complete, hasta 1936, con las intrincadas informaciones de A.C., su índice de artistas y su recopilación bibliográfica. Mención especial, en este sentido, merecen las más de 100 láminas y las páginas 305-308 donde se relacionan, con una breve indicación de su contenido, los diversos legajos que sobre temas teatrales y escenográficos se conservan en el Archivo de la Villa, en el de la Real Academia de San Fernando y en el General de la Administración Civil del Estado.

Víctor García Ruiz
Universidad de Navarra

EL CÓCORA. Nº 1. Diciembre 1991. Papeles para otra crítica teatral en España. Editado por ETN (Espectadores para un Teatro Nuevo). Gráficas Ruiz Polo, Azuqueca de Henares (Guadalajara).

Un grupo de entusiastas del teatro —entre los que se encuentran nuestros colaboradores Pilar Úcar y Eduardo Pérez-Rasilla— han comenzado la difícil tarea de hacer una «nueva crítica» teatral. Las 30 págs. del primer número indican su voluntad. He aquí el sumario:

Marisa Martínez: «¿Autores jóvenes? No, gracias»; Camilo Suárez: «¡Lo que somos!»; Juan Manuel Joya/Eduardo Pérez-Rasilla: «Desconsideraciones sobre cincuenta años de teatro español»; Pilar Úcar: «Beckett o “El sentimiento trágico de la vida”»; Carmen Ribot: «Insumisos del vivir: “Reten”, Ernesto Caballero»; Juan Manuel Joya: «Función activar/desactivar José Carlos Plaza»; E. Pérez-Rasilla: «Kantor celebra su cumpleaños»; Pilar Úcar: «La extraña andariega de Casona»; Enrique Ferrán: «A la muerte no le sienta bien el luto»; James Garland: «Un estudio sobre Casona»; Pilar Úcar: «Antología del teatro del Siglo de Oro»; Alberto Sautuola: «“Las Memorias” de Fernando Fernán Gómez» y Virginia Coloma: «Teatro en inglés».

RILCE desea larga vida a EL CÓCORA y confía que en números sucesivos se haga patente lo novedoso de la nueva mirada crítica de los espectadores para un teatro nuevo sobre el escenario español.

J.C.